

برگزیده مقاله‌های نشر دانش (۲)

درباره حافظ

جمع‌آوری و گزینش و تدوین نقدها و مقاله‌های شماره‌های پیشین
به صورت موضوعی تجربه تازه‌ای است که نشر دانش نخست بار
در تاریخ مطبوعات ایران به آن دست زده است.

درباره حافظ، دومین کتاب از این مجموعه، شامل ۱۷ مقاله
در شناخت حافظ است

دو کتاب دیگر از همین مجموعه:

درباره ویرایش شامل ۱۶ مقاله در فن ویرایش

درباره ترجمه شامل ۲۹ مقاله و نقد در فن ترجمه



۱	۶۰۰
۲۰	۱۴

برگزیده مقاله‌های نشر دانش (۲)

درباره حافظ





برگزیدهٔ مقاله‌های نشر دانش (۲)

دربارهٔ حافظ

زیر نظر
نصرالله پورجوادی



کتابخانهٔ شخصی ادیبان

برگزیده مقاله‌های نشر دانش (۲)

درباره حافظ

زیر نظر نصرالله پورجوادی

انتشارات مرکز نشر دانشگاهی

شماره مسلسل ۲۵۱

درباره حافظ

چاپ اول ۱۳۶۵

چاپ دوم ۱۳۷۰

تعداد ۳۰۰۰

حروفچینی: لایوترون مرکز نشر دانشگاهی

لیتوگرافی: بهزاد

چاپ و صحافی: بهمن

حق چاپ برای مرکز نشر دانشگاهی محفوظ است

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

پیشگفتار

نشریه‌های ادواری، به دلیل تقید آنها به زمان، کم و بیش آیینۀ روزگار خویشند؛ از اینجاست که مطالب روزنامه‌ها در روز بعد، و هفته‌نامه‌ها در هفته بعد، و ماهنامه‌ها در ماه بعد از انتشار کهنه می‌نمایند. این يك حکم کلی است، لیکن استثنا هم دارد. پاره‌ای از مطالب نشریه‌های ادواری حتی روزنامه‌ها، به دلیل کیفیت مرغوب آنها، تا حدودی از قید زمان خارج می‌شوند. هر قدر کیفیت يك نشریه بهتر باشد، فایده مطالب آن برای آیندگان و مراجعه‌کنندگان بیشتر خواهد بود. بعضی مطالب نیز، به دلیل ماهیت علمی و تحقیقی آنها، موضوعیت خود را تا زمانی که مطالب تازه‌تر و بهتر جای آنها را نگرفته است حفظ می‌کنند، و بسا که پس از نشر مطالب جدیدتر نیز از لحاظ تاریخی و تحول اندیشه درخور مطالعه باشند.

نشر دانش، که نشریه‌ای است ادواری و هر دو ماه يك بار منتشر می‌شود، هم مشمول این حکم کلی است و هم پاره‌ای از مطالب آن جزو مستثنیات این حکم است. مطالب این نشریه غالباً مشتمل است بر مقاله‌ها و نقدهای کتاب و گزارشهایی از وضع کتاب و خبرها و فهرست کتابهای جدیدالطبع. خبرها و فهرست کتابهای تازه و پاره‌ای از نقدها و حتی مقالات از مصادیق حکم کلی اند که یا بر اثر گذشت زمان یا نشر آثاری جامع‌تر از همان نوع کم و بیش از فواید آنها کاسته شده است. در عین حال، مقاله‌ها و نقدهایی هم در این شش سال که از عمر مجله می‌گذرد به چاپ رسیده است که یا به دلیل کیفیت آنها یا به دلیل اینکه مطلب جدیدی جای آنها را نگرفته است چه بسا هنوز برای بسیاری از خوانندگان خواندنی و سودمند باشد. شاهد این مدعا اقبالی است که بسیاری از خوانندگان جدید ما به دوسه چاپ مجدد بعضی از شماره‌های گذشته کرده‌اند.

به دلیل همین اقبال، نشر دانش در صدد برآمده است که دست به تجربه‌ای تازه زند

و آن جمع آوری و گزینش و تدوین نقدها و مقاله‌های شماره‌های پیشین به صورت موضوعی است. البته توجه خوانندگان به مطالب گذشته فقط یکی از دلایل اتخاذ این تصمیم بوده است. علت دیگر نیتی بوده است که ما از ابتدا در انتخاب و سفارش بعضی از موضوعات در دل داشته و دنبال کرده ایم. اگرچه ما هیچ گاه گروه نویسندگان مشخصی نداشته ایم، و مطالب نشریه کم و بیش از میان نوشته‌هایی که به دفتر مجله می‌رسیده انتخاب شده است، از همان ابتدا سعی کرده ایم که موضوعات خاصی را در مجله درج کنیم. گاهی آنها را از میان مقاله‌های رسیده انتخاب کرده ایم و گاهی تهیه آنها را به نویسندگان و مترجمان سفارش داده ایم. مقاله‌هایی که مربوط به مسائل ویرایش و تنقیح کتاب است یکی از این زمره است و مقاله‌های مربوط به فن ترجمه و مسائل و تاریخچه آن یکی دیگر.

نگاهی ولو اجمالی به مطالبی که در طول شش سال در مجله به چاپ رسیده است نشان می‌دهد که ما در نیل به مقصودی که از ابتدا در نظر گرفته بودیم کم و بیش کامیاب بوده ایم. مثلاً در موضوع ویرایش ما تاکنون در حدود بیست مقاله تألیفی و مترجم منتشر کرده ایم که مجموعاً می‌تواند به صورت کتابی عرضه شود. این کتاب با این کیفیت محققاً نخستین اثری است که در این فن به زبان فارسی تهیه شده است. درباره فن ترجمه نیز نشر دانش موفق شده است مقاله‌ها و گزارشها و نقدهایی منتشر کند که باز مجموعاً می‌تواند به عنوان گامی مؤثر در طرح مسائل و نظریه‌های مربوط به این فن به شمار آید. این دو موضوع، همان طور که اشاره شد، با قصد و نیت قبلی ما دنبال شده است. علاوه بر اینها، مقاله‌ها و نقدهایی نیز در مجله منتشر شده است که در حول و حوش يك موضوع بوده است، و جمع آوری و تبویب آنها کار خواننده و مراجعه‌کننده را آسان می‌گرداند. نمونه بارز این نوع مطالب مقاله‌ها و نقدهایی است که درباره دیوان حافظ نوشته شده است.

جمع آوری و تبویب مقاله‌ها و نقدهای يك نشریه به صورت موضوعی و چاپ آنها در يك مجلد کاری است که تا آنجا که ما می‌دانیم در کشور ما سابقه نداشته است. البته، بعضی از ناشران در سالهای اخیر سعی کرده‌اند که شماره‌های گذشته نشریه‌های ادواری و حتی بعضی از روزنامه‌ها را عیناً به چاپ رسانند. درست است که این کار متضمن فوایدی است، ولی روشی که این ناشران در پیش گرفته‌اند مستلزم تحمل زیانایی نیز هست. روزنامه‌ها و حتی مجلات معمولاً بسیاری از صفحات خود را به درج آگهیها و گزارشهای روزانه و ماهانه اختصاص می‌دهند. بدیهی است که

بیشگفتار

چاپ مجدد این مطالب اسراف در مصرف کاغذ و سایر مواد چاپی است و خریداران را هم از حیث پرداخت بها در ازای آنها مغبون می سازد. برای جلوگیری از این اسراف و اتلاف، بهتر و حتی لازم است که تجدیدچاپ مطالب شماره های پیشین نشریه های ادواری از روی تمییز و انتخاب آگاهانه انجام گیرد. وانگهی، ناشر در تجدید چاپ مطالب باید حتی المقدور از نویسندگان و مترجمان بخواهد تا در آنها تجدیدنظر کنند و دست کم سهوهای قلمی و اغلاط مطبعی را اصلاح نمایند، و این رویمرفته کاری است که ما کوشیده ایم در تجدیدچاپ مطالب گذشته نشر/نش انجام دهیم. البته، از آنجا که این تجربه مسبوق به سابقه ای نبوده است، چه بسا محصول کار خالی از نقص و عیب نباشد. تذکراتی که خوانندگان به ما خواهند داد ما را یاری خواهد کرد تا از این معایب و نقایص بکاهیم. و هوالموفق و المعین.

نصرالله پورجوادی

فهرست

۱. مقاله‌ها

۳	بهاء الدین خرمشاهی	اسلوب هنری حافظ و قرآن
۲۱	نصرالله پورجوادی	حسن و ملاحظت: بحثی در زیبایی‌شناسی حافظ
۳۹	احمد سمعی	کلام و پیام حافظ
۹۷	حسینعلی هروی	نظری به «کلام و پیام حافظ»

۲. نقدها

۱۲۱	ابوالحسن نجفی	حافظ: نسخه نهایی
۱۴۱	حسینعلی هروی	سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ
۱۵۶	محمدعلی اسلامی ندوشن	ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ
۱۷۷	حسینعلی هروی	نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ
۲۰۳	نصرالله پورجوادی	دل دردمند حافظ
۲۱۴	علی محمد حق‌شناس	حافظ‌شناسی: خودشناسی
۲۳۴	ماشاءالله اجدانی	نامرادی در شناخت حافظ
۲۵۳	ماشاءالله اجدانی	بررسی واژه‌نامه حافظ
۲۷۲	سعید حمیدیان	کاری نه درخور حافظ
۲۸۳	ماشاءالله اجدانی	بازهم در جستجوی حافظ
۲۹۳	بهاء الدین خرمشاهی	اهتمامی بی‌اهمیت
۳۰۸	اصغر دادبه	شرحی بر حافظ، پیراسته از لطافتها

۳. کتاب‌شناسی

۳۲۳	محمدعلی رونق	گزیده کتاب‌شناسی پژوهشی حافظ
-----	--------------	------------------------------

۱. مقاله‌ها

اسلوب هنری حافظ و قرآن
حسن و ملاحظت: بحثی در زیبایی شناسی حافظ
کلام و پیام حافظ
نظری به «کلام و پیام حافظ»

اسلوب هنری حافظ و قرآن

بهاء الدین خرّمشاهی

غالباً تا سخن از حافظ و قرآن به میان می‌آید، نخستین - و شاید تنها - نکته‌ای که به ذهن متبادر می‌شود، مسأله اقتباس حافظ از آیات و مضامین قرآن است؛ از این گونه که فی المثل «سلامّ فيه حتی مطلع الفجر» را حافظ از سوره قدر اخذ کرده، یا مثلاً «که نیستی است سرانجام هر کمال که هست» مقتبس از «کل شیء هالك الا وجهه» است یا «آسمان بار امانت نتوانست کشید» اشاره به «انا عرضنا الامانة على السموات والارض» دارد و نظایر آن.

ولی در این مقاله به این گونه تأثیر و تأثر اشاره نمی‌شود، بویژه که فحص و استقصای کافی در این زمینه به عمل آمده است.^۱ پیش - نهاد (= تزیین) که اینجا مطرح می‌شود این است که تأثیر قرآن بر حافظ و هنر او جدی‌تر و عمیق‌تر از آن است که فقط به صورت اخذ و اقتباس مضامین باشد، و نگارنده با فحص و تعمق کافی به این نتیجه رسیده است که ساخت و ساختمان غزل‌های حافظ متأثر از ساخت و صورت سوره‌های قرآن است.

آری ساختمان غزل‌های حافظ که ابیاتش بیش از هر غزلسرای دیگر استقلال، یعنی تنوع و تباعد دارد، بیش از آنچه متأثر از غزلسرائی فارسی باشد، متأثر از

(۱) از جمله نگاه کنید به: فصل «اقتباسات خواجه شیراز از آیات قرآن مجید و اشارات و احادیث و تفاسیر» از کتاب عقاید و افکار خواجه نوشته آقای پرتوعلوی (تهران، اندیشه، ۱۳۵۸) و نیز فصل «سرود زهره»ی کتاب از کوچه‌رندان نوشته دکتر عبدالحسین زرین کوب. چاپ دوم (تهران، جیبی، ۱۳۵۴). نیز حافظ و قرآن، تطبیق حافظ با آیات قرآن، نوشته مرتضی ضرغامفر (تهران، صائب، ۱۳۴۵).

ساختمان سور و آیات قرآن است که شرح و تفصیلش خواهد آمد. قرآن و دیوان حافظ هر دو توسن اند؛ زود آشنا ولی دیر یاب اند. با يك دوبار خواندن، مخصوصاً اگر بدون حضور قلب و قصد قربت باشد، راهی به درونشان نمی توان برد. به قول سنائی:

عروس حضرت قرآن نقاب آنگه بر اندازد

که دارالملك ایمان را مجرد بیند از غوغا

از طرف دیگر هر دو سهل التناول می نمایند. بسیاری کسان بوده و هستند که فقط سواد خواندن قرآن یا فقط دیوان حافظ یا هر دورا داشته اند و هیچ چیز دیگر از جمله روزنامه نمی توانسته اند بخوانند. نیز بیسوادانی بوده اند و هستند که قرآن یا حافظ را از بر دارند و از رو نمی توانند بخوانند.

باری، بویژه در بارهای اول که این دو کتاب عظیم الشان را می خوانیم نامتسق و نامنسجم و جسته جسته و به اصطلاح از این شاخه به آن شاخه می نمایند. با بیشتر خواندن این دو کتاب و تلطیف قریحه و نیت صدق و مأنوس تر شدن و دست از مقایسه های کلیشه ای (یعنی مقایسه این دو کتاب با سایر کتابها) برداشتن، و به شرط وجود شرایط همدلی و همسخنی، کم کم حجابها، حجابهای سجع و وزن و قافیه و تکرار و اصطلاحات خاص، و مخصوصاً گسسته نمائی و فقدان نظم و اتساق ظاهری از برابر دیدگان خواننده، که دیگر فقط يك خواننده عادی نیست، یکسو می شود. این گسسته نمایی یا عدم تلائم آیات و سوره ها، یا در مورد حافظ ابیات يك غزل بحثی است که از قدیم الایام درباره هر دو کتاب شنیده می شده و مطرح بوده. و ما به نوبت آنچه را که دیگران در باب هر يك از دو کتاب و گسسته نمایی ظاهری اسلوب آنها گفته اند نقل می کنیم.

(۱) اسلوب هنری حافظ

اصولاً غزل که از تشبیب قصاید جدا شده و در ابتدا در نزد مثلاً انوری و سنائی و عطار و مولوی از انسجام معنایی برخوردار است؛ این انسجام در اوج غزلسرایی فارسی پیش از حافظ، یعنی در نزد سعدی نیز تا حد زیادی محفوظ است و حافظ با آنکه بیش از هر شاعر دیگری از سعدی اثر برده و به اقتضای بسیاری (بیش از صد) غزل آورفته و بسیاری از مضامین او را اقتباس کرده و چندین مصراع او را عیناً در غزلیات خود درج و تضمین کرده، بافت سخنش از نظر عدم تلائم و فقدان انسجام

معنایی، کمترین شباهتی با سخن منسجم سعدی ندارد. همین است که آربری قائل به انقلاب حافظ در غزل است و سخن او را در جای خود نقل خواهیم کرد. خواند میرصاحب حبیب السیر می گوید:

خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی که بواسطه کمال بلاغت و فصاحت و غایت شهرت به جودت لفظ و عبارت، احتیاج به تعریف ناظران مناظم سخنوری ندارد «به ماهتاب چه حاجت شب تجلی را»؛ گویند که روزی شاه شجاع حافظ را مخاطب ساخته گفت هیچ يك از غزلیات شما از مطلع تا مقطع بر يك منوال واقع نشده، بلکه از هر غزلی سه چهار بیت در تعریف شراب است، و دوسه بیت در تصوف و يك دو بیت در صفت محبوب؛ و تلون در يك غزل خلاف طریقت بلغاست. خواجه حافظ فرمود که آنچه بر زبان مبارک شاه می گذرد، عین صدق و محض صواب است، اما مع ذلك شعر حافظ در آفاق اشتها یافته و نظم دیگر حریفان پای از دروازه شیراز بیرون نمی نهد...^۲

گسسته نمائی ظاهری ابیات غزلهای حافظ که دلیل و توجیه هنری دارد و به آن خواهیم پرداخت، بعضی را به وادی جعل نظریه های غریب کشانده است، و مسلم انگاشته اند که اولاً این نقص شعر و هنر حافظ است و ثانیاً بی تردید کار کاتبان بی مسئولیت است که ترتیب و توالی «منطقی» اولیه ابیات همه غزلهای حافظ را طبق اغراض شخصی و شعرشناسی خویش جابه جا کرده اند. یکی از پژوهندگان دیوان حافظ نوشته است:

به اعتقاد نویسنده این سطور، بزرگترین لطمه ای که به دیوان حافظ وارد آمده به هم خوردگی ترتیب و توالی ابیات غزلهاست؛ و نخستین و مهمترین گامی که می تواند در این راه برداشته شود همین باز آوردن ابیات هر غزل به توالی منطقی نخستین آن است. - کاری که می باید با چون و چرا و اگر و مگر بسیار، با احتمال و قیاس گوناگون، با گذاشتن و گذاشتن ها و بازگشتن های

(۲) قاسم غنی، بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، جلد اول تاریخ عصر حافظ یا تاریخ فارس و مضافات و ایالات مجاوره در قرن هشتم. چاپ سوم (تهران، زوار، ۱۳۵۶) ص «سا».

بی حساب و با شرط و شروط فراوان صورت پذیرد.^۳

به نظر بنده لطمه‌ای که به دیوان حافظ نسبت داده شده تا حدود زیادی اغراق آمیز و موهوم، و شیوه‌ای که برای رفع آن پیشنهاد شده نامفهوم است؛ و برای آنکه يك اغراق را با اغراق دیگر پاسخ نگفته باشم همینجا میافزایم که احتمال دستکاری و اعمال سلیقه خودسرانه ناسخان دیوان حافظ بکلی منتفی نیست و تا حد معقول باید برای آن احتمال و اهمیت قائل شد، ولی بی محابا و به گزاف نمی توان گفت که کاتبان کمر به کین حافظ بسته بوده اند؛ حال آنکه طبیعی تر این است که کاتبان طبق قانون کمترین کوشش و طبق طبیعت خسته کننده و ملالت آور شغل خویش، هر سطر و بیتی را با کوششی مکانیکی عیناً باز نویسند. و اگر هم دل و دماغ و ذوق و سلیقه‌ای گاهی بر ایشان باقی مانده باشد، محتمل تر این است که صرف تغییر کلمات و تعبیرات کرده باشند. علاوه بر تصحیفات و تحریفات غیر عمد. و نه جابه‌جا کردن متعمداً ابیات که با طبیعت رونویس کردن جور در نمی آید. و تازه از کجا معلوم و مبرهن انگاشته‌اند که این کاتبان هم به این نظر یعنی وسواس بر هم خورده انگاشتن جای ابیات قائل بوده یا بدان وقعی نهاده باشند؟

بار دیگر یادآور می‌شوم احتمال جابه‌جا کردن ابیات غزها. مخصوصاً جابه‌جایی غیر عمدی. از سوی کاتبان منتفی نیست، بلکه تا حد و میزان معقولی محتمل است، و تفاوت توالی غزها در دیوانهای موجود. اگر در همه موارد از جانب خود حافظ نبوده باشد. خود گواه وقوع این امر است. اما از سوی دیگر این تصور که هر غزل حافظ يك نسخه در «لوح محفوظ» دارد که ابیاتش دقیقاً توالی منطقی دارند گمراه کننده است.

حافظ آن همه حرف و حکمت را فقط به شرطی می‌توانسته است بگوید که در هر بیت یا هر چند بیت از يك غزل بتواند ساز و سرودی دیگر سر کند. حافظ از شعر، از شراب، از حقیقت، از زهد، از وعظ، از شریعت، از زمین، از آسمان، از شفق، از فلق، از شیراز، از زندگی، از مرگ، از غنیمت حیات، از بی اعتباری عمر، از عشق، از علم، از عقل، از دوستی، از راستی، از مستی، از حکام شرع و شهر، از ارباب دین و دنیا، از لولی، از محتسب، از خانقاه، از خرابات، از مسجد، از سجاده، از خرقة، از خرافات، از فقر، از کتاب، از درس و بحث و مدرسه، از گل نسرین و سوسن و باغ و راغ، از سبزه

(۳) احمد شاملو، حافظ شیراز (تهران، مروارید، ۱۳۵۴) ص ۲۷.

تا ستاره حرف می زند، و غالباً از همه کون و مکان در يك غزل سخن می راند، دیگر جایی برای ترتیب و توالی منطقی باقی نمی ماند، این نه عیب غزل حافظ که حسن آن است. غزل حافظ يك بُعدی و خطی نیست که ارتباط بین مفاهیم فقط از طریق توالی و ترتیب ظاهری آنها برقرار باشد. غزل حافظ يك حجم کثیرالاضلاع در ذهن خواننده می سازد، و لاجرم در ذهن خود شاعر هم از پیش بوده، که ترتیب و توالی ظاهری توفیر چندانی به بار نمی آورد.

نکته دیگر آنکه غزلهای بسیاری از حافظ و دیگران (بعد از عصر حافظ) هست که هر بیتش در حد خویش کامل و مستقل است، و فقط از نظر قافیه و البته فضای کلی، با ابیات دیگر در ارتباط است و این ساخته و خواسته هنری حافظ است، و شاخه شاخه بودن مضامین و استقلال ظاهری ابیات خدشه ای به فضای کلی و روح هنری یا القای معانی نمی رساند، سهل است پرواز بیشتری به آن می دهد.

وقتی که حافظ می گوید «شعر حافظ همه بیت الغزل معرفت است» تلویحاً یا بلکه تصریحاً به استقلال هر بیت یا اغلب ابیات غزلش اشاره دارد. یا آنجا که می گوید:

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می نوشت

طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود

گذشته از اینکه از روی فروتنی نظم خود را پریشان خوانده است (و از ایهام تضاد بین نظم و پریشان غافل نبوده است) ناخودآگاه اقرار گونه ای به تنوع مضامین (حتی ظاهراً تا حد تشتت) غزلیات خود کرده است که باز هم تکرار می کنم این نه عیب غزل حافظ که حسن آن است.

آبروی در مقدمه پر باری که بر ترجمه خود و دیگران به انگلیسی از پنجاه غزل و قطعه حافظ نوشته، پس از آنکه از گرفتاری حافظ در بن بست کمال غزل که سعدی آفریده بود، و از اتحاد مضمونی و انسجام معنایی غزل که سنتاً تا سعدی و پیش از حافظ ادامه داشته، سخن می گوید، می نویسد:

حافظ حتی در عهد جوانی، چندان از ذوق انتقادی پیشرفته ای برخوردار بود که وحدت [ظاهری و مضمونی] غزل را در محراب چند جانبگی و هنرمندانگی بیشتر، فدا کند. موفقیت شیوه و شگرد نوینی که او اینک در کار کرده بود در گرو يك انضباط هنرمندانه سخت و حساسیت خارق العاده ای در برابر شکل و صورت [غزل] بود.

تکامل در «لفظ» (یا به تعبیر دیگر شگرد شاعرانه) ای که حافظ ابداع کرد این فکر کاملاً انقلابی بود که غزل می‌تواند به دو یا چند مضمون بپردازد و همچنان وحدتش را حفظ کند؛ روشی را که او کشف کرد می‌توان (با وام گرفتن اصطلاح از هنر دیگر) کنترپوانی^۴ نامید. مضامین می‌توانند کاملاً بی‌ارتباط به یکدیگر باشند. حتی آشکارا ناهمخوان؛ ولی پرداخت کلی آنها طوری است که خارج آهنگیها را به يك هماهنگی نهائی دلبذیر بدل می‌کند. رفته رفته که شاعر (حافظ) تجربه بیشتری از شگرد نوین خویش به دست آورد، توانست ابداعات دل‌انگیزی در کار آورد. دیگر بهیچوجه لازم نبود يك مضمون را تا سرانجام منطقی‌اش پیروراند. مضامین فرعی و پراکنده را می‌شد در قالب ترکیب کلی درج کرد، بی‌آنکه به وحدت لازمه صدمه‌ای بخورد. از آنجا که سنت، گنجینه‌ای از مضامین در دامان خود داشت، [اقتباس مضامین و کنار هم چیدن آنها] امری آسان بود. و حافظ فقط ابتکارانی معدود از آفرینش طبع خویش بر آنها مزید کرده بود و خواننده با کوچکترین اشاره آنا ربط مضامین مانوس را در می‌یافت.^۵

سبك حافظ به این صورت که هست خطی نیست، یعنی پیگیر و اسیر يك خط باریک معنائی نیست که ملزم باشد بی‌هیچ تخطی و تجاوزی مثل يك قطار صبور درازنای ریل خود را صرفاً به قصد انجام وظیفه و با نظمی ساعت‌وار بپیماید. بلکه چونان حرکت ناپیدای غنچه‌ای نیم‌شکفته سیری دوری و دایره‌ای و فواره‌وار دارد. خوشه در خوشه مثل چشمه‌ای می‌جوشد. سیرش و ساختمانش حلقوی، یا بلکه کروی است. در همه سو می‌گسترده. همین است که از همه جا می‌توان خواندنش را آغاز کرد و یا به پایان برد. تَوَقُّی اَکْلَهَا کُلَّ حَیْن (ابراهیم، ۲۵)؛ گویی بجای آنکه بخوانی اش می‌خواندت. از همه سو خواننده را می‌پاید و از همه سو به سوی خواننده

(۴) کنترپوآن: «توافق چند ملودی یا جمله موسیقی است که روی هم قرار گرفته و در يك زمان به گوش می‌رسند (صورت مکتوب یا بالقوه این ملودیها موازی است...»: حسینعلی ملاح، حافظ و موسیقی (تهران، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۱) ص ۲۰

5) *Fifty Poems of Hafiz*, texts and translation collected and made, introduced and annotated by Arthur J. Arberry (Cambridge, Cambridge University Press, 1970) Introduction, pp. 30-31.

می آید. از هر عنصر و عامل ملال آوری می پرهیزد. سراپا حضور و هشیاری و احاطه و آگاهی است. مثل چشمه زاینده سیالۀ نفس آدمی با تداعی معانی غریبش، که بسیار چیزها را در فیضان خویش می گنجاند و همه چیز را در خود حل می کند، ولی وحدت و هویت خود را از دست نمی نهد.

قصیده‌های حافظ را که لاجرم طبق تعریف قصیده، قصد خاص و، نسبت به غزل، مستقیم تر و مستقل تری در آن دنبال می شود، با غزل‌های او مقایسه کنید. آیا قصیده‌ها منسجم تر و پرمعنا تر، و در يك کلمه هنری تر از غزلهاست؟ هرگز. نیز غزل‌های او را با مثنوی‌های «آهوی وحشی» و «ساقی نامه» مقایسه کنید. چنانکه معلوم است مثنوی با توجه به تنوع و تحرک قافیه‌اش که فقط محدود به يك بیت است و در هر بیت تازه می شود، آزادترین و چابکترین و رهوارترین فرم شعر فارسی قدیم است، ولی در مقایسه معلوم می شود که سطح هنری مثنوی‌های حافظ نه فراتر بلکه فروتر از غزل‌های اوست، حال آنکه از نظر الزامات هنری بسیار آزاد است و از نظر محتوا و فضای هنری یکپارچه تر و یگانه تر از غزل است.

نیز منسجم ترین سوره بلند قرآن، یعنی سوره یوسف را که سراپا فقط يك ماجرا را با همه فرازونشیب‌هایش باز می گوید با سوره‌های همپولش یا هر سوره دیگری از قرآن مقایسه کنید. با آنکه در سوره یوسف يك عنصر مثبت یعنی تداوم و توالی منطقی و ترتیب زمانی - مکانی از آغاز تا پایان سوره و داستان حفظ شده است، ولی این نکته باعث نشده است که هنری تر و فیض بخش تر از سایر سوره‌های قرآن باشد. گویی حفظ يك فایده با از دست نهادن چندین فایده ملازمه دارد.

۲) درباره اسلوب قرآن

بارزترین خصیصۀ سبکی قرآن، که در نخستین خواندن، توجه انگیز و نامتعارف می نماید، ناپیوستگی یا عدم تلائم و فقدان انسجام یا اتساق ظاهری و نظم متعارف و معهود است. طه حسین در اشاره به همین موضوع چنین می گوید:

مثلاً موضوعهای سوره بقره بسیار از هم بیگانه‌اند. و این خود دلیل است که این سوره یکمرتبه نازل نگشته، بلکه بتدریج و خرد خرد نازل شده است. گفتار این سوره از مؤمنان که از خدا می ترسند و به غیب ایمان دارند و نماز را بها می دارند و از آنچه خدا به آنان روزی کرده انفاق می کنند و به آنچه بر

پیغمبر و پیغمبران پیش از او نازل شده ایمان می آورند و به آخرت و حساب و ثواب و عقاب آن ایمان دارند آغاز می شود: اولئك على هدى من ربهم واولئك هم المفلحون: «آنان بر هدایتی از پروردگار خویش اند و آنان رستگارانند، بقره، ۵».

سپس از کسانی که کافر شده اند، و کسانی که بیم دادن یا بخود وا گذاشتن آنان یکسان و بیفایده است، و کسانی که بهر حال ایمان نمی آورند و دها و گوش آنها مهر و بر دیده های ایشان پرده ای است و عذاب دردناکی بر آنها نوشته شده سخن می گوید. آنگاه از منافقین که می گویند ایمان آوردیم و ایمان آوردگان نیستند و کسانی که می خواهند خداوند را فریب دهند و جز خود را فریب نمی دهند و کسانی که در دلهای ایشان بیماری است، پس بیماری شان را می افزاید و برای آنان عذابی دردناک می اندوزد، گفتگو می کند.

پس آغاز آفرینش و آفرینش آدم را شرح می دهد، و از داستان ابلیس- هنگامی که از سجده کردن با فرشتگان به منظور بزرگ شمردن آفرینش آدم امتناع کرد، و بیرون راندنش از بهشت و گمراه کردن او آدم و همسرش را تا آنکه از درختی که خدا آندورا از نزدیک شدن به آن نهی کرده بود، خوردند و بیرون کردن آندورا از بهشت و پذیرفتن خدا توبه آدم را در آخر کار- سخن می گوید.

بعد از آن به داستان یهود می پردازد و سخن را درباره آنان دراز می کند، و از اخبار ایشان و روشی که با مسلمانان داشته اند و از ستیزه کردن ایشان با پیغمبر بتفصیل سخن می گوید.

آنگاه بقسمتی از داستان ابراهیم، هنگامی که برخی از فرزندان خود را در دره ای پی کشت و گیاه فرود آورد، و هنگامی که خانه را در مکه ساخت، می پردازد، و قسمتی از داستان پیغمبران را ذکر می کند و پس از آن گردانیدن قبله از بیت المقدس به مسجد الحرام، می آید، و سپس ذکر صفا و مروه و بودن آن دوازده نشانه های دین خدا می شود، و گوشه ای از حساب کافران را در روز قیامت باز می گوید، پس از آن نیکوکاری و حقیقتهای آن را ذکر می کند، آنگاه حکم قصاص (خونخواهی) و برخی از احکام وصیت و حکم روزه، بویژه روزه رمضان، تشریح می گردد، و به کسانی که از هلاکها پرسش کرده اند پاسخ داده می شود، و مختصری از موضوع قتال (جهاد) و موضوع

حج و مشرکان عنادورز قریش گفته می شود.

پس از گناه شراب و قمار سخن می رود، و آنچه سزاوار است مردم در انفاقهای خود بدهند بیان می گردد، و تشریع قسمتی از احکام زناشویی و طلاق و روابط میان زن و شوهر و عده زن هرگاه طلاق داده شود، و شیر دادن مادران فرزندان خود را و حقی که از این راه بر شوهران خود دارند، و شیرخوارگی فرزندان نزد جز مادرانشان، و حق شیردهندگان بر پدران کودکان شیرخوار پیش می آید.

بعد از اینها گفتار به یهود برمی گردد، و داستان نبردی که میان طالوت و جالوت گذشت، و کشتن داود جالوت را، و دادن پادشاهی و حکومت و پیمبری به داود، به میان می آید، سپس مؤمنان را پند می دهد و کافران را نکوهش می کند، و آشکار می دارد که زور و فشار در دین نیست، و راه از بیراه آشکار شده است. و قسمتی از داستان ابراهیم، و هنگامی که از خدا خواست او را نشان دهد چگونه مردگان را زنده می کند، پس خدا آنچه می خواست از آن بدو نشان داد، دنبال می شود.

پس مؤمنان را بصدقه دادن امر می کند، در این کار اصرار می ورزد، و احکام آن را برای ایشان روشن می سازد و آنان را به بهترین و کاملترین صدها و جاهای آن رهبری می نماید.

آنگاه ربا را حرام می کند، و در حرام ساختن آن سخت می گیرد؛ پس مؤمنان را امر می کند که هرگاه بدهکاری و بستانکاری و خرید و فروش داشتند، آنچه بدهکار یا بستانکار شده اند و آنچه را خرید و فروش کرده اند بنویسند، و دو مرد یا یکمرد و دوزن را از گواهان پسندیده شان بر آن گواه گیرند. کتمان شهادت را حرام می کند و آشکار می دارد که هرکس آن را کتمان کند، دلش گنهکار است.

پس سوره را با آنچه پیمبر و مؤمنان بر آن همدستان شده اند به پایان می رساند، و آشکار می سازد که آنان به خدا و فرشتگان و کتابها و فرستادگانش، بی آنکه میان هیچ يك از پیمبران جدائی افکنند، ایمان دارند و پروردگار خود را فرمان برند، و بسوی او بازمی گردند، و فرمان او را هنگامی که ایشان را امر و نهی کند می شنوند و اطاعت می کنند، و نیز بزاری از او می خواهند که، اگر فراموش کنند یا خطا کردند ایشان را مواخذه نکند و

مانند کسانی که پیش از ایشان بوده‌اند، برایشان بار گزافی نهد، و آنچه را طاقت ندارند برایشان بار نکند، و ایشان را ببخشد و بیمارزد و رحمت کند و بر کافران یاریشان دهد.^۶

عدم تلائم ظاهری آیات باعث شده است که بعضی از مستشرقان فرضیه‌های پیچیده و پیشرفته‌ای به خیال خود برای توجیه این نقیصه و رفع آن به‌پورند. از جمله فرضیه‌ای است که ریچارد بل یکی از سختکوش‌ترین قرآن‌شناسان اروپائی - که ترجمه معتبری از قرآن به انگلیسی به عمل آورده^۷ و مقدمه فاضلانه‌ای بر آن نگاشته - پیش کشیده است:

... در قرآن گاهی آیه‌ای به صورت ترجیع به کار می‌رود از جمله مثلاً «فبائی آلاء ربکا تکذبان» در سوره الرحمن ابتدا در آیه‌های ۱۲، ۱۵، ۱۸، ۲۱ ظاهر می‌شود و از آن به بعد به صورت يك در میان تا پایان سوره، بدون توجه به ارتباط معنایی تکرار می‌شود.

همچنین در سوره المرسلات، «وَلِیُؤْمِنُوا لِلْمُكَذِّبِینَ» نیز ترجیع وار، بدون آنکه مقید به ارتباط معنایی باشد، به صورت فزاینده‌ای از اوایل سوره ظاهر می‌شود و هر چه به پایان سوره نزدیکتر می‌شویم تکرارش بیشتر می‌گردد... یکی از ویژگیهای اصیل سبک قرآن این است که جسته‌جسته است و به‌ندرت می‌توان، در طول بخش عمده‌ای از يك سوره اتساق و انسجام معنایی مشاهده کرد. در میان سوره‌هایی که به داستان انبیاء سلف مربوط است این ارتباط و پیوند بالنسبه بیشتر است، هر چند در آنها نیز گسستگی کم نیست، ولی یکپارچه‌ترین این گونه سوره‌ها - که به داستان انبیاء مربوط است و اتساق بیشتری دارد - سوره یوسف است...

... در خود قرآن گفته شده است که سوره‌ها به صورت بخش بخش نازل شده است. چنانکه در سوره ۱۷ (بنی اسرائیل = الاسراء) آیه ۱۰۶-۱۰۷

(۶) طه حسین، آینه اسلام، ترجمه محمد ابراهیم آیتی. چاپ سوم. (قم، انتشارات رسالت) صفحات

7) Richard Bell, *the Qurān: translated, with a Critical rearrangement of the Surahs* (Two Vols. Edinburgh, 1937-1939.)

آمده است: و قرآنًا فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَى مُكْثٍ وَنَزَّلْنَاهُ تَنْزِيلًا (و قرآنی را جزء جزء بر تو فرستادیم که تو نیز بر امت بتدریج قرائت کنی، این قرآن کتابی از تنزیلات بزرگ ماست).

و در سوره ۲۵ (فرقان) آیات ۳۲ تا ۳۴ آمده است: و قال الذین کفروا لولا نزل علیه القرآن جملة واحدة کذلک لِنُثبت به فؤادک و رتلناه ترتیلاً... (و باز کافران به اعتراض گفتند که چرا قرآن یکبارگی نازل نشده، نزول بخش بخش قرآن از آن است تا دل تو به آن آرام گیرد و آنرا چنانکه باید بر تو فرو خواندیم...) ولی در این آیات گفته نشده که اندازه نزول هر مرتبه از قرآن چقدر است، یا به عبارت دیگر قرآن که بخش بخش نازل می شود هر بخش آن چقدر است؟ از مسأله اسباب النزول یا شأن نزولها که غالباً اشاره به یک یا دو آیه دارند می توان استنباط کرد که بخش و اندازه هر نزولی کوتاه است. بررسی خود قرآن هم این استنباط را تأیید می کند. نه فقط بعضی سوره های مستقل خود مرکب از چند آیه معدوداند، بلکه سوره های بلندتر شامل بخشهای کوتاهی هستند که فی حد ذاته کامل اند و فی المثل می توان بی آنکه صدمه چندانی به فضای کلی سوره بزند مجزشان کرد.

... همینکه خواننده شگرد وزن و موزونیت نهانی قرآن را دریافت، دیگر تقطیع سوره ها به بخشهای مختلفی که تشکیل دهنده آن است، بسی آسان می شود و این گام بزرگ و شرط لازمی برای تفسیر و نیز ترجمه قرآن است. البته از این گفته نباید عجولانه استنباط کرد که بین بخشهای جداگانه یک سوره ربط و پیوندی نیست. گاهی ممکن است این ربط، ربط موضوعی و معنوی باشد، و حتی در مواردی که چنین ربطی مشهود نباشد، به هر حال نوعی همزمانی و هم فضائی دارند. از طرف دیگر چه بسا، بین بخشهای مجاور به هم ارتباط معنایی برقرار نیست. یا گاهی ممکن است سوره از بخشهایی تشکیل یافته باشد که از نظر زمان و فضا با همدیگر فرق داشته باشند و همه زیر چتر یک سوره واحد گردآورده شده باشند...

... پژوهندگان تازه کار فقط وقتی که سوره ها را به بخشها یا واحدهای کوتاهی که تشکیل دهنده آن است تقطیع و تقسیم کردند، می توانند از سبک قرآن سخن بگویند یا سر در آورند. اصرار و اغراقی که غالباً در مورد

گسسته‌نمایی و ناپیوستگی و بیشکلی و شیوه هیجانی و نا پیش‌اندیشیدگی و بی‌نظمی پر شورانه قرآن می‌ورزند، تا حدودی ناشی از نشناختن بخشهای طبیعی‌ای است که هر سوره‌ای به آن منقسم است، و نیز ناشی از دریافتن دلیل جابجائیها و جابجا شدگیها و گسلها و گسستگیهای نامعهود است.^۸

خلاصه فرضیه ریچارد بل که مستند به گونه‌هایی از قرآن است این است که رخ نمودن چند آیه در وسط يك سوره به نحوی که با بقیه آیات و با فضای کلی آن سوره‌ها بی‌ارتباط است، فقط بدین وجه قابل توجیه است که بینگاریم این قسمت بر پشت و روی صحیفه‌ها نوشته شده بوده و هنگام کتابت جابجا شده است و بیجا ثبت افتاده است. و چند گونه ارائه می‌دهد از جمله آیات ۱۶ تا ۱۹ از سوره «قیامه» را: لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَتَعَجَّلَ بِهِ إِنْ عَلَيْنَا جُمُوعٌ وَقِرْآنَهُ فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قِرْآنَهُ. ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُ. (با شتاب و عجله زبان به قرائت قرآن مگشای که ما خود قرآن را مجموع و محفوظ داشته بر تو فرو خوانیم، و آنگاه که بر خواندیم پیر و قرآن باش پس از آن بر ماست که حقایق آن را بر تو بیان کنیم).

و نیز آیات ۱۷ تا ۲۰ سوره غاشیه را: أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ وَ إِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ وَ إِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ وَ إِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ (آیا در خلقت شتر نمی‌نگرند که چگونه خلق شده است و در خلقت آسمان نمی‌نگرند که چگونه بر افراشته شده است و کوهها را نمی‌بینند که چگونه استوار داشته شده‌اند، و به زمین نمی‌نگرند که چگونه گسترده است) که ارتباط آشکاری با آیات قبل و بعد ندارد و در میان سوره غریب می‌نماید.

مونتگمری وات اسلام‌شناس و قرآن‌شناس بزرگ که این مقدمه بل را شرح و تهذیب و جرح و تعدیل کرده است در ارزیابی این نظر می‌گوید:

اولاً محمد [ص] اگرچه خود به دست خویش نمی‌نوشت ولی از همان آغاز کاتبانی داشت و احادیثی هست که پیامبر کاتبانی برای کتابت قرآن اختصاص داده بود و با توجه به شهرت و اعتبار نسخه زیدبن ثابت که در اختیار حفصه دختر عمر و همسر پیامبر افتاده بود، می‌توان نتیجه گرفت که

8) Richard Bell, *Bell's Introduction to the Qurān*. Completely revised and enlarged by W. Montgomery Watt (Edinburgh, University Press, 1977) pp. 72-75.

نسخه یا نسخه‌هایی از قرآن در زمان حیات پیامبر کتابت شده بوده است. از سوی دیگر بعضی سوره‌ها نظیر سوره ۸۰ (عبس) و سوره ۹۶ (علق) هست که قسمتهای مختلفش با یکدیگر بی ارتباط می‌نماید، و ریچارد بل بسادگی این واقعیت را پذیرفته و در صدد انطباق و اطلاق فرضیه خود با آنها بر نیامده است. از اینجا و تا اینجا می‌توان نتیجه گرفت که لااقل در بعضی از ادوار، کسی که مسئول جمع و تدوین قرآن بوده، نگرانی بیجائی در مورد فقدان تداوم فکر در طی آیات نداشته، و چون این نکته را پذیرفتیم بالنتیجه می‌توان پذیرفت که عدم تلائم و تداوم بعضی آیات يك سوره می‌تواند به مسأله‌ای دیگر مربوط باشد نه اشتباه در بازنویسی و تدوین و برهم خوردن توالی آنها. این احتمالات و احتجاجات فرضیه سختکوشانه بل را هر چه مشکوکه‌تر می‌کند.

همچنین از فرضیه بل طرفی نمی‌توان بست. مسأله‌ای که محققان و قرآن‌شناسان با آن مواجه‌اند، پیوند اتفاقی و عدم اتساق بعضی بخشهاست ولی بل فقط بر این مشکل، فرض مشکل دیگری را نیز می‌افزاید و مدعی می‌شود که بعضی از صفحات پشت و رنوشته شده و هنگام تدوین نهائی جابجا شده است. چنانکه گفته شد بسیاری از موارد در قرآن هست که فرضیه بل بر آنها قابل اطلاق نیست.

از سوی دیگر با توجه به تاریخ صدر اسلام و دقتی که در جمع و تدوین قرآن صرف شده و اهمیت و نقشی که نقل شفاهی قاریان و حافظان اولیه قرآن داشته، این فرضیه، کم اعتبارتر می‌شود.^۹

آرتور جان آربری (متوفای ۱۹۶۹) یکی از بزرگترین و پرکارترین اسلام‌شناسان و قرآن‌شناسان غرب است. در میان آثار فراوانی که از عربی به انگلیسی ترجمه کرده - نظیر *معلقات سبع*، *شکوی الغریب عین القضاة همدانی و التعرف* کلاباذی - مهم‌تر از همه ترجمه قرآن است که به گفته مونته‌گمری وات بهترین ترجمه قرآن به انگلیسی است. آربری در بخشی از مقدمه خود بر ترجمه قرآن چنین می‌نویسد:

(۹) همان کتاب - ترجمه با اندکی تلخیص و تصرف - صفحات ۱۰۵-۱۰۷.

قرآن از هر انسجامی که مربوط به ترتیب نزول باشد، و نیز از انسجام منطقی بی‌بدور است.... خواننده قرآن، بویژه اگر ناچار باشد که به يك ترجمه اکتفا کند، هر چند که آن ترجمه از نظر زبانشناختی دقیق باشد، بی‌شک از نسج جسته جسته و ناپیوسته بسیاری از سوره‌های قرآن حیران و هراسان خواهد شد. این ناپیوستگی مشهور را غالباً به اشتباهکاری در نسخه‌برداری کاتبان اولیه نسبت داده‌اند. من بر آنم که این بافت طبیعی خود قرآن است... نوسانات ناگهانی محتوا و فحوا اگر با دید و درکی فراگیر نگریسته شود، مشکلاتی که بعضی از منتقدان را سرگشته ساخته به بار نمی‌آورد. این منتقدان دلخوش به این اند که اقیانوس فصاحت پیامبرانی را با انگشتانه تحلیل و تتبع متفاضلانه خود بیمایند. هر سوره‌ای وحدتی در خود دارد و تمامی قرآن يك وحی واحد است، و تا والاترین سطحی سازوار است.^{۱۰}

ناپیوستگی و عدم اتساق و انسجام منطقی ظاهری قرآن حدیثی نیست که بر ساخته مستشرقان باشد. این نکته از همان آغاز نزول احساس می‌شده، چنانکه سیوطی در اسباب النزول در سبب نزول آیه ۸۸ از سوره اسراء (یا بنی اسرائیل) راویانی را نام می‌برد که از طریق ابن عباس از رسول اکرم (ص) نقل کرده‌اند که سلام بن مشکم با جماعتی از یهود به خدمت پیامبر (ص) رفت و گفت چگونه از تو پیروی کنیم حال آنکه قبله ما را ترك کرده‌ای و کتابی هم که آورده‌ای آنطور که تورات متناسق است، تناسق (نظم و نسق) ندارد. کتابی بیاور که مأنوس و متعارف باشد و گر نه ما هم نظیر اینکه تو آورده‌ای می‌آوریم. سپس خداوند این آیه را نازل کرد: قل لئن اجتمعت الانس و الجن علی ان یأتوا بمثل هذا القرآن لایأتون بمثله ولو کان بعضهم لبعض ظهیراً.

و یا مجمع‌البیان که یکی از معتبرترین و خوش تدوین‌ترین تفاسیر قدیم قرآن است، تفسیر خود را با يك الگو و سرعنوانهای مکرر و ثابت تنظیم کرده است نظیر اعراب، لغت، معنی، قرائت و «نظم»؛ و در ذیل «نظم» ربط نامعلوم و یادیر یاب آیات را به یکدیگر توضیح می‌دهد. و سیوطی یکی از بزرگترین قرآن‌شناسان عالم اسلام،

10) *The Qurān Interpreted*, by Arthur J. Arberry (Qum, Centre of Islamic Studies) Introduction.

در اتقان معروفش فصلی به این مسأله اختصاص داده و رساله مفردی نیز در این باب و توضیح و توجیه نحوه تلاثم آیات دارد.

باری مسأله عدم تلاثم و ناپیوستگی ظاهری بسیاری از سور و آیات قرآن بقدری آشکار است که احتجاج لازم ندارد و بجای استناد به آراء دیگران، کافیت خوانندگان را به تأمل در هر سوره و صفحه‌ای از قرآن دعوت کنیم.

اگر مسائل مختلف و بسیار متنوع قرآن بر عکس تدوین حاضر، هر کدام در جانی خاص می‌آمد یعنی اگر قصص و عقاید و احکام و اخبار به غیب و اوصاف گوناگون و پاسخگویی به مخالفان هر يك فقط در يك جا و به دنبال هم می‌آمد آنوقت کتابی می‌داشتیم که فلان تعداد صفحه راجع به طوفان نوح (ع) است و فلان تعداد صفحه راجع به هود (ع) و صالح (ع) و داستان عاد و ثمود، چند صفحه راجع به یونس (ع) و چند صفحه راجع به اصحاب کهف و چند صفحه راجع به موسی (ع) و فرعون و چند صفحه راجع به عیسی (ع) و چند صفحه راجع به تورات و تصدیق و تحریف آن، چند صفحه در وصف بهشت و نعمتهای آن و چند صفحه راجع به دوزخ و اصحاب دوزخ و چند صفحه راجع به وحدانیت خدا و سنن الهی و اثبات حقیقت او از رجوع به آفاق و انفس و دعوت به تفکر و تأمل در سرگذشت اقوام و افراد و صالحان و طالحان و چند صفحه راجع به نبوت پیامبر خاتم (ص) و چندین آیه در معرفی و رسوائی منافقان و چندین آیه در باب غزوات و سرایا و چندین آیه در شأن مهاجرین و انصار و چندین آیه در احکام و عبادات و معاملات و چندین آیه در حکمت و اخلاق و پند می‌بود و نظایر آن. آنگاه واقعاً چیزی بی‌جان‌تر و ناخواندنی‌تر از آن «مجمع القواعد» پیدا نمی‌شد.

این همه زیبایی و زندگی و صرافت طبع و فیضان که در طرح معجزه‌آسای کنونی قرآن هست از بین می‌رفت. و مثلاً بخش آیات احکامش هیچ فرقی با يك بخش از قانون اساسی یا جزائی که نوعاً ملال‌آور و کم خواننده است یا حداکثر یکی از رسالات فقهی گذشته یا حال پیدا نمی‌کرد و بخش داستان پیامبرانش نفسگیر و افسانه‌پردازانه و پر از اطناب به نظر می‌آمد. مگر قصه‌های تورات - چنانکه طبق آن حدیث، سلام بن مشکم در محضر رسول الله (ص) می‌گفت - بیشتر به این شکل نیست؟ آیا به این شکل بودندش را خیلی مهم انگاشته‌اند؟ یا خیلی هنرمندانه و معجزه‌آسا قلمدادش کرده‌اند؟ یا آیا نفوذش در نفوس بیشتر بوده؟ اشکال این روش فرضی، یعنی موضوع به موضوع و ظاهراً منطقی و منسجم کتابی چون قرآن فراوان

است. مثلاً اگر آیاتی در اثبات یا وصف وحدانیت خداوند می‌آمد دیگر ترغیب به ایمان یا دعا یا وصف احوال مؤمنان و رستگاران از آن جدا می‌افتاد و نیز ترهیب از کفر و بی‌ایمانی.

یا اگر آیاتی دربارهٔ پیامبر اسلام (ص) می‌آمد دیگر نمی‌توانست با ذکر حدیث پیامبران سلف و محنتها که کشیده‌اند و شکیبائیها که نموده‌اند به او تسلی خاطر دهد چرا که حدیث هر پیامبری در جای خود آمده بود.

چنانکه گفته شد این نکته از دیرباز برای قرآن‌شناسان و در آثارشان مطرح بوده. خطابی (ابو سلیمان محمد بن محمد ۳۱۹-۳۸۸ ق) ادیب لغوی محدث و صاحب یکی از قدیم‌ترین و متین‌ترین رساله‌های اثبات اعجاز قرآن به نام بیان اعجاز القرآن می‌گوید خداوند وعده و وعید و انذار و بشارت را اگر چه ذاتاً نقطهٔ مقابل یکدیگرند ولی چون مآلاً ناظر به يك هدف‌اند، در کنار هم می‌آورد:

اما اینکه می‌گویند اگر نزول قرآن بر سبیل تفصیل (جزء به جزء) و تقسیم (قسمت به قسمت) بود هر علمی جای خاصی داشت، نظم آن بهتر و فایده‌اش فراوان‌تر می‌شد، جوابش این است که قرآن به این شکل یعنی با جمع چیزهای مختلف المعنی در سورهٔ واحد و در يك گروه از آیات نازل شده تا فایده‌اش عام‌تر باشد. و اگر هر بابی جدا جدا بود، و به هر معنا و موضوعی سورهٔ مفرده‌ای اختصاص می‌یافت چندان چیزی از آن عاید نمی‌شد، و فی‌المثل یکی از کفار و معاندان و منکران چون سوره‌ای را می‌شنید حجت بر او تمام نمی‌شد چرا که اتمام حجت در جای دیگر آمده بود و فقط سورهٔ خاصی مخصوص آن بود. پس پی می‌بریم که گرد آوردن معانی گوناگون و فراوان در يك سورهٔ واحد، فایده‌بخش‌تر است از جدا جدا آوردن معانی. و خدا دانای‌تر است. و گویی خداوند، عزوجل، خوش دارد بندگانش را و طاعت و کوشش آنان را با این «جمع» که از نظر تنزیل و ترتیب «پراکنده» است بیازماید. و لیرفع الله الذین آمنوا منهم والذین اتوا العلم درجات.^{۱۱}

(۱۱) ابو سلیمان محمد بن محمد الخطابی «بیان اعجاز القرآن» ثلاث رسائل فی اعجاز القرآن، للرمانی والخطابی و عبدالقاهر الجرجانی. حققها و علق علیها محمد خلف الله و محمد زغول سلام. الطبعة الثانية (القاهرة، دارالمعارف، ۱۳۸۷ هـ) ص ۵۴.

فریتیوف شوآن یکی از اسلام‌شناسانی که به سطح و ساحت کم‌نظیری از شناخت حقایق ادیان و اسلام دست یافته در کتاب فهم [حقایق] اسلام دربارهٔ اسلوب قرآن چنین می‌نویسد:

قرآن مانند کتاب مقدس (عهدین) از بسیاری چیزها جز خداوند سخن می‌گوید؛ از شیطان، از جهاد، از قوانین ارث و نظایر آن بی‌آنکه به این جهات کمتر مقدس به نظر آید، حال آنکه ممکن است سایر کتابها به خداوند و سایر مسائل والا بپردازند بی‌آنکه به این جهت کلام قدسی لاهوتی بنمایند. ... اگر از بیرون نگریسته شود، این کتاب (بجز تقریباً ربع آخرش که شیوه‌اش بشدت شاعرانه است، هر چند شعر نیست) مجموعه‌ای از اقوال یا قصصی که کم یا بیش بی‌ارتباط و بی‌انسجام و در بادی امر از بعضی موارد نامفهوم است، می‌نماید. خواننده‌ای که پیش‌آگاهی نداشته باشد، اعم از اینکه ترجمه یا خود متن را بخواند با ابهامها، تکرارها، همانگوئیها، و در بسیاری از سوره‌های بلند با خشکی خاصی مواجه می‌شود بی‌آنکه لااقل حتی از حظ حسی و تسلاهی استحسانی‌ای که از زیبایی اصوات و ترتیل و تغنی صحیح آن برمی‌خیزد بهره‌مند باشد. ولی از این گونه دشواریها به میزانی در بسیاری از کتب مقدس وجود دارد. بی‌انسجامی (عدم تلائم) ظاهری این متون،^{۱۲} مثلاً غزل غزلهای سلیمان، یا بعضی از رسالات پولس رسول همواره يك علت دارد و آن عدم تناسب قیاس‌ناپذیر بین روح [القدس] و تنگ‌مایگی زبان انسانی است: گویی زبان مفلوک و شکسته بسته بشر فانی زیر سیطره و فشار هائل کلام آسمانی به هزاران تکه تقسیم شده است. یا گویی خداوند برای آنکه هزاران حقیقت را بیان کند، جز مشتی کلمات در اختیار نداشته و ناگزیر بوده از اشارات و تلویحاتی استفاده کند که سرشار از معنی، التفات، و تغییر لحن و خطاب، اختصار و ایجاز و تعابیر کنائی است.^{۱۳}

(۱۲) این سطح «نامنسجم» زبان قرآن است و نه نحو آن که یکی از شعرای قدیم عرب را واداشته بود ادعا کند که در قرآن عیبی هست و او می‌تواند کلامی بیاورد که از نظر سبک و سیاق از آن برتر باشد. سبک کتب منزله یا وحیانی همواره هنجارین است. گوته در دیوان شرقی اثر سبک متون مقدس را بخوبی وصف کرده است: آنها به گنبد آسمان می‌مانند، آغاز و انجامشان همانا یکی است. (پانویس از شوآن)

13) Frithof Schuon, *Understanding Islam*, translated by D.M. Matheson. (London, Allen and Unwin Ltd. 1963) pp. 44-45.

نتیجه و پایان سخن

چنانکه ملاحظه شد عدم تلائم و گسسته‌نمایی ظاهری سوره‌های قرآن و غزل‌های حافظ نه عیب این دو کتاب عظیم، که حُسن و هنر آنهاست و ره به باریکناها و ژرفناهای معنایی و معنوی مرموز می‌برد: «زیر هر نغمه که زد راه به جایی دارد». حافظ حافظه قومی ماست، و می‌توان گفت انس غریب و غریزی‌ای که ما ایرانیان مسلمان با دیوان حافظ داریم ناشی از انسی است که با اسلوب قرآن داریم، و بالعکس. و اسلوب یکسان این دو کتاب هر يك به مفهوم و مأنوس‌تر شدن آن دیگری مدد می‌رساند.

حافظ شصت سال از عمر کمابیش هفتادساله‌اش را در خلوت و جلوت و سفر و حضر و مسجد و مدرسه، و در سراء و ضراء و در کودکی و جوانی و کهولت و پیری، در هر مقام و موقعی با قرآن به سر برده و ذهن و زبانش با دقایق و حقایق و حفظ و حمل و درس و دراست، و حفظ و قرائت و تفسیر و تأویل آن آمیخته و آموخته بوده است. و می‌توان گفت از شدت انس با قرآن در واقع با همه گوشه و کنارها و سایه روشنهای پیدا و پنهان لفظی و معنوی قرآن علم حضوری دارد و چنان به آیات قرآن می‌اندیشد که به ابیات خویش.

این است که نگارنده، با توجه به تاریخ تحول غزل فارسی که تا سعدی يك سیر دارد و از حافظ سیرت و سانی دیگر و انقلابی که به قول آبربری حافظ در غزل ایجاد کرده و وحدت مضمونی و معنایی آن را دیگرگون کرده است، و با توجه به انس عظیم و عمیقی که با ظرائف زبانی و ساختمان سوره‌های قرآنی دارد این امر را محتمل و بلکه محتوم می‌داند که شکل و شیوه غزل حافظ متأثر از صورت و ساختمان سوره‌های قرآن باشد.

حسن و ملاحات: بحثی در زیبایی شناسی حافظ

نصرالله پورجوادی

در میان شاعران فارسی زبان اشعار حافظ در نیم قرن اخیر بیش از شعر هر شاعر دیگری مورد توجه محققان و ادیبان واقع شده و دیوان او با استفاده از نسخه‌های متعدد و قدیم بارها و بارها تصحیح و چاپ شده و هم اکنون بیش از یک چاپ انتقادی از آن در دست است. از پرتو این تحقیقات پر دامنه بسیاری از مشکلات لفظی دیوان حافظ بر طرف شده و خوشبختانه امروزه دوستداران حافظ قادرند از قرائتهای نسبتاً صحیح اشعار این شاعر بلند پایه زبان فارسی استفاده کنند. علاوه بر این، از لحاظ ادبی نیز بررسیهای قابل توجهی درباره مضامین و مفاهیم این اشعار انجام گرفته و بسیاری از نکات و ظرایف و دقایق ادبی آنها بر ما روشن شده، اگر چه هنوز نیز به دلیل معماهای حل نشده در این دیوان جای تحقیقات بیشتر خالی است. اما برغم این تحقیقات که در جای خود سودمند بوده است، مسأله‌ای که در حافظ شناسی کمتر مورد عنایت قرار گرفته تحقیق در عناصر و رموز عرفانی اشعار این شاعر و بطور کلی سعی در ترسیم جهان بینی و عرفان نظری اوست.

البته قبل از اینکه محققان بخواهند در خصوص جهان بینی و عرفان نظری حافظ تحقیق کنند، يك اصل را باید بپذیرند، و آن اینکه چنین چیزی وجود دارد. پاره‌ای از محققان ادعا کرده‌اند که حافظ، به عنوان يك شاعر، فاقد يك نظام منسجم عرفانی است، و بطور کلی اشعار عرفانی او اشارات پراکنده‌ای است به مضامین عرفانی و صوفیانه. این مطلب بیش از آنکه در شناخت تفکر حافظ به ما کمک کند، حکایت از استنباطی می‌کند که اساس آن جهل ما نسبت به نظام فکری شاعری است که بدون شك در عین شاعری یکی از بزرگترین متفکران در فرهنگ اسلامی است. البته

اثبات اینکه حافظ دارای يك جهان بینی منسجم و يك نظام نسبتاً كامل در عرفان نظری بوده است در نهایت مستلزم بازسازی چنین نظامی است. ولی به هر حال، برای چنین کاری، انکار وجود این نظام راه را برای هر نوع تحقیق مسدود می‌سازد. حافظ، مانند سایر همکیشان خود، در يك فضای فکری تنفس می‌کرده که متأسفانه تاکنون کوششی برای شناخت منظم و مدون آن به عمل نیامده است. این فضای فکری خود مبتنی بر نظام منسجم و مذهب متشکلی بوده است که غالب شعرای فارسی زبان قرن‌ها با آن مانوس بوده‌اند و از عناصر آن استفاده می‌کرده‌اند، بی‌آنکه مانند سایر صاحبان مذاهب، از قبیل فلاسفه و متکلمان، به تدوین آن مبادرت ورزند. ادبیات صوفیانه فارسی، بخصوص آن قسمت از آن که در شعر عرفانی و غزل تجلی کرده مبتنی بر مذهب خاصی در تصوف اسلامی است، ولی این مذهب هنوز مورد تحقیق واقع نشده و مدون نگردیده است.

بیان شاعرانه این مذهب عرفانی را می‌توان در اشعار حافظ جستجو کرد. این اشعار در عین اصیل بودن و ابتکاری که شاعر از خود در آنها بروز داده است و ظرافتهای خاصی که به کار برده، چنانکه بسیاری از محققان به حق اذعان کرده‌اند، مرحله کمال شعر عرفانی و صوفیانه زبان فارسی است، بدین معنی که حافظ وارث سنت دیرپا و غنی و پرباری بوده است که به نحو احسن از آن استفاده برده است. قرن‌ها تجربه ادبی در زبان فارسی، و پایه‌گذاری يك سنت ادبی و عرفانی با مضامین خاص و ابهام‌ها و ظرایف و لطایف و صنایع هنری به دست هنرمندان پیشین از يك سو و ذوق و ابتکار و خلاقیت شاعر و احاطه کم نظیر او به این ذخیره ادبی و هنری از سوی دیگر به وی اجازه داده است که شعرش را به مرتبه‌ای از کمال برساند که به قول خودش قدسیان عرش آن را از بر کنند.

رموز و معانی و اندیشه‌های صوفیانه‌ای که حافظ در شعر خود به کار برده است عناصری است از يك مذهب عرفانی خاص که می‌توان آن را «تصوف شعر فارسی» نامید. این تصوف که مهد آن عمده در خراسان بوده و پرورش آن بخصوص در قرن‌های پنجم و ششم هجری صورت گرفته است، مذهبی است که مدار آن بر عشق است و اندیشه‌ها و آثار بزرگانی چون ابوسعید ابوالخیر و احمد غزالی و سنایی و عطار و عراقی در تکوین آن سهم عمده‌ای داشته‌اند و حافظ یکی از حلقه‌های زنجیری است که آثار این متفکران و هنرمندان به وجود آورده است. در اینجا قصد ما این نیست که بنای این مذهب و نظام عرفانی را بازسازی کنیم. وجود این بنا به عنوان يك

فرض در نظر گرفته شده، و تنها عناصر و قسمت‌هایی از آن تاکنون تبیین شده است. بازسازی کاملتر این بنا مستلزم بازشناسی عناصر بیشتری است. آنچه در اینجا منظور نظر ماست، تحقیق و معرفی جزء دیگری از این بناست.

بدیهی است که تجلی‌گاه اصلی «تصوف شعر فارسی» اشعار شعری است که به این مذهب تعلق دارند، و از میان آنان از همه مهمتر اشعار کسانی چون سنایی و عطار و مولوی و عراقی و خود حافظ است. ولی در عین حال کتابهای دیگری نیز به نثر نوشته شده که این مضامین شعری در آنها به کار برده شده و مهمتر آنکه این آثار منثور مجالی برای تبیین و توضیح عناصر این مذهب پدید آورده است. سوانح احمد غزالی و لمعات عراقی نمونه‌های بارز این قبیل آثار منثور است.^۱ این دواثر اگر چه به نثر نوشته شده، در حقیقت متعلق به عالم شعر است، و اثر غزالی از اثر عراقی به مراتب مهمتر است. مطالب این دو کتاب در حقیقت اشعاری است منثور. نثری است که از عالم شعر و شاعری مایه گرفته است. این دو کتاب بطور مستقیم یا غیر مستقیم منبع الهام بسیاری از شاعران از جمله لسان‌الغیب بوده، و از آنجا که عراقی نیز خود از سوانح غزالی الهام گرفته است،^۲ اثر غزالی یکی از مهمترین منابع فکری حافظ بوده است. بسیاری از مضامینی که حافظ در اشعار خود به کار برده است، عیناً یا با اندکی تغییر در سوانح غزالی دیده می‌شود بطوری که این کتاب خود کلیدی است مؤثر برای حل لا اقل پاره‌ای از معماهایی که در ابیات حافظ از لحاظ عرفانی وجود دارد.^۳ معانی خیال و خواب، اندام معشوق، تشبیه و تنزیه، ملامت، حسن و عشق، صفات عاشق و معشوق، درد و بلای ناشی از عشق، و غم هجران که به کرات در اشعار حافظ آمده است از لحاظ عرفانی در سوانح تبیین شده است.

یکی از مضامینی که در سوانح به تفصیل شرح داده شده و حافظ آن را در مطلع یکی از غزلهای خود به کار برده است، تجلی حسن و کرشمه و ناز و غنچ و دلال معشوق است. این موضوع که خود یکی از مباحث مهم و دل‌انگیز تصوف عاشقانه است تحت عنوان کرشمه حسن و کرشمه معشوقی در سوانح شرح داده شده و

(۱) از آثار دیگری که در آنها به این مهم پرداخته شده می‌توان از تمهیدات و نامه‌های عین‌القضاة، لوائح منسوب به او، مرصادالعباد نجم‌الدین رازی، و مصباح‌الهدایه محمود کاشانی نام برد.

(۲) چنانکه خود در دیباچه لمعات می‌نویسد که قصد او این است که کتابی بر «سنت سوانح» بنویسد.

(۳) بعضی از این موارد را نگارنده در حواشی خود به سوانح (تهران، ۱۳۶۰، ص ۱۱۴) و نیز در سلطان طریقت (تهران، ۱۳۵۸، ص ۱۵۳) ذکر کرده است.

حافظ در بیت ذیل به آن اشاره صریح کرده است:

نه هر که چهره برافروخت دلبری داند
نه هر که آینه سازد سکندری داند^۴

در اینجا سعی خواهیم کرد تا بیت مزبور را با توجه به توضیحاتی که غزالی در سوانح داده است و همچنین مطالبی که عرفای دیگر در این مبحث اظهار کرده‌اند تفسیر کنیم.

پیش از اینکه به آراء احمد غزالی رجوع کنیم، ابتدا معنی بیت را از روی ظاهر الفاظ توضیح می‌دهیم. در بادی نظر، معنی بیت مزبور کاملاً روشن است و هیچ مُعضل خاصی و ابهامی در آن وجود ندارد. شاعر در مصراع اول میان دو چیز فرق نهاده است: یکی چهره برافروختن معشوق و دیگر دلبری دانستن او. برافروخته شدن چهره عبارت است از ظهور و بروز مافی‌الضمیر شخص و دلبری کردن حرکات و اطواری است که وی با اعضای صورت و بدن خود پدید می‌آورد. این دو خصوصیت با هم فرق دارند. چهره برافروختن دیگر است و دلبری دانستن دیگر. اگر بخواهیم اندکی دقیق‌تر شویم، باید بگوییم که چهره برافروختن کاری است ظاهراً آسان‌تر از دلبری دانستن. چه بسا معشوقی بتواند چهره برافروزد یعنی مافی‌الضمیر خود را بطور طبیعی آشکار نماید، ولی شیوه دلبری کردن نداند. مصراع دوم این بیت کمی پیچیدگی دارد، ولی اشکال عمده‌ای در آن وجود ندارد. در این مصراع که در حقیقت تلمیحی به کار رفته است، شاعر به منظور شرح همان معنایی که در مصراع اول نهفته است از يك داستان یا افسانه تاریخی استفاده کرده است و آن داستان آیین ساختن اسکندر مقدونی است. همان طور که چهره برافروختن با دلبری دانستن فرق دارد، آیین ساختن و سکندری دانستن نیز با هم فرق دارند. چه بسا کسانی که همچون اسکندر آیین ساختن و ساخت ولی راه و رسم سکندری را ندانند. البته در این مصراع ابهامی وجود دارد. مراد از آیین در اینجا وسیله‌ای است که اوضاع جهان در آن منعکس می‌شده و اسکندر با توجه به آن از وقایع مُلک خویش باخبر می‌شده است.^۵ ولی در ورای این معنی ظاهری، معنای عرفانی وجود دارد که

(۴) دیوان حافظ. به تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۲، ص ۳۶۴.

(۵) برای توضیح درباره منشأ تاریخی این افسانه رجوع کنید به مقاله «جام جهان‌نما» در مجموعه مقالات دکتر محمد معین. تهران، ۱۳۶۴، ص ۳۴۵ به بعد و اسکندر و ادبیات ایران، دکتر سیدحسین صفوی، تهران، ۱۳۶۴، صص ۱۴-۲۰۷.

حافظ خود در یکی از ابیاتش بدان اشاره کرده است:

آیینۀ سکندر جام می است بنگر

تا بر تو عرضه دارد احوال ملک‌دارا (دیوان حافظ، ض ۲۶)

از آنجا که جام می در اصطلاح صوفیانه معمولاً مترادف جام جم و جام جهان‌نما و جام جهان‌بین و به معنی (دیدۀ) دل عارف است، آیینۀ اسکندر نیز از لحاظ عرفانی به همین معنی است. ملک‌دارا یا داراب نیز از لحاظ عرفانی اسرار جهان‌صنع است که در جام جم منعکس می‌شده، و ملک اسکندر نیز اصطلاح دیگری است که به همین معنی به کار برده شده است.

آیینۀ و معنای رمزی آن کم و بیش روشن است. اما معنی سکندری تا حدودی مبهم است. سکندری را معمولاً به آیین و رسم و راه جهان‌نگشایی و کشورداری معنی کرده‌اند، و از لحاظ ظاهری این معنی ناصحیح نیست. بنابراین، معنی ظاهر مصراع فوق این است که آیینۀ ساختن اسکندر و مطلع شدن بر اوضاع و احوال ملک او با توانایی او در تدبیر آن فرق دارد. ولی سؤالی که در اینجا باید بدان پاسخ داد این است که معنی «سکندری دانستن» از لحاظ عرفانی چیست؟ اگر آیینۀ مترادف جام می و جام جم و جام جهان‌بین و به معنی (دیدۀ) دل عارف باشد، معنی عرفانی و باطنی سکندری چیست؟ همان‌طور که گفته شد، این مصراع تلمیحی است شاعرانه، و شاعر از آن همان معنی را که در مصراع اول بیان کرده است اراده کرده. بنابراین، آیینۀ ساختن را باید به معنای چهره برافروختن و سکندری دانستن را به معنای دلبری دانستن در نظر گرفت. اما معنای چهره برافروختن و دلبری دانستن چیست، و شاعر از لحاظ عرفانی در حقیقت چه می‌خواسته است بگوید؟ در این بیت قصد شاعر این است که میان دو خصوصیت معشوق تمییز دهد، چه چهره برافروختن و دلبری کردن هر دو کار معشوق است، و اگر مراد شاعر از معشوق، معشوق حقیقی یعنی حق باشد، وی در واقع خواسته است نکته‌ای را از لحاظ کلام صوفیانه بیان کند. این نکته چیست؟ پاسخ این سؤال را احمد غزالی برای ما روشن می‌کند.

تمییزی که در این بیت داده شده است میان چهره برافروختن و دلبری کردن است، و همان‌طور که ذکر شد این دو خصوصیت مربوط به معشوق است. به عبارت دیگر، سخن حافظ در اینجا درباره‌ی عاشق و حالات و صفات او نیست، بلکه صفات معشوق است که منظور نظر اوست و این نه تنها در مورد چهره برافروختن و دلبری کردن صدق می‌کند، بلکه در مصراع دوم، یعنی در آیینۀ ساختن و سکندری دانستن

نیز سخن درباره‌ی معشوق است نه عاشق. غزالی در سوانح میان صفات عاشق و صفات معشوق چنانکه باید فرق گذاشته و درباره‌ی هر يك بحث‌های جداگانه‌ای کرده است. یکی از بحث‌های وی درباره‌ی معشوق و صفات و خصوصیات او بحثی است تحت عنوان کرشمه‌ی حسن و کرشمه‌ی معشوقی. پیش از آنکه وارد این بحث شویم، لازم است لفظ حسن و معنای عرفانی آن را از نظر غزالی تا حدودی توضیح دهیم. واژه‌ی حسن که یکی از واژه‌های اصلی و مهم تصوف عاشقانه‌ی شعرای فارسی زبان است و حافظ نیز مانند بسیاری از شعرای دیگر بارها آن را به کار برده است مترادف نیکویی است که آن را حقیقتاً نمی‌توان تعریف کرد، گرچه بعضی گفته‌اند حسن تناسب و ملائمتی است که در ذات معشوق است.^۶ باری، این نیکویی در تجلی که معشوق می‌کند و عالم صنع از آن پدید می‌آید نهفته است. به تعبیر غزالی «حسن نشان صنع است» (فصل ۱۲). تجلی این حسن به نحو کمال در آینه‌ی عشق عاشق صورت می‌گیرد (فصل ۱۳). همین تجلی را غزالی با تعبیر شاعرانه‌ی خود «کرشمه‌ی حسن» می‌خواند (فصل ۱۱). علاوه بر تجلی حسن، معشوق تجلی دیگری بر عاشق می‌کند که باز غزالی آن را به تعبیر خود «کرشمه‌ی معشوقی» می‌نامد. بنابراین، دو نوع تجلی یا کرشمه در معشوق هست، یکی کرشمه‌ی حسن که مربوط به کمالات ذات اوست و دیگری کرشمه‌ی معشوقی که عارض معشوق می‌شود. غزالی اصطلاحات عاشقانه‌ی دیگری چون غنچ و دلال و ناز را نیز در ردیف این کرشمه‌ی اخیر به کار می‌برد. در وصف این دو کرشمه، غزالی به تشبیهی متوسل می‌شود. کرشمه‌ی حسن را همچون طعام می‌داند و کرشمه‌ی معشوقی را همچون نمک. بنابراین، کرشمه‌ی معشوقی و غنچ و دلال و ناز او ملاحه‌ی معشوق است.

اصطلاح ملاحه را شعرا و نویسندگان دیگر نیز به کار برده‌اند. سعیدالدین فرغانی که خود متأثر از احمد غزالی است در شرح «تائیه ابن فارض»، پس از اینکه حسن را به تناسب و ملائمت معنی می‌کند در معنی ملاحه می‌نویسد: «تناسب و ملائمت و لطافتی دقیق [و] پوشیده است که خوش آید، اما از او عبارت نتوان کرد».^۷ شبستری نیز ملاحه را به عنوان چیزی زاید بر حسن یا نیکویی وصف کرده و

۶) البته این تعریف قابل قبول همگان نیست، از جمله افلوطن که خود این تعریف را ارانه می‌دهد و سپس رد می‌کند، به دلیل اینکه بسایط از این تعریف خارج می‌شوند.

۷) مشارق الدراری. سعیدالدین فرغانی. به تصحیح سیدجلال الدین آشتیانی. تهران، ۱۳۵۷. ص ۱۳۲.

می‌گوید:

ملاحه از جهان بی مثالی
در آمد همچو رند لایبالی
به شهرستان نیکویی علم زد
همه ترتیب عالم را به هم زد
گاهی بر رخس حسن او شهسوار است
گاهی با نطق تیغ آبدار است
چو در شخص است خوانندش ملاحه
چو در لفظ است گویندش فصاحت^۸

حافظ نیز در اشعار خود لفظ ملاحه را به همین معنی به کار برده^۹ و احتمالاً مراد او از «آن» نیز همین است.^{۱۰} ولی قبل از اینکه درباره حافظ بحث کنیم، لازم است برگردیم به احمد غزالی و نظر او را در باب فرق میان حسن و ملاحه، یا به تعبیر خود

۸) گلشن‌راز: محمود شبستری، (در شرح محمد لاهیجی بر گلشن‌راز)، تهران، ۱۳۳۷، ص ۷۵۳.

۹) اشعاری که ملاحه در آنها استعمال شده است:

حسنه به اتفاق ملاحه جهان گرفت
آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت

اگرچه حسن فروشان به جلوه آمده‌اند
کسی به حسن و ملاحه به یار ما نرسد

آخر ای پادشه ملك ملاحه چه شود
گر لب لعل تو ریزد نمکی بر دل ریش

خرم شد از ملاحه تو عهد دلبری
فرخ شد از لطافت تو روزگار حسن

در بیشتر این موارد، چنانکه ملاحظه می‌شود، ملاحه همراه با حسن، و چیزی زائد بر آن در نظر گرفته شده است.

۱۰) شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد

بنده طلع آن باش که آبی دارد

موی و میان از صفات ذاتی شاهد است، ولی با این صفات او هنوز شاهد دلبر نیست. باید صفت دیگری نیز به آن ضمیمه شود. در بیت دیگر «آن» حتی بهتر از حسن دانسته شده است:

اینکه می‌گویند «آن» بهتر از حسن

یار ما این دارد و آن نیز هم

او کرشمه حسن و کرشمه معشوقی تحقیق کنیم.

همان‌طور که اشاره شد، کرشمه حسن با کرشمه معشوقی فرق دارد. فرق این دو در این است که در کرشمه حسن معشوق تعلق خاطری به عاشق ندارد، درحالی‌که در کرشمه معشوقی وجود عاشق لازم است و اگر او نباشد، گویی تیر این کرشمه به هدف نمی‌رسد.

کرشمه حسن دیگر است و کرشمه معشوقی دیگر. کرشمه حسن را روی درگیری نیست و از بیرون پیوندی نیست. اما کرشمه معشوقی و غنچ و دلال و ناز: آن معنی از عاشق مددی دارد، بی او راست نیاید. لاجرم اینجا بود که معشوق را عاشق در باید (فصل ۱۱).

چنانکه ملاحظه می‌شود، در کرشمه حسن نیازی به قبول عاشق نیست. به عبارت دیگر، تجلی حسن از مقوله اضافه نیست، و اگر باشد اضافه اشراقی است. اما کرشمه معشوقی از مقوله اضافه است و لذا محتاج به طرفین است. باید هم معشوق باشد و هم عاشق. غزالی در اینجا مواظب است که لفظ نیازمندی و احتیاج و افتقار را به کار نبرد، چه اینها همه از صفات عاشق است نه معشوق (فص ۳۹). معشوق به همه حال غنی است. البته صفت غنای او به‌طور مطلق در ذات او و در تناسب و ملائمت ذاتی یعنی حسن او نهفته است. اما همینکه ما از مرتبه ذات فرود آییم این استغنای ذاتی را نیز ترك می‌کنیم. البته، معشوق باز هم مستغنی است، ولی به قول فخرالدین عراقی «تعلق گونه‌ای» در او نسبت به عاشق پدید می‌آید.^{۱۱} این معنی را ابن عربی با لفظ «طلب» بیان می‌کند، و درحالی‌که غنا را به مرتبه ذات نسبت می‌دهد، طلب را در مرتبه اسماء می‌داند. توضیحی که ابن عربی درباره این مسأله می‌دهد نظر غزالی را روشنتر می‌نماید.

ابن عربی این مسأله را در فصوص الحکم، در ضمن «فص حکمة قلبیه فی کلمة شعبیه» مطرح کرده و با تمیز میان مرتبه ذات از مرتبه اسماء آن را حل کرده است. حق تعالی، از نظر محیی الدین، هم غنی است و هم طالب. این غنا و طلب از دو حیثیت ناشی می‌شود. به عبارت دیگر، استغنا و طلب حق را در دو مرتبه باید در نظر گرفت. غنای حق تعالی از عالم در مرتبه ذات است و طلب او در مرتبه اسماء. در مرتبه ذات او

(۱۱) لمعات، تهران، ۱۳۵۳، ص ۴۶ (لمعة ۲۶).

از همه عالم و عالمیان بی‌نیاز است، «والحق من حیث ذاته غنی عن العالمین».^{۱۲} چه عالمی باشد و چه نباشد، در ذات مقدس او هیچ تغییری پدید نمی‌آید. اما در مرتبه اسماء، این غنای ذاتی ملحوظ نیست، بلکه طلب اسمایی پدید می‌آید. البته اسماء الهی را نیز باید به دو اعتبار ملحوظ کرد: یکی به اعتبار وجود و احدیت ذاتی، که از این حیث اسماء عین مسمی است، و دیگر از حیث کثرت اسماء که هر یک طالب اعطای حقایق است، یعنی در این مرتبه هر یک از اسماء مقتضی محل ولایت خویش است. مثلاً اسم الخالق مقتضی مخلوق است، و اسم الرازق مقتضی مرزوق و الرب مقتضی مربوب، و هکذا. اگر مخلوقی نباشد، چگونه خالقیت حق تحقق می‌پذیرد. یا اگر مرزوق و مربوبی نباشد، چگونه رازقیت و ربوبیت حق تحقق می‌یابد. پس تحقق خالقیت و رازقیت و مربوبیت منوط به وجود حقیقی یا مقدر مخلوق و مرزوق و مربوب است.

و ان الاسماء الالهیه عین المسمی و لیس الالهو، و انها طالبة ما تعطیه من الحقایق و لیست الحقایق التي تطلبها الاسماء الاالعالم. فالالوهیه تطلب المألوه، و الربوبیه تطلب المربوب، و الا فلاعین لها الابه وجوداً او تقدیراً. و الحق من حیث ذاته غنی عن العالمین. و الربوبیه ما لها هذا الحكم. فبقی الامر بین ما تطلبه الربوبیه و بین ما تستحقه الذات من الغنی عن العالمین.^{۱۳}

رابطه و نسبتی که میان خالق و مخلوق و رازق و مرزوق و رب و مربوب و اسماء دیگر به وجود می‌آید هر دو طرف را در بر می‌گیرد، یعنی طلب هم در خالق است و هم در مخلوق، و همچنین در سایر اسماء. این معنی را البته در همه نسبتها می‌توان ملاحظه کرد. مثلاً در نسبت ابوت و بنوت، پدر را فرزند در باید و فرزند را پدر. ناگفته نماند که این طلب و در بایست در دو طرف یکسان نیست.^{۱۴} طلبی که در رب است به مربوب

(۱۲) فصوص الحکم. به تصحیح ابوالعلاء عقیفی. بیروت، ۱۹۴۶. ص ۱۱۹.

(۱۳) همانجا.

(۱۴) ملاحظه فیض کاشانی برای بیان این معنی از لفظ استلزام استفاده می‌کند. فیض بیان دقیقی در این خصوص دارد و توضیح می‌دهد که چرا نسبت استلزام را که در طرفین هست، از جانب محب به محبوب یا مقید به مطلق می‌توان احتیاج خواند ولی از جانب محبوب به محب یا مطلق به مقید نمی‌توان. «مطلق بی‌مقید نباشد و مقید بی‌مطلق صورت نهند، اما مقید محتاج است به مطلق و مطلق مستغنی

با طلبی که در مربوط است به رب فرق دارد. طلب مربوط نسبت به رب یا بطور کلی عالم به حق از برای وجود است. اگر سریان حق در عالم نبود، عالم را وجود نبود. از سوی دیگر، طلب حق نسبت به عالم از برای ظهور است. احکام و صفات حق تعالی را بدون حقایق عالم ظهوری نیست.

رابطه طلب، همان گونه که ذکر شد، در همه اسما الهی و محل ظهور آنها در عالم وجود دارد. همان گونه که خالق و مخلوق و رازق و مرزوق و رب و مربوط طالب یکدیگرند، محبوب و محب یا معشوق و عاشق نیز هر يك به نوعی طالب دیگری است: سایه معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد

ما بدو محتاج بودیم او به ما مشتاق بود (دیوان حافظ، ص ۴۲۰)
پس در مرتبه معشوقی تعلق در طرفین وجود دارد، هم عاشق خواهان معشوق است و هم معشوق خواهان عاشق. عراقی اصطلاحات و تعابیر ابن عربی و احمد غزالی را در این باب با هم جمع کرده می نویسد:

محب چون خواهد که مراقب محبوب باشد چاره او آن بود که محبوب را به هر چشمی مراقب باشد و به هر نظری ناظر... محب در اینجا بیش به خلوت نتواند نشست و... از هیچ چیز عزلت نتواند کرد، چه غایت عزلت آن بود که در خلوتخانه ناپود خود نشیند و از اسما و صفات خود و خلق عزلت گیرند. لیکن پس از آنکه ناظری او خورای منظوری دوست آمد و دانست که مرتبه معشوقی را به عاشق تعلق گونه ای هست عزلت چگونه کند؟ الربو بیه غیر العبودیه محال. اینجا عاشق به حسابی درمی آید. چه اگر عاشق کرشمه معشوقی را قابل نیاید کرشمه معشوقی تهی ماند، که *إِنَّ لِلرَّبِّ بِيَّةً سَرًّا لَوْ ظَهَرَ لَبَطَلَتِ الرَّبُّ بِيَّةً*. هر چند معشوق را حسن و ملاحظت به کمال است، و از روی کمال هیچ در نباید،

→ است از مقید. پس استلزام از طرفین است و احتیاج از يك طرف... و ایضاً مطلق مستلزم مقیدی است از مقیدات علی سبیل البدلیه، نه مستلزم مقیدی مخصوص. و چون مطلق را بدلی نیست، قبله احتیاج همه مقیدات اوست.

گر دوست را به جای من مبتلا بی است
بی او شوم اگر شوم کس به جای دوست.»
کلمات مکتونه. محمد محسن فیض کاشانی. تهران، بی تا. ص ۳۲.

فی حسن ترا شرف ز بازار من است

بت را چه زیان که بت پرستش نبود

اما از روی معشوقی نظاره عاشقی در باید... حریت مطلق در مقام غنای مطلق یافت شود، والا از روی معشوقی چنان که نیاز و عجز عاشق را ناز و کرشمه معشوق در باید، هم چنین کرشمه و ناز او را نیز طلب و نیاز عاشق به کار آید. این کار بی‌یکدیگر راست نمی‌آید (لمعه ۲۶).

سخنان عراقی در اینجا مستقیماً از توضیح غزالی درباره فرق میان کرشمه حسن و کرشمه معشوقی اقتباس شده است. البته توضیحاتی که عراقی داده است کمی مفصل‌تر است، ولی این مطالب اضافی را نیز وی از روی حکایتی که غزالی نقل کرده استنباط نموده است. سوانح غزالی بطور کلی هم اصیل‌تر از لمعات است و هم جنبه ادبی و شاعرانه آن قوی‌تر. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، سوانح شعری است به زبان نثر. در این اثر اگرچه دقایق تصوف نظری مندرج است، جنبه خشک کتابهای کلامی و فلسفی راه نیافته است. موضوع عشق و احوال و صفات عاشق و معشوق مصنف را بطور طبیعی به راه ذوق کشانده است. این جنبه شاعرانه و ادبی را نه تنها در ابیاتی که وی به مناسبت مقال در اکثر فصول کتاب آورده است می‌توان دید، بلکه در جنبه دیگری نیز مشاهده می‌شود. در این کتاب علاوه بر ابیات، گاهگاه برای توضیح مطالب از حکایت‌هایی نیز استفاده شده است. یکی از حکایت‌های زیبا و دلنشین این کتاب در توضیح کرشمه معشوقی و فرق آن با کرشمه حسن و ضرورت وجود عاشق نقل شده است. حکایت درباره پادشاهی است که گلخن تابی بر وی عاشق می‌شود. پادشاه که عالی‌ترین مقام را در کشور دارد معشوق است با همه صفات کمال، و گلخن تاب که پست‌ترین مشاغل را بر عهده دارد عاشق است با همه صفات عاشقی، از عجز و نیاز و افتقار. علاوه بر این دو، شخص سومی نیز در این حکایت ظاهر می‌شود و آن وزیر است که مظهر عقل و فراست است و اوست که شاه را از عشق گلخن تاب آگاه می‌سازد، و داستان از اینجا آغاز می‌شود.

ملك می‌خواست که او را سیاست کند. وزیر گفت: «تو به عدل معروفی؛ این لایق نبود که سیاست کنی بر کاری که آن در اختیار نیاید». از اتفاق راه گذر ملك بر گلخن آن گدا بود و او هر روز بر راه نشسته بودی منتظر تا ملك کی

برگذرد، و ملك چون آنجا رسیدی کرشمه معشوقی پیوند کرشمه جمال کردی. تا روزی که ملك می‌آمد و او نشسته نبود، و ملك کرشمه معشوقی در پیوسته بود. آن کرشمه معشوقی را نظاره نیاز عاشقی دریاست. چون نبود او، برهنه بماند که محل قبول نیافت. بر ملك تغییری ظاهر گشت. وزیر زیرک بود؛ بفرست آن را دریافت. خدمتی کرد و گفت که ما گفتیم که او را سیاست کردن هیچ معنی ندارد که از اوزیانی نیست. اکنون خود بدانستیم که نیاز او درمی‌یابد.

این داستان کوتاه و پرمعنی، چیزی بر آنچه غزالی قبلاً درباره کرشمه حسن و کرشمه معشوقی گفته است نمی‌افزاید. شاه دارای حسن و جمالی است^{۱۵} که به ذات او تعلق دارد، از این حیث او را هیچ تعلقی به عاشق نیست^{۱۶}، و از روی همین غناست که او در ابتدا در صدد سیاست کردن گلخن تاب برمی‌آید. حسن او با اوست، خواه عاشقی باشد که آن را نظاره کند و خواه نباشد:

فی حسن ترا شرف ز بازار من است

اما پس از این، مرحله دیگری آغاز می‌شود. عاشق از خلوت و عزلت به درمی‌آید و بر راه گذر ملك می‌نشیند و به نظر بازی می‌پردازد. چون شاه خود را در مقام منظوری می‌یابد، کرشمه معشوقی و ناز را بر کرشمه حسن می‌افزاید. در این مرتبه معشوق طالب عاشق است.^{۱۷} دلبری و ناز و کرشمه ملك را در اینجا نیاز و تذلل و

(۱۵) چنانکه ملاحظه می‌شود، غزالی در اینجا حسن و جمال را مترادف یکدیگر به کار برده است. ولی عرفاً معمولاً میان این دو فرق گذاشته‌اند، چنانکه مثلاً فرغانی که حسن را نفس تناسب و ملائمت می‌خواند، جمال را «کمال ظهور» معنی کرده است (مشارق‌الدراری، ص ۱۳۲).
(۱۶) به این استغنا در مقام ذات نیز حافظ در ابیاتی چند اشاره کرده است، از آن جمله در ابیات ذیل که می‌گوید:

ولیکن کی نمایی رخ به زندان
تو کز خورشید و مه آینه‌داری

مهر تو عکسی بر ما نیفکند
آینه رویا، آه از دلت آه

(۱۷) مولوی در قیه‌ما فیه (تهران، ۱۳۴۸، ص ۹۱) از شاعری به نام شریف پای سوخته که شعری سروده و خدا را مستغنی دانسته از «هر چیز که وهم تو بر آن گشت محیط» بشدت انتقاد کرده

انکسار گلخن تاب در باید، و چون روزی در آنجا حاضر نیست ملك متغیر می شود. غزالی در اینجا به نکته دیگری اشاره می کند و آن احساسی است شبیه به غیرت که در معشوق پدید می آید. غیرت معمولاً از خصوصیات عاشق شمرده می شود، به دلیل تعلق خاطری که به معشوق دارد و هیچ کس را شریک خود در عشق نمی تواند دید. در اینجا نیز به دلیل تعلق که معشوق به عاشق پیدا کرده است، حالتی پدید می آید که غزالی نمی داند اگر غیرت نخواند چه بخواند. این مطلب را وی به صورت سؤالی خطاب به خواننده مطرح می کند تا اهمیت آن را نیز گوشزد کرده باشد. می پرسد: «جوانمردا، چه گویی اگر با ملك گفتندی که اواز تو فارغ شد و با دیگری کاری بر ساخت و عاشق شد؟ ندانم تا هیچ غیرت از درون او سر برزدی یا نه» در ادامه این سخن، خواجه احمد بیگی را نقل می کند که بعضی از شارحان آن را تفسیر این آیه دانسته اند که «إِنَّ اللَّهَ لَا يَغْفِرُ أَنْ يُشْرَكَ بِهِ وَيَغْفِرُ مَا دُونَ ذَلِكَ لِمَنْ يَشَاءُ» (نساء، ۵۱):

هر چه خواهی بکن ای دوست مکن یار دگر

کانگهی پس نشود با تو مرا کار بسر

این حکایت اگر چه مطلب دیگری به آنچه غزالی قبلاً به اختصار بیان کرده و میان کرشمه حسن و کرشمه معشوقی فرق گذاشته و کرشمه معشوقی را منوط به وجود و نظاره عاشق دانسته است نمی افزاید، مع هذا مصنف با نقل آن به مطلب اصلی خود جان می بخشد و بحث خود را از صورت يك بحث مجرد فراتر می برد و به مرتبه خیال و تشبیه شاعرانه می رساند. به تعبیری دیگر، این تلمیح نمکی است که وی به طعام می افزاید و ملاح را با حسن می آمیزد. و این درست همان کاری است که حافظ در کمال هنرمندی با مصراع دوم در بیت مذکور کرده است: «نه هر که آینه سازد سکندری داند» اما پیش از اینکه به این مصراع بپردازیم، لازم است مضمون مصراع اول را با مطالبی که شرح داده شد تطبیق کنیم.

وقتی حافظ در مصراع اول می گوید: «نه هر که چهره برافر وخت دلبری داند»، وی دقیقاً همان معنایی را می خواهد افاده کند که غزالی و عراقی بیان کرده اند. مراد

می گوید: «آیت استغنا برای کافران آمده است، حاشا که به مؤمنان این خطاب باشد. ای مردک، استغنا او ثابت است، الا اگر ترا حالی باشد که چیزی ارزد از تو مستغنی نباشد بقدر عزت تو». در ضمن این مبحث، مولانا به داستان پادشاه و گلخن تاب (= تونی) نیز اشاره کرده است.

او از چهره برافروختن همانا کرشمه حسن است و مراد از دلبری دانستن کرشمه معشوقی است. چهره معشوق عضوی اصلی از بدن معشوق است و برافروخته شدن آن ظاهر شدن حالت نفسانی و بروز مافی الضمیر اوست که در اینجا اشاره به ظهور حسن ذاتی است. در این تجلی و ظهور، معشوق طالب نیاز عاشق نیست^{۱۸}: «نی حسن ترا شرف ز بازار من است». خود حافظ در جای دیگر می‌گوید:

یا رب آیینۀ حسن تو چه جوهر دارد

که در او آه مرا قوت تأثیر نبود (دیوان حافظ، ص ۴۴۴)

آه عاشق در آیینۀ حسن تأثیری ندارد، زیرا که این مقام، مقام معشوقی نیست. آه عاشق در جایی مؤثر است که هم عاشق محتاج معشوق شود و هم معشوق مشتاق و طالب عاشق. در حقیقت معشوقی در این مرتبه تحقق می‌یابد. در مرتبه معشوقی است که دلبری آغاز می‌شود، و این دلبری از پرتو ملاحظت معشوق است:

خرم شد از ملاحظت تو عهد دلبری

فرخ شد از لطافت تو روزگار حسن (دیوان حافظ، ص ۷۸۸)

شاهدی نیز در اشعار حافظ اشاره به همین مرتبه است. در جایی که هنوز مرتبه تجلی حسن است، شاهدی تحقق نیافته است. شاهد در مقام منظوری باید ناظری داشته باشد، همچنانکه دلبری کردن مستلزم وجود دل است. اگر عاشق مفتون نباشد تا معشوق را نظاره کند، معشوق را شاهد نتوان گفت، هر چند که حسن او در آیینۀ تجلی کرده باشد:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد

بنده طلعت آن باش که آبی دارد (دیوان حافظ، ص ۲۵۸)

موی و میان از اعضای بدن معشوق است و با صرف داشتن این اعضاء دلبری معشوق تحقق نمی‌یابد. عاشق نیز هنوز نمی‌تواند بنده شود، چون این مرتبه مرتبه تجلی اسما نیست. در مرتبه تجلی اسما است که به تعبیر ابن عربی، حق به اسم ربوبیت تجلی می‌کند و عاشق عبد و بنده او می‌شود. با این ملاحظت و «آن» و غنچ و دلال و ناز است که معشوق دل از عاشق می‌رباید و او را بسته عشق خود می‌سازد. تا قبل از آن، همان طور که معشوق براستی معشوق نبود، عاشق نیز براستی عاشق نیست. در آن مرتبه او هنوز گرفتار عشق نشده است. دلش هنوز ربوده نشده، چون معشوق هنوز

البته از آنجا که این مرتبه نیز مرتبه تجلی است، باز وجود عاشق و عشق او به عنوان مجلای آن باید باشد. این معنی را غزالی در فصل ۱۳ مورد بحث قرار داده است.

دلبری آغاز نکرده است. چون مرتبه شاهدهی دلبری و کرشمه معشوقی آغاز شد، دل عاشق ربوده می‌شود و اسیر عشق می‌گردد:

شاهدان گر دلبری زینسان کنند

زاهدان را رخنه در ایمان کنند (دیوان حافظ، ص ۴۰۰)

شاهدهی و معشوقی، چنانکه ملاحظه شد، مرتبه‌ای است که دو چیز در آن جمع شده است: یکی کرشمه حسن و دیگری کرشمه معشوقی، یا به تعبیر دیگر تجلی حسن و ملاح یا «آن». این دو خصوصیت در معشوق باید جمع شود تا عاشق بنده او گردد و رخنه در ایمانش افتد و عاشق و اسیر معشوق گردد. این بندگی و اسارت صفت عاشق است، در حالیکه صفت معشوق سروری و سلطنت است. همین مقام سروری و سلطنت و کشورگشایی است که در این بیت بدان اشاره شده است:

حسنست به اتفاق ملاح جهان گرفت

آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت (دیوان حافظ، ص ۱۹۰)

حق تعالی با حسن ذاتی و تجلی اسمایی عالم و عالمیان را محتاج و دربند خود کرده است. عالم از برای وجود محتاج به اوست، و اگر سریان حق نبود، عالم را وجودی نبود. این معنی را حافظ در مصراع دوم بیت مذکور مورد بحث قرار داده است: «نه هر که آینه سازد سکندری داند».

در تفسیر ظاهری این مصراع قبلاً گفتیم که اشاره شاعر به آینه‌ای است که اسکندر ساخته بود و از روی آن به احوال ملك خویش واقف می‌گشت. با توجه به مصراع اول، باید گفت که آینه در این مصراع همان تجلی حسن است، و همان‌طور که در آینه سکندر، بنا بر افسانه مشهور، سراسر ملك او منعکس می‌شده است، در آینه حسن نیز در حقیقت کل عالم صنع تابیده است:

حسن روی تو به يك جلوه که در آینه کرد

این همه نقش در آینه اوهام افتاد (دیوان حافظ، ص ۲۳۱)

در اینجا باید توجه داشت که از لحاظ عرفانی لفظ آینه به معنای چیزی جدا از ملك اسکندر نیست، بلکه عین آن است. وانگهی، در این آینه نیز کسی جز خود اسکندر نمی‌نگرد. اوست که ناظر حسن خویش است:

ماهی که قدش به سرو می‌ماند راست

آینه به دست و روی خود می‌آراست

این معنی را احمد غزالی نیز در بیتی که ظاهراً متعلق به یکی از شعرای قرن پنجم

است چنین اظهار کرده است:

یارب بستان داد من از جان سکندر

کو آینه‌ای ساخت که در وی نگری تو^{۱۹}

آینه حسن در دست خود اوست و او خود را می‌بیند و می‌آراید. چون مرتبه معشوقی آغاز نشده، عاشقی نیز تحقق نیافته است و لذا نه دلی در میان است و نه دلبری در کار. در اینجا است که آه عاشق قوت تأثیر ندارد. دلبری و معشوقی با کرشمه معشوقی آغاز می‌شود و محل این کرشمه نیز دل عاشق است، در حالیکه مجلای حسن و محل کرشمه حسن دیده است:

دل سرا پرده محبت اوست

دیده آینه‌دار طلعت اوست.

تا وقتی که حسن در آینه تجلی کرده است کاری صورت نمی‌گیرد. مرتبه آینه‌داری یا آینه ساختن مرتبه علم و اطلاع و اشراف است. فعل و عمل زمانی آغاز می‌شود که کرشمه معشوقی به کرشمه حسن بپیوندد، و معشوق به دلبری آغاز کند. همین دلربایی و تجلی «آن» یا «ملاحظه» یا «کرشمه معشوقی» است که حافظ از آن به سکندری تعبیر می‌کند. پس از اینکه عالم صنع با نشانی که از حسن دارد پیدا شد و خورشید و ماه^{۲۰} و همه زیبارویان عالم آینه‌دار او شدند و سپس ملاحظه به حسن پیوست، این دو به اتفاق جهان را تسخیر می‌کنند و این عمل سکندری است. بنابراین، در این تلمیح آینه‌داری یا آینه ساختن همان چهره برافروختن است و سکندری دانستن دلبری دانستن، یا به اصطلاح احمد غزالی، آینه ساختن کرشمه

(۱۹) تا آنجا که من می‌دانم این قدیم‌ترین شعری است که در آن به آینه اسکندر از لحاظ عرفانی اشاره شده است. ر. ک. سوانح، فصل ۱۳.

(۲۰) حافظ نه تنها دیده، بلکه گاهی نیز خورشید و ماه را مجلای حسن یا آینه‌دار جمال و طلعت او خوانده است:

ای آفتاب آینه‌دار جمال تو

مشک سیاه مجمره گردان خال تو

شهمسوار من که مه آینه‌دار روی اوست

تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکب است

ولیکن کی نمایی رخ به رندان

تو کز خورشید و مه آینه‌داری

حسن است و سکندری دانستن کرشمه معشوقی.

تفسیری که ما از بیت حافظ کردیم تا اینجا صرفاً جنبه خداشناختی داشت. چهره برافر و ختن و دلبری کردن یا آیین ساختن و سکندری دانستن را ما به ذات و اسما الهی نسبت دادیم. سؤالی که در اینجا پیش می‌آید این است که چرا حافظ از لفظ «هر» استفاده کرده است. اگر مراد او صرفاً بیان حقیقی درباره تجلی الهی بود، چرا مثلاً نگفت «نه آنکه چهره برافر و ختن دلبری داند»، یا «دلبری بکند» یا چیزی شبیه به آنها. نحوه بیان و بخصوص استعمال لفظ «هر» در اینجا جنبه کلی و عام به این موضوع بخشیده است. چرا حافظ این جنبه را به موضوع داده است؟ توکل به «ضرورت شعری» در اینجا بکلی منتفی است و گرد چنین اتهامی بر دامن لسان الغیب نمی‌نشیند. دلیل این امر چیز دیگری است. پاسخ سؤال را باز باید در نظام عرفانی حافظ که همان نظام عرفانی و تصوف نظری احمد غزالی است جستجو کرد.

شرح نظام عرفانی و تصوف احمد غزالی را نگارنده در جای دیگر تا حدودی داده است و تکرار آن مطالب و توضیحات دیگر را در اینجا روا نمی‌داند. برای پاسخ به سؤال فوق همین قدر اشاره می‌کنم که حافظ و احمد غزالی هر دو متعلق به يك مكتب در تصوف نظری بوده‌اند که خصوصیت بارز آن این است که مدارش بر عشق است و همه مسائلی که فلاسفه و حکما بر اساس مفاهیمی چون وجود یا نور شرح داده‌اند، بر اساس مفهوم عشق یا محبت و مفاهیم وابسته بدان (مانند مفاهیم حسن و ملاح و غیره) بیان می‌کنند. این عشق البته نه مطلق است و نه مقید، نه الهی است و نه انسانی. عشق لا بشرط است. در مرتبه‌ای عشق الهی است و در مرتبه‌ای عشق انسانی. در مرتبه‌ای عشق حق است به خلق و در مرتبه‌ای عشق خلق است به حق، و نیز در مرتبه‌ای عشق خلق است به خلق. عشق هر چه هست و هر کجا هست عشق است. حتی عشق مجازی نیز پرتوی است از حقیقت:

عشق مشاطه‌ای است رنگ آمیز

که حقیقت کند به رنگ مجاز

تا به دام آورد دل محمود

بطراز به شانه زلف ایاز

این مشاطه‌گری عشق است که نقشهای گوناگون می‌زند، و مجنونی را سرگشته لیلی می‌سازد. لیلی در مقام معشوقی از حسنی ذاتی برخوردار است که خود نشانی از

صنع حق است. آیینه‌ای است که در آن جمال او تابیده است. علاوه بر این، لیلی و بطور کلی هر معشوق دیگری دارای ملاحظاتی است و کرشمه‌ای دارد که عاشق را دلداده خود می‌کند. بنابراین، چهره برافروختن و دلبری دانستن نه فقط در حق معشوق الهی صادق است، بلکه همه دلبران عالم به نسبت با عاشقان خود از این دو کرشمه برخوردارند. داستانی که احمد غزالی درباره شاه و گلخن تاب نقل کرد در حقیقت این عمومیت و کلیت را نیز عملاً و به طور انضمامی نشان می‌دهد، و تلمیح حافظ نیز در مصراع دوم همین نقش را ایفا می‌کند.

[چاپ شده در نشر دانش، سال ۶، شماره ۱۳]

کلام و پیام حافظ

احمد سمیعی

هر شاعری ناگزیر از امکانات زبانی قوم و زمان خویش بهره‌برداری می‌کند. لیکن این امکانات توان گفت نامحدود است و شاعر بهره‌ای از آنها را برمی‌گیرد نه همه آنها را. محدودیتهای ناشی از وزن و قافیه و نوع شعر (حماسی، تغزلی، حکمی، مدح، هجاء، هزل و جز آن) دایره انتخاب را محدود می‌سازد. ملاحظات سیاسی و اجتماعی نیز، که راه بیان مستقیم را بر او می‌بندند و در عوض درهای هنرنمایی را به رویش می‌گشایند، دست اندرکارند. اما فزون بر اینها شاعر با مشکل اساسی‌تری روبروست: در حقیقت، واژه‌ها و صورتهای دیگر زبانی، در ارتباط کلامی، بدلِ تجربه بیات مشترکِ اهل زبان‌اند. اما وقتی پای تجربه‌ای یگانه و بی‌همتا، از آن خود شاعر و بس، در میان باشد، نقش این خصلت محو یا ضعیف می‌شود و شاعر بناچار باید برای بیان تجربه‌ی سابقه خود فنونی بیرون از تواناییهای شناخته زبان به کار برد و خواننده را با شگردهای ویژه خود به دنیای غیبی خویش رهنمون گردد. بیراه نیست اگر بگوئیم که هر شاعر اصیلی لسان الغیب است چون از جهانی خبر می‌دهد تجربه ناپذیر و جز خود او را در آن راه نیست. دیگران، و هم خود او چون از آن حال و هوا خارج شود، به این جهان نزدیک می‌شوند اما وارد نمی‌شوند. از این که بگذریم، شاعر در بند آن است که به آنچه ناپایدار است بقاء ببخشد. وی از رویدادهای دوران حیات خویش که جزئی و ملموس و سنجی و گذرا هستند متأثر می‌شود، لیکن بیان این تأثر باید به گونه‌ای باشد که از آنها کلی و مجرد و ماندگار بسازد و همین شاعر را در بیان دچار قید و بند می‌کند. حاصل آنکه شاعر محدودیتهایی بر خود هموار می‌سازد اما نه از روی تفنّن و هوس بلکه بضرورت و از سر نیاز. هر آن محدودیتی و گزینشی که ضرور و مسبوق به

نیاز هنری نباشد و بیهدف باشد عبث و زاید است. در شعر، همچون دیگر هنرها، همه چیز، حتی آفرینش آن، نوعی ضرورت است.

اخذ پیام هنرمند با لذت هنری قرین است. لذت هنری ما را از جهان خاکی می‌رباید و با جلوه‌ای غنیتر، سرشارتر و پرهیجانتر از هستی آشنا می‌سازد که خود، هشیارانه یا ناهشیارانه، در هوای آنیم. لذت هنری وجود روحانی ما را پر می‌کند و توقعات آن را هم بر ملا می‌سازد و هم بر می‌آورد. سیر و تأمل هنری داروی معجز آفرینی برای ملال زندگی است. نه آن ملال گذرا که خاستگاهش شناخته و مرزهایش پیدا است. ملال محض که با بهر وزی و خجسته روزگاری نیز هب می‌شود و ریشه آن در خود زندگی است. حال خوشی که از التذاذ هنری به آدمی دست می‌دهد بهشتی است اما نادیر پاست. ملال زیستن دمی چند فتور می‌پذیرد اما دیری نمی‌گذرد که قاهرانه‌تر باز می‌گردد: چون از جهان هنر به دنیای معاش رجعت می‌کنیم در می‌یابیم که زندگی عادی و بادروزه چه سرد و بیمایه است و در آنچه واقعیت خوانده می‌شود، واقعیت چندانی هم نیست.

رسیدیم بر سر حافظ. پیش از هر چیز باید گفت که تافته او، همچون اثر هر هنرمندی، جدا بافته است. او نیز ترندهای هنری ویژه خود را دارد. دقیقتر بگوییم، این ترندها را به شیوه خاص خود به کار می‌برد. اصالت بیان شعری حافظ بیشتر در صورت است تا در ماده، در ترکیب است تا در اجزا. در غزلهای او واژه‌ها و ترکیبات نوآفرید، صنایع بدیعی کم نظیر، مضمونهای بکر، رمزها و نمادهای معمایی، الفاظ و اصطلاحات مهجور یا متروک، اشارات نامأنوس، اوزان و قوافی وردیفهای نادر نیست که نظرگیر است؛ کمال هنر حافظ در این است که از همان عناصر در دسترس معجونی شفا بخش و مفرح می‌سازد؛ کلمات همان کلمات، تعبیرها همان تعبیرها و اسطوره‌ها و صور خیال همان است که بود، فقط شاعر استادانه و توان گفت سحر آفرینانه آنها را به خدمت ابلاغ پیام خود در آورده است.

این مهارت هنری در همه سطوح به چشم می‌خورد. همه جا، چون نیک بنگریم، عمد هنری سراغ می‌گیریم، و همین است که پیام‌رسان است. آری در هنر، همچنانکه در زبان، هر آنچه دمی باشد و بقصد نباشد هرزه است.

اما این تصور نیز که حافظ هر چه دارد از سنت ادبی و شعری ما دارد خام است. حضور هنری حافظ را در جای دیگر باید جست: در گزینش و آرایش و هماهنگی بلکه اینهمانی کلام با پیام.

شکافتن این معنی شاید در حوصله این مقال نگنجد. چه باید غزل به غزل پیش رفت و بر سر هر بیت غزل درنگ کرد و این پیوند پیام و کلام را در واژه به واژه و حرف به حرف هر مصرع سراغ گرفت تا به غایت هنری شاعر نزدیک شد. راه میان بر هر چند نزدیک است، افسوس که ما را از حظ سیر مناظری بدیع محروم می‌سازد. اما چون مجال تنگ است و فرصت کوتاه، از اختیار این راه چاره نیست. برای تحلیل کیفیات هنری شعر حافظ یکی از راهها بررسی آن در سطوح گوناگون واجی، واژگانی، صرفی و نحوی، بدیعی و عروضی است. این روش چندان هم دلپذیر و دلخواه نیست. زیرا تجزیه به اجزا چه بسا ما را از کل دور سازد. یگانه طریق پرهیز از این عیب آن است که به اجزا به مثابه واحدهای ذی نقش وزنده و پویا بنگریم تا توجه به نقش همواره ما را به یاد کل اندامواره اندازد.

واج آرایی - جناس استهلالی

از ویژگیهای اشعار حافظ، که در همه غزلهای او جلوه گر است، تعمّدی است که، به صورت گوناگون، در واج آرایی نشان می‌دهد. این هنر گاهی به صورت تفوق بارز یکی از صامتها و یا واژه‌هایی با صامت آغازی واحد در مصرع یا بیت خودنمایی می‌کند. اینک چند نمونه:

تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد

وجود نازکت آزردۀ گزند مباد (۱۰۶)

که در آن، |z| ۵ بار آمده است.

بیاو کشتی ما در شط شراب انداز

خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز (۲۶۳)

که در آن، چهار کلمه مصدّر به «ش» آمده و |ʃ| ۶ بار تکرار شده است.

زلف بر باد مده تا ندهی بر بادم

ناز بنیاد مکن تا نکنی بنیادم (۳۱۶)

که در آن، |b| و |d| هر يك ۶ بار آمده‌اند.

(۱) اعداد درون پرانتز شماره‌های غزل بر طبق دیوان حافظ چاپ قزوینی است.

پیر پیمانه کش من که روانش خوش باد
گفت پرهیز کن از صحبت پیمان شکنان (۳۸۷)
که در آن، چهار کلمه مصدر به «پ» آمده است.

بهای نیم کرشمه هزار جان طلبند
نیاز اهل دل و ناز نازنینان بین (۴۰۳)
که در آن، چهار کلمه مصدر به «ن» آمده و |n| ۱۰ بار تکرار شده، بسامد |z| نیز نظر گیر
است.

صحن سرای دیده بشستم ولی چه سود
کاین گوشه نیست در خور خیل خیال تو (۴۰۸)
که در آن، سه کلمه مصدر به |s| و سه کلمه متوالی مصدر به «خ» آمده و |s| ۵ بار تکرار
شده است.

بیا که وقت شناسان دو کون بفروشند
به يك پياله می صاف و صحبت صنمی (۴۷۱)
که در آن، سه کلمه مصدر به «ص» آمده است. ضمناً در «وقت» (وقت ادای فریضه -
وقت صوفی) ابهامی است که سخن را طنزآلود می سازد.
گاهی تکرار یکی از حرفهای اساساً کم بسامد در زبان فارسی، بویژه در زبان
غزل، جلب توجه می کند:

مقام امن و می بیغش و رفیق شفیق
گرت مدام میسر شود زهی توفیق (۲۹۸)
که در آن، حرف کم بسامد «ق» ۵ بار آمده؛ در عین حال، چهار کلمه مصدر به «م» و ۵
بار تکرار |m| جلب نظر می نماید.
گاه نیز تکرار مشخصه تمایز دهنده معینی شاخص است؛ مانند صفت خیشومی در
|m| و |n| (۹ بار)، دولبی در |b| و |m| (۷ بار) و لثوی در |d| و |t| (۱۰ بار) در بیت مذکور
از غزل ۱۰۶.

واژگان و عناصر قاموسی

در اشعار حافظ واژه‌ها و تعبیرات و کاربردهایی قاموسی دیده می شود که می توان

آنها را در مقایسه با زبان ادبی امروزی مهجور یا نامأنوس و به هر حال شاذ و نادر شمرد. درعین حال سروده‌های شاعر شیراز از ترکیبات زیبا و خوش ساخت خالی نیست.

رد پای برخی از این نوادر لغات و ترکیبات را در آثار شاعران و نویسندگان پیش از خواجه می‌توان یافت که نمونه‌هایی از آنها را در اینجا یاد می‌کنم:

الله الله دل بسی خون به کف آورد ولی دیده بریخت
الله الله که تلف کردو که اندوخته بود (۲۱۱)
پس الله الله بر خویشان و بر فرزندان خویشان
بیخشای. (قابوسنامه)

به صحرا فکندن دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم
و اندرین کار دل خویش به دریا فکنم (۳۴۸)
و چنانکه به زخم سنگ بر آهن آن سر آتش آشکارا
گردد و به صحرا افتد... (کیمیای سعادت)
هر که این کتاب چنانکه شرط است برخواند و بنگرد،
آگاه گردد که این چه درد بوده است در جانهای ایشان
که چنین کارها و از این شیوه سخنها از دل ایشان به
صحرا آمده است. (تذکرة الاولیاء)

بی اندام هر چه هست از قامت ناسازی اندام ماست
ورنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست (۷۱)
و اندازه نگرفت، پس بدوخت، تاموزه و قبا تنگ و
بی اندام آمد. (تاریخ بیهقی)

پرچم زلف خاتون ظفر شیفته پرچم تست
دیده فتح ابد عاشق جولان تو باد (۱۰۸)
اگر مردم همین بالا وریشند
به نیزه نیز بر بسته ست پرچم (سعدی)

و «پرچم» منگله سیاه رنگی است از موی غزغاو (نوعی گاو کوهی) که بر نیزه و علم آویزند و هم به معنی کاکل است چنانکه در این بیت مولوی:

به یکی دست می خالص ایمان نوشند
به یکی دست دگر پرچم کافر گیرند؛

و در بیت حافظ معنی اخیر به قرینه «زلف» ابهام می آفریند. (← حاشیه برهان قاطع از شادروان معین)

جان درازی

جان درازی تو بادا که یقین می دانم
در کمان ناوک مژگان تو بی چیزی نیست (۷۵)

زهر جان درازیش آن زمان شاه
زهر دستی درازی کرد کوتاه (خسرو و شیرین نظامی)

حق به دست... بودن

چنین که صومعه آلوده شد زخون دلم
گرم به باده بشوید حق به دست شماس (۲۲)

یا ابو بکر، بهل تا بگوید که هر چه گوید بردادست و حق
به دست اوست. (ترجمه تفسیر طبری)

گفت چنانکه مرا در حق خداپرستان ارادت است و
اقرار، مرا این شوخدیده را عداوت است و انکار، و اگر
راست بخواهی حق به دست وی است. (گلستان)

در انداختن

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم (۳۷۴)

شهنشه شرم را برقع برافکند
سخن لختی بگستاخی درافکند

(خسرو و شیرین نظامی)

در بایستن

چمن خوشست و هوا دلکشست و می بیغش
کنون بجز دل خوش هیچ در نمی باید (۲۳۰)

(به صیغه سلبی)

معشوق را هیچ چیز در نباید (معشوق چیزی کم ندارد)
(سوانح احمد غزالی، فصل ۱/۴۳)
سلطان را از دیدار و منظر و مردانگی و سیاست و هیبت و
فرمان هیچ در نمی باید (سلطان از... چیزی کم ندارد)
() ... تا وجوهی که از دست آورنجن والده راست
کرده است چند در وجه صوفیان خرج شود و هیچ
در باید یا زیادت آید (به صیغه ایجابی) (اسرارالتوحید)

زرافشان، سرافشان ای صبا بر ساقی بزم اتابك عرضه دار
تا از آن جام زرافشان جرعه ای بخشد به من (۳۹۰)
زشمشیر سرافشانش ظفر آن روز بدرخشید
که چون خورشید انجم سوزتها بر هزاران زد (۱۵۳)
دست گهر بار خسرو عدومال که همیشه در بزم و رزم
نورافشان و سرافشان بود... (دارب نامه)

سیه کاسه پرواز خانه گردون بدر و نان مطلب
کان سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را (۹)
چرخ سیاه کاسه خوان ساخت شیروان را
نان سپید او مه نانریزه هاش اختر (خاقانی)

اینک، برای مزید فایده، مجموعه ای نسبتاً کامل از عناصر جالب قاموسی اشعار
حافظ را - که مواد آن عموماً از واژه نامه غزلهای حافظ فوت شده و چند تایی هم
که در آن دیده می شود یا در تفسیرشان مسامحه رفته یا شاهد در معنای مراد ما برای
آنها ذکر نشده - در اینجا درج می کنیم:

آبخور (۷) آبخورد (۳۲۹) آرمیده (گام -) (۴۲۵)؛ اتساق (۲۱۲) از واسطه (۱۷) اعتبار
(عبرت گیری) (۴۱۴) افسرده (سردنفس) (۸) انبانه (۳۴، مثنویات) انگشت بر
دندان (حیران و منتظر) (مقطعات) انگشتی زنهار (مهر امان) (۱۶۱) ایرا (ازیرا،
ازینرو) (۳۳۸)؛ بازار تیزی (۳۲۹) بتاب (تابدار) (۴۶۶) بتنها (۱۰۸) بخشش آموزی
(۳۰۹) برآمدن (اشك غماز من ارسرخ برآمد چه عجب / خجل از کرده خود پرده دری
نیست که نیست) (۷۳) بر کردن (چراغ -) (۴۸۳)، ساقی نامه) بر کردن

(سر-) (سر زحسرت به در می‌کده‌ها بر کردم / چون شناسای تو در صومعه يك پیر نبود) (۲۰۹) برکشیدن (-دلق) (ساغر می برکفم نه تازیر / برکشم این دلق ازرق قام را نذرو فتوح صومعه در وجه می نهیم / دلق ریا به آب خرابات برکشیم، یعنی در بهای آب خرابات؛ و خرقة گرو می نهادن مضمون محبوب خواهه است؛ خرقة جایی گرو باده و دفتر جایی (۴۹۰) یا خرقة زهد مرا آب خرابات ببرد (۱۷) و در غزلیات شمس: رو گرو می بنه خرقة و دستار خویش. با اینهمه، این کلمه در واژه‌نامه ذیل «آب خرابات» بیراه تفسیر شده است) (۳۷۵، ۸) برگ (چنان کرشمه ساقی دلم زدست ببرد / که با کسی دگرم نیست برگ گفت و شنید) (۲۳۹) بشکر (شاکر) (۲۱۵) به... نبودن (زمانه گریزند آتشم به خرمن عمر / بگو بسوز که بر من به برگ کاهی نیست) (۷۶) بناکام (بناخواسته: دسترنج تو همان به که شود صرف بکام / دانی آخر که بناکام چه خواهد بود. اشاره به مرگ و فرجام ناگزیر) (۳۹۱) بهانه (چه جای من که بلغزد سپهر شعبده باز / ازین حیل که در انبائه بهانه تست) (۳۴) به دریا انداختن (۸۱) به دست بودن (۴۷۹، ۵۰) به دست کردن (۴۷۱) بهره (۴۳۷، ۱۳۵، ۶۳) بهم منزل (هم منزل) (۱۰) بیرون شد (مصدر مرخم) (۳۱۳) بیشه سوز (شیر-) (ساقی نامه) بیعملی (۴۵)؛ پابازی (بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور/ که از هر رقعۀ دلکش هزاران بت بیفشانی) (۴۷۴) پازیر (قصاید) پاگرداندن (مه جلوه می نماید بر سبز خنگ گردون / تا او به سر درآید بر رخسار پابگردان) (۳۸۴) پایه (مقام) (۴۴۹) پرگار (حیله و ترفند: گر مساعد شودم دایره چرخ کیود / هم به دست آورمش باز به پرگار دگر / چون نقطه گفتمش اندر میان دایره آی / بختنده گفت که ای حافظ این چه پرگاری) (۴۴۳، ۲۵۲) پرواز دادن (- باز) (۱۸۹) پروانه (دولت صحبت آن شمع سعادت پرتو / باز پرسید خدا را که به پروانه کیست) (۶۷)؛ تحریر (بیا که برده گلریز هفت خانه چشم / کشیده ایم به تحریر کارگاه خیال) (۳۰۳) ترك... گرفتن (۶۲) تریاک (۲۶۴) تماشاخانه (۴۰۲) تنعم (تفاخر و جلوه فروشی: آن همه ناز و تنعم که خزان می فرمود / عاقبت در قدم باد بهار آخر شد / گل زحد برد تنعم نفسی رخ بنا / سرو می نازد و خوش نیست خدا را بخرام) (۳۱۰، ۱۶۶) تو بر تو (۵۸) تیزه (مقطعات)؛ جبر خاطر (۱۴۷) جان بین (۵۲) جاننداری (۲۸۹) جفا (دشنام) (۳۱۴) جوی بستن (اصطلاح آبیاری: بر رهگذرت بسته‌ام از دیده دو صد جوی / تا بو که تو چون سرو خرامان به در آیی) (۴۹۴) جهان بین (۵۲) جهان پیا (۲۰۴)؛ چشم رسیدن... را (بجز آن نرگس مستانه که چشمش مرسد / زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست) (۲۴)؛ چند و چند (۳۶۰)؛ حساب برگرفتن (خرد زبیری من کی حساب برگیرد / که باز با صنمی طفل عشق می بازم)

(۳۳۳) حلوا بها (مقطعات)؛ خراب آباد (۲۵) خرابات پرور (پرورده خرابات) (۳۲۹) خراب کردن (مست کردن) (۲۲۱) خراب ساختن (مست ساختن) (۱۳۵) خرابی کردن (دل خرابی می کند دلدار را آگه کنید / زینهار ای دوستان جان من و جان شما) (۱۲) خرسند (قانع) (۴۴۰) خلاف آمد (مصدر مرخم) (۳۱۹) خموش کردن (زبان خموش کردن، خاموش شدن) (۳۰۶) خنجر گزاران (به حدس شادروان پروین گنابادی در مقاله راجع به داراب نامه، باید مراد عیاران باشد) (۱۵۳) و (۹۱) خوشباشی نیست در بازار عالم خوشدلی و رزانه هست / شیوه رندی و خوشباشی عیاران خوشست) (۴۳) خوشخوار (باده) (۳۰۹) خوشگو (مطرب) (۴۶۰)؛ داج (۹۷) دامگه (۳۱۷) دانستن (توانستن) (۴۸) دانستن (شناختن) (مقطعات) دانشمند (فقیه) (۱۹۹) دست (گرتو زین دست مرا بی سر و سامان داری / من به آه سحر زلف مشوش دارم که در آن «دست» در معنی ایهامی با «سر» و «زلف» تناسب نیز دارد) (۳۲۶) از دست بردن (از دست برده بود خمار غم سحر / دولت مساعد آمد و می در پیاله بود) (۲۱۴) دستار مولوی (۴۸۶) دل دزد (۴۰۲) دلنشان (۱۲۵، ۳۰۹) دماغ (به خرمن دو جهان سرفرو نمی آرند / دماغ و کبر گدایان و خوشه چینان بین) (۴۰۳) دوتایی (مثانی، تار دوم عود) (ساقی نامه و ← ۴۶۳) دورترک (۳۰۱) دوشینه (۴۴۷) دیجور (۳۸)؛ رخت به دریا فکندن (۲۸۱) رفع (اصطلاح نجومی) (قصاید) رنج (بیماری، قس: رنجور) (۸۲) رنگ (فسون و رنگ) (رباعیات) رنگ آمیز (حیله گر) (۲۶۶) رنگ آمیزی (رنگ و ریا) (۴۷۸) رواج (ذکر -) (۹۸) روزنامه اعمال (۴۱۳) روزه گشا (افطار) (۲۴۶)؛ زحمت (آمد و شد) (۳۵۲) زیبا (زیبنده، درخور) (مقطعات) زیرچشمی (پنهانی) (۳۱)؛ سخن گزار (طبع) (۴۱۴) سخت کمان (۴۷۵) سر بر سر زانو (غمزده، ماتمزه) (مقطعات) سر جمله (مقطعات) سرکشی (بلند قامتی، سر به فلک کشیدن) (۲۲۶، ۴۸۴) سنجیدن (همسنگی کردن) (۴۲۲) سنجیدن (وزن داشتن؛ قدر داشتن) (۴۷۰)؛ شبخیز (۴۴۸) شَبَل الاسد (بچه شیر) (۳۲۹) شب همه شب (۴۱۱) (درس) شراب داشتن (۳۹) شرابخانه (در متون قدیم آمده است از جمله در تاریخ بیهقی ← چاپ جدید فیاض، ص ۷۰۳) (۲۲) شغل (مشغولی) (۴۷۳) شفاخانه (۲۶۴) شکر خواب (۲۵۳) شکر ریز (شکر ریزان، اسم مصدر) (۳۰۱) شنگولان خوشباش (۲۸۸) ← خوشباشی (۴۳) شیشه بازی (برای وصف جالب آن ← لغت نامه دهخدا) (۴۸۴) شیوائی (مار) (مقطعات) ← نسخه انجوی وگزیده مقاله های پروین گنابادی و برهان قاطع ذیل شیبیا) شیوه گری (۶۸)؛ صبح نخست (۲۸) صوفی افکن (می) (۴۹۲) صوفی سوز (شراب تلخ) (۳۵۶)؛

طرب شکار (جام-) (رباعیات) طرز (سیک) (مثنویات) طغراکش (۱۰۸) طیره (مایه شرمساری و خفت و خواری) (۱۰۸)؛ عاشق کشتی (۲۱۱) عالم سوز (رتب) (۲۷۶) عراق (قصاید، ۱۳۳) عمل (آهنگ) (۲۰۳)؛ غزلهای پهلوی (۴۸۶) غمزه (یارب چه غمزه کرد صراحی که خون خم / با نعره‌های قلقلش اندر گلو بیست. نسخه بدلهای: نغمه، زخمه. غمزه در این بیت به معنی غمّازی است نه ناز و غمزه که براساس آن ضبط قزوینی را نادرست پنداشته‌اند) (۳۰) غنچ (۴۰۲) غیور (حسود) (۲۴۲)؛ فرصت (جولانگاه، میدان) (۴۹) فلکه (بادریسه) (قصاید)؛ قافیه‌سنج (۴۸۶) قال و مقال (۴۱۱) قدر (اصطلاح نجومی) (قصاید) قرايه پرداز (رباعیات) قرايه پرهیز (پرهیزکننده از قرايه) (۴۳۴) قلب‌گاه (مقطعات) قلقل (۳۰)؛ کار افتاده (دل-) (۴۸) کارسازی کردن (که تا وجد را کارسازی کنم / به رقص آیم و خرقة بازی کنم) (ساقی نامه) کارستان (۵۵) کاسه گرفتن (ساقی به صوت این غزل کاسه می‌گرفت / می‌گفتم این سرود و می‌ناب می‌زدم) (۳۲۰) کاروانی (مثنویات) کاوین (۱۱۲) کج انداز (۳۱۴) کج باختن (۴۲۰) کج دل (بیدوق) (۳۴۶) کشته‌زار (کشتزار) (۴۷۱) کم از... بمخمو ر آن دو چشمم آیا کجاست جامی / بیمار آن دو لعلم آخر کم از جوابی) (۴۳۲) کُندلان (قصاید) کوه آستین (۴۰۳) کوشش (جنگ و جدال) (قصاید) کهن سیر (۴۰۶) کیسه‌پرداز (مثنویات)؛ گذاختن (لاغر شدن) (۱۷) گذاشتن (دست-) (۲۹) گرانجان (۲۰) گردنان (مقطعات) گرگ ربایی (رباعیات) گرفتن (مأخوذداشتن) (۷۸) گرم و گشاد (گشایش) (۳۶۸، ۳۲۲) گفتن (خواندن، نامیدن) (۱۱) گفت و شنفت (۸۱) گزلك (۳۲۹) گریوه (۴۵۱) گلریز (قسمی پارچه ابریشمی) (۳۰۳) گنه فرسا (عفو-) (۴۱۰)؛ لعبت باختن (۲۱۸)؛ مبصر (بهای وصل تو گرجان بودخردارم / که جنس خوب مبصر به هر چه دید خرید) (۲۳۸) مجموعه (سفینه) (۳۶۲) مداد (نقطه‌خال تو بر لوح بصر نتوان زد / مگر از مردمك دیده مدادی طلبیم. که در «مداد» به دو معنی یاری و مرکب نوشتن ایهام است) (۳۶۸) مردانه‌وار (۴۷۸) مردم افکن (۳۳۹) معذور (در هجر تو گرچشم مرا آب روانست / گو خون جگرریز که معذور نماندست) (۳۸)؛ نادره گفتار (ملك الشعراى بهار این ترکیب را در تضمین غزل سعدی به کار برده و گفته: سعدیا چون تو کجا نادره گفتاری هست...) (۵۱) نازکانه (۴۲۹) نازکی (لطافت) (۱۳۶، رباعیات) ناساز (۷۱) تژند (۱۰۶) نطق (مقطعات) نفور (رمیده) (مثنویات) نقش خواندن (داده‌ام باز نظر را به تذروی پرواز / باز خواند مگرش نقش و شکاری بکند. در این بیت صرف نظر از معنی ایهامی نقش- نوعی دام که با

تقلید صدای مرغ، شکار را به سوی آن می خوانند- «نقش خواندن» کنایه از یاری کردن بخت نیز هست (۱۸۹) نقل (مرز می) (۳۰۹) تمازی (طاهر) (۳۳۴) نوا (پیشکش برای ایمنی از تاخت و تاز دشمن) (۹۰) نوا سازی (۴۹۵) نودولت (۱۹۹) نهادن (بهوش باش که هنگام باد استغنا / هزار خرمن طاعت به نیم جو ننهند) (۲۰۱) نهانخانه (۴۵۹) نیم جو (در متون قدیم آمده است از جمله در قصص الانبیاء، داستان آدم و حوا) (۲۰۱، ۶۶)؛ واسطه (۱۷) واخواست (مواخذة) (۱۰۹)؛ هان و هان (مقطعات) هرزه گو (۴۴۶) هو (که به هوئی قلب گاهی می درید) (مقطعات) هواداران (۴۳) هواداری (۴۱۲) هواگیر (۱۱۰) هو هو (چو گل نقاب برافکند و مرغ زد هو هو) (۴۳۰) هی هی (منه زدست پیاله چه می کنی هی هی) (۴۳۰).

الفاظ و اصطلاحات

شعر حافظ در فضای اسلامی غوته ور است و شاعر در هر فرصت از آبشخور کوثر قرآنی و دین محمدی سیراب می شود و از چراغ مصطفوی نور می گیرد. دیوان حافظ پر است از الفاظ و تعبیرات ام الکتاب. گاهی آیه ای تمام را در مصرعی می گنجاند و گاه صدریا ذیل یا حشو آیه را و بارها و بارها مفاد آن را. علاوه بر این، در اشعار حافظ به اصطلاحات عرفانی، منطقی، فلسفی، کلامی، تفسیری و حدیث و فقه، اسرائیلیات و مسیحیات و قصص و همچنین به واژگان موسیقی و نجوم و طب و معماری و شطرنج و کتابت فراوان برمی خوریم. ترکیبات قالبی عربی (سواى آنچه در اشعار عربی و ملمعات آمده) و آثار نفوذ زبانهای مغولی و ترکی نیز در آنها دیده می شود.

الفاظ گاهی در لفاف ایهام پیچیده شده اند به گونه ای که خصلت اصطلاحی آنها در پرده می ماند. نمونه هایی از این دست را در ابیات زیر می توان یافت:

دی گفت طبیب از سر حسرت چو مرادید

هیئات که رنج تو ز قانون شفا رفت (۸۲)

اشاره به قانون و شفا دو اثر مشهور ابن سینا در طب و علوم اوائل.

کوته نکند بحث سر زلف تو حافظ

پیوسته شد این سلسله تا روز قیامت (۸۹)

«پیوسته» (متصل، حدیث متصل) و «سلسله» (سلسله روات) از اصطلاحات اهل

حدیث‌اند. درعین حال، «روز قیامت» اشاره است به عارض روشن محبوب به اضافه با «سر زلف»؛ و هم «قیامت» اشاره است به قامت محبوب به قرینه این بیت از خواجه:

چه قیامتست جانا که به عاشقان نمودی
دل و جان فدای رویت بنما عذار ما را
و این مطلع غزل سعدی: این که تو داری قیامتست نه قامت.

ذکر رخ و زلف تو دلم را
وردیست که صبح و شام دارد (۱۱۸)
«ذکر» و «ورد» از الفاظ صوفیان است. ضمناً در «رخ» و «صبح» از سویی و «زلف» و «شام» از سوی دیگر تناظر و تناسب است.

زخوف هجرم این کن اگر امید آن داری
که از چشم بداندیشان خدایت در امان دارد (۱۲۰)
«خوف» و «هجر» و «امید» (رجا) اصطلاحات عرفانی‌اند. در «خوف» و «امید» نیز صفت طباق به کار رفته است.

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد
نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد (۱۲۳)
«راه» به قرینه «نغمه» معنی ایهامی نیز دارد، چنانکه در این بیت خواجه:
این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت
واهنگ باز گشت به راه حجاز کرد.

سرو بالای من آنکه که در آید به سماع
چه محل جامه جان را که قبانتوان کرد (۱۳۶)
که مصرع دوم به قرینه «سماع» اشاره است به رسم صوفیان، یعنی تحریق ثیاب؛
نظیر:

که تا وجد را کارسازی کنم
به رقص آیم و خرقه بازی کنم (ساقی نامه).

از سرمستی دگر با شاهد عهد شباب

رجعتی می خواستم لیکن طلاق افتاده بود (۲۱۲)
که به قرینه «طلاق»، «رجعت» معنی ایهامی (اصطلاح فقهی) نیز دارد.

ای جان حدیث ما بر دلدار بازگو
لیکن چنان مگو که صبا را خبر شود (۲۲۶)
که در آن اقتران «حدیث» و «خبر» از جنبه اصطلاحی آنها حکایت می کند.

دل کز طواف کعبه کویت وقوف یافت
از شوق آن حریم ندارد سرحجاز (۲۶۰)
که در آن، «طواف» و «کعبه» و «وقوف» (اشاره به وقوف در عرفات) و «حریم»
اصطلاحات مربوط به حج اند که «حجاز» نیز با آنها مناسبت دارد.

چگونه دعوی وصلت کنم بجان که شدست
تم وکیل قضا و دلم ضمان فراق (۲۹۷)
که در آن، «دعوی» و «وکیل» و «قضا» و «ضمان» اصطلاحات فقهی اند و تناسب
دارند.

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست
هر چه آغاز ندارد نپذیرد انجام (۳۱۰)
که مفاد مصرع دوم اشاره است به اصل فلسفی ابدیت ازلی.

صحبت حور نخواهم که بود عین قصور
باخیال تو اگر بادگری پردازم (۳۳۵)
که به قرینه «حور»، شاعر به معنی ایهامی «عین» (با تلفظ متفاوت: حور عین) و
«قصور» (قصور بهشت) نیز توجه دارد، چنانکه در غزلی دیگر گفته:
باغ بهشت و سایه طوبی و قصر و حور
با خاک کوی دوست برابر نمی کنم.

ز آفتاب قدح ارتفاع عیش بگیر
چرا که طالع وقت آنچنان نمی بینم (۳۵۸)
که در آن «ارتفاع» (برداشت محصول) در معنی ایهامی اصطلاح نجومی نیز هست.

ای که طیب خسته‌ای روی زبان من بین
 کاین دم و دود سینه‌ام بار دلست بر زبان (۳۸۲)
 که به قرینه «طیب»، «بار دل بر زبان» اشاره به عارضه نشانه شکم‌پری نیز دارد.
 همچنین توجه به اصطلاحات طبی را در ابیات دیگر همین غزل می‌توان ملاحظه کرد
 از جمله در:

باز نشان حرارتم زاب دو دیده و بین
 نبض مرا که می‌دهد هیچ ز زندگی نشان
 آنکه مدام شیشه‌ام از پی عیش داده است
 شیشه‌ام از چه می‌برد پیش طیب هر زمان
 که در دو مصرع بیت اخیر «شیشه» (شیشه می) و «شیشه» (قاروره) جناس تامّ مائل
 دارند.

ساقی بدست باش که غم در کمین ماست
 مطرب نگاه دار همین ره که می‌زنی (۴۷۹)
 که در آن «ره زدن» به معنی آهنگ و مقام نواختن است و در عین حال به قرینه «کمین»
 به معنی ایهامی قطع طریق.

اینک الفاظ و اصطلاحات و عباراتی را که از دیوان حافظ استخراج کرده‌ام
 بتفکیک و ترتیب می‌آورم، تا معلوم شود که سمند اندیشه شاعر در چه عرصه‌هایی
 بیشتر جولان داشته است.

الفاظ و عبارات و آیات و اعلام قرآنی

آدم، آدم صفی (مأخوذ از: ان الله اصطفى آدم... آل عمران ۳: ۳۳) آیت؛ ابلیس،
 اربعین، ارم، ارفی، استغفر الله (در قرآن مجید: استغفر الله به صیغه امر)، الحکم لله،
 الحمد لله، الست، الله اکبر، الله هادی (مأخوذ از: وَأَنَّ اللَّهَ لَهُ الدِّينَ آمَنُوا إِلَى صِرَاطِ
 مُسْتَقِيمٍ - حج ۲۲: ۵۴)، امانت؛ برج (در قرآن مجید: بروج)، بسم الله، بلا (بلاء)،
 بلی، بلبل مظلم (مأخوذ از: مِنَ اللَّيْلِ مُظْلِمًا - یونس ۱۰: ۲۷) بوله (شرار بوهبی؛
 در قرآن مجید: ابوله)، بیت الحرام؛ تبارک الله، تسبیح، تسلیم، توبه، توکلنا علی ربّ
 العباد (مأخوذ از: علی الله توکلنا)؛ ثواب؛ جاعل الظلمات (مأخوذ از: جَعَلَ الظُّلُمَاتِ

و النور - انعام ۱:۶)، جمال، جنات تجری تحتها الانهار (در قرآن مجید: من تحتها الانهار)، جنت، جنة المأوی، جهنم؛ حاج، حاش لله، حجاب، حج، حجت، حد (در قرآن مجید: حدود الله)، حدیث، حرم، حسبه لله (مأخوذ از: حسبنا الله)، حکمت، حکیم، حلال، حور، حورالعین (در قرآن مجید: حور عین)؛ خبر، خلد، خلیل، خوف؛ دازالسلام، داود، دایره (دائره)، دعا (دعاء)، دنیا؛ ذات، ذکر، ذوالجلال؛ رحمت، رحمن، رضوان، رمضان، روح، روح القدس، روح امین (در قرآن مجید: روح الامین)، روضه، ریا (ریاء)؛ زبور، زکات؛ سامری (سامری)، سبا (سباء)، سبب، سجود، سحر بابل (مأخوذ از: یعلمون الناس السحر وما انزل على الملکین بیابل - بقره ۲: ۱۰۲)، سحر مبین (سحر مبین)، سدره، سرمد، سلام فيه (در قرآن مجید: هی) حتی مطلع الفجر، سلسبیل، سلسله، سلیمان، سموات؛ شاهد، شریعت، شعیب، شکر، شهاب ثاقب (شهاب ثاقب)، شیطان رجیم (شیطان رجیم)؛ صالح، صبر، صیفة الله، صدق، صراط مستقیم، صغیر، صلوات، صمد، صورت، صیام؛ طالب، طریقت، طلاق، طلب، طوبی، طور؛ عابد، عاد و ثمود (عاد و ثمود)، عدل، عدن، عظم رمیم (مأخوذ از: من یحیی العظام وهی رمیم. یس ۳۶: ۷۸)، عفا الله، عفو، عقبی، عقد (در قرآن مجید: عقود)، علم الیقین، عید، عیسی؛ غلمان، غیب؛ فاتحه، فائق الاصباح، فراق، فرعون، فریضه، فطرت، فقر، فلك؛ قارون، قیصر، قدر، قره العین (در قرآن مجید: قره عین)، قیامت؛ کأس دهاق (در قرآن مجید: کأساً دهاقاً)، کبیر، کرام الکاتبین (در قرآن مجید: کراماً کاتبین)، کشف (بلفظ)، کعبه، کن فکان (مأخوذ از: کن فیکون)، کوثر، کوکب؛ لا اله الا الله، لا تحف، لا تقل، لا یوت؛ محبت، محراب، محیای، مرشد، مروه، مریم، مسجد، مسیح، مصر، معصیت، مقام، مکان، ملائک (در قرآن مجید: ملائکة)، ملک، ملک، ملک العرش (در قرآن مجید: رب العرش)، ملکوت، منافق (در قرآن مجید: منافقون، منافقات)، منزل (اصطلاح نجومی؛ در قرآن مجید: منازل)، موسی، میقات؛ نذر، نعیم، نوح، نون و القلم؛ وادی امین (وادالاین)، واقعه، وان یکاد، وقت، وکیل، ومن یتق الله یجعل له / ویرزقه من حیث لا یحتسب (مأخوذ از: ومن یتق الله یجعل له مخرجاً ویرزقه من حیث لا یحتسب.. طلاق ۶۵: ۲ و ۳)؛ هاروت، هوالفغور، هوالغنی؛ یدبیضا (مأخوذ از: ونزع یده فاذا هی بیضاء للناظرین - اعراف ۷: ۱۰۸، شعراء ۲۶: ۳۳)، یوسف.

علاوه بر اینها، تعدادی از الفاظ شرعی و عرفانی و نجومی حافظ، هرچند نه به

عین لفظ، دست کم به اشتقاق در قرآن مجید آمده که معادل‌های فارسی برخی از اصطلاحات دینی را نیز باید بر آنها افزود. اینک فهرست این کلمات: احرام، اسباب، استغنا، اسرار، انس؛ بقا؛ تجلی، تعزیر، تفرقه، تکفیر، توحید، توکل؛ جدل؛ حقیقت، حیرت؛ خسوف؛ رجعت (در طلاق)، رضا؛ زهد؛ سابقه، سالک، سجده، سلوک؛ شرع؛ صحبت، صلیب، صفات، صومعه؛ طاهر، طواف، طهارت؛ عارف، عزلت، عصمت؛ غسل، غیبت؛ فتوح، فرض، فنا، فیض؛ قرب، قضا، قهر؛ کسب، کون؛ لطف؛ محتسب، محبوب، مرید، مستحق، مستجاب، مشیت (مشیت)، مصحف، معتکف، معجزه، معرفت، مفتی، ملحد، مناجات، منجم؛ وجود، وصال، وصل؛ هجران، همت. بهشت (جَنَّة)؛ دوزخ (جهنم)؛ روزه (صوم)، روزه گشا (= افطار)؛ شب قدر (لیلة القدر)؛ گناه (= اثم)؛ نماز (= صلات).

چنانکه ملاحظه می‌شود در فهرست‌های بالا به اصطلاحات فقه و کلام و تفسیر و قصص و اسرائیلیات و مسیحیات و عرفان و تصوف و منطق و فلسفه و نجوم زیاد برمی‌خوریم؛ ولی گنجینه لغوی حافظ در این حوزه‌ها به آنچه یاد شده محدود نیست و برای تکمیل فایده دیگر الفاظ ویژه این علوم و معارف را که حافظ در اشعار خود به کار برده برمی‌شماریم:

فقه، حدیث، تفسیر، قصص، کلام آب حیوان، آخر زمان، آیت عذاب؛ استخاره، اسم اعظم، امام جماعت، امام شهر، اهرمن؛ تعویذ؛ چار تکبیر، چارده روایت؛ حج قبول، حد نصاب، حضور نماز، حکم ازلی؛ خاتم جم، خضر؛ دجال، دولت احمدی، دیو؛ رخصه، روزنامه اعمال؛ زمزم؛ سجاده، سجده شکر؛ شبهه، شداد؛ صید حرم؛ ضمان؛ طالح، طوفان (- نوح)؛ قاضی حاجات؛ عید صیام، عید فطر؛ فقیه؛ قضا (در مقابل ادا)؛ لطف لایزالی، لقمه پرهیزی، لقمه شبهه؛ معجزه سبحانی، ملک الحاج، منبر؛ نماز دراز، نرود، وضو (در قرآن مجید؛ فاغسلوا وجوهکم وایدیکم الی المرافق... - مائده ۶:۵)، وقوف؛ هفت آب، هلال عید.

اسرائیلیات و مسیحیات آصف؛ ترسا؛ چلیبا؛ دیر؛ راهب؛ زلیخا، زنار؛ طیلسان؛ کلبه احزان، کنشت؛ ناقوس؛ مسیحا.

منطق و فلسفه اتحاد هیولا، اختلاف صور، استدلال؛ تسلسل؛ جوهر عقل، جوهر

فرد، جوهر ملکى؛ دُور؛ روح مکرم؛ سراچه ترکیب؛ شش جهت؛ عدم؛ قیاس؛ مجاز، مغلطه؛ واسطه؛ هیولا.

عرفان و تصوف ارادت، ازرق پوش، اشارت، انفاس، اهل راز؛ پیر، پیر طریقت؛ تعلل (← حواشی سوانح غزالی)؛ جذبه، جلوه؛ حال، حرز یمانی، حرمان، حضور؛ خانقاه، خرابات، خرقة، خلوت، خلوتیان ملکوت؛ حلقه اوراد؛ دلق؛ ذکر رواح؛ راهروی، رهرو، ریاضت؛ زرق؛ سحر خیزان، سماع، سیر معنوی؛ شب زنده داران، شب نشینان، شطح، شوق، شیخ صنعان؛ صفا، صوف؛ طامات؛ عافیت، عشق، عنایت؛ غیرت؛ قلندری؛ لطف ازل، لطیفه، لطیفه غیبی؛ محرم اسرار، مرقع؛ وجد، ورع؛ هاتف غیب.

کاربرد اصطلاحات نجوم، طب، موسیقی و معماری و شطرنج و عرائس الشعر و گل و گیاه و جانور و همچنین ترکیبات قالبی عربی (سواى آنچه در مسمعات آمده) و اعلام و واژه‌های ترکی و مغولی و گویش شیرازی (← غزل ۴۳۸ و حاشیه قزوینی) و کتابت و شکار نیز در اشعار حافظ جلب توجه می‌کند که تعدادی از آنها را در فهرست قرآنی آورده ایم و اینک در این حوزه‌ها به ذکر آنچه نیامده می‌پردازیم:

نجوم و هیئت اختر میمون (طالع مسعود)؛ پرگار، پروین؛ توأمان، تیر؛ ثریا؛ جوزا؛ چرخ؛ دور قمر، دور قمری؛ رفع؛ زحل، زهره؛ سعد، سماك رامج؛ شفق، شیر (اسد)؛ طالع؛ عطارد؛ فرقدان؛ قران مشتری و مه (سعد)، قوس؛ کهکشان؛ گردون، گرفتن ماه (خسوف)، گنبد دوار؛ ماه، ماه تمام، ماه نو، مشتری، مقابله، مهر، مه نو؛ ناهید، نحس؛ هلال، همایون (طالع -)، هیئت (علم -).

طب باردل بر زبان؛ تب، تشخیص کردن؛ حرارت، حکیم (طبيب)؛ درد، دوا؛ رنج (بیماری)؛ شربت، شربت قند و گلاب، شکسته وار (در معنی ایهامی)، شفاخانه، شیشه (قاروره)؛ طبیب؛ ضعف دل؛ عارضه، علاج؛ قند آمیخته با گل؛ کحل الجواهر؛ گلاب و قند؛ مداوا، معجون، مفرح یا قوت، مومیائی؛ نبض، نسخه؛ هفت خانه چشم، هفت پرده چشم.

موسیقی ارغنون، اصفهان؛ باربد، بر بطن، بساز (صفت، به معنی کوك)، بم وزیر؛

(از) پرده بشدن، (از) پرده بیرون شدن؛ ترانه؛ چغانه، چنگ، چنگی (چنگ نواز)؛ حجاز؛ خسروانی سرود، خنیاگری؛ دف، دوتایی؛ راح و روح (در حافظ: راح روح؛ شاید شاعر در معنی ایهامی به «راح و روح» که نام یکی از آهنگهای باربد است، نظر داشته است)، راه، رباب، رود؛ ساز، سازدادن (کوک کردن)، سرود؛ عراق، عود؛ قول؛ کاسه گرفتن، کمانچه؛ گلبانگ پهلوی؛ مثالث (مثالی) ← غزل ۴۶۳ و حاشیه قزوینی (مقامات؛ نغمه، نوآیین سرود، نوا، فی).

معماری آستان، آستانه؛ ایوان؛ حصار؛ خم طاق؛ رباط، رواق؛ سقف؛ شاه نشین، شبستان؛ طارم، طاق، طنبی؛ قصر؛ کاخ، کنگره؛ گنبد؛ مصطبه، مقرنس، منظر، مهندس.

شطرنج بیدق؛ داو، دست؛ رخ؛ شاه، شاه رخ، شطرنج؛ عرصه؛ فرزین.

عرانس الشعر سعاد، سلمی، سلمی، شیرین؛ گلچهر (اورنگ و گلچهر). لیلی.

گل و گیاه و درخت ارغوان؛ بنفشه؛ پارسی؛ حمرا؛ رعنا؛ سرو، سمن، سنبل، سوری؛ شقایق، شمشاد؛ صنوبر؛ ضیمران؛ گل، گلنار؛ لاله؛ مغیلان، مهر گیاه؛ نرگس، نسترن، نسرين، یاسمن.

جانور آهو؛ اسب (توسن، خنگ، رخس، سمند، کُمیت)، استر، افعی سیه؛ باز، باز سفید، باشه، بلبل؛ پروانه؛ تدرؤ؛ خر؛ روباه؛ زاغ، زغن؛ «سیمرخ»؛ شاهباز، شاهین، شهباز، شیر؛ طاووس، طوطی؛ عندلیب (← بلبل)، «عنقا»؛ غزال؛ قمری؛ کبک، کبوتر؛ ماهی، مگس، مور؛ هدهد، هما.

ترکیبات عربی آخر الدواالکئی؛ الصبوح الصبوح، الغیاث، الله معك، المدام، المنة لله؛ بارک الله، بحمد الله و المنة، بعینه، بیت الحزن، بیت الغزل، بوجه حسن؛ حاشاک؛ ذوالمنن؛ شرب اليهود، شبل الاسد، شیئه لاشی؛ صباح الخير؛ الضمان علی؛ عَزَّوَجَلَّ، عفاک الله، علی الصباح، علی رغم، عمل الخير لایفوت (مفاد فَمَنْ یَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خیراً یَرَهُ (زلزال ۷:۹۹)؛ فی الجملة؛ کأس الکرام؛ لاتذرنی فرداً، لایعقل،

لله در قائل؛ مرضیه السجایا، محمودة الخصائل.

آثار نفوذ ترکی و مغولی اتابك، ایاغ، ایلخانی؛ ترك، تمغا؛ چگل، چنگزخانی؛ خاقانی، ختن، خطا، خلیخ؛ طغرا؛ ماچین؛ یرغو، یغا.

کتابت و خوشنویسی خط ریحانی، خط غبار؛ سواد، سقیم؛ صفحه؛ عین؛ نسخه.

این واژه‌ها و ترکیبات و الفاظ و اصطلاحات و عبارات دستمایه هنری شاعرند، نت‌هایی هستند که از آنها هزاران نغمه ساخته می‌شود، عناصر بیجان یا کم‌رمقی هستند که در شعر خواجه روح می‌گیرند. هاله‌هایی معنایی به گرد آنها پدید می‌آید. در مناسبات و پیوندهایی با دیگر اجزای کلام درگیر می‌شوند. با یکدیگر آشنایی و الفت و قرابت و خویشاوندی پیدا می‌کنند. یکی دیگری را فرامی‌خواند و این در آن گره می‌خورد و بافتی پردوام و استوار و نقش و نگارهایی بدیع از آنها به وجود می‌آید: حله‌ای تنیده زدل بافته زجان که تار و پودش ناگسستی است.

در شعر حافظ، درخت و گل و گیاه و مرغ و جانور وسیله تصویر صفات و کیفیات و احوال می‌شوند. فی‌المثل در غزل‌های او، بنفشه و سمن و گل و نسرین مژده بهارند، شقایق با داغ ازلی عشق زاده شده است، سنبل و شمشاد زلف تابدار و قامت رعنا یارند، سوسن مظهر من عرف الحق کلّ لسانه در وادی حیرت است، سوسن آزاده جمله زبان است، لاله شهید خونین کفن است، نرگس چشم مست و هم‌مظهر شوخی و چشم‌دریدگی است؛ آهوی وحشی معشوق رمیده است، استر به اضافه با خرمایه فخر و ناز نودولتان است، افعی سیه نمودار بی‌رنگ و تزویری است، باز طالب دیده از همه عالم بر دوخته است، باز سفید صیاد پرهمت و بلند نظری است که چون باشه در پی هر صید مختصر نمی‌رود، بلبل عاشق بیقرار وصال است، شاهباز روح سدره نشین، شیری که روباه می‌شود مظهر ناتوانی پر توانان در برابر خطرات راه عشق، شب-پره نابینای محروم از وصل خورشید، طاووس مرغ بهشتی، طوطی سخنگوی استاد ازل و گویای اسرار، کبک نماد غرور، و هدهد راهبر و پیک خوشخبر.

تعبیرات توصیفی و رمزی

در سروده‌های شاعر شیراز، تعبیرات توصیفی و رمزی از آنچه خاص و ملموس و

خاکی و سپنجی است امر عام و مبهم و مجرد و متعالی و با دوام می‌سازد. نمونه‌های این گونه تعبيرات در اشعار حافظ فراوان است، از جمله: آب اندیشه سوز (می)، آب خرابات (شراب)، آصف عهد (جلال‌الدین تورانشاه، وزیر شاه شجاع، با اشاره به آصف، وزیر سلیمان ع)؛ ام الحیث (شراب)، امام سنت و شیخ جماعت (بهاء‌الدین عثمانی شافعی)؛ بی سر و پا (ماه)؛ پادشاه بحر (قطب‌الدین تهمتن بن تورانشاه، حکمران جزیره هرمز)، پادشاه خطابخش جرم پوش (شاه شجاع)، پورپشنگ (اتابک پشنگ، پادشاه لر، ضمن ایهام به افراسیاب)، پیر کنعان و پیر کنعانی (یعقوب ع)، پیر گلرنگ (شراب، مرشد)؛ ترك دل سیه (مردمك چشم)، تلخ (می)، تیره خاكدان (جهان خاکی)؛ جنس خانگی (شراب خانگی)، جوانان چمن (سرو و گل و لاله)؛ چراغ سحرگهی (آفتاب)؛ حبه خضرا (بنگ)؛ خاتم جم (خود حافظ)، خاكدان غم (دنیا)، خسرو خاور (آفتاب)، خواجه قنبر (علی ع)، خیر البشر (رسول اکرم ص)، خوشه (پروین)؛ دارمحن (دنیا)، دختر رز (شراب انگوری)، دوراهه منزل (دارفانی)؛ رباط دودر (جهان سپنجی)؛ زندان سکندر (یزد)؛ ساقی کوثر (علی ع)؛ شاهباز سدره نشین (روح انسانی)، شاه ترکان (شاه شجاع با اشاره به افراسیاب)، شبان وادی امین (موسی ع)، شمع آسمان (آفتاب)، شمع چگل (ترك ماه رخسار)، شمع خاور (آفتاب)، شمع سحرگهی (آفتاب)؛ صوفی دجال فعل (امیر تیمور)؛ طارم زیر جد (آسمان)؛ عروس خاوری (آفتاب)، عنبر سارا (زلف)؛ کاهل رو (باد صبا)، کننده در خیر (علی ع)؛ گرگ پیر (دنیا)؛ ماه ختن (ماهروی ترك)، ماه کنعانی (جلال‌الدین تورانشاه، وزیر شاه شجاع، به هنگام آزادی از زندان و رسیدن به وزارت، با اشاره به یوسف ع)، مرغ خوشخوان (بلبل)، مرغ دانا و مرغ زیرك (عنقا)، مرغ سلیمان (هدهد)، مرغ صبح خوان (بلبل)، مرغ قاف (سیمرغ)، ملك العرش (خدای تعالی)، ملك سلیمان (فارس)، مهدی دین پناه (شاه منصور، با اشاره به مهدی آخر الزمان به قرینه ذکر دجال، غزل ۲۴۲)؛ نقطه سیاه که آمد مدار نور (مردمك چشم)، نه طبق سپهر (نه فلك)، نیلی خم زنگار فام (آسمان)؛ یارشیرین (انگبین، غزل ۴۵۴).

نکته‌های دستوری

در شعر خواجه، همچون اثر دیگر شاعران اصیل، کاربردهای دستوری شاد می‌توان یافت، و در اینجا نمونه‌وار شواهدی از آن یاد می‌شود:

بتنها (= فقط؛ الحاق باء قید ساز به صفت):

نه بتنها حیوانات و نباتات و جماد

هر چه در عالم امرست به فرمان تو باد (۱۰۸)

بخفتیدی (= بخسبیدی):

گفتم ای بخت بخفتیدی و خورشید دمید

گفت با اینهمه از سابقه نومید مشو (۴۰۷)

بهم منزل (= هم منزل):

در خرابات طریقت ما بهم منزل شویم

کاینچنین رفتست در عهد ازل تقدیر ما (۱۰)

تن آسایش (= آسایش تن):

که تمکین او رنگ شاهی ازوست

تن آسایش مرغ و ماهی ازوست (ساقی نامه)

خصوص (= بخصوص):

ملاحت گو چه دریا بد میان عاشق و معشوق

نبیند چشم نابینا خصوص اسرار پنهانی (۴۷۴)

شد:

فکر بلبل همه آنست که گل شد یارش

گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش (۲۲۷):

بسنجید با:

چه خرم کاخ شد کاخ زمانه

گرش بودی اساس جاودانه (نظامی)

کُنی (= بکن):

گر از آن آدمیانی که بهشت هوسست

عیش با آدمی چند پری زاده کنی (۴۸۱)

مر (بر سر غیر مفعول صریح):

شادی مجلسیان در قدم و مقدم تست

جای غم باد مر آن دل که نخواهد شادت (۱۸):

که در آن «مر» به خلاف قاعده عام بر سر نهاد (مسندآلیه) درآمده است. گویا در

عنصری نیز کاربرد خلاف قاعده «مر» شاهد دارد.

مردانه‌وار (= مردوار):

دل به می در بند تا مردانه‌وار
گردن سالوس و تقوی بشکنی (۴۷۸)
هر به ایامی (= هر از چندی، هر چند گاه يك بار):
هر به ایامی چراغی بر فروخت
چون تمام افروخت بادش در دمید (مقطعات)

حذف فعل

شراب لعل و جای امن و یار مهربان ساقی
دلاکی به شود کارت اگر اکنون نخواهد شد (۱۶۵)
مجلس انس و بهار و بحث شعر اندر میان
نستدن جام می از جانان گرانجانی بود (۲۱۸)
که ضمناً در آن تکرار حرف «ج» بویژه در مصرع دوم، جلب توجه می‌کند.
لاله ساغر گیر و نرگس مست و برما نام فسق
داوری دارم بسی یارب کرا داور کنم (۳۴۶)
حافظ چو طالب آمد، جامی به جان شیرین
حتی یدوق منه کأساً من الکرامه (۴۲۶)
«نقیصه» ای که علامه قزوینی می‌بیند و در حاشیه غزل به آن اشاره می‌کند، شاید
ناشی از کم توجهی به این شیوه و سبک باشد که با حذف فعل، ابهام پر لطفی پدید
می‌آورد.

نمی‌بینم نشاط عیش در کس
نه درمان دلی نه درد دینی (۴۸۳)

حذف واو عطف

سوز دل اشک روان آه سحر ناله شب
این همه از نظر لطف شما می‌بینم (۳۵۷)
«را»ی فك اضافه (در کاربرد ابهام آفرین)
شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم
نسیم عطرگردان را شکر در مجمر اندازیم (۳۷۴)
برابر گلاب اندر قدح شراب ارغوانی ریزیم + شکر در مجمر نسیم عطر گردان
اندازیم

گر چو شمعش پیش میرم بر غم خندان شود
وربر نجم خاطر نازک بر نجانند زمن (۴۰۱)
برابرِ گر چو شمع او را پیش میرم، گر چو شمع پیش او میرم...

قلب

حسن فروشی گلم نیست تحمل ای صبا
دست زدم به خون دل بهر خدا نگار کو (۴۱۴)
برابرِ تحملِ حسن فروشی گلم نیست، تحملِ حسن فروشی گل مرا نیست، تحملِ
حسن فروشی گل ندارم...

معترضه ابهام آفرین

تو خود حیات دگر بودی ای زمان وصال
دلم امید ندانست و در وفای تو بست (۳۲)
که مصرع دوم به این صورت است: دلم امید - ندانست و - در وفای تو بست. برابر دلم
ندانست و امید در وفای تو بست. شاید همین امر مایه گمراهی نساخته باشد: در
نسخه خانلری به صورتی است که آوردم، ولی در چاپ قزوینی «خطانگس که دل امید
در وفای تو بست» آمده است. اما این گونه معترضه آوردن در کلام راه و رسم خواجه
است مانند:

شکر فروش - که عمرش دراز باد - چرا
تفقدی نکند طوطی شکر خارا (۴)

یا:

گفتن بر خورشید که من چشمه نورم
دانند بزرگان که سزاوار سُها نیست
در غزل ۶۹ به مطلع:
کس نیست که افتاده آن زلف دو تا نیست ...
و این بیت در چاپ قزوینی نیامده است.

نفی مضاعف

ما را زمنع عقل مترسان و می بیار
کان شحنه در ولایت ما هیچکاره نیست (۷۲)

واو ملازمه

بار دل مجنون و خم طره لیلی
رخساره محمود و کف پای ایازست (۴۰)

ما و می و زاهدان و تقوی
تا یار سر کدام دارد (۱۱۸)

زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز
تا تو را خود زمین با که عنایت باشد (۱۵۸)

هر که ترسد زلال انده عشقش نه حلال
سرما و قدمش یا لب ما و دهشش (۲۸۱)

در انتظار رویت ما و امیدواری
در عشوه وصال ما و خیال و خوابی (۴۳۲)

هر پاره از دل من و از غصه قصه‌ای
هر سطری از خصال تو و ز رحمت آیتی (۴۳۷)

سلطان و فکر لشکر و سودای تاج و گنج
درویش و امن خاطر و کنج قلندری (۴۵۱)

اشارات

فهم بسیاری از ابیات حافظ بی دریافت اشارات قرآنی، حدیثی، کلامی، فلسفی و تاریخی و امثال آنها تمام نیست. در تحقیقات ادبی بیشتر این اشارات را شرح کرده‌اند. لیکن هنوز در اشعار خواجه دقیقه‌هایی می‌توان یافت که ناگفته یا نیم‌گفته مانده‌اند. بتیمن گزیده‌ای از این اشارات^۲ را نمونه‌وار می‌آورم:

هر ناله و فریاد که کردم نشنیدی
پیداست نگارا که بلندست جنابت (۱۵)
بسنجید با: *جَلَّ جَنَابُ الْحَقِّ أَنْ يَكُونَ شَرِيعَةً لِّكُلِّ وَارِدٍ وَأَنْ يَطْلُعَ عَلَيْهِ إِلَّا وَاحِدٌ بَعْدَ وَاحِدٍ** (اشارات ابن سینا)

(۲) در این اشارات هر جا نشانه ستاره آمده اثر افاضه استاد محمدرضا حکیمی است.

ماجرا کم کن و باز آ که مرا مردم چشم
خرقه از سر به در آورد و بشکرانه بسوخت (۱۷)
بسنجید با: شیخ را گفتم خرقه در انداختن چیست؟ گفت: یعنی که از آنجا خبری
یافتیم، از اینجا چیزی بیندازیم (مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق، فی حالة الطفولة).
و همچنین با: حقیقت اندر تخریق ثیاب آن است که ایشان را از مقامی به مقامی
دیگر نقل افتد، اندر حال از آن جامه بیرون آیند مر شکر وجدان مقام را.
(کشف المحجوب هجویری، ص ۶۳) این اشاره در ابیات زیر نیز هست:

سرو بالای من آنگه که در آید به سماع
چه محل جامه جان را که قبا نتوان کرد (۱۳۶)
که تا وجد را کارسازی کنم
به رقص آیم و خرقه بازی کنم (ساقی نامه)
در اولی به قرینه «سماع» و در دومی به قرینه «وجد».

هر سر موی مرا با تو هزاران کارست
ما کجاییم و ملامتگر بیکار کجاست (۱۹)
که مصرع دوم ترجمه زیبایی است برای نحن بوادٍ والعذول بواد.

من همان دم که وضو ساختم از چشمه عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هر چه که هست (۲۴)
به مضمون رکعتان فی العشق لا یصح وضوءهما إلا بالدم. (سخن حلاج بر سردار)

بکن معامله ای وین دل شکسته بخر
که با شکستگی ارزد به صدهزار درست (۲۸)
ناظر به مفاد حدیث أنا عند قلوب المنکسرة.

سنگ و گل را کند از من نظر لعل و عقیق
هر که قدر نفس بادیمانی دانست (۴۸)
مستفاد از حدیث إني أجد نفس الرحمن من قبل اليمن و بسنجید با این مثل منظوم:
در بینی پیش منی / پیش منی در بینی*.

چنین که از همه سو دام راه می بینم
به از حمایت زلفش مرا پناهی نیست (۷۶)
به مضمون آیات فیرزک لا غوینهم أجمعین إلا عبادک منهم المخلصین* (ص ۸۲: ۸۳).

یار اگر ننشست با ما نیست جای اعتراض
پادشاهی کامران بود از گدایی عار داشت (۸۰)
بسنجید با: مَالِ التُّرَابِ وَ رَبِّ الْأَرْبَابِ*.

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت
که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت (۸۰)
اشاره به: وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى (انعام ۶: ۱۶۴ که در سوره‌های اسراء، فاطر، زمر، عینا تکرار شده است) همین معنی در «عهد عتیق» نیز آمده است: پسر متحمل گناه پدرش نخواهد بود. و پدر متحمل گناه پسرش نخواهد بود. (کتاب حزقیال نبی، ۲۰: ۱۸)؛ همچنین: عدالت مرد عادل بر خودش خواهد بود و شرارت مرد شریر بر خودش خواهد بود (همانجا).

حدیث هول قیامت که گفت واعظ شهر
کنایتیست که از روزگار هجران گفت (۸۸)
به مدلول الهی لِأَنَّ صَبْرْتُ عَلَى حَرِّ نَارِكَ فَكَيْفَ أَصْبِرُ عَلَى فِرَاقِكَ*. (دعای کُمیل)

از رهگذر خاک سر کوی شما بود
هر نافه که در دست نسیم سحر افتاد (۱۱۰)
تعبیری شاعرانه از منطوق آیه قُلْ كُلٌّ مِّنْ عِنْدِ اللَّهِ*. (نساء ۷۸: ۴)

مژگان تو تا تیغ جهانگیر بر آورد
بس کشته دل زنده که بر یکدگر افتاد (۱۱۰)
مُلْهُمُ از: وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ (آل عمران ۱۶۹: ۳)

زیر شمشیر غمش رقص کنان باید رفت
کانکه شد کشته او نیک سرانجام افتاد (۱۱۱)
یادآور «پس در راه که می رفت، می خرامید. دست اندازان و عیاروار می رفت با سیزده بند گران». تذکرة الاولیاء، در ذکر حلاج

گفت آن یار کزو گشت سردار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد (۱۴۲)
تفسیر گونه‌ای از: فَهَذَا جَزَاءُ مَنْ يَفْشِي سِرَّ الْمُلُوكِ (تذکرة الاولیاء، در ذکر حلاج) این

از آن با وی کردم که سرّما با غیر در میان نهاد. (همانجا) در همین جا اشاره می‌کنم که در مصرع اول ایهام ظریفی آمده و آن اینکه دار از آویخته شدن حلاج بر او سر بلند شد؛ یادآور مطلع قصیده معروف ابن الانباری (وفات: حدود ۳۸۰)^۳ که به مناسبت بر سردار رفتن این بقیه وزیر به فرمان عضدالدوله فنا خسرو سروده شده است: علو فی الحیات و فی الممات / لَحَقَّ أَنْتَ إِحْدَى الْمُعْجَزَاتِ (← مقاله مرحوم نوید در یادنامه بیهقی چاپ دانشگاه مشهد زیر عنوان «مآخذ اشعار عربی تاریخ بیهقی»^۴؛ م. سرشک نیز به همین ایهام توجه دارد آنجا که می‌گوید:

تاریختان بلند و سرافراز
آن سان که گشت نام سردار
زان یار باستانی همراتان بلند (ز آنسوی خواب مرداب).

ز جور چرخ چو حافظ به جان رسید دلت
به سوی دیو محن ناوک شهاب انداز (۲۶۳)
ناظر به مفاد و هُلم عذاب و اصْبُ إِلَّا مَنْ خَطَفَ الْخَطْفَةَ فَاتَّبَعَهُ شِهَابٌ ثاقِبٌ (صافات ۱۰.۹:۳۷) و این مضمون در غزل ۶ بیت ۲ نیز آمده است.

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست
هرچه آغاز ندارد نپذیرد انجام (۳۱۰)
اشاره به اصل فلسفی که ازلی ابدی نیز هست.

جوانا سر متاب از پند پیران
که رای پیر از بخت جوان به (۴۱۹)
مفاد مصرع دوم یادآور این سخن حضرت امیر (ع) است: رَأَى الشَّيْخَ أَحَبُّ إِلَىَّ مِنْ جِلْدِ الْغَلَامِ.

۳) ابن الانباری همان ابوالحسن محمد بن عمر بن یعقوب، صوفی واعظ است نه آنچنانکه ثعالبی در یتیمه‌الدهر آورده «محمد بن القاسم الانباری» زیرا این شخص در سال ۳۲۸ وفات کرده و حال آنکه ابن بقیه در سال ۳۶۷ مصلوب شده است. (← الاعلام زرکلی)
۴) ارجاع به این مقاله راهنمایی دکتر شفیع کدکنی است.

نشانه‌های تتبع

بسیاری از مضامین اشعار حافظ را در آثار اسلاف او می‌توان یافت، و این خود از تتبع خواجه در دواوین و متون حکایت دارد. نهایت اینکه رند شیراز این مضمونها را به گونه‌ای استخدام کرده که پنداری آنها را از آن خویش نموده: نو به بازار آورده و کهنه را دلازار ساخته است.

اینک شواهدی چند در این باب:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها (۱)
در این دریا و تاریکی و صد موج
تو اندر کشتی پر بار چونی (غزلیات شمس)

ننگرد دیگر به سرو اندر چمن
هر که دید آن سیم سرو اندام را (۸)
ز رنگ و بوی تو ای سرو قد سیم اندام
برفت رونق نسرين باغ و نسترنش (سعدی)
که مضمون در اساس یکی است ولی اجزای تعبیر «سرو قد سیم اندام» را خواجه جایجا کرده و به صورت «سیم سرو اندام» در آورده و به آن لطفی دیگر بخشیده است.

سرم به دینی و عقبی فرو نمی آید
تبارک الله ازین فتنه‌ها که در سر ماست (۲۲)
پرسیدند که طریق به خدا چگونه است؟ گفت دو قدم است و رسیدنی (نسخه بدل: و رسیدی): يك قدم از دنیا برگیر يك قدم از عقبی، و اینک رسیدی به مولی (تذکرة الاولیاء، در ذکر حلاج). خداوند تعالی به عیسی - علیه السلام - وحی فرستاد که من چون دل بنده‌ای خالی بینم از دوستی دنیا و آخرت، از دوستی خویش آن دل را پر کنم (ترجمه رساله قشیریّه، در محبت)

یارب چه غمزه کرد صراحی که خون خم
با نمره‌های قلقلش اندر گلو بیست (۳۰)
صراحی غرغره در گلو فکنده و نوحه کار او می‌کرد و قهقهه می‌پنداشت

(نفثه/المصدر، در پایان کار جلال الدین خوارزمشاه) و «غمزه کردن» در اینجا به معنی غمّازی و گفتن اسرار است به قرینه مدلول مصرع دوم که در آن، سخن از کیفر گناه صراحی است، و، چنانکه پیشتر اشاره رفت، چه بسا در ایرادی که بر ضبط «غمزه» در چاپ قزوینی و ترجیح ضبط «نغمه» بر آن شده به این نکته توجه نشده باشد.

رواق منظر چشم من آشیانه تست
کرم نما و فرود آ که خانه خانه تست (۳۴)
بارگاه جمال دیده عاشق است. (سوانح غزالی، فصل ۵۴)

در مذهب ما باده حلالست ولیکن
بی روی تو ای سرو گل اندام حرامست (۴۶)
سواد برداری ناموفقی از:
من آن نیم که حلال از حرام نشناسم
شراب با تو حلالست و آب بی تو حرام (سعدی)
که در آن، «حرمتِ آب بی یار» با «حلال بودن شراب در کنار یار» مقابل افتاده و بیان
براتب قویتر است.

عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد
ای خواجه درد نیست و گرنه طیب هست (۳۶)
آب کم جو تشنگی آور به دست
تا بجوشد آبت از بالا و پست (مثنوی معنوی)

قلندران حقیقت به نیم جو نخرند
قبای اطلس آن کس که از هنر عاریست (۶۶)
بیان موجز و هنرمندانه حاصل اندیشه مولانا در این ابیات:

بنگر اکنون زنده‌ی اطلس پوش را
هیچ اطلس دست گیرد هوش را
در عذاب منکرست آن جان او
کزدم غم در دل غملان او
از برون بر ظاهرش نقش و نگار

وز درون ز اندیشه‌ها او زار زار
وان یکی بینی در آن دلق کهن
چون نبات اندیشه و شکر سخن. (مثنوی، دفتر سوم، بیت ۱۳۴ و بعد)

بتی دارم که گرد گل ز سنبل سایبان دارد
بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارد (۱۲۰)
تبعی توان گفت نه چندان موفق در:
سایبان یاسمنش را همه از سنبل تر
خوابگه نرگس او را ز گل پر بارست
که تصویر در آن لطیفتر و دلپذیرتر است.

هر شبنمی درین ره صد بحر آتشیست
دردا که این معنا شرح و بیان ندارد (۱۲۶)
که در آن، مضمون مصرع دوم این بیت فرخی:
هر آهی از دل من صد دوزخ
هر قطره‌ای ز چشمم صد طوفان
برای بیان دشواری و خطرهای راه عشق استخدام شده است. حافظ در جایی دیگر
به مضمون شعر شاعر سیستانی نزدیکتر می‌شود، از این جهت که «دریا» و «شبنم» را
در مورد «گریه» به کار می‌برد:

گریه حافظ چه سنجد پیش استغنائی عشق
کاندرین دریا نماید هفت دریا شبنمی
لیکن از این باب که رابطه دو عنصر اصلی مضمون را قلب می‌کند از آن دور می‌گردد.
حافظ از این مایه «بحر و شبنم» باز بهره‌برداری کرده، چنانکه در:
قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق
چو شبنمیست که بر بحر می‌کشد رقی (۴۷۱)

گوهری کز صدف کون و مکان بیرونست
طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد (۱۴۲)
جان صدف عشق است، به لؤلؤ مکنون که در آن صدف است که بینا شود الا بر
سبیل همانا؟

عشق پوشیده ست هرگز کس ندیدستش عیان
لافهای بیهده تا کی زنند این عاشقان (سوانح غزالی، فصل ۵۳)
(بر سبیل همانا یعنی بر سبیل پندار و گمان ← حواشی سوانح)

عشق و شباب و رندی مجموعه مرادست
چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد (۱۵۴)
مصرع دوم این شعر عنصری را به یاد می آورد:
چون معانی جمع گردد شاعری آسان بود.

رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند
چنان نماند چنین نیز هم نخواهد ماند (۱۷۹)
غم مخور ای دوست کاین جهان بنماند
آنچه تو می بینی آنچنان بنماند (سعید طائی)

مکش آن آهوی مشکین مرا ای صیاد
شرم از آن چشم سیه دار و میندش به کمند (۱۸۱)

اشاره به داستان مجنون و آهو که در سوانح غزالی نیز آمده است: مجنون چندین روز
طعام نخورده بود، آهوئی به دام او افتاد. اِکرامش نمود و رها کرد. [پرسیدند چرا
چنین کردی؟] گفت: از او چیزی به لیلی می ماند، جفا شرط نیست. (فصل ۲۳ و ←
توضیح مصحح گرانمایه، نصرالله پورجوادی)

گیسوی چنگ بیرید به مرگ می ناب
تا حریفان همه خون از مژه ها بگشایند (۲۰۲)
بسنجید با این بیت از خاقانی:

گیسوی چنگ و رگ بازوی بربط بیرید
گریه از چشم فی تیز نگر بگشاید.
کلاً فضای غزل از قصیده غراً و پرسوز شاعر شروانی در رثای پسرش به مطلع:
صبحگاهی سر خوناب جگر بگشاید
زاله صبحدم از نرگس تر بگشاید
متأثر است. نزدیکی ردیفها نیز گویای تأثیر مستقیم است.

از آن افیون که ساقی در می‌افکند
حریفان رانه سر ماند و نه دستار (۲۴۵)

بسنجید با:

از برای علاج با خبری
در فکن در نبید افیون را (غزلیات شمس)
که حافظ با زبان طنز روغن داغش داده است.

حاشا که من به موسم گل ترك می‌کنم
من لاف عقل می‌زنم این کار کی‌کنم (۳۵۱)
هم مضمون با:

فراغ از گل و گلرخ درین چنین فصلی
ز امّهات جنونست و الجنون فنون (رشید و طواط)
که هر چند رشید با ارسال مثل «الجنون فنون» ارزش هنری سروده خود را بالا برده،
باز هویت شعری حافظ با اختیار لحن استیحا‌شی و تعبیر «لاف عقل» محفوظ مانده
است.

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم
این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم (۳۵۷)

متأثر از:

این صورت بت چیست اگر خانه کعبه‌ست
وین نور خدا چیست اگر دیر مغانست (غزلیات شمس)

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو (۴۰۷)
که در آن، بهره‌ای از تصویر مأخوذست از:
هیچ گل و لاله‌ای ز انجم رخشان
بر چمن سبز آسمان بنماند (سعید طائی)

آسمان گو مفروش این عظمت کاندر عشق
خرمن مه به جوی خوشه پروین به دو جو (۴۰۷)

ملهم از:

باده‌خواران به نیم جو نخرند
این دو قرص درست گردون را (غزلیات شمس)
حافظ «خرمن» و «خوشه» را با «جو» مناسب آورده و مضمون را از آن خود ساخته است.

در مصطفیٰ عشق تنعم نتوان کرد
چون بالش زر نیست بسازیم به خشتی (۴۳۶)
در طریق عشقبازی امن و آسایش بلاست
ریش باد آن دل که با درد تو خواهد مرهی (۴۷۰)
دوام عیش و تنعم نه شیوه عشقست
اگر معاشر مایی بنوش نیش غمی (۴۷۱)
که مضمون آن در ادب عرفانی سابقه دارد، از جمله در شواهد ذیل:
عجیبا للمحب کیف ینام
کل نوم علی المحب حرام (ترجمه رساله قشیریه، باب ۵۴)
هر که خسبد غافل بود و غافل محبوب بود (همانجا). در عشق رنج اصلی است و
راحت عاریقی (سوانح، فصل ۲/۴۷)

خواب در عهد تو در چشم من آید، هیهات
عاشقی کار سری نیست که بر بالینست (سعدی)
که این بیان ساده‌تر و در عین حال دلنشین‌تر و نافذتر است.

علاوه بر اینها، نشانه‌های متعددی از تتبع حافظ در اشعار و دواوین سنائی و عطار و عراقی و سلمان ساوجی و سروده‌های شاعران عرب چون ابوفراس، ابوالعلاء معری، متنبی و برده بوصیری وجود دارد که محققان از آنها یاد کرده‌اند و دراز کوچه‌رندان به بسیاری از آنها اشاره شده است لذا نیازی به تکرار ندارد. آنچه افزودنی است اینکه حافظ مضمونهای مقتبس را استادانه برای بیان اندیشه‌ها و تجربه‌های خود به کار برده و به آنها حال و هوای تازه بخشیده است.

صنایع شعری

گذشته از تشبیه و استعاره که دستمایه همه شاعران و گویی از لوازم شعر است، حافظ به ایهام و تناسب و جناس و طباق و ارسال مثل علاقه خاص دارد. از صنایع

دیگر چون تلمیح، تنسیق صفات و ردالصدرالی العجز نیز در اشعار او شواهدی می‌توان یافت. لیکن خواجه از صنایع لفظی پر تکلف چون ترصیع رویگردان است. در حقیقت، فنون بدیعی برای حافظ به خودی خود مقصود و مطلوب نیست بلکه وسیله‌ای است برای ابلاغ پیام و انتقال تجربه هنری. از این روایهام، که به شعر ایهام و گستردگی می‌دهد، و تناسب و مراعات النظیر، که جلوه‌ای است از سازوکاری و همخوانی و وحدت، در نظر خواجه مقامی ممتاز دارند. تداعیهایی که در پرتو آنها حاصل می‌شود هاله‌ای معنایی پدید می‌آورد و به شعر جاذبه‌ای جادویی می‌بخشد و به توسن خیال خواننده فرصت جولان می‌دهد تا به هر افقی روی کند و گمشده خود را باز جوید و حظ هنری را با سابقه عاطفی پیوند دهد.

اینک گونه‌هایی از کاربرد صنایع شعری که حافظ به آنها دلبستگی بیشتری نشان داده یاد می‌شود:

ایهام و تناسب

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل

کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها (۱)

تناسب در موج، گرداب، ساحل.

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید

که سالک بیخبر نبود ز راه و رسم منزلها (۱)

تناسب در سالک، راه، رسم، منزل.

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد

زان زمان جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما (۱۰)

تناسب در آیت، لطف، تفسیر، کشف (اصطلاحات قرآنی).

عمرتان باد و مراد ای ساقیان بزم جم

گرچه جام ما نشد پر می به دوران شبا (۱۲)

ایهام در «دوران»: عهد و دوره، دورگردانی ساغر.

تم از واسطه دوری دلبر بگداخت

جانم از آتش مهر رخ جانانه بسوخت (۱۷).

توجه کنید به معنی ایهامی «واسطه» (در اصطلاح فلسفه) و تناسب آن با «مهر» (به معنای ایهامی: آفتاب، واسطه عقد نجوم). شاعر در يك کاسه کردن دو صنعت بدیعی استادی نشان داده است. ضمناً مقارنه «جان» و «جانانه» از سویی، و «تن» و «جان» از سوی دیگر به سخن لطفی دیگر بخشیده است.

عقل دیوانه شد آن سلسله مشکین کو
دل ز ما گوشه گرفت ابروی دلدار کجاست (۱۹)

توجه کنید به معنای ایهامی «دلدار» (دارنده دل)؛ و ایهام در «سلسله» (زلف، زنجیر)؛ و تناسب «گوشه» (یادآور گوشه چشم) با «ابرو»؛ و لطف تعبیر «دیوانه شدن عقل».

دل ز پرده برون شد کجایی ای مطرب
بنال هان که ازین پرده کار ما بنواست (۲۲)
ایهام در «نوا»: نغمه، برگ و توشه؛ همچنین در «پرده»: پرده ساز، پرده دل و تناسب آن با «دل».

ز کار ما و دل غنچه صد گره بگشود
نسیم گل چو دل اندر پی هوای تو بست (۳۲)
ایهام در «هوا»: هوا، آرزو؛ و «دل» و «دل» بستن (جناس مستوفی). ضمناً همین مضمون در بیتی از غزل دیگر حافظ نیز آمده است:
چو غنچه گرچه فرو بستگیست کار جهان
تو همچو باد بهاری گره گشا می باش.

چشم جادوی تو خود عین سواد سحرست
لیکن این هست که این نسخه سقیم افتادست (۳۶)
تناسب در چشم، عین، سقیم (یادآور چشم بیمار)؛ جادو، سحر؛ سواد، عین، نسخه، سقیم؛ چشم، سواد (یادآور سیاهی چشم).

هنگام وداع تو ز بس گریه که کردم
دور از رخ تو چشم مرا نور نماندست (۳۸)
ایهام در «دور از رخ تو»: بادوری از رخ تو، دور باد از رخ تو؛ و ← بیتی از غزل دیگر خواه:

دور از رخ تو دمیدم از گوشه چشم
سیلاب سرشك آمد و طوفان بلا رفت

فرقت از آب خضر که ظلمات جای اوست
تا آب ما که منبعش الله اکبرست (۳۹)
ایهام در «الله اکبر»: تنگه الله اکبر در شمال شیراز، الله اکبر کلمه تکبیر و سرچشمه
آب حیات توحید.

نه من ز بی عملی در جهان ملولم و بس
ملالت علما هم ز علم بی عملست (۴۵)
ایهام در «بی عملی»: محرومی از عمل دیوانی، عمل به علم نکردن (به تعبیر هجویری:
ناکرد).

تا گنج غمت در دل ویرانه مقیمست
هواره مرا کوی خرابات مقامست (۴۶)
تناسب در گنج، ویرانه، خرابات؛ همچنین در مقیم و مقام که ضمناً جناس (لاحق و
اشتقاق) دارند.

آنچه زر می شود از پرتو آن قلب سیاه
کیمیائست که در صحبت درویشانست (۴۹)
ایهام در «قلب سیاه»: دل تاریک، سکه قلب سیاه.

دل دادمش به مژده و خجلت همی برم
زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست (۶۰)
ایهام در «نقد قلب»: نقد دل، سکه قلب.

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر
که در نقاب زجاجی و پرده عنیبست (۶۴)
ایهام در «نقاب زجاجی»: شیشه شراب، زجاجیه؛ و در «پرده عنبی»: دل انگور، عنبیه؛
همچنین تناسب در «نقاب زجاجی» و «پرده عنبی» (از اجزای چشم).

ما هم این هفته برون رفت و به چشم سالیست

حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالیت (۶۸)
مراعات النظیر در: ماه، هفته، سال.

دی می شد و گفتم صنبا عهد به جای آر
گفتا غلطی خواجه درین عهد وفا نیست (۶۹)
ایهام در «عهد» مصرع دوم: زمانه، پیمان؛ ضمناً جناس تام در «عهد» و «عهد».

عاشق مفلس اگر قلب دلش کرد نثار
مکنش عیب که بر نقد روان قادر نیست (۷۰)
ایهام در «نقد روان»: نقد روح، نقد رایج؛ ضمناً «نقد روان» یادآور گنج روان قارون
است؛ همچنین تناسب در قلب، دل، روان و در نقد، نثار.

تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند
عرصه شطرنج رندان را مجال شاه نیست (۷۱)
تناسب در رخ، بیدق، عرصه، شطرنج، شاه؛ همچنین ایهام در «رخ»، «عرصه»، «شاه».

از حیای لب شیرین تو ای چشمه نوش
غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست (۷۳)
ایهام در «شیرین»: شیرین مقابل تلخ، شیرین معشوقه خسرو، و در «شکر»: شکر،
محبوبه خسرو؛ تناسب در شیرین، شکر، نوش و در چشمه، آب، غرق؛ همچنین
جناس خط در «غرق» و در «عرق».

بلبلِ برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت
وندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت (۷۷)
ایهام در «برگ»: ساز و نوا، برگ گیاه؛ و در «نوا»: نغمه، توشه؛ همچنین تناسب در نوا،
ناله و طباق در خوش، زار.

گویی از صحبت ما نیک به تنگ آمده بود
بار بر بست و به گردش نرسیدیم و برفت (۸۵)
تناسب در «تنگ» (به معنی غیر مراد: لنگه بار) و «بار».

بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند



کان کس که پخته شد می چون ارغوان گرفت (۸۷)
تناسب در گل، شقایق، ارغوان (به معنی گل ارغوان) «می» و «پخته».

به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو
ترا که گفت که این زال ترک‌دستان گفت (۸۸)
ایهام در «زال»: پدر رستم، سالخورده و در «دستان»: لقب زال، نیرنگ.

سواد لوح بینش را عزیز از بهر آن دارم
که جان را نسخه‌ای باشد ز لوح خال هندویت (۹۵)
تناسب در سواد، لوح، نسخه (سواد لوح بینش = مردمک چشم) و در سواد
(سیاهی)، خال، هندو.

دو چشم شوخ تو برهم زده خطا و حبش
به چین زلف تو ماجین و هند داده خراج (۹۷)
مراعات النظیر در خطا، حبش، چین (در غیر معنای مراد)، ماجین، هند.

ز زهد خشک ملولم کجاست باده ناب
که بوی باده مدامم دماغ تر دارد (۱۱۶)
تناسب در باده، مدام (به معنای غیر مراد) و در بو، دماغ؛ همچنین طباق در خشک و تر.

ز بنفشه تاب دارم که ز زلف او زند دم
تو سیاه کم بها بین که چه در دماغ دارد (۱۱۷)
تناسب در تاب (به معنای غیر مراد) و زلف و در زلف و سیاه؛ نظیر این مضمون در
ابیات زیر از خواجه نیز آمده است:
آنکه از سنبل او غالیه تابی دارد
باز با دلشدگان ناز و عتایی دارد

و

تاب بنفشه می دهد طره مشک‌سای تو
برده غنچه می درد خنده دلگشای تو
که در «تاب دادن»: در تب و تاب افکندن، تاباندن و پیچاندن ایهام هست.

به چمن خرام و بنگر بر تخت گل که لاله
 به ندیم شاه ماند که به کف ایاغ دارد (۱۱۷)
 ایهام در «ایاغ»: ایاز ندیم شاه محمود، ساغر؛ همچنین تناسب در چمن، گل، لاله و در
 ندیم، شاه، ایاغ (ایاز).

ذکر رخ و زلف تو دلم را
 وردیست که صبح و شام دارد (۱۱۸)
 تناسب در ذکر، ورد و رخ، صبح؛ و زلف، شام؛ همچنین توجه کنید به تناظر «رخ و زلف»
 و «صبح و شام».

غبار خط ببوشانید خورشید رخس یارب
 بقای جاودانش ده که حسن جاودان دارد (۱۲۰)
 ایهام در «غبار خط»: خط سبز نو دمیده پشت لب، خط غبار.

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد
 نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد (۱۲۳)
 تناسب در نغمه، راه (به معنای مقام و آهنگ).

عارضش را بثل ماه فلک نتوان گفت
 نسبت دوست به هری سرو پا نتوان کرد (۱۳۶)
 ایهام در «پی سر و پا»: ماه که سرو پا ندارد، پی قدر و بی ارزش.

هر کس که دید روی تو بوسید چشم من
 کاری که کرد دیده من بی نظر نکرد (۱۳۹)
 تناسب در روی، چشم، دیده، نظر؛ ضمناً جناس زاید در «دید» و «دیده».

آه از آن نرگس جادو که چه بازی انگیخت
 آه از آن مست که با مردم هشیار چه کرد (۱۴۰)
 تناسب در نرگس (چشم)، مردم (به معنای غیر مراد: مردمک)؛ و در نرگس (چشم)،
 مست؛ و در جادو، بازی انگیختن؛ همچنین طباق «مست» و «هشیار».

ساقی ار باده ازین دست به جام اندازد

عارفان را همه در شرب مدام اندازد (۱۵۰)
تناسب در ساقی، باده، جام، مدام (به معنی غیر مراد)؛ همچنین ایهام در «مدام»: شراب
انگوری، پیوسته.

روز در کسب هنر کوش که می خوردن روز
دل چون آینه در زنگ ظلام اندازد (۱۵۰)
ایهام در «ظلام»: تاریکی سر شب (المراقاة)، ظلمانی و تاریک، و معنای اول با مدلول
بیت بعدی:
آن زمان وقت می صبح فروغست که شب
گرد خرگاه افق پرده شام اندازد
نیز مناسبت دارد.

هزار نقد به بازار کاینات آرند
یکی به سکه صاحب عیار ما نرسد (۱۵۶)
ایهام در «صاحب عیار»: دارای عیار خوش و خوش عیار، قوام الدین محمد صاحب
عیار وزیر شاه شجاع.

داده‌ام باز نظر را به تدروی پرواز
باز خواند مگرش نقش و شکاری بکند (۱۹۸)
ایهام در «نقش»: نوعی دام که با تقلید صدای مرغ شکار را به سوی آن کشانند، بخت
(باز خواندن نقش کنایه از یاری کردن بخت)؛ همچنین تناسب در باز، تدرو، نقش؛ و
جناس مستوفی در «باز» و «باز».

نه من بر آن گل عارض غزل سرایم و بس
که عندلیب تو از هر طرف هزارانند (۱۶۵)
ایهام در «هزاران»: هزارها، هزار دستاها؛ تناسب در گل، عندلیب، هزاران.

آن شاه تند حمله که خورشید شیر گیر
پیشش به روز معرکه کمتر غزاله بود (۲۱۴)
ایهام در «غزاله»: خورشید، آهو؛ همچنین تناسب در روز، غزاله، خورشید و در شیر،
غزاله و در شاه، شیر (شاه‌جانوران).

مکن به چشم حقارت نگاه در من مست
که آب روی شریعت بدین قدر نرود (۲۲۴)
تناسب در آب، شریعت (هر دو در معنی ایهامی).

زانجا که پرده پوشی عفو کریم تست
بر قلب ما بیخس که نقدیست کم عیار (۲۴۶)
تناسب در قلب، نقد، کم عیار؛ و در پرده (یادآور پرده دل)، قلب.

گرت هواست که با خضر همنشین باشی
نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش (۲۷۳)
تناسب در خضر، سکندر، آب حیوان؛ و در هوا، آب (عناصر).

ساقیا در گردش ساغر تعلل تا بچند
دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایش (۲۷۶)
تناسب در دور، تسلسل (اصطلاحات منطقی)؛ و در گردش، دور و ساقی، ساغر؛ و
گردش، تعلل؛ همچنین نوعی جناس وزن در تعلل و تسلسل.

سماط دهر دون پرور ندارد شهد آسایش
مذاق حرص و آزای دل بشو از تلخ و از شورش (۲۷۸)
تناسب در شهد، مذاق، تلخ، شور.

چگونه دعوی وصلت کنم بجان که شدست
تم وکیل قضا و دلم ضمان فراق (۲۹۷)
تناسب در دعوی، وکیل، قضا (به معنی ایهامی)، ضمان؛ همچنین طباق در وصل و
فراق.

می نوش و جهان بخش که از زلف کمندت
شد گردن بدخواه گرفتار سلاسل (۳۰۴)
ایهام در «سلاسل»: زنجیرها، قلعه سلاسل که سلطان زین العابدین پسر شاه شجاع
به دست پسر عم خود شاه منصور در آن افتاد؛ همچنین تناسب در زلف (سلسله زلف)،
سلاسل؛ و در کمند، گرفتار، سلاسل.

بادۀ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک
نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام (۳۰۹)
مراعات النظیر در تلخ، تیز، خوشخوار؛ و تناسب در گلرنگ، لعل، یاقوت و در بادۀ،
خام؛ همچنین جناس ناقص یا محرف در نقل و نقل؛ ضمناً تنسیق صفات در تلخ تیز
خوشخوار سبک، و بسنجید با این بیت از مقطعات:
دختری شبگرد تند تلخ گلرنگست و مست
گر بیابیدش به سوی خانه حافظ برید
که در آن نیز صنعت تنسیق الصفات به کار رفته و سخن از دختر رز است.

صحبت حور نخواهم که بود عین قصور
با خیال تو اگر با دگری پردازم (۳۳۵)
هاله معنایی در «قصور»: کوتاهی، یادآور قصور بهشت به قرینه حور چنانکه در این
بیت:

باغ بهشت و سایه طوبی و قصر حور
با خاک کوی دوست برابر نمی کنم
ضمناً توجه کنید به کاربرد «عین» با «حور» که یادآور «حور عین» است.

به مردمی که دل دردمند حافظ را
مزن به ناوک دلدوز مردم افکن چشم (۳۳۹)
تناسب در مردم (به معنای غیر مراد: مردمک)، چشم؛ همچنین جناس در مردم، مردمی.

بر جبین نقش کن از خون دل من خالی
تا بدانند که قربان تو کافر کیشم (۳۴۱)
هاله معنایی در «قربان»: نیام و جعبه کمان، قربانی؛ همچنین تناسب در قربان، کیش
(در معنی غیر مراد: جعبه و ترکش و پری که بر تیر نصب کنند).

قامتش را سرو گفتم سر کشید از من به خشم
دوستان از راست می رنجد نگارم چون کنم (۳۴۹)
هاله معنایی در «راست»: سخن راست، ناظر به راستی قامت سرو.

خواهم از زلف بتان نافه گشایی کردن

فکر دورست همانا که خطا می بینم (۳۵۷)

تناسب در نافه، خطا (در معنی غیر مراد)، دور (در معنی دیار دور به قرینه خطا)؛ و بسنجید با بیتی از غزل دیگر حافظ:

جگر چون نافه ام خون گشت کم زینم غمی باید

جزای آنکه با زلفت سخن از چین خطا گفتیم

که در آن به قرینه «چین» توجه به معنای غیر مراد «خطا» آشکارتر است.

ز آفتاب قدح ارتفاع عیش بگیر

چرا که طالع وقت آنچنان غمی بینم (۳۵۸)

ایهام در «ارتفاع»: اصطلاح نجومی، برداشت محصول.

من و سفینه حافظ که جز درین دریا

بضاعت سخن دُرُفشان غمی بینم (۳۵۸)

هاله معنایی در «سفینه»: کشتی، سفینه غزل؛ همچنین تناسب در سفینه، دریا، دُرُفشان.

بعد ازین دست من و زلف چو زنجیر نگار

چند و چند از پی کام دل دیوانه روم (۳۶۰)

تناسب در زنجیر، دیوانه؛ و در دست، زلف، کام (در معنی غیر مراد)، دل.

خوشم آمد که سحر خسرو خاور می گفت

با همه پادشهی بنده توران شاهم (۳۶۱)

ایهام در «خسروخاور»: پادشاه مشرق، خورشید؛ همچنین تناسب در سحر، خسروخاور؛ و در خسروخاور، توران شاه؛ و طباق در پادشه، بنده.

ای که طبیب خسته ای روی زبان من بین

کاین دم و دود سینه ام بار دلست بر زبان (۳۸۲)

ایهام در «بار دل»: بار دل نشانه پری شکم، غم و غصه.

شاه شمشادقدان خسرو شیرین دهنان

که به مژگان شکند قلب همه صف شکنان (۳۸۷)

ایهام در «خسرو»: شاه و قدر اول، معشوق شیرین؛ و در «قلب»: دل، قلب لشکر؛ همچنین تناسب در شاه، خسرو، شیرین؛ و در قلب، صف؛ و در مژگان، صف (به اعتبار

صف مژه‌ها)؛ و در دهن، مژگان، قلب.

عروس غنچه رسید از حرم به طالع سعد
بعینه دل و دین می برد بوجه حسن (۳۸۸)
ایهام در «بعینه»: انگار، به چشمش؛ و در «بوجه حسن»: با روی نیکو، به طرزی نیکو؛
همچنین تناسب در عین، دل، وجه.

به آهوان نظر شیر آفتاب بگیر
به ابروان دوتا قوس مشتری بشکن (۳۹۹)
ایهام در «شیر»: شیر (مشبه به آفتاب)، شیر (برج اسد، خانه آفتاب)؛ و در «قوس»:
کمان، برج قوس که یکی از دو خانه مشتری است؛ و در «مشتری»: سیاره مشتری
(اورمزد، برجیس)، خریدار؛ همچنین تناسب در آهو، شیر؛ و در دوتا (خمیده)، قوس؛
و در نظر، ابروان؛ و در آهو، شیر، قوس (وسیله شکار).

مطبوعتر ز نقش تو صورت نیست باز
طغرانویس ابروی مشکین مثال تو (۴۰۸)
تناسب در نقش، صورت، طغرا، مثال؛ و در نقش (به معنای غیر مراد: وسیله شکار)،
باز (به معنای غیر مراد: مرغ شکار)؛ و در مطبوع (به معنای غیر مراد: طبع شده)،
نقش.

تا آسمان ز حلقه بگوشان ما شود
کو عشوه‌ای ز ابروی همچون هلال تو (۴۰۸)
تناسب در حلقه، هلال؛ و در گوش، ابرو؛ و در آسمان، هلال؛ و در ابرو، هلال.

حافظ درین کمند سر سرکشان بسیست
سودای کج میز که نباشد مجال تو (۴۰۸)
تناسب در سرکشی، کج (برای گریختن از کمند، سر یا راه را کج کنند).

رقیبان غافل و ما را از آن چشم و جبین هر دم
هزاران گونه پیغامست و حاجب در میان ابرو (۴۱۲)
ایهام در «حاجب»: پرده‌دار، ابرو؛ همچنین تناسب در چشم، جبین، گونه (به معنی
غیر مراد: خد)، حاجب (به معنی غیر مراد: ابرو)، میان (به معنی غیر مراد: کمر)، ابرو؛

ضمناً توجه کنید به این نکته که ابرو در میان چشم و جبین حاجب است.

مرا به دور لب دوست هست پیمانی
که بر زبان نبرم جز حدیث پیمانه (۴۲۷)
تناسب در دور، پیمانه؛ و در لب، زبان، حدیث؛ همچنین جناس زائد مذیل در پیمان،
پیمانه.

مخمور جام عشقم ساقی بده شرابی
پر کن قدح که بی می مجلس ندارد آی (۴۳۲)
ایهام در «آب»: رونق، آب؛ همچنین تناسب در جام، قدح، ساقی، می، شراب، مخمور.
نثار خاک رخت نقد جان من هر چند
که نیست نقد روان را بر تو مقداری (۴۴۳)
ایهام در «نقد روان»: نقد رایج، نقد روح؛ همچنین تناسب در نثار، نقد و در جان، روان.

دل ز ناوک چشمت گوش داشتم لیکن
ابروی کمانداری می برد به پیشانی (۴۷۳)
تناسب در ناوک، کمان؛ و در دل، چشم، گوش (در معنای غیرمراد: عضو حس
سامعه)، ابرو، پیشانی (در معنای غیرمراد: جبین).

ساقی بدست باش که غم در کمین ماست
مطرب نگاه دار همین ره که می زنی (۴۷۹)
ایهام در «ره زدن»: آهنگ و مقام نواختن، قطع طریق (به قرینه کمین).

بچشم کرده ام ابروی ماه سیمایی
خیال سبز خطی نقش بسته ام جایی (۴۹۱)
تناسب در چشم، ابرو، سیما، خط (سبز)؛ و در خیال، نقش؛ و در نقش، خط.

جناس

سبزست در و دشت بیا تا نگذاریم
دست از سر آبی که جهان جمله سرابست (۲۹)
سر آب / سراب (جناس ملفف)؛ دست - سر (تناسب).

آنکه جز کعبه مقامش نبند از یاد لب
 بر در می‌کده دیدم که مقیم افتادست (۳۶)
 مقام / مقیم (جناس لاحق و اشتقاق)؛ کعبه - می‌کده (نوعی طباق).

بر دوخته‌ام دیده چو باز از همه عالم
 تا دیده من بر رخ زیبای تو بازست (۴۰)
 باز / باز (جناس تام مستوفی).

ز چشم شوخ تو جان کی توان برد
 که دایم با کمان اندر کمینست (۵۵)
 کمان / کمین (جناس لاحق).

بادۀ لعل لبش کز لب من دور مباد
 راح روح که و پیمان ده پیمانه کیست (۶۷)
 راح / روح (جناس لاحق)، پیمان / پیمانه (جناس زاید مذیل)؛ همچنین ایهام در
 «راح» می، شادمانی.

شد چمان در چمن حسن و لطافت لیکن
 در گلستان وصالش نجمیدیم و برفت (۸۵)
 چمان / چمن (جناس زاید)؛ شد چمان - نجمیدیم (طباق نفی و اثبات).

راه عشق ار چه کمین گاه کماندارانست
 هر که دانسته رود صرفه ز اعدا بیرد (۱۲۸)
 کمین / کمان (جناس لاحق)؛ صرفه (به معنی غیر مراد: کمان) - کمانداران
 (تناسب) ← دام سختست مگر یار شود لطف خدا / ورنه آدم نبرد صرفه ز شیطان رجیم
 (حافظ).

صبا به خوشخبری هدهد سلیمانست
 که مژده طرب از گلشن صبا آورد (۱۴۵)
 صبا / صبا (جناس لفظ).

چو منصور از مراد آنان که بردارند بردارند

بدین درگاه حافظ را چو می خوانند می رانند (۱۹۴)
بردارند (بهره دارند) / بردارند (بالای دار هستند) (جناس مزدوج).

درین حضرت چو مشتاقان نیاز آرند ناز آرند
که با این درد اگر در بند درمانند درمانند (۱۹۴)
نیاز/ ناز (جناس زاید)، درمانند (درمان اند)/ درمانند (در می مانند) (جناس مزدوج).

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند
چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند (۱۹۹)
جلوت/ خلوت (جناس خط و طباق).

بس بگشتم که بیرسم سبب درد فراق
مفتی عقل درین مسئله لایعقل بود (۲۰۷)
عقل/ لایعقل (جناس اشتقاق)، مفتی- مسئله (تناسب).

زمان به مردم نادان دهد زمام مراد
تو اهل فضل و دانش همین گناهت بس (۲۶۹)
زمان/ زمام (جناس مطرّف) (در چاپ قزوینی: فلك به مردم نادان...).

سری که بر سر گردون بفخر می سودم
براستان که نهادم بر آستان فراق (۲۹۷)
براستان (سوگند به راستان)/ بر آستان (جناس ملفّق)؛ بسنجید با:
گرم تو در نگشایی کجا توانم رفت
براستان که بپریم بر آستان ای دوست (سعدی).

آنکه مدام شیشه ام از پی عیش داده است
شیشه ام از چه می برد پیش طبیب هر زمان (۳۸۲)
شیشه (شیشه می)/ شیشه (قاروره) (جناس تامّ ماثّل).

یارب امان ده تا باز ببند
چشم محبّان روی حبیبان (۳۸۳)

محبّان/ حبیبان (جناس اشتقاق)، چشم- روی (تناسب).

درین صوفی و شان دردی ندیدم
که صافی باد عیش دُرد نو شان (۳۸۶)
صوفی/ صافی (جناس لاحق)، دُرد/ دُرد (جناس ناقص یا محرّف).

تنت در جامه چون در جام باده
دلت در سینه چون در سیم آهن (۳۸۹)
جامه/ جام (جناس زاید مذیل)؛ تن- دل- سینه (تناسب)؛ سیم- آهن (تناسب).

تو بدری و خورشید ترا بنده شدست
تا بنده تو شدست تابنده شدست (رباعیات)
تا بنده/ تابنده (جناس تام مستوفی).

همچنین در اشعار زیر، که به شماره‌های غزل و بیت مشخص شده‌اند، شواهد جناس را توان یافت: ۱۰۶/ مطلع: ناز/ نازک (جناس زاید مذیل)؛ ۳/۱۷۵: غرق/ عَرَق (جناس خط)؛ ۸/۲۵۷: جوی/ جوی (جناس تام مستوفی)؛ ۳۲۳/ مقطع: سری (یک سر)/ سری (سرور) (جناس تام مستوفی)؛ ۲/۳۲۵: کنار (آغوش)/ کنار (جناس تام مائل)؛ ۵/۳۳۴: نماز/ نمازی (جناس زاید مذیل)؛ ۳۷۰/ مطلع: صلاح/ صلا (جناس زاید مذیل)؛ ۵/۳۸۲: حال/ خال (جناس مضارع)؛ ۴/۳۸۵: یمان/ یمین (جناس زاید)؛ ۳/۳۹۰: خاتم/ خاقت (جناس زاید مذیل)؛ ۴۲۷/ مطلع: پروانه/ پروا نه (پروا نیست) (جناس تام مستوفی).^۵

طباق

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده
بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست (۴۸)
(باقی/ فانی)؛ ضمناً «باقی»: دارای بقاء، بقیه (ایهام).

روز اول که سرزلف تو دیدم گفتم

(۵) در تعیین انواع جناس فقط نشان دادن تنوع تفتن شاعر مراد بوده و چه بسا به علت شتابزدگی در تنظیم مقاله مسامحه‌هایی در این باب رفته باشد. تذکرات اهل نظر مفتنم خواهد بود.

که پریشانی این سلسله را آخر نیست (۷۰)
(اول/ آخر)

وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم
عمری که بی حضور صراحی و جام رفت (۸۴)
(وقت/ قضا)؛ ضمناً وقت- عمر (تناسب).

نقد دلی که بود مرا صرف باده شد
قلب سیاه بود از آن در حرام رفت (۸۴)
(نقد/ قلب)؛ ضمناً نقد- صرف (صرافی)- قلب (ناسره) (تناسب)؛ «قلب»؛ دل،
ناسره (ایهام).

در تاب تو به چند توان سوخت همچو عود
می ده که عمر در سر سودای خام رفت (۸۴)
(تضاد پنهان: تاب، سوخت/ خام)؛ ضمناً توجه کنید به سه کلمه مصدر به «ت» در
مصرع اول و به دو کلمه مصدر به «س» در مصرع دوم.

به یاد چشم تو خود را خراب خواهم ساخت
بنای عهد قدیم استوار خواهم کرد (۱۳۵)
(خراب/ استوار)؛ ضمناً توجه کنید به مناسبت «چشم» و «خراب» (مست)، همچنین
«خراب» و «بنا»، و دقیقه‌ای که در «عهد قدیم» توان یافت.

شب شراب خرابم کند به بیداری
وگر به روز شکایت کنم به خواب رود (۲۲۱)
(بیداری/ خواب، شب/ روز)؛ ضمناً شراب/ خراب (جناس وزن).

از هر کرانه تیر دعا کرده‌ام روان
باشد کزان میانه یکی کارگر شود (۲۲۶)
(کرانه/ میانه که جناس وزن هم دارند)

عاقبت منزل ما وادی خاموشانست
حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز (۲۶۴)
(عاقبت/ حالیا، خاموشان/ غلغله، وادی/ گنبد افلاک).

و همچنین توجه کنید به طباق سر/ پا در غزل ۳۸۴ بیت ۲ و پنهان/ پیدا در غزل ۳۹۴ بیت ۲.

ارسال مثل

برای نمونه‌ها و شواهد برگزیده آن رجوع کنید به مقاله شادروان محمد پروین گنابادی درباره بانگ جرس در راهنمای کتاب مورخ دی- اسفند ۱۳۴۹.

برای حسن ختام بیتی از حافظ را که خواجه در آن، با بهره‌برداری از آداب تصوف، شریطه‌ای ابتکاری ساخته و پرداخته می‌آورد:

چندان بمان که خرقه ازرق کند قبول
بخت جوانت از فلک پیر ژنده پوش (۲۸۵)

که ضمناً در آن «ازرق» (کبود) و «فلک»، «خرقه» و «ژنده» را مناسب آورده و با «جوان» و «پیر» صنعت طباق به‌کار برده است. (برای شرح رسم قبول خرقه نگاه کنید به حاشیه قزوینی در پای غزل)

طنز

طنز زبان رندان است، زبانی که قیدوبند اجتماعی آن را می‌طلبد و می‌پروراند. این زبان در سرتاسر دیوان حافظ به‌کار رفته به گونه‌ای که زبان شاعر شیراز را می‌توان زبان طنز خواند. آماج طنز بیش از هر کس دیگر محسوب است:

هر کس که بدید چشم او گفت
کو محتسبی که مست گیرد (۱۴۸)

و باز با بی‌پروایی بیشتر:

باده با محتسب شهر ننوشی زنهار
بخورد باده‌ات و سنگ به‌جام اندازد (۱۵۰)
و در جای دیگر با لطف و حق بجانبی رندانه:

عمریست پادشاه کز می‌تهیست جامم
اینک زنده دعوی وز محتسب گواهی (۴۸۹)

که در آن، «پادشاه» و «بنده» را در مقابل یکدیگر نهاده است.

و در درجهٔ دوم زاهد ظاهر پرست و ریاکار:
 زاهد ظاهر پرست از حال ما آگاه نیست
 در حق ما هر چه گوید جای هیچ اکراه نیست
 بندهٔ پیر خراباتم که لطفش دایمست
 ورنه لطف شیخ و زاهد گاه هست و گاه نیست (۷۱)
 و از این تندتر:

زاهد پشیمان را ذوق یاده خواهد کشت
 عاقلان مکن کاری کاورد پشیمانی (۴۷۳)
 که در آن، صنعت ارسال مثل نیز به کار رفته است.
 سپس نوبت به نصیحت گو و ملامتگر بیکار و واعظ سالوس می‌رسد:
 برو معالجهٔ خود کن ای نصیحت گو
 شراب و شاهد شیرین کرا زیانی داد (۱۱۳)
 و این طنز گاهی با طعنهٔ ظریفانه‌ای همراه است:
 واعظ شهر جو مهر ملک و شحنه گزید
 من اگر مهر نگاری بگزینم چه شود (۲۲۸)
 فقیه بی عمل نیز از گزند طنز خواجه در امان نیست:
 فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد
 که می حرام ولی به زمال اوقافست (۴۴)
 سخن طنز گاهی بظاهر نرم‌تر ولی بحقیقت برنده‌تر می‌شود:
 مشکلی دارم ز دانشمند مجلس باز پرس
 توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می‌کنند (۱۹۹)
 و گاهی به لحن خراباتیان در می‌آید:
 اگر فقیه نصیحت کند که عشق مبارز
 پیاله‌ای بدهش گو دماغ را تر کن (۳۹۷)
 که در عین حال کنایه‌ای است به خشک مغزی حریف.
 صوفی دام گستر بی ورع نیز در این میانه بی نصیب نمی‌ماند:
 صوفی مجلس که دی جام و قدح می شکست
 باز به یک جرعه می عاقل و فرزانه شد (۱۷۰)
 که بتلویح «جام و قدح شکستن» را به جنون نسبت می‌دهد.

و گاهی زیر پوشش «در مثل مناقشه نیست» زبان طنز به وقاحت می‌گراید:

صوفی شهر بین که چون لقمه شبهه می‌خورد
پاردمش دراز باد آن حیوان خوش علف (۲۹۶)

و زمانی لحن ملایم‌تر و در عین حال زبان بندتر است:

مرا که نیست ره و رسم لقمه پرهیزی
چرا ملامت رند شرا بخواره کنم (۳۵۰)

سرانجام، خواجه به سراغ نوکیسگان تهی‌مغز می‌رود:

یارب این نودولتان را بر خر خودشان نشان

کاین همه ناز از غلام ترك و استر می‌کنند (۱۹۹)

القصه، هر آنچه از مکتب عشق و مذهب رندان بیگانه یا از طریق صفا و راه
حقیقت بدور است نشانه طعن طنز این رند خراباتی است. نیش این طنز گاهی
سطحی و خفیف است:

تو و طوبی و ما و قامت یار

فکر هر کس به قدر همت اوست (۵۶)

یا

حلاج بر سر دار این نکته خوش سراید

از شافعی نهرسند امثال این مسائل (۳۰۷)

یا

نشان اهل خدا عاشقیست با خود دار

که در مشایخ شهر این نشان نمی‌بینم (۳۵۸)

و گاه زهر هلاهل در کام جان می‌چکاند:

ز کوی میکده دوشش به دوش می‌بردند

امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش (۲۸۳)

و چون دل شاعر به این هم آرام نگیزد، با زهر خندی تسلی می‌یابد:

به آب دیده بشویم خرقه‌ها از می

که موسم ورع و روزگار پرهیزست (۴۱)

صرف نظر از طنز آشکار، حافظ گاهی، در بیان هنری، ترفندهایی به کار می‌زند

که به سخن او شوخی و لطف و لطافت دیگر و گاه مایه‌ای از شیطننت کودکانه می‌دهد.

نونه‌ای چند از این مقوله را تیمناً در اینجا می‌آورم:

حسن تعلیل یا عذر بدتر از گناه
رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار
دستم اندر دامن ساقی سیمین ساق بود (۲۰۶)
نسخه بدل: دستم اندر ساعد... که از نظر تکرار صامت آغازین حافظانه تر است و
این بیت شیرین از صائب را می توان مؤید آن شمرد:
دو صبح دست در آغوش یکدگر کردند
گلوی شیشه چو با ساعد بلور گرفت.

لحن قلندری

شراب و عیش نهان چیست کار بی بنیاد
زدیم بر صف رندان و هر چه بادا باد (۱۰۱)

زبان خودمانی و طنزآلود

بگفتمش به لبم بوسه ای حواله کن
به خنده گفت کیت با من این معامله بود (۲۱۵)
که در آن «حواله» و «معامله» بتناسب در یک بیت هم نشین شده اند.
دی می شد و گفتم صنایع عهد به جای آر
گفتا غلطی خواجه در این عهد وفا نیست (۶۹)
که در آن، «خواجه» به رسم زمان در محل خطاب طعن آمیز به کار رفته است. نظیر آن
را در نثر و شعر قدیم سراغ داریم از جمله در کتاب النقص آمده است: «پس این
مسئله به خلاف آن قیاس است که خواجه کرده است...» یا: «پس مذهب گبرکان
خواجه دارد، تشنیه بر دیگران چگونه می زند!» و در شعر سعدی:
خانه از پای بست ویرانست
خواجه در بند نقش ایوانست.

اوزان غزلهای حافظ

چهارصد و نود و پنج (۴۹۵) غزل موجود در دیوان حافظ (بر طبق چاپ قزوینی) در
بیست و دو (۲۲) وزن سروده شده است به این شرح:
فاعلاتن (فاعلاتن) فاعلاتن فاعلاتن فعلن (۱۳۶ غزل) مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

فعلن (۱۱۸ غزل) مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (۷۴ غزل) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۳۲ غزل) مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (۲۴ غزل) مفاعیلن مفاعیلن فعولن (۲۴ غزل) مفعول فاعلاتن / مفعول فاعلاتن (۱۹ غزل) مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (۱۹ غزل) فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۸ غزل) فاعلاتن مفاعلن فعلن (۸ غزل) مفعول مفاعیلن / مفعول مفاعیلن (۵ غزل) مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (۵ غزل) مفعول مفاعلن فعولن (۵ غزل) مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن (۴ غزل) مستفعلن فع / مستفعلن فع (۳ غزل) فعلات فاعلاتن / فعلات فاعلاتن (۳ غزل) مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن (۲ غزل) مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (۲ غزل) مفتعلن فاعلن / مفتعلن فاعلن (۱ غزل) فعولن فعولن فعولن (۱ غزل) مفتعلن مفتعلن فاعلن (۱ غزل) فاعلات مفعولن / فاعلات مفعولن (۱ غزل).
مجموع سه وزن اول (در بحرهای رمل، مجتث، مضارع) شصت و دو (۶۲) درصد و مجموع هشت وزن اول (در سه بحر مذکور باضافه هزج) هشتاد و چهار (۸۴) درصد غزلها را در بر می‌گیرد. ضمناً معلوم می‌شود که حافظ فقط در بحور رمل، مجتث، مضارع، هزج، خفیف، قریب، منسرح، رجز، متقارب و سریع^۶ غزل سروده و بحرهای محبوب او، بترتیب، رمل و مجتث و مضارع و هزج اند. از اوزان به اصطلاح نامطبوع در غزلهای حافظ اثری نیست. مختصر اینکه خواهی در این عرصه نیازی ندیده است که از همه امکانات عروضی بهره‌برداری و به‌بهای اوزان اختیار اوزان متنوع و احیاناً مهجور هنرنمایی کند. بیشتر اوزان مختار او نیز، به‌رسم دیگر پارسی گویان، مزاحف‌اند و در وزن سالم غزلهایش اندک شمار است. اشعار در اوزان دوری (چهار پاره) نیز در میان غزلهایش کم نیست.

حسرت یا عبرت

در اشعار خواجه نه تنها وجود لقبها و نامهایی نمادین چون اردوان، افراسیاب، (۶) وزن فاعلات مفعولن / فاعلات مفعولن را، که حافظ يك غزل در آن سروده است، هم مقتضب مثنی مطوی مقطوع خوانده‌اند و هم هزج مثنی اشتر (— عروض سیفی، صص ۱۷ و ۳۷). لذا، بنابر قول اول، بحر مقتضب را باید بر بحوری که حافظ در آنها غزل گفته افزود. این تحقیق از دوست گرانمایه، آقای ابوالحسن نجفی، استاد عروض دان و مبتکر در علم عروض است. ایشان این بخش از مقاله را وارسی فرموده‌اند و با نظر صائب ایشان، اوزان دوری (چهار پاره) را با خط فاروق مورّب بین دو پاره افاعیل هر مصرع مشخص کرده‌ام.

اورنگ؛ بارید، بهرام گور، بهمن؛ پرویز، پشنگ، پیران؛ تور، تهمتن؛ جم، جمشید؛ دارا؛ رستم؛ زردشت، زو؛ سکندر، سیامک، سیاوش؛ شیده، شیرین؛ فرهاد، فریدون؛ قباد، قیصر؛ کاووس، کسری، کی، کیان، کیخسرو، کیقباد؛ گلچهر؛ مانی و واژه‌هایی چون آتشکده، اهرمن، پیرمغان، مغیچه و یزدان توجه شاعر را به ایران باستان نشان می‌دهد، بلکه برخی آثار و نشانه‌های ناپیداتر حکایت از آن دارد که رند شیراز پیوند خود را با فرهنگ گذشته نگسسته است. آیا اجتماع اسامی و القابی چون جمشید، بهمن، قباد، کاووس، کی، جم، شیرین و فرهاد در یک غزل (۱۱۰) تصادفی است یا مصداق عمل به این حکم که

دم از سیر این دیر دیرینه زن

صلایی به شاهان پیشینه زن (ساقی نامه)؟

آیا زمانی که حافظ می‌گوید:

به یاد چشم تو خود را خراب خواهم ساخت

بنای عهد قدیم استوار خواهم کرد (۱۳۵)،

در تعبیر «عهد قدیم» (پیمان عشق) مایه‌ای از حسرت نخفته است؟

آدمی وسوسه می‌شود که در این بیت:

من چه گویم که ترا نازکی طبع لطیف

تا به حدیست که آهسته دعا نتوان کرد (۱۳۶)

از «دعای آهسته» همان «باژ» را مراد گیرد.

اینکه حافظ می‌گوید:

در خانقه نگنجد اسرار عشقبازی

جام می‌مغانه هم با مغان توان زد (۱۵۴)

یا

بیا ساقی آن آتش تابناک

که زردشت می‌جویدش زیر خاک (ساقی نامه)

یا

به باغ تازه کن آیین دین زردشتی

کنون که لاله بر افروخت آتش نرود (۲۱۹)

چه معنی دارد؟

چرا خواجه وقتی می‌خواهد آتش عشق، آتش مذهب رندان، را به‌قویترین

وجهی تصویر کند می‌گوید:

سینه گو شعله آتشکده پارس بکش
دیده گو آب رخ دجله بغداد ببر (۲۵۰)

یا وقتی خواجه شیراز در بیت دوم غزلی (۲۷۴)، می‌گوید:

نگویمت که همه ساله می‌پرستی کن
سه ماه می‌خور و نه ماه پارسا می‌باش

و در مقطع آن اندرز می‌دهد:

مرید طاعت بیگانگان مشو حافظ

ولی معاشر زندان پارسا (نسخه بدل: آشنا) می‌باش

و در غزلی دیگر (۳۵۹) تعبیر «بیگانگان» و «آشنا» را گویی در پناه ایهام تفسیر می‌کند و می‌گوید:

تازیان را غم احوال گرانباران نیست

پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم

براستی از مقایسه آنها چه دستگیرمان می‌شود؟

یا هنگامی که در مطلع یکی از غزل‌های او می‌خوانیم:

سالها پیروی مذهب زندان کردم

تا به فتوی خرد حرص به زندان کردم (۳۱۹)

آیا حق نداریم به یاد این قطعه از دینکرت بیفتیم که در شهر زیبای افلاطون نقل شده است: «آزاهرمینی، برای تباه کردن خوره، با آدمی در آمیخته است. دادار خرد را آفرید تا خوره را از دست آزیباید.» یا: «زندگی خوره از فرزاندگی خرد است و مرگ آن از خودکامگی ورن [حرص]». و از خود بیرسیم که مراد حافظ از «مذهب زندان» چیست؟

اینها به جای خود، اما چون به ابیاتی نظیر:

قدح به شرط ادب گیر زانکه ترکیش

ز کاسه سر جمشید و بهمنست و قباد

که آگهست که کاووس و کی کجا رفتند

که واقفست که چون رفت تخت جم بر باد (۱۰۱)

و

کمند صید بهرامی بیفکن جام جم بردار

که من پیومدم این صحرا نه بهرامست و نه گورش (۲۷۸)
 که اندیشه خیامی در آنها باز یافته، بر می خوریم. ناگزیر به این نتیجه می رسیم که
 رند پارس بیشتر از سر عبرت به ایران باستان نظر دوخته است تا از روی حسرت و
 اگر حسرتی می خورد از دیدن ناپایداری کار این جهان است.
 در حقیقت، برای پیرو مذهب رندان، مذهب عشق، میان پیش از اسلام و بعد از
 اسلام خط فارقی کشیده نشده و سدی عبور نکردنی بر پای نگشته است. خدا در
 میانه رندان پارسا هم حضور داشته است. یکتا پرستی، که لازمه عشق است، در آن
 روزگار هم فروغ بخش دلای پاک بوده است. هر چند گستی زردشتیان از هفتادودو
 رشته پشم سفید بافته می شد، آن نشانه هفتادودو هات یسنا، که همه در ستایش و
 نیایش خدای یکتاست، بود نه مظهر جنگ هفتادودو ملت؛ و اگر این گستی سه بار بر
 گرد تن پیچیده می شد، به نشانه سه فرمان بزرگ- اندیشه نیک، گفتار نیک، کردار
 نیک- بود نه نمودار تثلیث.

پیام والای حافظ

باری، پیام والای حافظ تقدیس و تسبیح عشق است. عشق جوهر هستی و مقصود از
 کارگاه هستی است. آدمی و پری طفیل هستی عشق اند. بجز عشق باقی همه فانی
 است. عشق ازلی و ابدی است، نه آغاز دارد نه انجام، نبود نقش دو عالم که رنگ
 الفت بود. آتشی است که هرگز نمی میرد. عشق عالم سوزست، از این رودر دلی خانه
 دارد که دنیا و عقبی از آن بیرون رانده شده باشند. جناب عشق بلندست و درگاه
 حریمش بسی بالاتر از عقل است، تدبیر عقل در ره عشق چو شبنم نیست که بر بحر
 می کشد رقیمی. آدمی با داغ عشق زاده شده و گل آدم را با شراب عشق سرشته اند.
 خوشتر از صدای سخن عشق در این گنبد دوار یادگاری نمانده است. خورشید
 شعله ای از آن است و هفت گنبد افلاک از آن پر صداست. عشق نشان اهل خداست و
 گدای کوی عشق از هشت خلد مستغنی است. اسیر عشق از هر دو عالم آزاد است.
 راه عشق راهی است بس دشوار و پر خطر و کمینگاه کمانداران. در عشق، داو اول
 بر نقد جان توان زد. عاشقی شیوه رندان بلاکش است و در مصطفی عشق تنعم توان
 کرد. همت و مجاهدت می خواهد. عشق روح اعمال و عبادات است.

ثواب روزه و حج قبول آن کس برد
 که خاک میکده عشق را زیارت کرد.

هر چند قرآن زبرخوانی در چارده روایت آن که به فریادت رسد عشق است. علم عشق در دفتر نیست. در بیان حدیث عشق ترکی و تازی یکی است. در جهان عشق همدلی از همزبانی خوشتر است.

در عشق بی اندامی، کثرت، حرص، حدوکرانه، افتقار و عیب و نقص نیست و اگر در سخن حافظ سازواری، وحدت، ایجاز، بیکرانگی، غنا و کمال دیده می شود از این است که بوی عشق شنیده است. حافظ از دولت عشق لسان الغیب شده است. اگر دم مسیحایی عشق در کالبد نظم حافظ دمیده نمی شد، آن همه هنرنمایی صنعتی بیش نبود. کلام حافظ بیان هنری پیام قدسی او و ستایشگر و نیایشگر عشق است و چون سخن عشق است نشانی دارد و دلنشان شده است.

[چاپ شده در نشر دانش، سال ۴، شماره ۵ و ۶]

استدراك نویسنده

برای توضیح تعبیر «سرتازیانه» در این بیت حافظ:

سمند دولت اگر چند سرکشیده رود

ز مهران به سرتازیانه یاد آرید (۲۴۱)

شایسته است شاهد زیر از تفسیر سورآبادی (داستان یوسف و زلیخا) نقل شود: «زلیخا گفت: ای ملک مصر، تازیانه بر سینه من نه تا عجایب ببینی. یوسف از سرعماری سرتازیانه فرو گذاشت، بر سینه زلیخا نهاد؛ توش [= طپش] دل زلیخا به دست یوسف رسید. عجب بماند. گفت: حاجت خواه تا روا کنم...»

به قرینه و اماره مضمون و اجزای بیت، که با ماجرای منقول در تفسیر و عناصر آن تناظر نظرگیری دارد، احتمال سابقه آشنایی حافظ به کاربرد تعبیر مذکور در این متن قرن پنجم هجری منتفی نیست.

نظری به «کلام و پیام حافظ»

حسینعلی هروی

توان گفت که کار محققانه و دقیق آقای احمد سمیعی در مقاله «کلام و پیام حافظ» که به ناچار باید محصول زمان درازی بوده باشد، نوعی کالبدشکافی دیوان حافظ است؛ و همچون کالبدشکافی، که خود مرضی را درمان نمی کند ولی می تواند مبنای درمان بسیاری از امراض واقع شود، این کار نیز می تواند سرمشق و مبنایی برای انواع گونه‌گون تحقیقات در کار حافظ قرار گیرد؛ صرف نظر از مواردی که در ضمن تحلیل تجویز و اجتهادی نیز بر آن افزوده‌اند، که باید گفت به جا نیفتاده است. باید آرزو کنیم که نویسنده فاضل مقاله سراسر حافظ را به همین روش از دیدگاه‌های گوناگون تشریح و تحلیل کنند؛ و دیگر دست اندرکاران حافظ نیز به جای اینکه بر سر موضوعات سطحی و سلیقه‌ای در رهکوره‌ها اتلاف وقت نمایند در همین طریق و به همین شیوه متودیک گام بردارند. بنده تصور می کنم گام بعدی در این راه تنظیم یک فرهنگ بسامدی کامل از واژه‌ها با توجه خاص به تعابیر و اصطلاحات ادبی حافظ باشد همراه با معنی و گواه از متون در مواردی که معنی دور از ذهن است. نشان دادن مراجع عرفانی بعضی از ضمائر سمبولیک مثل تو، او... در حافظ نیز خود فصل جذاب و جداگانه‌ای است. فاضل محترم آقای انجوی با تنظیم کشف اللغات حافظ نخستین گام را در راه تنظیم یک فرهنگ بسامدی برداشته‌اند که هم اکنون مورد کمال استفاده علاقه‌مندان است. گام بعدی تکمیل و تنقیح این کشف اللغات، ارائه معنی کلمات و مقایسه حداقل سه نسخه معتبر حافظ به صورت مطابقه (Concordance) خواهد بود. تنظیم چنین فرهنگنامه‌ای از حافظ، علاوه بر اینکه در کار مطالعه شاعر بسیار مفید خواهد افتاد و همه علاقه‌مندان را دستگیری خواهد نمود، بی شک منبعی

خواهد شد برای راهنمایی در حل مشکلات ادب فارسی به طور اعم، در موارد بسیار. اما همه لذتی که از طرح دقیق مقاله بردم و فوایدی که از مضمون و مندرجات آن اندوختم مانع از این نگردید که بعضی موارد را تردید کنم و تأمل و تردید خود را صادقانه عرضه بدارم و این موارد بیشتر همانهاست که نویسنده از اصل کار تحلیلی منحرف شده و ضمن آن به کار توضیحی پرداخته است.

اصطلاح «واج آرایی» که از سوی نویسنده برای نوعی صنعت تجنیس در اشعار حافظ ابداع شده با اینکه خالی از ظرافتی نیست، به علت تازه‌ساز بودن، به گوش گران می‌آید و تصور می‌کنم بحث حافظ را باید با همان توجه و تأکیدی که شاعر خود در انتخاب الفاظ لطیف و جا افتاده دارد هماهنگ ساخت، بخصوص که بحث در این صنعت بی سابقه نیست. استاد خانلری در مقاله‌ای - که جای آن را اکنون به خاطر نمی‌آورم - بدان توجه نموده و آن را «نغمه حروف» نامیده است. این عنوان هم به خوبی گویای معنای مورد نظر است و هم دلنشین‌تر از «واج آرایی» که واج دور از ذهن آن به سهولت آراسته نخواهد گشت. مسعود فرزاد اصطلاح را معادل Alliteration در زبان انگلیسی دانسته است. اما ارتباط موضوعی این صنعت در حافظ گونه‌ها و نموده‌های مختلف دارد که نویسنده به چند نوع آن، آن هم به صورتی ناقص اشاره کرده‌اند. مثلاً در این بیت که شاهد آورده‌اند:

تنت به ناز طیبیان نیازمند مباد

وجود نازکت آورده گزند مباد

تنها به تکرار حرف (z) اشاره شده بی آنکه تکرار به دقت حساب شده حروف ت [با احتساب ط در طیبیان] و ن را در بیت منظور دارند و زنگ گوش نوازی را که از طنین آنها بر می‌خیزد در ضبط آرند. این بنده در حد بضاعت اندک خود چند مورد از این صنعت را در مقاله «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»^۱ معرفی کرده‌ام و تصور می‌کنم بحث در گونه‌های مختلف آن بتواند فصل جذابی در بدیع فارسی بگشاید، چیزی که در گذشته بسیار کم مورد توجه قرار گرفته است. شناساندن این ظرافتها می‌تواند راز دلبری هنرمند را آشکار سازد و راهنمایی برای هنرمندان بعدی قرار گیرد.

در قسمت «واژگان و عناصر قاموسی» کلماتی از مفرد و مرکب را که «عموماً از

(۱) نقد و نظر درباره حافظ، ص ۷۱، امیرکبیر، ۱۳۶۳.

واژه‌نامه غزل‌های حافظ فوت شده‌اند و چند تایی هم که در آن دیده می‌شود یا در تفسیرشان مسامحه رفته یا....» ذکر کرده‌اند. برای واژه‌نامه غزل‌های حافظ هیچ گونه کتاب‌شناسی نداده‌اند ولی ظاهراً مراد همان است که آقای خدیو جم تنظیم کرده‌اند. این جزوه گرچه خالی از فایده نیست ولی مسلماً با عنوان بزرگی که بر آن نهاده‌اند تناسب ندارد و در حدی نیست که بتواند مبنای يك تحقیق سراسری در کار شاعر قرار گیرد. خود مؤلف هم، چنانکه در مقدمه گفته، چنین ادعایی ندارد. بهتر بود همه چیز را از نو آغاز کنند و به جای این که «مجموعه نسبتاً کاملی» تهیه کنند «مجموعه کاملی» تهیه می‌کردند که این مهم همین جا به انجام برسد. بعضی موارد، ضمن معرفی واژگان «ردپای برخی از نوادر لغات و ترکیبات را در آثار شاعران و نویسندگان پیش از خواجه» نشان داده‌اند و ناگزیر شواهدی بر معانی مورد نظر آورده‌اند. بی‌شک یکی از طرق راه یافتن به معنای متون آگاهی از سابقه استعمال واژگان آن متون است. در حافظ نیز یافتن ردپای کلمات شاذ و نادر در متون گذشته مفید تواند بود؛ اما بنده تصور نمی‌کنم کلماتی مثل الله‌الله، (که سعدی آورده: الله الله چه جای این سخن است)، بی‌اندام، در انداختن، زرافشان... را بتوان شاذ و نادر شمرد و کشف و ارائه آنها از نظر معنی کمکی به حل مشکلات حافظ بنماید. البته این کار برای تنظیم يك فرهنگ تاریخی لغات خالی از فایده نیست. و در همین فصل نکته‌هایی قابل ذکر است، از جمله برای اصطلاح «به صحرا افکندن» در این بیت:

دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم

و ندرین کار دل خویش به دریا فکنم

این متون را از گذشتگان به شهادت آورده‌اند: «و چنانکه به زخم سنگ بر آهن آن سر آتش آشکار گردد و به صحرا افتد» (کیمیای سعادت). «و هر که این کتاب... و از این شیوه سخن‌ها از دل ایشان به صحرا آمده است» (تذکره‌الاولیاء). اما به گمان بنده معنایی که حافظ از «به صحرا افکندن» خواسته غیر از معنایی است که در این متون مورد نظر است. گرچه نویسنده محترم هیچ کدام از آن اصطلاحات را معنی نکرده‌اند و سخن را - همچون در بسیاری موارد دیگر - در ابهام و اجمال نگه داشته‌اند، این مقایسه نمی‌تواند غیر از انطباق معنی دو اصطلاح منظور دیگری داشته باشد. و گر نه کاری عبث بوده است. به هر حال در هر دو عبارت منقول از کیمیای سعادت و تذکره‌الاولیاء اصطلاح مورد نظر در معنی آشکار شدن، اعلام داشتن و بیان داشتن آمده است؛ حال آن که در بیت حافظ به وضوح در معنی به جای دور افکندن و ترك

کردن است. می‌گوید صبر را از خود دور می‌کنم و چشم را از اشک به دریا مبدل می‌سازم. و توضیح معنی اینکه دیگر طاقتم نمانده که در برابر خلق میل درونم را پوشیده نگه دارم. پس صبر را به دور می‌افکنم و اشک می‌ریزم. در صورتی که اگر به صحرا افکندن را، برابر متون غزالی و عطار، اعلام داشتن و آشکار کردن معنی کنیم معنایی تقریباً مخالف این به دست می‌آید. نکته قابل ذکر اینکه در هیچ کدام از متون آورده شده اصطلاح دقیقاً «به صحرا افکندن» نیست؛ یکی «به صحرا افتد» است و دیگری «به صحرا آمده». شاید اختلاف معنی به همین علت باشد که شاهد دقیق و منطقی انتخاب نشده است. اما اصطلاح «به صحرا افکندن» به صورت «به صحرا انداختن»، که توان گفت معادل کامل آن است هم اکنون در نواحی ما (گرگان) به معنی به دور انداختن و سر به نیست کردن، درست در همان معنی که در قرن هشتم در شیراز مصطلح بوده، و در کلام شاعر آمده به کار می‌رود. و چه بسیارند از اینگونه ترکیبات که شاعر از زبان محاوره گرفته و طوری با لطف و مهارت در کار آورده که امروزه از واژگان ادبی محسوبند. و این خود بحثی جداگانه است.

اگر بر طرح مقاله يك ایراد وارد باشد این است که کار توضیحی را با کار آماری در هم کرده‌اند. بر بنده معلوم نشد چرا در ضمن ارائه مجموعه نسبتاً کاملی از عناصر قاموسی، بعضی موارد فقط کلمه را ذکر کرده‌اند، بعضی موارد معنی کلمه را هم در نهایت اختصار داده‌اند و پاره‌ای موارد بیت مر بوط به آن کلمه و حتی نسخه بدله‌ها را هم ذکر کرده‌اند. شاید ملاکی در این کار دارند که برای من معلوم نیست. صرف نظر از اینکه بحث در معنی واژه‌ها مبحث علی حده‌ای است، آوردن معنی در ردیف آماری باعث از هم گسیختگی ردیف خواهد بود چه، گاهی معنی محتاج بحث و توضیح است و به يك کلمه حل نمی‌شود. چه بسا که در حافظ لغتی آسان به نظر آید، اما با تأملی معلوم شود که به آن آسانی هم که تصور می‌رفت نبوده و اشکال معنی همان دور بودن مفهوم واقعی کلمه از ذهن بوده است. چنین است که اگر بنابر معنی دادن باشد باید همه واژگان قاموسی معنی شود. بسیارند شارحانی که از موارد دشوار، به عنوان اینکه موضوع آسان و غیر قابل اعتناست گذشته‌اند. این روش آکادمیک نیست. به هر حال، بعضی از این موارد هم که معنی داده شده خالی از اشکال نیست. از جمله مواردی که هم واژه در ردیف آماری معنی شده و هم بحث گذرایی به دنبال آن آمده مورد کلمه «غمزه» است، در این بیت:

یارب چه غمزه کرد صراحی که خون خم
با نعره‌های غلغلش اندر گلو بیست

می‌نویسند: «غمزه در این بیت به معنی غمازی است نه ناز و غمزه که براساس آن ضبط قزوینی را نادرست پنداشته‌اند»، و این از مواردی است که به سهولت نمی‌توان از کنارش گذشت. به منبع خود اشاره نفرموده‌اند. مثل بسیاری موارد دیگر. ولی این بحث میان دو استاد سخن یعنی دکتر خانلری و مرحوم سید محمد فرزانه جریانی داشته و معنی مورد قبول آقای سمیعی همان است که سید فرزانه در مقاله «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ» می‌گوید: «عرض می‌کنم «غمزه» اگر به معنای کرشمه یعنی اشاره عاشقانه به چشم و ابرو گرفته شود (چنانکه ظاهراً آقای دکتر [خانلری] هم به این معنی گرفته‌اند) البته کار صراحی نیست...» (مقالات فرزانه، ص ۲۰۹)، در دنباله همین عبارت استاد فرزانه غمزه را سخن چینی و غمازی معنی کرده، بعد از بحثی مشروح بیت را بر این اساس توضیح می‌دهد. ماحصل معنایی که استاد فرزانه می‌دهد این است که خم در زیر زمین مخفی بوده و محتسب از وجود آن بی‌اطلاع، ولی صراحی در مجلس و در حضور جمع شراب را عرضه داشته، سبب رسوایی و شکستگی خم شده و این عمل نوعی غمازی و سخن چینی بوده است. این معنی بیراه نیست و بر دل می‌نشیند اما این جا برای بنده دواشکال اصلی وجود دارد. اول اینکه آیا در فرهنگ ادب فارسی پیش از حافظ و مخصوصاً مقارن عصر او غمزه هرگز در معنی سخن چینی به کار رفته است، و بعد از حافظ نیز در ادب فارسی به این معنی آمده؟ دوم اینکه به شهادت کشف اللغات انجوی کلمه «غمزه» سی و هشت بار در حافظ به کار رفته، غمزه ساقی، غمزه شوخ و از این قبیل ترکیبات دارد، همه در معنی ناز و کرشمه. چگونه ممکن است سی و هفت بار در این معنی معروف خود آمده باشد و تنها یک بار در معنایی بیاید که برای فارسی زبانان پرت و مهجور است؛ ولو اینکه این معنی به اشتقاق کلمه در اصل عربی مربوط باشد. بنده تصور می‌کنم چنین استعمالی نمودار نهایت عجز یک شاعر در بیان مافی الضمیر خویش باشد. گرچه استاد خانلری نیز، شاید برای گرفتار نشدن در معنای غمزه، آن را نپذیرفته و به جای آن نغمه را نهاده‌اند ولی با معنی عادی غمزه هم که ناز و کرشمه باشد می‌توان برای بیت معنای محصلی به دست آورد. می‌گوید: صراحی چه دلبری و کرشمه‌ای کرد که خون خم در گلوئی او گره خورده و با نعره گلویش را بست. و مراد از دلبری صراحی می‌تواند رنگ سرخ و درخشان، بوی خوش و تأثیرات مشه‌ی شراب و جلوه‌های

جذاب مجالس باده نوشی باشد که از متعلقات و ملازمات صراحی به حساب می‌آیند. صراحی با این جاذبه‌ها زاهدان را از راه بدر کرده و به سوی خویش کشانده و این غمزه و دلبری تلقی شده است. اما اگر، چنانکه استاد فرزانه نوشته‌اند، به معنی حقیقی کلمه باز گردیم و بگوییم غمزه کردن کار صراحی نیست، می‌توان گفت غمازی و سخن چینی هم کار مرغ صراحی نیست و اگر به صراحی شخصیت بدهیم، گوییم آن که سخن چینی تواند کرد غمزه و کرشمه نیز تواند کرد.

در ضمن گروه‌بندی واژگان به دسته‌های مختلف، اصطلاح کاسه گرفتن را در ضمن اصطلاحات موسیقی آورده‌اند و جایی دیگر از آن یاد نکرده‌اند. این اصطلاح در غزلها يك بار آمده است، در این بیت:

ساقی به صوت این غزل کاسه می‌گرفت

می‌خواندم این سرود و می‌تاب می‌زد

در کتاب حافظ و موسیقی آقای حسینعلی ملاح نیز این اصطلاح در این بیت ضرب گرفتن و با نوك انگشتان بر پیاله زدن معنی شده است، ولی به گمان بنده این معنی فقط به عنوان يك معنی دور، به عنوان ایهام تناسب قابل ذکر است نه به مثابه معنی اصلی. معنی اصلی همان است که در منشآت قرن ششم و هفتم و هشتم که زمینه مفاهیم ادبی حافظ است به کار می‌رفته است: پیاله را پر کردن و به شادی یکدیگر نوشیدن. و این رسم میان مغول بسیار معمول بوده که به مناسبت فتحی یا دیدار عزیزی یکدیگر را کاسه می‌گرفتند. در جلد دوم جامع التواریخ رشیدی، صفحه ۴، آمده است: «و براق دست قبچاق گرفته او را بالای تخت بر آورد و یکدیگر را کاسه گرفتند.» قرینه‌ای که در خود بیت کاسه گرفتن را در این معنی تأیید می‌کند ساقی است که کارش پیاله پر کردن و گاهی همکاری با باده نوشان است، نه ضرب گرفتن. يك بار هم خود شاعر این اصطلاح را در ضمن قصیده «در مدح شاه شیخ ابواسحاق» آورده و معنایی را که از آن در نظر دارد روشن ساخته:

به بزمگاه چمن رو که خوش تماشایی است

چو لاله کاسه نسرين و ارغوان گیرد

معنی غودار این حالت است که بوته لاله بر اثر وزش نسیم به سوی نسرين و ارغوان خم شده چنانکه گویی ساقی است که با ادب و فروتنی جام در دست دارد و به حریفان تعارف می‌کند. در دیوان ناصر بخاری، شاعر هم عصر حافظ هم کاسه

گرفتن در همین معنی آمده است:

به عهد صدره‌دئی لاله کاسه می‌گیرد

که سنگ می‌زندش روزگار بر ساغر

استاد خانلری نیز در مقاله «سه کلمه در شعر حافظ»^۲ همین معنی را یادآور شده است. اما آنچه در بیت موهوم این معنی است که کاسه گرفتن معنایی موسیقایی دارد و موجب جلب توجه به این سو می‌گردد کلمات صوت، غزل، می‌خواندم و سرود است که از اصطلاحات موسیقی به حساب می‌آیند. شك نیست که شاعر در آوردن کاسه گرفتن ایهام تناسبی را با این کلمات در نظر داشته، چنانکه تعبیه خطوط فرعی در جنب خط اصلی معنی شگردد هنری خاص اوست. اما خط اصلی معنی همان به سلامت نوشیدن و به یکدیگر تعارف کردن است.

در صفحه ۱۱ ضمن کار آماری نوشته‌اند «استر به اضافتِ با خر، مایه فخر نودولتان است» که باید اشاره به مضمون این بیت باشد:

یارب این نودولتان را با خر خودشان نشان

کاین همه ناز از غلام ترك و استر می‌کنند

این صورت ضبط قزوینی است که بنده نتوانستم معنای معقولی برای آن پیدا کنم و «بر خر خودشان نشان» را، به استناد نسخه قدسی می‌پذیرم که اشاره است به اصطلاح معروف «خر خود را سوار شو» در معنی حدت را بشناس، بر جای خودت بنشین و زیاده طلبی مکن.

اما به هر حال چه ضبط قزوینی را بپذیریم و چه این ضبط اخیر را، جز معنی تحقیری چیزی نصیب خر نمی‌شود. در زبان فارسی نه تنها از این چارپای زحمتکش هرگز با فخر و مباهات یاد نشده بلکه با افزودن يك «ثبت مصدری» از آن غاد حماقت ساخته‌اند. در زبان و ادب اروپایی هم واجد همین مقام است نه بیشتر. بوفون، جانورشناس معروف فرانسه در قرن هجدهم، پس از آنکه خدمات خر را به انسان بر می‌شمارد و هوش و فراست و متانت و خلق و خوی او را تمجید می‌کند، می‌گوید علت تحقیر این حیوان، با این همه مزایا این است که او را با اسب مقایسه می‌کنند و در این سنجش است که حقیر می‌نماید. و در واقع این مقایسه بی‌اختیار انجام می‌شود. در بیت مورد بحث هم خر به منظور تحقیر با استر و غلام ترك مقایسه شده است.

(۲) مقالاتی درباره زندگی و شعر حافظ، به کوشش منصور رستگار، دانشگاه شیراز، ص ۱۹۹.

در بخش آثار نفوذ ترکی مغولی، آنچه هم اکنون به نظر می‌رسد دو کلمه از قلم افتاده است. یکی خاتون و دیگری بالش؛ زلف خاتون ظفر شیفته پرچم تست+ چون بالش زر نیست بسازیم به خشتی. معنی خاتون معلوم و معروف است؛ بعضی آن را ترکی مغولی دانسته‌اند و بعضی هم اصل فارسی برای آن قائلند، اما کلمه بالش در بیت به دو معنی آمده یکی بالشت فارسی و دیگر در اصطلاح مغولی آن که با اضافه به زر فارسی در معنی پاره طلا در وزنی معین بوده است. در اینجا بخشی از آنچه در شرح حافظی که زیر چاپ دارم درباره این بیت نوشته‌ام نقل می‌کنم تا معنی و موقع بالش زر در مجموعه بیت روشن شود: «... بالش یا بالشت در فارسی به معنای متکا و مجموعاً چیزی است که به هنگام خواب زیر سر می‌گذارند، و از بالش زر مراد بالش زربفت است که از وسایل دستگاه سلطنت و بسیار گرانبها بوده است. ابوالفضل بیهقی در وصف تخت نو و باردادن امیر آورده: «و کوشك را بیاراستند، تخت همه از زر سرخ بود... و شادروانکی دیبای رومی به روی تخت پوشیده و چهار بالش از شوشه زر بافته و ایریشم آکنده- مصلی و بالشت- پس پشت و چهار بالش دو بر این دست و دو بر آن دست...»^۳ این بالش فاخر سلطنتی در بیت با خشت مقایسه شده می‌گوید چون بالش زربفت فاخر نیست ناچار خشت زیر سر می‌گذاریم. در این بیت نیز مقایسه میان خشت زیر سر و بالش است:

خشت زیر سر و بر تارك هفت اختر پای

دست قدرت نگر و منصب صاحب جاهی

اما بالش به ترکی مغولی به معنای شمش یا پاره طلای مسكوك در وزنی معین بوده است. بالش زر در نوشته‌های عصر مغول و پس از آن مثل تاریخ جهانگشای جویی و تاریخ مبارک غازانی، که زمینه فرهنگ ادبی زمان شاعر است مکرر آمده. در تاریخ جهانگشا، آنجا که عطاملک جویی شرح بخشندگیهای اوگتای قاآن را می‌دهد، در بعضی صفحات چند بار به بالش زر و بالش نقره برمی‌خوریم. يك جا گوید: «و اورا به نزدیک خان فرستاده چون متاع باز گشاده است و عرض داده، جامه‌هایی [جامه‌هایی] که هر يك غایت ده دینار یا بیست دینار خریده بود سه «بالش» زربها گفته...»^۴ در تاریخ مبارک غازانی در شرح حال غازان خان آمده است: «بوقتی که پادشاه اسلام خلدملكه بر سریر سلطنت نشست خزائن آباء و اجدادش از اموال تهی

(۳) تاریخ بیهقی، ص ۷۱۳.

(۴) تاریخ جهانگشای جویی، ج ۱، ص ۵۹.

بود... اولاً خزائنی که هولاکو خان از بغداد و ولایات مُلحد و شام و دیگر ولایات آورده بود و در قلعه تله و شاهانهاد خزانه‌داران به تدریج دزدیدند و بالشهای زر سرخ و مرصعات به بازرگانان می‌فروختند...» نیز «[غازان خان] مدت ده پانزده روز بدین موجب اموال را بخشید، مبلغ سیصد تومان زر نقد و بیست هزار تا جامه و پنجاه پاره کمر مرصع و سیصد پاره کمر زر و صد پاره بالش زر سرخ بخشید...»^۵ در دایرة المعارف اسلام ذیل BALISH این معانی آمده است «واحد پول مغولی در قرن سیزدهم که مخصوصاً در قسمت شرقی امپراطوری رایج بوده و همچنین در نزد ایلخانان رواج بسیار داشت. در چین تا قرن چهاردهم دیده می‌شود. بالش از طلا و نقره ضرب می‌شد و بر حسب گفته جویی، و صاف... بالش زر معادل پانصد مثقال بوده است.» استاد هینتز در همین مقاله بالش زر را معادل ۶۱۹۲ مارك طلا تقویم کرده است.

در عصر حافظ ایلخانان بر قسمتی از ایران سلطنت می‌کردند و اصطلاحات ترکی مغولی رواج داشته و کلماتی از این زبان مثل تمغا، یرغو، ایغاغ، داروغه و خاتون در حافظ آمده است. بنابراین مقدمات شك نیست که در بالش زر نیز به اصطلاح مغولی آن که هنوز رایج بوده نظر داشته است. این نظر معنای دیگری به شعر می‌دهد. و اگر بخواهیم شعر را با توجه به این معنی توضیح دهیم باید بالش زر را مطلقاً پول و ثروت معنی کنیم و معنی فارسی بالش را بکلی از یاد ببریم و بگوییم معنی این است که چون سکه طلائی نداریم سر خود را بر خشت می‌گذاریم. چون پول طلائی نداریم که بالش و بستر نرمی تهیه کنیم ناگزیر به خشت زیر سر می‌سازیم. می‌توان گفت که این هر دو معنی بالش در بیت دوشادوش هم مورد نظر شاعر بوده است.

در بخش تعبیرات توصیفی و رمزی، «پیر گلرنگ» را معادل «شراب، مرشد» دانسته‌اند که برای حقیر محل تأمل و تردید است. به شهادت کشف اللغات انجوی کلمه گلرنگ جمعاً سه بار در غزلها آمده است که دوبار آن بی هیچ ابهام و تردیدی وصف چهره شراب است یعنی رنگ گلی آن: بیارزان می گلرنگ مشکبو جامی + باده گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک، و تصور بنده این است که در:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان

رخست خبث نداد ارنه حکایتها بود

هم که مورد نظر نگارنده مقاله است، به معنی گلی رنگ و صفت چهره پیر باشد نه چیز دیگر، چه اگر پیر گلرنگ را شراب معنی کنیم مخالف مفهومی خواهد بود که عادة شاعر از شراب می خواهد یعنی همیشه از شراب مستی و بی پروایی و به دنبال آن افشاگری را که ملازم این حالات است خواسته:

گفتی مراز سرّ ازل يك سخن بگو

آن گه بگویمت که دو پیمانۀ در کشم

در صورتی که در بیت مورد نظر پیر گلرنگ رخست افشاگری نمی دهد. یقیناً نویسنده فاضل مقاله دلایلی بر گفته خود دارند که در آن فهرست فشرده آماری بحال طرح و توضیحشان نبوده است. کلمه مرشد را هم که در معنای پیر گلرنگ ذکر می کنند معادل پیر است که در خود ترکیب وجود دارد.

ذیل عنوان «معترضه ابهام آفرین» این بیت آمده است:

تو خود حیات دگر بودی ای زمان وصال

دلم امید ندانست و در وفای تو بست

و توضیح داده اند که «مصرع دوم به این صورت است: دلم امید- ندانست و- در وفای تو بست، برابر دلم ندانست و امید در وفای تو بست. شاید همین امر مایه گمراهی نسّاخ شده باشد. در نسخه خاتلری به صورتی است که آوردم ولی در چاپ قزوینی «خطانگور که دل امید در وفای تو بست» آمده است. اما اینگونه معترضه آوردن در کلام راه و رسم خواجه است، مانند: «شکر فروش که عمرش دراز باد چرا...» این نظر مطلقاً مورد قبول بنده نیست. معترضه به تعریف ساده دکتر معین در فرهنگ خود «جمله ای است خارج از اصل موضوع که برای تعیین و توضیح، دعایا نفرین و غیره در وسط جمله اصلی می آید». اما «ندانست» خارج از اصل موضوع نیست. دعا و نفرین هم نیست. فعل جمله اصلی است. در مصرع اول گوید: ای زمان وصال تو هم مثل حیات گذرا و بی وفا بودی، و در مصرع دوم گوید: دل من این بی وفایی تو را ندانست و به وفای تو امید بست. امید بستن دل به زمان وصال معلول ندانستن بوده، و چنین است که ندانست فعل اصلی و تکیه گاه کلام است. به بیان ساده مصرع دوم از دو جمله ترکیب یافته: ۱- دلم ندانست، ۲- و امید در وفای تو بست. در صورتی که نشان جمله معترضه بر حسب تعریفی که آوردم این است که با حذف آن به جمله اصلی

لطمه‌ای وارد نیاید و معنی تغییر نکنند چنانکه در مثالی که آورده‌اند «شکر فروش که عمرش دراز باد چرا» اگر معترضه «که عمرش دراز باد» را حذف کنیم عبارت ناقص نخواهد شد؛ همچنین است در ابیات زیر که حذف معترضه یعنی جمله بعد از «که» لطمه‌ای به معنی و ساختمان کلام وارد نمی‌کند:

پیر پیمانه‌کش من که روانش خوش باد
گفت پرهیز کن از صحبت پیمان شکنان

یا

به جز آن نرگس مستانه که چشمش مرصاد

زیر این طارم فیروزه کسی خوش نشست

پس باید گفت علت آفریده شدن ابهام در بیت مورد بحث ساختمان غلط آن است که جای فعل نامناسب افتاده؛ گرچه نارسایی و بی‌اندازی جمله برای فارسی زبان تنها به مدد ذوق و سیاق سخن قابل درک است، اما چون این بحث نیز (مثل غمزه و درهمان مقاله) میان استادان سخن دکتر خانلری و مرحوم فرزاد مطرح و محل اختلاف بوده، چند جمله از نوشته مرحوم فرزاد را از صفحه ۲۲ مقالات فرزاد نقل می‌کنیم: «اما مصراع دوم آن که در نسخه ممتاز ایشان به این صورت آمده است «دلم امید ندانست و در وفای تو بست» مخصوصاً با تعبیری که ایشان [دکتر خانلری] بر آن افزوده‌اند: «یعنی دلم [این نکته را] ندانست و امید در وفای تو بست» به نظرم نمونه کاملی از تشویش و تعقید است که می‌توان آن را در کتب ادب کلاسی جانشین بیت معروف فردوسی و ابیاتی از فارسی که به عنوان مثال برای تعقید ذکر شده است قرار داد». و بر این سخن استاد فرزاد بیفزاییم که از رموز دلنشین افتادن سخن حافظ در نزد فارسی زبانان و نفوذ کلام او در انبوه مردم غیر اهل حرفه روانی بیان و عاری بودن کلام از تعقیدات لفظی است. سهولت و جاافتادگی سخن است که در ذهن می‌نشیند و بر زبان جاری می‌شود. چند نمونه از این «معترضه‌های ابهام آفرین» کافی بود که از حافظ هم شاعری دیر آشنا مثل ناصر خسرو و خاقانی بسازند و او را در محدوده ادبیات تخصصی محبوس سازند.

اما اینکه نوشته‌اند «در نسخه خانلری به صورتی است که آورده‌ام» بر بنده معلوم نشد منظور کدام نسخه خانلری است. این بنده در مقاله «سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ» در همین نشر دانش پیشنهاد کرده بودم که پس از انتشار حافظ جدید استاد خانلری (شماره ۳۰۸، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران) حافظ خانلری به قاعده

اطلاق مطلق بر فرد اکمل به همین نسخه کامل اطلاق شود. این نسخه هم اکنون در برابر نظر من است و ضبط مصراع در آن به همان صورتی است که در قزوینی آمده یعنی «خطا نگر که دل امید در وفای تو بست». و اگر منظور از نسخه خانلری همان نظرهایی است که استاد در ضمن مقاله «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ» ایراز فرموده‌اند، فاضل ارجمند باید متذکر باشند که استاد در حافظ اخیر خود، از بسیاری از نظرهایی که در آن مقاله داده‌اند باز آمده‌اند و خوش باز آمده‌اند، بی هیچ توضیح و تعلیلی، چنانکه شیخ خام خانلری، بعد از آن همه حرف و حدیث در این نسخه همان شیخ جام قزوینی است.

این بیت را ذیل «نفی مضاعف» آورده‌اند:

ما را ز منع عقل مترسان و می بیار
کان شحنة در ولایت ما هیچکاره نیست

هیچکاره، اینگونه که به صورت مرکب نوشته شده يك صفت است و هیچکاره نبودن نفی در نفی و به قاعده منطقی نتیجه مثبت دارد یعنی کاره‌ای بودن، بی اثر نبودن. و علی‌هذا معنی بیت این می‌شود که شحنة عقل در ولایت ما کاره‌ای هست، عضو مؤثری است؛ در صورتی که روال معنی این است که گرچه عقل شحنة بدن است ولی در ولایت ما که قلمرو عشق است ستمی ندارد. به اصطلاح کاره‌ای نیست یا هیچکاره است. فرهنگ فکری حافظ نیز با همین معنی منطبق است و حاجت به ارائه دلیل نیست، و تنها صورتی که می‌توان از بیت معنای محصلی به دست آورد این است که هیچ را از کاره جدا بنویسیم «هیچ، کاره نیست» و چنین معنی کنیم: شحنة عقل در ولایت ما مطلقاً کاره‌ای نیست. و با در نظر گرفتن معنی کاره که مؤثر و کارآمد است حاصل معنی بیت این که ما را از اینکه عقل منع می‌کند مترسان و می‌بیارزیرا اگر چه در ملک وجود ما عقلی وجود دارد ولی حکمش روا نیست. در این دستگاه عضو مؤثری نیست.

نوشته‌اند فهم بسیاری از اشعار حافظ «بی دریافت اشارات قرآنی، حدیثی، کلامی، فلسفی و تاریخی و امثال آنها تمام نیست» و بر این مبنا مواردی را شاهد آورده‌اند و مرجع اشارات مضر را نشان داده‌اند. این سخن اساساً درست است و این دقت لازم و شایسته. اما یافتن نقطه‌های نگاه شاعر و انطباق اشاره با مشارالیه

کاری است بسیار دقیق. شوق کشف نکته‌های تازه در حافظ بسیاری را در این راه به اشتباه انداخته است. چنین است که باید ملاک‌هایی برای این کار در نظر گرفت. آیا صرف مشابهت معنی کافی است که بگوییم فلان مضمون مقتبس از فلان آیه یا حدیث است یا نشانه‌ها و قراین دیگری لازم است؟ و در مرحله بعدی دایره اشتغال این اخذ و اقتباس از منابع را تا کجا می‌توان گسترده ساخت. آیا شاعر در ضمن سرودن هر غزل تمامی فرهنگ مدون زمان خود را در مد نظر داشته؟ این مسئله قابل بحث است. نخست گوییم بسیار طبیعی است که میان دو نویسنده یا شاعر از يك سبك و مکتب، حماسی یا عرفانی شباهت فکری وجود داشته باشد، حتی قالب گفتار و تصاویر خیالشان به هم شبیه باشد بی آنکه گفتار دومی تقلیدی یا اخذ و اقتباسی از گفته پیشین باشد و قدما اینگونه مشابهتها را توارد اصطلاح کرده‌اند. استاد شفیع کدکنی در صفحه ۲۱۰ از اثر ممتاز خود صور خیال در شعر فارسی، از قول قاضی جرجانی نیک آورده است: «چون بنگری خواهی دید که مانند کردن زیبایی به خورشید و ماه و تشبیه مرد بخشنده به ابر و دریا و تشبیه انسان کندذهن کردن به سنگ و ستور و مرد دلیر کار آمد به شمشیر و آتش و عاشق سرگشته را، از نظر حیرت به دیوانه و از نظر بیدار خوابی به مارگزیده و از نظر زاری ورنج به بیمار، اینها همه اموریست که در نفوس متقرر است و در عقول نقش بسته و شاعران در آن برابرنند...» حتی اگر دایره نگاه را تا مقیاس جهانی گسترش دهیم باز این مشابهت در اصل فکر و در قالب بیان و تصویر خیال را میان گویندگان خواهیم دید. مثلاً این بیت حافظ:

که بندد طرف وصل از حسن شاهی
که با خود عشق ورزد جاودانه

از جهت ماهیت تفکر منطبق است با نارسى سیسم یونانی، بی آنکه بتوان گفت شاعر به آن نظر داشته یا اصولاً از وجود چنین چیزی در یونان قدیم آگاه بوده است. و این شعر پل والرئ از قصیده Fragments du Narcisse او: «O mon corps, mon cher corps, temple qui me separe, De ma divinité...» معبدی که مرا از الوهیت من جدا می‌سازی» از لحاظ تصویر خیال شباهت شگفت‌انگیزی دارد با این مصراع از حافظ: حجاب چهره جان می‌شود غبار تنم، بی آنکه بتوان گفت گوینده دوم از سخن گوینده نخستین آگاه بوده است و از اینگونه مشابهتها بدون رابطه در میان نویسندگان بسیار توان یافت. اما اخذ و اقتباس وقتی

مصدق دارد که گوینده در حین گفتن به سخن پیشین نظر داشته باشد و به آن اشاره نماید. مشابهت امری اتفاقی است، دلیلی بر وجود رابطه ذهنی میان دو گوینده نیست، در حالی که اقتباس نمودار ارتباط ذهنی میان گوینده با سخن پیشین است. گاهی گرفتگی محیط اجتماع سبب گردیده که گوینده نتواند منظور خود را به صراحت بیان کند و ناچار با اشاره‌ای نیمه پنهان خواننده را به سخن پیشین حواله داده که حدیث مفصل را آنجا بخواند. گاهی قالب فشرده غزل اجازه نداده است که نشانه‌های بیشتری برای هدایت به سوی منبع فکری خود بگذارد و به يك اشاره کوتاه اکتفا کرده است. شك نیست که برای رسیدن به معنی مورد نظر شاعر، که توان گفت فهم تمام مطلب همین است، دریافت اشارات او ضرورت دارد و همچنانکه نوشته‌اند بدون دریافت این گونه اشارات فهم معنی تمام نیست. اما امروز بعد از گذشت چند قرن ما چه می‌دانیم که توجه شاعر در حین گفتن فلان بیت به کجا بوده است، مگر اینکه از خود از روی قصد و عمد نشانه‌ای در سخن نهاده باشد و به جرأت می‌توان گفت که حافظ خود به این نکات توجه داشته است. هر جا که میل داشته آیندگان از اشاره‌ها آگاه شوند و روابط ذهنی او را دریابند نشانه‌ای گذاشته است، اما با چنان دقت و ظرافتی که آشنایان دریابند و ناخرمان در سطح سخن بلغزند و بگذرند. یافتن نقطه‌های نگاه شاعر نیازمند آگاهی از زمینه فکری خود شاعر و افکار موجود در جو فرهنگی زمان اوست. چند مورد را که وجود اشاره و توجه شاعر به يك منبع در آنها مسلم است، و اتفاقاً هیچکدام مورد توجه نویسنده «کلام و پیام حافظ» واقع نشده نمونه‌وار ذکر می‌کنیم. این بیت:

فیض روح القدس ار باز مدد فرماید

دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

بی‌تردید به این کلام قرآنی اشاره دارد: «وَاتِّبِنا عِسیٰ بَنَ مَریمَ الْبِیِّنَاتِ وَایَّدِنَاهُ بِرُوحِ الْقُدُسِ...» (سوره ۲ / آیه ۸۷). شاعر به عنوان شاهد و پشتوانه‌ای بر نظریه جبری خود به مضمون آیه اشاره کرده است. و این بیت:

ظل ممدود خم زلف توأم بر سر باد

که در این سایه قرار دل شیدا باشد

اشاره دارد به «فی سدر مخضود و طلع منضود و ظل ممدود» (آیات ۲۸ و ۲۹ و ۳۰ در سوره واقعه) اما نه با تأیید و تأکید بلکه با طنزی ظریف و زیرکانه و این بیت:

تا ابد معمور باد این خانه کز خاک درش

هر نفس با بوی رحمن می وزد باد بین
 اشاره دارد به حدیث «إِنِّي لَأَجِدُ نَفْسَ الرَّحْمَنِ مِنْ قِبَلِ الْيَمَنِ» که می خواهد ما را به داستان شیرین و عبرت آموز اویس قرن متوجه سازد. در هر سه مورد امثله بالا آنچه بنده را به وجود رابطه ذهنی شاعر با سخن پیشین و توجه او به این سخن در حین سرودن بیت متوجه و قانع می سازد الفاظی است که از متن سخن نخستین عیناً در شعر آورده است و در واقع با قصد و عمد آورده تا به این وسیله برای آیندگان آشنا خط رابطی ترسیم کرده باشد. در بیت نخستین ترکیب روح القدس و در بیت دوم ترکیب ظل ممدود عیناً از آیه اخذ و اقتباس شده است و در مثال سوم بوی رحمن ترجمه منطقی است از نَفْسِ الرَّحْمَنِ (رایحه الرحمن در روایت دیگر) در حدیث به اضافه کلمه ین که نشانه دیگری است. صرف نظر از مشابهت در اصل فکر در هر مورد توان گفت وجود رابطه ذهنی میان دو سخن وقتی مسلم می شود که بتوان خط رابطی میان آنها یافت. این خط رابط می تواند يك ترکیب لفظی معین باشد. یا با قید احتیاط چارچوبی از يك تصور خیال، يك تشبیه یا استعاره. مجموعاً باید گفت بیت صورت مسأله است و یافتن هر گونه جواب اعم از معنی یا اشارات مورد نظر شاعر باید بر مبنای داده های صورت مسأله باشد و گرنه حل يك معمای بی نشان امکان پذیر نیست. چه بسیار معنیها که هم چنان «فی بطن الشاعر» مانده، زیرا در شعر رشته هادی برای رسیدن به آنها وجود نداشته است. ما هم بیش از آنچه داده های مسأله می تواند هدایت کند مسئولیتی در درك معنی نداریم. سخن به درازا کشید بر ویم بر سر مقاله. در مقاله «کلام و پیام حافظ» برای نشان دادن رابطه و توجه ذهنی، اصطلاحاتی در نهایت دقت و احتیاط به کار گرفته شده مثل مستفاد از، به مضمون، اشاره به، به مدلول، ملهم از، تفسیر گونه ای، ترجمه زیبایی، که هر کدام در حدی، با اندکی نوسان، معرف وجود اشاره و رابطه ذهنی هستند. اما با موازینی که بنده در نظر دارم و در بالا عرضه داشتم وجود اشاره و توجه ذهنی در مثالهای داده شده مسلم نیست. نوشته اند مضمون بیت:

چنین که از همه سو دام راه می بینم

به از حمایت زلفش مرا پناهی نیست

اشاره است به مضمون آیات قَبِيعَتَكَ لَا غَوْ يَنْهَمُ أَجْمَعِينَ إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمْ الْمُخْلِصِينَ. و بنده اشاره ای در بیت نمی بینم. زیرا گرچه از حیث فکر کلی مطابقت معنی میان دو سخن وجود دارد ولی بیت هیچ گونه خط رابطی با آیات نمی دهد. طرح سخن حافظ

این است که زلف معشوق خود دام است و سبب گرفتاری اما در عالم دامهایی وجود دارد که باید از آنها گریخت و به دام زلف پناه برد. قالب سخن و تصاویر خیال در آیات بکلی چیز دیگر است. مضمون بیت:

از رهگذر خاک سر کوی شبا بود

هر نافه که در دست نسیم سحر افتاد

ارتباطی با منطوق آیه «قُلْ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ» ندارد. طرح سخن حافظ گذر نسیم و پراکندن بوی معشوق است در صورتی که آیه حکایت از کلیتی دارد بدون نمودی از اجزاء يك تصویر خیال. اما اگر مراد از منطوق همان معنی کلی است، این منطوق کلی را با بسیاری از ابیات حافظ و ابیات شاعران دیگر می‌توان منطبق ساخت. کدام شاعر توانسته مخالف چنین منطوقی سخن بگوید؟ نوشته‌اند:

مژگان تو تا تیغ جهانگیر برآورد

بس کشته دل زنده که بر یکدگر افتاد

ملهم از «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ» است. معنی ملهم دقیقاً بر بنده روشن نشد. ظاهراً باید مقصود این باشد که در حین سرودن بیت آیه در نظر شاعر بوده و براساس آن مضمونی با قالبی دیگر ساخته است. چنین قضاوتی در يك فاصله شش قرن بسیار دشوار است. صرف نظر از اینکه، به علت نبودن ضابطه مشخص، دامنه این گونه الهامات تا بی‌نهایت کشیده خواهد شد. در طرح سخن حافظ مژگان، تیغ جهانگیر، کشته دل زنده، بر روی هم افتادن کشتگان مطرح است که هیچ شباهتی با قالب سخن و تصاویر خیال در آیه ندارد.

مکش آن آهوی مشکین مرا ای صیاد

شرم از آن چشم سیه‌دار و میندش به کمند

را اشاره به داستان مجنون و آهو که در سوانح غزالی آمده دانسته‌اند اما شعر خط رابطی به سوی این قصه نمی‌دهد. اگر هم ذهن به این سو کشیده می‌شود طرح این نظر به صورت قطعی و یقین قطعاً دور از احتیاط است. چنین است که می‌توان گفت برای نشان دادن رابطه ذهنی شاعر با سخن پیشینیان ضوابط استواری در مقاله در نظر نگرفته‌اند. اما بعضی از اصطلاحاتی که به کار برده‌اند هیچ گونه مسئولیتی از جهت ارتباط ذهنی میان بیت و سخن پیشین بر عهده نویسنده نمی‌گذارد. مثل یادآور، هم مضمون، بسنجید با... اینها مشابَهت را یادآوری می‌کنند بی‌آنکه مدعی وجود رابطه باشند. قضاوت را بر عهده خواننده می‌گذارند. بهتر بود موارد بالا و بعضی

دیگر از این گونه موارد را هم مشمول همین گونه عناوین محتاطانه می‌دانستند. اما نکته دوم اینکه این رابطه ذهنی را در چه حد و در چه شعاع عملی باید جستجو کرد. کاش می‌توانستیم همه منابع فکری شاعر را در مجموعه فرهنگ مدون زمان او کشف و ارائه کنیم، تا و بود نسج شعرش را از هم بگشاییم، و طرح و رنگ آن را از هم جدا سازیم و رشته رشته جویبارهای فکری را تا سرچشمه‌ها برسانیم؛ ولی چنین تحلیلی از يك موجود در گذشته در شش قرن پیش عملی نیست. ما چه می‌دانیم که شاعر فلان کتاب (مثلاً سوانح غزالی) را خوانده یا نه و به فرض که خوانده در حین گفتن شعر به آن نکته معین در آن کتاب توجه داشته یا نه؟ تنها منبعی که بتوان با اطمینان خاطر برای یافتن منابع فکری حافظ در آن جستجو کرد قرآن کریم است، به دلیل آنکه بارها به از حفظ داشتن آن بر خود بالیده و پس از آن، در حدیث، احادیث، اما جستجو در منابع دیگر مثل اشارات ابن سینا، دعای کمیل، آثار شیخ اشراق، نفته المصدور، کشف المحجوب هجویری، رساله قشیریه، سوانح غزالی و غزلیات شمس از نظر بنده هرگز نمی‌تواند نتیجه‌ای متین و معتبر داشته باشد. مگر آن که خط رابطی روشن و قابل اعتماد در بیت وجود داشته باشد.

بعضی نکته‌ها از درون مقاله

- در صفحه ۵، در مورد دلق ریا به آب خرابات بر کشیم، نوشته‌اند: «یعنی دریهای آب خرابات» و با توضیحاتی که می‌دهند و شاهی که می‌آورند معلوم می‌شود که دلق به آب کشیدن را خرقه گرومی نهادن معنی می‌کنند. ولی این معنی بر بنده روشن نیست. معنی ساده آن آب کشیدن دلق است در اصطلاح رخت شویی. رخت را بعد از شستن آب می‌کشند که نمودار تمام شدن کار است؛ یا هر چیز آلوده را (آب می‌کشند) تا ظاهر شود، می‌گوید: ما هم دل‌قمان به ریا آلوده شده، با آب خرابات (شراب) آن را آب کشی می‌کنیم تا پاک شود و مراد اینکه با شراب بی‌پروا می‌شویم و دیگر در فکر تزویر و ریا نخواهیم بود.

- در صفحه ۷ در شرح این بیت:

کوته نکند بحث سر زلف تو حافظ

پیوسته شد این سلسله تا روز قیامت

نوشته‌اند «روز قیامت اشاره است به عارض روشن محبوب به اضافه با سر زلف» و این معنی درست به نظر نمی‌آید، زیرا اگرچه از آفتاب درخشان روز قیامت نیز سخن

رفته است اما آن قیامتی که در نظر شاعر است و در بیت‌های دیگر گوشه‌هایی از آن را نشان می‌دهد روزی است پر از هول و هراس و تشبیه عارض محبوب به چنین روزی مطلقاً مناسب ذوق و حال نخواهد بود.

- ذیل اصطلاحات «فقه، حدیث، قصص، کلام» از آیت عذاب یاد شده ولی آیت لطف نیامده است:

روی خوبت آیتی از لطف بر ما عرضه کرد

ز آن سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما

- ذیل اصطلاحات «نجوم و هیئت» اصطلاحات زیر نیامده است:

حکیم در معنای منجم و نسبت در معنی منسوبات نجومی:

گر رنج پیشت آید و گر راحت ای حکیم

نسبت مکن به غیر که این‌ها خدا کند

نیز کلمات مهندس در معنی منجم:

گره زدل بگشا و ز سپهر یاد مکن

که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد

و مریخ و برج نیز نیامده است.

- در صفحه ۱۱ طوطی را سخنگوی استاد ازل دانسته‌اند که علی القاعده اشاره به

این بیت است:

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند

آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

اما در این بیت آنکه سخنگوی استاد ازل است طوطی نیست، بلکه «طوطی پس آینه» یعنی خود شاعر است، زیرا طوطی متعلم در مقابل آینه قرار می‌گیرد نه پس آینه. در کار تعلیم طوطی استاد سخن‌آموز را هم طوطی، اما طوطی پس آینه می‌گفتند، به اعتبار اینکه خود استاد هم از خود اختیاری در سخن ندارد و آنچه می‌گوید تلقین مقام برتری است. و به این تعبیر مضمون بیت حکایت از این دارد که گرچه من شاعر معلم هستم ولی خودم، مثل طوطی مقلد مقام دیگری هستم و از خود اختیار ندارم. در لغت‌نامه دهخدا ذیل «طوطی پس آینه» شرحی در این معنی آمده است.

- در صفحه ۱۱ ترك دل سیه، مردمك چشم معنی شده است که اشاره به این بیت

است:

دل ز نرگس ساقی امان نخواست به جان
چرا که شیوه آن ترك دل سیه دانست

ولی این جا ترك دل سیه خود چشم است به تمامی و مردمك كه بارنگ سیاه خود در دل چشم قرار گرفته دل سیاه آن به حساب آمده است.

- در همان صفحه ۱۱ مرغ دانا و مرغ زیرك هر دورا عنقا معنی کرده اند. عنقا را با توجه به سابقه افسانه‌ای آن كه در شاهنامه رستم را پرورده و در جنگ با اسفندیار او را به چوب گزراهنمایی کرده شاید بتوان مرغ دانا دانست ولی تا سابقه‌ای برای این استعمال یافت نشده، بنده گمان دارم بهتر است به همان معنی لغوی آن اكتفا شود و مرغی كه بر اثر هوشیاری و تجربه سالیان بر رموز كار صیادان آگاه شده و ازدام می‌گریزد معنی شود؛ اما مرغ زیرك را نمی‌توان عنقا معنی كرد، چه زیرکی در مقام چاره‌جویی است و مرغ زیرك باید مرغی باشد كه در دام افتاده باشد و بخواهد برای رهایی خود چاره بجوید: مرغ زیرك چون به دام افتد تحمل بایدش + مرغ زیرك نزند در چمنش پرده‌سرای. هیچ كدام با اوصاف عنقا كه پادشاه با شأن و شوكت مرغان است قابل انطباق نیست. شاید اشاره به حمامة المطوقة در کلیله و دمنه باشد كه در دام افتاد و برای رهایی خود و یارانش با صبر و تحمل چاره‌اندیشی نمود. این هم تنها حدسی است بدون اینکه بتوان خط رابطی میان مرغ زیرك حافظ و كبوتر طوقدار نشان داد. حداكثر می‌توان گفت یادآور این معنی است نه بیشتر.

استاد فروزانفر در شرح مثنوی شریف (ص. ۲۳) شرحی در وصف مرغ زیرك آورده كه مطلقاً نمی‌تواند با مرغ زیرك حافظ منطبق باشد: «مرغ زیرك مرغی است معروف كه به دو پا از درخت آویخته شده به آواز بلند حق حق می‌گوید (آندندراج)، و بعضی گفته‌اند طوطی است كه او را بدین گونه می‌گیرند كه فی‌را در رشته کرده هر دو جانب آن به دو درخت می‌بندند، چون طوطی بر آن می‌نشیند آن فی برمی‌گردد و آن طوطی از خوف افتادن آن فی را به دو پا محكم گرفته آویزان می‌باشد و هرگز نمی‌گذارد. پس صیاد آمده او را می‌گیرد. شرح ولی محمد اكبر آبادی، طبع لكهنو، ص ۳۸»

از همه این‌ها گذشته چه لزومی دارد كه مرغ زیرك را اشاره به مرغ و داستان معینی بدانیم. مرغی هوشیار معنی می‌كنیم:

مرغ زیرك كه می‌رمید از دام
با همه زیرکی به دام افتاد

- در صفحه ۱۳ برای واو ملازمه چندین شاهد ذکر کرده‌اند. خوب بود به جای شواهد مکرر از دو واو دیگر هم که در حافظ آمده تعریفی و غونه‌ای می‌دادند که به روشن کردن معنی کمک می‌کند: (۱) واو استبعاد: من و انکار شراب این چه حکایت باشد + من و صلاح و سلامت کس این گمان نبرد. (۲) واو تخصیص: بعد از این دست من و دامن آن سرو بلند + من و شراب فرح بخش و یار حور سرشت.
- در صفحه ۱۴ بیت:

من همان دم که وضو ساختم از چشمه عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هر چه که هست

را اشاره به مضمون این سخن حلاج بر سردار دانسته‌اند: «رکعتان فی العشق لا یصح وضوءهما الا بالدم» ولی طرح سخن حافظ در این بیت با طرح سخن حلاج مطابقت ندارد و خط رابطی نمی‌دهد. بنای سخن حلاج بر وضو گرفتن با خون است و آن بیت حافظ که از جهت مفهوم کلی، قالب و تصویر خیالی با این سخن حلاج مطابقت کامل دارد این بیت است:

طهارت ار نه به خون جگر کند عاشق
به قول مفتی عشقش درست نیست نماز

درست نبودن وضو جز با خون (که خود مبطل وضوست) همان تصویر ذهنی حلاج است که در بیت آمده و مفتی عشق خود حلاج است. این بیت نیز تا حدی به همین تصویر خیال نزدیک می‌شود:

نماز در خم آن ابروان محرابی

کسی کند که به خون جگر طهارت کرد

- از اصطلاح شکار نام برده‌اند ولی غونه نداده‌اند. این کلمات را می‌توان به عنوان اصطلاح شکار در حافظ نام برد: باز، کلاه بر سر نهادن باز، فتراک، نقش، تذرو، چالاک، شاهین، باشه. قوانین الصیاد (بازنامه) خدایارخان عباسی اطلاعات مفیدی در این موضوع می‌دهد.

- حمرا و پارسی را زیر عنوان «گل و گیاه» آورده‌اند. اما این هر دو صفت‌اند و می‌توانند هر گونه موصوفی داشته باشند؛ تنها وقتی که مضاف الیه گل واقع شوند، گل حمرا یا گل پارسی، معنی گل معهود می‌دهند: شکفته شد گل حمرا و گشت بلبل مست + از گل پارسیم غنچه عیشی نشکفت.

- در بخش کتابت و خوشنویسی، بیاض در معنی پاک‌نویس - مقابل سواد - محقق و

سلسله در معنی نوعی خط از قلم افتاده است.

- در فصل بندی اصطلاحات تصور می کنم فصلی هم باید ذیل عنوان عطرها و جواهرات منظور داشت که فصلی بسیار جذاب و قابل اعتناست. آگاهی به جزئیات مطالب در این باب کمک مؤثری به توضیح معنی پاره ای ابیات تواند کرد.

دومین قسمت مقاله «کلام و پیام حافظ» را هم در شماره ششم سال چهارم آن نشریه ارجمند خواندم. آگاهیهای بسیار مفید و ممتعی از صنایع شعری حافظ در بر دارد و آنچه زیر عنوان «حسرت یا عبرت» نوشته اند از ذوق و دقتی کامل و نگاهی ذره بین و موی شکاف حکایت دارد. می توان گفت ودیعه ای را که شاعر در خلال سطور خود نهاده با دقت نظر یافته اند و به وجهی نیکو باز گفته اند. در پایان این مقال باید مراتب تشکر خود را به حضور نویسنده فاضل آقای احمد سمیعی تقدیم دارم که تحقیقات استادانه خود را سخاوتمندانه در اختیار مشتاقان نهاده اند.

[چاپ شده در نشر دانش، سال ۵، شماره ۱]

چند نکته در باب مقاله «نظری به کلام و پیام حافظ» [مستخرج]

...در ملاحظات آقای هروی، چنانکه انتظار می رفت، نکته هایی تازه و با ارزش یافتیم...

در عین حال، سخنی کوتاه در باب مطالب آن را بی فایده نمی بینم:

- در شعر، بویژه شعر حافظ، اهمیت لفظ چندانی کمتر از معنی و اهمیت هاله معنایی چندانی کمتر از معنای مراد نیست. «به صحرا افتادن»، «به صحرا آمدن» و «به صحرا افکندن» اگرچه هم معنا نباشند لفظاً یکدیگر را تداعی می کنند، بگذریم از اینکه در زیر ساخت، قرابت و خویشاوندی هم دارند. وانگهی، در تداعیها، خط رابط غالباً مستقیم نیست و از دالان هزار خم ذهن می گذرد.

- در مقاله خود نخواسته ام واژه نامه حافظ عرضه بدارم. کوشیده ام تا رابطه پیام و کلام حافظ را بیان کنم. به همین دلیل، لزومی نمی بینم و حتی بوقع نمی دانم که در این مقام فی المثل به این پرسش که «صراحی چه غمزه ای» کرد، به آن روشنی که مرحوم فرزاد جواب گفته پاسخ دهم.

- در مورد «استر» و «خر» و «نازنودولتان»، جای شکر است که آقای هروی، پس از شرح و استشهاد، همان حکمی را صادر فرموده‌اند که من به عبارت «استر به اضافت با خر مایه فخر نودولتان است» خواسته‌ام بیان کنم. من نگفته‌ام خر مایه فخر نودولتان است. گفته‌ام استر مایه فخر نودولتان است منتها به اضافت با خر، همچنانکه امروز «بنز» و «کادیلک» به اضافت با «ژیان» چه بسا همین حالت را داشته باشد. نکند در آوردن تعبیر «به اضافت با» به جای «به نسبت با» یا «در رابطه با» (که زیاده این روزها از آن بیگاری گرفته می‌شود) کج سلیقگی بخرج داده باشم.

- در معنای «کان شحنة در ولایت ما هیچکاره نیست» هم با هروی عزیز کمترین اختلافی ندارم و برای حفظ این اتفاق نظر نیازی به تغییر شیوهٔ املائی یا نشانه‌گذاری نمی‌بینم. تعبیر «نفی مضاعف» را برای آن به کار برده‌ام که برسانم حافظ به جای آنکه بگوید «هیچکاره است» با افادهٔ همان معنی گفته است: «هیچکاره نیست». اگر قرار بود مراد از نفی مضاعف همان نفی در نفی معادل اثبات باشد که دیگر نکته‌ای دستوری که در این مقام گفتنی باشد در کار نبود.

- دربارهٔ «دلم امید - ندانست و - در وفای تو بست» همچنان بر سر حرف خود هستم و کمترین ابهامی در آن نمی‌بینم.

- رسیدیم بر سر «دلق ریا به آب خرابات بر کشیم»، باید بگویم که «دلق به آب کشیدن» را «خرقه گرومی نهادن» معنی نکرده‌ام به این دلیل بس ساده و روشن که در غزل اصلاً «دلق به آب کشیدن» نیامده است، «دلق به آب بر کشیدن» (فعل پیشوندی) آمده است. «آب بر کشیدن» را هم، به خلاف «آب کشیدن»، در هیچ جا به معنایی که آقای هروی گرفته‌اند ندیده‌ام. ناگزیر می‌بایست راهی دیگر برای تفسیر بیت بیابم و به گمان خود یافته‌ام. - «حمرا» و «پارسی» را با بنفشه و نظایر آن قیاس کرده‌ام که خواه «گل» بر سر آن درآید خواه نه، نام گل است (بنفشه / گل بنفشه).

از آقای هروی که مقالهٔ مرا سزاوار عنایت شمرده‌اند سپاسگزارم، همچنانکه از دوستانی دیگر که می‌دانم صاحب نظرند و سکوت کرده‌اند حق دارم متوقع باشم. یکی از این دوستان وعده کرد ملاحظات خود را بنویسد. برای یادآوری، تذکرش را در باب ضبط درست حدیث اناعندالقلوب المنکسره (که در آن، از سر شتابزدگی یا بیسوادی، الف لام قلوب را انداخته بودم) در اینجا نقل می‌کنم. امتیاز آن، علی الحساب، برای ایشان محفوظ است. والسلام.

۲. نقدها

حافظ: نسخه‌نهایی
سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ
ماجرای پایان ناپذیر حافظ
نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ
دل دردمند حافظ
حافظ‌شناسی: خودشناسی
نامرادی در شناخت حافظ
بررسی واژه‌نامه حافظ
کاری نه درخور حافظ
باز هم در جستجوی حافظ
اهتمامی بی‌اهمیت
شرحی بر حافظ، پیراسته از لطافتها

حافظ: نسخه نهایی

ابوالحسن نجفی

دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ. مقدمه و تصحیح
و تحشیه از پرویز ناتل خانلری. تهران. ۱۳۵۹. انتشارات
بنیاد فرهنگ ایران. ۱۰۰۶+۶۸ صفحه.

آثارشاعران و نویسندگان بزرگ گذشته، که بخش مهم میراث فرهنگی هر جامعه‌ای را تشکیل می‌دهند (به عنوان مثال هر و دانتی و شکسپیر در غرب و فردوسی و خیام و مولوی و حافظ در ایران)، سرگذشتی دارند که کم و بیش در همه جا یکسان است، بدین معنی که پس از اختراع فن چاپ ظاهراً سه دوره را باید از سر بگذرانند:

(۱) دوره چاپهای متعدد. در این دوره آثار شاعر و نویسنده به صورتهای بسیار متفاوت، هم از حیث عبارتها و واژه‌ها و هم از حیث حجم مطالب، به خوانندگان عرضه می‌شود بی آنکه در صحت و اصالت آنها بر اساس روشهای علمی تصحیح و نقد متون دقت کافی شده باشد. نمونه آن نسخه‌های مختلف دیوان حافظ در چاپهای متعدد است که از صد و پنجاه سال پیش در هندوستان و ایران و افغانستان و کشورهای دیگر طبع شده‌اند. اختلاف میان این نسخه‌ها به حدی است که حتی يك غزل نمی‌توان یافت که دست کم در دو نسخه از آنها عیناً یکسان باشد. از این گذشته، تعداد غزلهای حافظ که در اصل به پانصد نمی‌رسد در بعضی از این نسخه‌ها از هشتصد تجاوز می‌کند.

(۲) دوره چاپ انتقادی یا منقح. در این دوره به همت يك یا چند پژوهنده نسخه‌شناس و متبحر در زبان کم و بیش کهنه عصر مؤلف و به مدد روشهای دقیق نقد متون، که البته با پیشرفت علوم و فنون روبه کمال می‌رود، و با استفاده از قدیمترین نسخه‌های یافت شده، چاپ جدیدی عرضه می‌شود که دیر یا زود چاپهای دوره نخست را به دست فراموشی می‌سپارد. نمونه آن دیوان حافظ در چاپ نسبتاً منقح

خلخالی به سال ۱۳۰۶ و سپس در چاپ منقحر قزوینی - غنی به سال ۱۳۲۰ است. (۳) دوره چاپ نهایی. در این دوره به مدد بحثها و انتقادهایی که در دوره دوم مطرح شده است و احیاناً با استفاده از نسخه‌های کهنتر و نزدیکتر به عصر مؤلف، سرانجام چاپی به دست می‌آید که می‌توان آن را نسخه نهایی و نسبتاً کامل به شمار آورد. نمونه آن همین دیوان حافظ چاپ خانلری مورد بحث ماست. پس از این سه دوره، دوره چهارمی آغاز می‌شود، ارزشمندتر از دوره‌های قبل، که در پایان این مقاله بحثی درباره آن خواهیم کرد.

حافظ در دوره دوم

از میان دوره‌های مختلف چاپ دیوان حافظ، دوره دوم محتاج تفصیل بیشتری است. در فاصله میان سالهای ۱۳۰۶ تا ۱۳۲۰، نسخه خخالی که هم از حیث تعداد غزلیات و ترتیب ابیات هر غزل و هم از حیث کلمات و عبارات با دیگر نسخه‌ها یا، به بیان دیگر، با عادات ریشه‌دار و ذهنیات شکل گرفته دستانداران حافظ مغایرت داشت (و فراموش نکنیم که حافظ بی شک محبوبترین و مردم پسندترین شاعر ایران است و تا چند سال پیش تقریباً هیچ خانه‌ای در ایران و افغانستان و بعضی دیگر از کشورهای همسایه نبود که نسخه‌ای از دیوان او در آن یافت نشود) نتوانست جایی برای خود باز کند و اگر هم توجه عده‌ای از خواص را جلب کرد عامه مردم آن را ندیدند یا مطلقاً نپذیرفتند.

هنگامی که حافظ قزوینی - غنی در سال ۱۳۲۰ منتشر شد، این واکنشهای مخالف و تعصب آمیز همچنان ادامه یافت: هنوز بودند کسانی که نمی‌توانستند بپذیرند که مثلاً حافظ گفته باشد: «من و ساقی به هم تازیم» (به جای «سازیم») و بنیادش بر اندازیم، یا «که کس مرغان» (به جای «آهوی») وحشی را ازین خوشتر نمی‌گیرد، یا غزلی با مطلع

بروای زاهد و دعوت مکنم سوی بهشت

که خدا در ازل از بهر بهشتم نسرشت

از حافظ نباشد، یا بیت زیر که در یکی از چاپهای دیوان حافظ معروف به «چاپ قدسی» آمده است:

به حسن خلق توان کرد صید اهل نظر

به دام و دانه نگیرند مرغ دانا را

در اصل به گونه‌ای دیگر باشد هر چند که ضبط قدسی به نظر عده‌ای از فضلا زیباتر بنماید و هر چند که فضلا به این بهانه حافظ قزوینی - غنی را به ریشخند بگیرند: به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر
به بند و دام نگیرند مرغ دانا را (غزل ۴)

سرانجام نسل جدیدتر که برده عاداتهای ذهنی نسل پیشین نبود تدریجاً این چاپ را، نخست در کنار چاپهای دیگر و سپس به عنوان تنها چاپ معتبر، پذیرفت. از سوی دیگر، حافظ شناسان به انتقاد منصفانه از چاپ قزوینی - غنی و به اصلاح بعضی از جزئیات آن پرداختند و در عین حال کوشیدند تا به نسخه‌های قدیمتر از نسخه اساس قزوینی - غنی (مکتوب به سال ۸۲۷ هجری، یعنی ۳۵ سال پس از درگذشت حافظ) دست یابند. حاصل این کوششها چند چاپ انتقادی خوب دیگر بود که در طی چهل سال اخیر تدریجاً منتشر شد، ولی باید اذعان کرد که هیچ کدام از آنها نتوانست از حیث صحت متن و دقت انتقادی به پای حافظ قزوینی - غنی برسد و به فرض آنکه می‌رسید نمی‌توانست آن را منسوخ کند: این بار نوبت حافظ قزوینی - غنی بود که عادت ذهنی خوانندگان شود!

یکی از این کوششها اتفاقاً از جانب خود خانلری بود که به نسخه‌ای کهنتر از نسخه اساس قزوینی - غنی دست یافت و بر مبنای آن نخست سلسله مقالاتی در نقد نسخه قزوینی - غنی نوشت که به سال ۱۳۲۷ در مجله یغما چاپ شد و سپس همان نسخه کهنتر را که به سال ۸۱۳-۸۱۴ نوشته شده و در حقیقت منتخبی از ۱۵۳ غزل حافظ بود با تصحیح بعضی از غلطهای آشکار در سال ۱۳۳۷ منتشر کرد. همزمان با چاپ این نسخه، مقالات سابق الذکر خانلری با اصلاحات و اضافاتی در رساله مستقلی تحت عنوان چند نکته در تصحیح دیوان حافظ نیز به چاپ رسید.^۱ هم آن کتاب و هم این رساله بحثهای فراوانی برانگیخت که بزودی به آنها اشاره خواهیم کرد.

چاپ نهایی

پس از چاپ نسخه منتخب غزلیات حافظ، خانلری بر آن شد تا به نسخه‌های بیشتر و کهنتری دست یابد و از دیوان حافظ چاپ انتقادی بهتری عرضه کند. حاصل (۱) چاپ تهران، انتشارات سخن، ۱۳۳۷. این رساله کوچک در حقیقت یکی از معدود کتابهایی است که تاکنون درباره روش علمی تصحیح متون در ایران نوشته شده است.

کوشش سالیان او همین کتاب مورد بحث ماست که تقریباً چهل سال پس از حافظ قزوینی - غنی به دست دوستداران این شاعر می‌رسد. مآخذ خانلری چهارده نسخه کهن است که قدیمترین آنها در سال ۸۰۷ و جدیدترین آنها در نیمه قرن نهم هجری استنساخ شده‌اند.^۲ از این نسخه‌ها دست کم ده (و چه بسا یازده) نسخه مسلماً از نسخه اساس قزوینی - غنی قدیمترند و همین به تنهایی مزیت چاپ خانلری را بر چاپ قزوینی - غنی نشان می‌دهد. به علاوه، خانلری که هم در علم زبانشناسی و هم در هنر شاعری دست دارد و در مقایسه با زمان چاپ حافظ قزوینی - غنی از روشهای پیشرفته‌تری در تصحیح انتقادی متون بهره‌مند بوده توانسته است چابی عرضه کند که در برتری آن بر چاپ قزوینی - غنی تردیدی نیست.

مصحح در مقدمه کتاب (صفحه‌های بیست تا بیست و شش) روش تصحیح خود را به تفصیل شرح داده که خلاصه آن از این قرار است:

(الف) هرگز کلمه‌ای نیاورده که دست کم متکی بر یکی از نسخه‌های مأخذ نباشد، جز در چند مورد جزئی که هر بار با عنوان «تصحیح قیاسی» به آنها اشاره شده است.
(ب) چون ترتیب ابیات غزله‌ها در نسخه‌ها یکسان نبوده است، حکم اکثریت نسخه‌ها را ملاک قرار داده و در موارد تساوی دو دسته از نسخه‌ها آن دسته را که شامل نسخه‌های قدیمتر بوده معتبر شمرده است.

(ج) در مورد انتخاب کلمات و عبارات، چون اتکا به قدمت نسخه‌ها (که اختلاف زمان کتابتشان از ده بیست سال تجاوز نمی‌کند) وجهی نداشته است ناچار قرائن ادبی و زبانی را، به اعتبار صورت و مضمون غزل، در نظر گرفته و در مواردی که این قرائن کار آمد نبوده (مثلاً در مورد رجحان «زلف» بر «جعد» یا بالعکس) اعتماد به نسخه کهنتر کرده است.

(د) ابیاتی را که در اکثر نسخه‌ها نبوده به حاشیه برده و همچنین غزلهایی را که فقط در یک یا دو یا گاهی سه نسخه وجود داشته یا برای مصحح مسلم بوده که از شاعر دیگری است به «ملحقات» پایان کتاب منتقل کرده است.

(هـ) در این جلد فقط غزلیات را آورده و قصاید و اشعار دیگر حافظ را به جلد دوم کتاب موکول کرده است.

(۲) البته بعضی از این نسخه‌ها بسیار ناقص‌اند، مثلاً نسخه مورخ ۸۱۱ شامل ۳۶ غزل و نسخه مورخ ۸۰۷ شامل ۴۱ غزل و نسخه مورخ ۸۱۷-۸۳۸ شامل ۴۷ غزل بیشتر نیست.

تفاوت حافظ قزوینی - غنی با حافظ خانلری

تفاوت میان این دو چاپ، نخست در تعداد غزلهاست. حافظ خانلری چهار غزل اصیل اضافه بر حافظ قزوینی - غنی دارد. مطلع این چهار غزل از این قرار است:

صبح دولت می دمد کو جام همچون آفتاب
فرستی زین به کجا باشد بده جام شراب (غزل ۱۴)
زدل بر آدمم و کار بر نمی آید
ز خود برون شدم و یار در نمی آید (غزل ۲۳۴)^۳
مژده ای دل که مسیحا نفسی می آید
که ز انفاس خوشش بوی کسی می آید (غزل ۲۳۵)
جانا تو را که گفت که احوال ما مهیوس
بیگانه گرد و قصه هیچ آشنا مهیوس (غزل ۲۴۶)
متقابلاً دوازده غزل ذیل در حافظ قزوینی - غنی هست که در حافظ خانلری دیده نمی شود:

خواب آن نرگس فتان تو بی چیزی نیست
تاب آن زلف پریشان تو بی چیزی نیست (غزل ۷۵)
میر من خوش می روی کاندلر سرو پا میرمت
خوش خرامان شو که پیش قد رعنا میرمت (غزل ۹۲)
درد ما را نیست درمان الغیاث
هجر ما را نیست پایان الغیاث (غزل ۹۶)
تویی که بر سر خوبان کشوری چون تاج
سزد اگر همه دلبران دهندت باج (غزل ۹۷)
اگر به مذهب تو خون عاشق است مباح
صلاح ما همه آن است کان تو راست صلاح (غزل ۹۸)
بعد از این دست من و دامن آن سرو بلند
که به بالای چمان از بن و بیخم بر کند (غزل ۱۸۱)

۳) از ابیات این غزل، فقط دو بیت دوم و چهارم در چاپ قزوینی - غنی در ضمن غزل دیگری با مطلع زیر آمده است:

نفس بر آمد و کام از تو بر نمی آید
فتان که بخت من از خواب در نمی آید (غزل ۲۳۷)

هرگز نقش تو از لوح دل و جان نرود
 هرگز از یاد من آن سرو خرامان نرود (غزل ۲۲۳)
 جهان بر ابروی عید از هلال و سمه کشید
 هلال عید در ابروی یار باید دید (غزل ۲۳۸)
 در آ که در دل خسته توان در آید باز
 بیا که در تن مرده روان در آید باز (غزل ۲۶۱)
 سحر به بوی گلستان دمی شدم در باغ
 که تا چو بلبل بی دل کنم علاج دماغ (غزل ۲۹۵)
 ای رخت چون خلد و لعلت سلسبیل
 سلسبیلت کرده جان و دل سبیل (غزل ۳۰۸)
 بهار و گل طرب انگیز گشت و توبه شکن
 به شادی رخ گل بیخ غم زدل بر کن (غزل ۳۸۸)^۴

مصحح در «ملحقات» (ص ۹۸۱-۹۹۷) به تفصیل شرح داده است که چرا غزل‌های فوق را از حافظ نمی‌داند. دلایل او البته قانع کننده می‌نماید. اگر تردیدی باشد در مورد دو غزل ۴۳۴ و ۴۳۵ حافظ قزوینی - غنی است که در حافظ خانلری در يك غزل (غزل ۴۲۶) به هم آمیخته‌اند. متقابلاً در حافظ قزوینی - غنی غزل‌های ۲۳۷ و ۳۶۵ هر کدام در حافظ خانلری مبدل به دو غزل مستقل شده است. این دو به ترتیب عبارت‌اند از غزل‌های ۲۳۳ و ۲۳۴ و سپس غزل‌های ۳۵۷ و ۳۵۸. آیا حق با خانلری است یا قزوینی؟ اظهار نظر قطعی برای نویسنده این سطور میسر نیست. خود خانلری درباره دو غزل اخیر می‌گوید: «باید گمان برد که شاعر خود در غزل دست برده و بعضی از بیت‌ها را اصلاح کرده یا تغییر داده است یا آنکه در اصل دو غزل... سروده و کاتبان ابیات آنها را دنبال هم آورده و به صورت يك غزل ثبت کرده‌اند» (ص ۱۰۰۵). با این همه، بعید می‌نماید که حافظ بیت زیر را در دو غزل عیناً تکرار کرده باشد:

۴ غزلی با مطلع زیر را خانلری جزو قصاید حافظ دانسته و چاپ آن را به جلد دوم موقوف کرده است:

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم
 یعنی غلام شاهم و سوگند می‌خورم (غزل ۳۲۹)

مگر به روی دلارای یار ما ورنی

به هیچ وجه دگر کار بر نمی آید (غزل‌های ۲۳۳ و ۲۳۴)

از اینجا و از روی قرائن و شواهد دیگر می‌توان حدس زد که این از نوع تصرف کاتبان نباشد، بلکه حافظ نخست يك غزل سروده ولی پس از اینکه، به شیوه مألوف خود، مرتباً تصرفاتی در عبارات و ابیات آن کرده ترجیح داده است که آن را به صورت دو غزل درآورد و یا، برعکس، در ابتدا دو غزل با وزن و قافیه و حتی مضمون واحد سروده و پس از حک و اصلاح عبارات و حذف بعضی از ابیات سرانجام تصمیم گرفته است که آنها را مبدل به يك غزل کند. اینکه تحریر نخست کدام است و تحریر آخر کدام، خود مسئله‌ای است که نیاز به دقت و بررسی بسیار دارد و امیدواریم که روزی این مشکل (و مشکلات دیگر) به مدد نقد ادبی گشوده شود. نگارنده فعلاً ترجیح می‌دهد که بر ضبط خانلری به عنوان تحریر نهایی اعتماد کند.

تردید دیگری که به خواننده دست می‌دهد در مورد اصالت غزل‌هایی است که فقط در دو نسخه از مآخذ خانلری وجود داشته‌اند (مثل غزل‌های ۲۴۹ و ۴۷۰) و حال آنکه در «ملحقات»، یعنی در اشعاری که خانلری آنها را از حافظ نمی‌داند، غزل‌هایی هستند که در دو نسخه و حتی بیش از دو نسخه آمده‌اند. علت ترجیح آنها بر اینها چیست؟ مسلماً صرف این تذکر که «در نظر ما این ابیات در لفظ و معنی شباهتی به آثار حافظ ندارد» (ص ۹۹۶) کافی به نظر نمی‌رسد. امیدواریم این مسائل در جلد دوم کتاب حل شوند.

چند ایراد

بحث بیشتر درباره اصالت غزلهای و بیتها و احياناً رجحان بعضی از نسخه بدلهای بر متن به فرصت و صلاحیتی بیش از آنچه برای نویسنده این سطور فراهم است نیاز دارد. مسلماً دوستداران حافظ و اهل فضل و ادب در این باب کوتاهی نخواهند کرد. زیرا این دوره سوم به مدد همین بحثها و انتقادهای سازنده باید طی شود تا به دوره چهارم برسیم. در اینجا فقط به ذکر چند نکته بسنده می‌کنیم.

خانلری در مورد بیت زیر که در حافظ قزوینی- غنی (غزل ۹) آمده است:

هر که را خوابگاه آخر مشتی خاک است

گو چه حاجت که به افلاک کشی ایوان را

می‌گوید: «در مصراع اول، به اصطلاح عروض، زحاف تشعیث هست (یعنی چنین تقطیع می‌شود: فاعلاتن فعلاتن مفعولن فع لن: رمل مخبون مشعث اصلم) که به زبان ساده آن را سکنه می‌خوانند. نظیر این زحاف یا سکنه در هیچ بیت دیگر از غزل‌های حافظ نیامده^۵ و نه تنها به گوش مردم این زمان بلکه ظاهراً برای زمان حافظ یا چندی پس از او نیز روان و خوشایند نبوده است» (صفحه بیست و یک مقدمه). خانلری بر مبنای این استدلال و به استناد دو نسخه کهن، مصراع اول بیت فوق را به صورت زیر ترجیح داده است:

هر که را خوابگاه آخر نه که مشتی خاک است (غزل ۹)

شاید این صورت واقعاً اصیل و از خود حافظ باشد، اما نه به صرف آن استدلال، زیرا زحاف تشعیث یا، به عبارت ساده‌تر، تبدیل فاعلاتن یا فعلاتن به مفعولن، دست کم در سه بیت دیگر از اشعار حافظ نیز دیده می‌شود (و تصور نمی‌رود که شاعران قبل و بعد از حافظ هم از این زحاف احتراز کرده باشند):

اگر به سالی حافظ دری زند بگشای

که سالهاست که مشتاق روی چون مه ماست (غزل ۲۹)

تقطیع مصراع اول: مفاععلن مفعولن مفاععلن فعلان.

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم

خم می‌دیدم خون در دل و سر در گل بود (غزل ۲۰۳)

تقطیع مصراع دوم: فعلاتن مفعولن فعلاتن فع لان.

دردمندان بلا زهر هلاهل دارند

قصد این قوم خطر باشد هان تا نکنی (غزل ۴۷۱)

تقطیع مصراع دوم: فاعلاتن فعلاتن مفعولن فععلن.

در مورد تصحیحات قیاسی یا ذوقی (که تعداد آنها بسیار اندک است) هر چند خانلری خود صادقانه بعضی از آنها را تصریح و علت تصرف خود را توجیه می‌کند اما باید گفت که در بعضی از موارد دلایل ترجیح او معلوم نیست و به هر حال مغایر روش تصحیح اوست که، طبق آنچه در سطور گذشته آمد، از يك سو حکم اکثریت نسخه‌ها را ملاک قرار داده و از سوی دیگر ابیاتی را که در اکثر نسخه‌ها نبوده به حاشیه برده است. مثلاً در غزل ۴۰۷، بیت ۹ در چهار نسخه از پنج نسخه مأخذ نیست و با این همه در متن آمده و بیت زیر که در چهار نسخه مأخذ هست در متن نیامده

(۵) تأکیده‌ها در همه جا از ناقل و نویسنده این سطور است.

است:

هر چند ما بدیم تو ما را بدان مگیر
شاهانه ماجرای گناه گدا بگو

یا در بیت ۲ از غزل ۳۷۲، در هشت نسخه کلمه «خرقه» آمده ولی مصحح به استناد يك نسخه «فرقه» را بر آن ترجیح داده است. همچنین در بیت اول از غزل ۴۵۹، عبارت «بزم دردنوشان» فقط در يك نسخه (از نه نسخه) وجود داشته است. البته تردیدهای مصحح خود نشانه وسواس و دقت علمی هر محقق واقعی است، اما گاهی هم نتایج اطمینان بخشی از آنها به دست نیامده است. مثلاً بیت ۶ از غزل ۳۹۶، پس از مقابله ضبطهای مختلف و مغشوش نسخه‌ها، نخست به صورت نازیبای زیر عرضه شده:

من نگویم که قدح گیر و لب ساغر بوس
بشنو ای جان که نگوید دگری بهتر از این

و سپس در «تصحیحات»، در مصراع اول، «چه گویم» به جای «نگویم» از روی تصحیح قیاسی پیشنهاد شده است. ولی اگر حکم ذوق ملاک باشد (چنانکه در مورد «فرقه» و رجحان آن بر «خرقه») باید گفت که برای این بیت، پیشنهاد سابق خانلری در رساله چند نکته در تصحیح دیوان حافظ (ص ۴۴)، لا اقل به استناد يك نسخه کهن، بسیار مقبولتر است:

من نگویم که قدح نوش و لب ساقی بوس
بشنو از زانکه بگوید دگری بهتر از این

در موارد نادر دیگری، تصحیح قیاسی قانع کننده نمی نماید. مثلاً به گمان ما در بیت زیر به جای «برجاست»، که در هیچ يك از سه نسخه مأخذ نیامده، حقاً می توان همان کلمه «برخاست» (به معنای «برپاشد») را که در دو نسخه مأخذ موجود است باقی گذاشت:

نوبه زهد فروشان گرانجان بگذشت

وقت رندی و طرب کردن رندان برجاست (غزل ۲۵)

بحث درباره غلطهای چاپی و احیاناً مسامحه‌ها هر چند جدی نیست (زیرا امکان رفع یا اصلاح آنها در چاپهای بعد بسادگی میسر است) اما در اینجا به چند نکته نسبتاً مهم اشاره می کنیم تا در چاپهای آینده تصادفاً از نظر دور نمانند.
پس از يك مقابله سریع میان حافظ خانلری و حافظ قزوینی - غنی موارد اختلاف

نسبتاً متعددی دیده شد که ذکر ی از آنها نرفته است.^۶ در مواردی (البته نادر) تفاوت نسخه بدل با متن روشن نیست.^۷ بعضی از این لغزشها در «تصحیحات» بر طرف شده است، اما در خود این تصحیحات نیز اشکالات فراوانی به چشم می خورد.^۸ در فهرست الفبایی غزلها (ص چهل و سه تا شصت و دو مقدمه) چند مسامحه دیده می شود که البته عجیب می نماید. مثلاً معلوم نیست چرا غزل ۴۶۳ («احمد شیخ اویس حسن ایلکانی») به جای حرف «ی» در حرف «ن» آمده و یا از آن عجیبتر غزل ۴۰۸ («خنک نسیم معنبر شمامه دلخواه») در فهرست غزلهای حرف «واو» قرار گرفته است!

نمونه یک کار علمی

از این نکته‌های جزئی که بگذریم، حافظ خانلری، علاوه بر محاسن متعددی که ذکر آنها رفت، دو حسن بزرگ دیگر نیز دارد:

نخست آنکه متن غزلها در صفحه‌های دست راست (صفحه زوج) آمده و در برابر آنها در صفحه مستقی (صفحه فرد) همه اختلاف نسخه‌ها به دست داده شده است. حسن بزرگ و بی نظیر این روش در این است که هر خواننده‌ای می تواند همه اختلاف نسخه‌ها را، چه از لحاظ ترتیب ابیات و چه از لحاظ تفاوت عبارات، در یک نظر سریع ببیند و بخواند و دریابد. و این امتیاز کوچکی نیست. برای مقایسه کافی است نگاهی کنیم به چاپهای متعدد دیوان حافظ در سالهای اخیر که نسخه‌های مأخذ بعضی از آنها از دو یا سه تجاوز نمی کند ولی کثرت حواشی و آشفتگی در ضبط نسخه بدله‌ها به حدی است که هر خواننده پر حوصله‌ای را می ماند و حتی از خواندن

۶) از جمله در نسخه‌های مأخذ غزل ۳۵۱ و نیز ترتیب ابیات غزل در صفحه‌های ۶۲۵ و ۶۲۷ از روی نسخه قزوینی - غنی. بعضی از موارد جزئی دیگر از این قرار است: ص ۱۵، بیت ۶ («مکن هنری»); ص ۳۵، بیت ۸ («نبود نقش دو عالم»); ص ۷۱، بیت ۱ («کرم نما و فردا»); ص ۸۱ (ذکر اینکه بیت ۶ در نسخه قزوینی - غنی نیست); ص ۳۷۵ (ذکر اینکه بیت ۲ در نسخه قزوینی - غنی نیست); ص ۴۵۱، بیت ۲ («صعب است می باید کشید»، بدون واو عطف) و باز هم چند مورد دیگر.
۷) از جمله ص ۳۴۱، بیت ۵ («بخت خدا داده»)، ص ۵۸۹، بیت ۳، مصرع ۲ (در نسخه «ی»)،
۸) از جمله در ص شصت و شش در مورد غزل ۱۱۶، بیت ۲، «حسن جاودان» عین متن است! در همین صفحه آنچه در مورد تصحیح صفحه ۲۶۳ گفته شده (با این عبارت «نسخه بدل دوم زائد است») معنای روشنی ندارد و نیز آنچه در مورد صفحه ۲۴۷ گفته شده («نسخه بدلهای ۸ و ۹ پس و پیش است») با متن تطبیق نمی کند. در ص شصت و هفت در مورد غزل ۳۰۶، بیت ۲ «پیر و شدی» با متن تفاوتی ندارد. و باز هم چند مورد آشفتگی دیگر در همین صفحه شصت و هفت.

بیزار می‌کند. هنر تلخیص و سادگی هنر بزرگی است که از هر کسی بر نمی‌آید. ذهن روشن و منطقی و ذوق سلیم می‌خواهد.

حسن دیگر این چاپ هنر بسیار کمیابی است که می‌توان آن را شرافت علمی و امانت در کار یا ترجیح حقیقت بر تعصب نامید. در واقع بسیار نادرند محققانی که پس از کشف نکته‌ای تازه و نیل به حقیقتی نسبی در آن تعصب نورزند، یعنی اگر متوجه خطای خود یا حقانیت نظر دیگران شدند بتوانند پا بر سر غرور خود بگذارند و جانب حقیقت را فرو نگذارند. مقایسه رساله چند نکته در تصحیح دیوان حافظ با چاپ فعلی دیوان حافظ نشان می‌دهد که خانلری تقریباً نیمی از اظهارات قاطع و مستدل سابق خود را کنار گذاشته و در بسیاری از موارد حق را به ضبط اکثریت نسخه‌ها و حتی به همان ضبط حافظ قزوینی- غنی، که در آن رساله مورد انتقادهای شدید او قرار گرفته، داده است. درباره این مطلب باز هم بحث خواهیم کرد. در اینجا، برای مثال، به ذکر دو نمونه اکتفا می‌کنیم. در مورد بیت زیر:

مطرب چه پرده ساخت که در پرده سماع

بر اهل وجودو حال در های وهو بیست (غزل ۳۲)

که در حافظ قزوینی- غنی نیز به همین صورت آمده است، خانلری نخست به استناد آن نسخه کهن مدعی شده بود که در مصراع اول به جای دومین «پرده» باید «زخمه» بیاید، زیرا «گذشته از ضعف معنی، تکرار کلمه پرده در یک مصراع، شعر را چنان سست کرده که از سخنوری چون حافظ محال است» (چند نکته...، ص ۷). اما اکنون به پیروی از اکثریت نسخه‌ها (جز یک نسخه)، بیت را عیناً به صورت فوق ثبت کرده است.

نمونه دیگر بیت زیر در حافظ قزوینی- غنی است:

حافظ مرید جام می است ای صبا برو

وز بنده بندگی برسان شیخ جام را (غزل ۷)

که خانلری بر آن ایراد گرفته بود: «اگر شعر چنین باشد ناچار باید آن را تعریضی دانست به کسی که در زمان حافظ یا دست کم نزدیک به زمان او شهرت و مقام مذهبی مهمی داشته و به «شیخ جام» معروف باشد و من چنین کسی را نشناختم و مولد و مدفنش بسیار از جای زندگانی حافظ دور بوده ممکن نیست مورد چنین کنایه‌ای قرار گیرد. بنا بر این درست بر طبق قدیمترین نسخه موجود از دیوان حافظ شیخ خام است

به جای «شیخ جام» و شاید نسخه نویسان برای ساختن تجنیس بدون منظور داشتن مناسبت‌های دیگر آن را تبدیل کرده‌اند.» (چند نکته...، ص ۶).

بیان این نکته غوغایی برانگیخت و بزرگانی چون مرحوم علی اکبر دهخدا و مرحوم محمد معین و بسیاری دیگر درباره آن به بحث پرداختند و مرحوم دهخدا اظهار کرد که «جام می» در مصراع نخست نیز باید «خام می» باشد. سپس مرحوم سید محمد فرزانه به میدان این جدل آمد و ایرادهای شدیدالحنی بر رساله چند نکته... گرفت و خانلری نیز جوابهای تندی به او داد، اما سرانجام نتیجه مقنعی به دست نیامد و حتی، چنانکه رسم نامیمون زمانه است، کار بحث علمی به ناسزاگویی کشید. در پایان نوبت به مرحوم جلال الدین همایی رسید که گفت همان «شیخ جام» درست است، منتها «مقصود حافظ از شیخ جام همین جام می است که خود را مرید او خوانده بود، یعنی چون حافظ خود را «مرید جام می» نامید پس ناگزیر جام می شیخ او خواهد بود.^۹ اکنون در این چاپ جدید دیوان حافظ می بینیم که خانلری، با وجود آن همه دفاع سرسختانه از «شیخ خام»، عاقبت به واقعیت گردن نهاده و «شیخ جام» را بر آن ترجیح داده است (غزل ۷).

دوره نقد ادبی

گفتیم که پس از طی آن سه دوره نخستین، دوره چهارمی نیز هست. این دوره را می توان «دوره نقد ادبی» بر مبنای صحیح و محکم دانست. مقصود این نیست که اگر از آثار شاعران و نویسندگان نسخه کاملی به دست نباشد هرگز نمی توان درباره آنها داوری کرد. مقصود یکی از انواع نقد ادبی و درحقیقت بارورترین شاخه نقد ادبی امروز است، یعنی بررسی تغییرات و اصلاحاتی که خود شاعر یا نویسنده در آثارش وارد کرده است و جستجوی علل انتخاب آنها، به منظور کشف قواعد «هنر ادبیات». می گویند روزی يك شاگرد نقاش از استادش پرسید: «چه وقت باید پرده نقاشیم را تمام شده بدانم؟» و استاد جواب داد: «هر وقت که بتوانی با حیرت به آن نگاه کنی و به خودت بگویی: منم که این را ساخته‌ام!» یعنی درواقع هیچ وقت!^{۱۰} درحقیقت این کمال طلبی، و سواس هنرمندان بزرگ است، یعنی کسانی که زیستن را برای آفریدن

(۹) رجوع شود به رساله مقام حافظ، سخنرانی جلال الدین همایی در برنامه رادیویی مرزهای دانش، تهران، ۱۳۴۳، ص ۴۰.

(۱۰) ژان پل سارتر، ادبیات چیست؟، تهران، کتاب زمان، ۱۳۴۸، ص ۶۵.

می خواهند. و حافظ که بی شک از همین گروه است، بنابه شواهد و قرائن آشکار، در همه مدت عمر لحظه ای از حک و اصلاح و تغییر و تکمیل اشعار خود غفلت نکرده است. و همین است علت اصلی اختلاف میان نسخه های دیوان او. در واقع هیچ شاعر و نویسنده دیگری در ایران نیست که نسخه های اثرش این همه با یکدیگر اختلاف داشته باشند. اکنون چاپ نهایی دیوان حافظ می تواند نوع پرسشهای ما را در زمینه نقد ادبی تغییر دهد.

تاکنون از خود می پرسیدیم: چگونه بدانیم که آیا وجود این بیت در يك یا چند نسخه و عدم آن در يك یا چند نسخه دیگر کار خود شاعر است یا سهو کاتبان؟ چگونه می توانیم مطمئن باشیم که آیا حافظ «کشتی نشستگان» گفته است یا «کشتی شکستگان»؟ کافی نبود که در جواب آن مثل ناصرالدین شاه (طبق يك افسانه شایع) بگوییم:

بعضی نشسته خوانند بعضی شکسته خوانند

چون نیست خواجه حافظ، معلوم نیست ما را! ۱۱

اکنون با انتشار حافظ خانلری می توانیم مطمئن باشیم که پاسخ این پرسشها را به دست آورده ایم و نوبت آن است که بپرسیم: چرا حافظ این بیت را از غزل خود حذف کرده و چرا آن بیت را بر آن افزوده است؟ چرا حافظ این کلمه یا عبارت را تغییر داده و کلمه یا عبارت دیگری به جای آن نشانده است؟ همین پرسشها و جستجوی پاسخ آنهاست که می تواند نقد حافظ را وارد زمینه ای کند که نه تنها در حوزه بحثهای چند صد ساله درباره اشعار او تازگی دارد بلکه گشاینده راه تازه ای در نقد ادبی به معنای اعم کلمه نیز باشد.

البته توجه بعضی از این تغییرات و اصلاحات همیشه دشوار نیست. مثلاً در مورد

بیت زیر:

خوش وقت بوریای گدایی و خواب امن

کاین عیش نیست روزی اورنگ خسروی (غزل ۴۷۷)

پیدا است که چرا حافظ مصراع اول آن را از صورت «می خور که در قیاس فراغ و حساب امن» و مصراع دوم را نیز از صورت «يك بوریای فقر و صد اورنگ خسروی» به صورت نهایی فوق درآورده است (و تازه در این صورت نهایی نیز

(۱۱) یا: بعضی نشسته گویند، بعضی شکسته خوانند

چون نیست خواجه حاضر، معذور دار ما را.

نخست «در خور» به جای «روزی» آمده بوده است). یا هنگامی که در اول می گوید:

ماهم این هفته برون رفت و به چشم سالی است

حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالی است (غزل ۶۹)

و سپس با توجه به این نکته که به قول خانلری «معلوم نیست از کجا برون رفته است» (چند نکته...، ص ۱۲) «برون رفت» را به شد از شهر تبدیل می کند تا ضمناً میان معانی اصلی و فرعی «ماه» و «هفته» و «شهر» و «سال» نیز مراعات نظیر کرده باشد نتیجه گیری چندان دشوار نیست. یا هنگامی که نخست چنین می سراید:

بس دعای سحر مونس جان خواهد بود

تو که چون حافظ شیخیز غلامی داری (غزل ۴۳۹)

معلوم است که سپس چرا حارس را به جای «مونس» به کار برده، زیرا اولاً «دعای سحر کسی در حق دیگری مونس جان او نمی شود بلکه حارس جان اوست» (چند نکته...، ص ۴۹) و ثانیاً از این طریق میان «حارس» در مصراع اول و «حافظ» در مصراع دوم ارتباط معنایی ظریفتری برقرار می شود. یا بدیهی است که «پادشاه حسن» در بیت زیر:

در اوج ناز و نعمتی ای پادشاه حسن

یارب مباد تا به قیامت زوال تو (غزل ۴۰۰)

دیر یا زود می بایست جای خود را به آفتاب حسن بدهد، زیرا «کلمه پادشاه... مناسبتی با اوج و زوال که اصطلاحات نجومی است ندارد» (چند نکته...، ص ۴۵). یا اگر اصطلاح «حق صحبت» در بیت زیر:

به جان پیر خرابات و حق صحبت او

که نیست در سر من جز هوای خدمت او (غزل ۳۹۷)

مبدل به حق نعمت شده برای این بوده که «مراد از نعمت پیر خرابات چنانکه واضح است شراب است، گذشته از اینکه این بیت به این طریق با معنای بیت دوم^{۱۲} هم بیشتر تناسب دارد» (چند نکته...، ص ۴۵). یا از قرائن پیداست که حافظ نخست گفته است:

چو گفتمش که دلم را نگاه دار چه گفت (غزل ۱۲۲، حافظ قزوینی)

سپس آن را چنین اصلاح کرده:

(۱۲) بهشت اگر چه نه جای گناهکاران است

بیار باده که مستظهرم به همت او.

چو گفتمش دل ما را نگاه دار چه گفت (نسخه «ط» از مآخذ خانلری)
و در آخر آن را به این صورت درآورده است:
نگه نداشت دل ما و جای رنجش نیست
زدست بنده چه خیزد خدا نگه دارد (غزل ۱۱۸)
با این همه، داوری صحیح و مطمئن در همه جا به آسانی حاصل نمی شود. مثلاً بیت
زیر:

آن که پیشش بنهد تاج تکبر خورشید
کبرایی است که در حشمت درویشان است (غزل ۵۰)
در هفت نسخه از ده نسخه مآخذ خانلری نیست (و این هفت نسخه از کهنترین
نسخه هاست) و، علاوه بر این، در دست نوشته ای بازمانده از زمان حیات حافظ نیز
نیامده است (صفحه هشت، مقدمه کتاب). آیا به حکم اکثریت نسخه های معتبر
می توان نتیجه گرفت که خود حافظ بعداً آن را حذف کرده باشد؟ و چرا؟ آیا برای
این نبوده است که مضمون و حتی صورت این بیت با مضمون و صورت بیت پیشین
آن:

آنچه زر می شود از پرتو آن قلب سیاه
کیمیایی است که در صحبت درویشان است
تقریباً یکی است؟ اگر هم نتیجه گیری در این مورد آسان باشد، هنگامی که به بیت
زیر می رسیم:

عشقت رسد به فریادگر خود بسان حافظ
قرآن ز بر بخوانی با چارده روایت (غزل ۹۳)

و از خود می پرسیم که چرا حافظ در مصراع اول آن «گر» را به ور تغییر داده است
پاسخ دشوار می شود. در حافظ قزوینی - غنی، «ارخود» آمده است که با «گرخود»
تفاوت معنایی ندارد. در حافظ خانلری، نخست «گرخود» می آید و سپس در
تصحیحات (صفحه شصت و شش مقدمه) به «ورخود» اصلاح می شود و حال آنکه
ضبط اخیر فقط در سه نسخه از ده نسخه مآخذ (با احتساب نسخه «ن») وجود دارد.
به نظر نویسنده این سطور، اتفاقاً این کار خود حافظ نیست، بلکه از نوع
تصرفات بعضی از کاتبان است. این کاتبان پس از توجه به بعضی از «ترندها» یا
«رندها» بی که حافظ، بنابر معروف، برای «اغفال» محتسبان یا محتسب صفتان به کار
می برده است گمان کرده اند که شاعر می خواسته است در پرده بگوید که «حتی اگر

قرآن را با چارده روایت از بر بخوانی باز هم عشق است که به فریادت می‌رسد»، غافل از اینکه حافظ چون هنرمند بزرگی است مانند همه هنرمندان بزرگ در آنچه می‌آفریند همواره جا را برای تفسیرهای گوناگون باز می‌گذارد و بنابراین اگر هم فرضاً نظرش به معنای اخیر بوده باشد نیازی به تغییر عبارت نداشته است، زیرا ذکر ضمیر «خود» به دنبال کلمه «اگر» اتفاقاً می‌تواند هم برای تأکید کلمه اخیر باشد و هم به معنای «حتی» (و «خود» در این معنی در متون کهنتر از زمان حافظ، مثلاً در شاهنامه فراوان به کار رفته است). پس به اختیار ما خوانندگان است که «گر خود» را در این شعر «اگر مؤکد» معنی کنیم یا «حتی اگر» و البته، در صورت اول، کلمه «عشقت» بدون تکیه و در صورت دوم، با تکیه ادا خواهد شد.

صنعت ایهام

اکنون می‌توان پی برد که چرا حافظ در اول گفته است:

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند

گره از کار فرو بسته ما بگشایند (غزل ۲۰۲، حافظ قزوینی)

و سپس «بود آیا» را به «باشد ای دل» تغییر داده است:

باشد ای دل که در میکده‌ها بگشایند

گره از کار فرو بسته ما بگشایند (غزل ۱۹۷، حافظ خانلری)

زیرا «بود آیا» را چاره‌ای نیست جز اینکه بر وجه استفهامی بخوانیم و حال آنکه «باشد ای دل» را می‌توان هم بر وجه استفهامی و هم بر وجه ایجابی خواند و بدین گونه تفسیرهای مختلفی از آن کرد.

اگر امکان این وجه دو گانه (ایجابی و استفهامی) را در بسیاری از اشعار حافظ بپذیریم شاید در مورد بیت زیر:

شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن

که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت (غزل ۱۶، حافظ قزوینی)

دیگر نیازی نباشد که تصور کنیم حافظ بعداً «می‌روی» را به «کی شدی» تبدیل کرده تا مثلاً جمله از نظر دستوری و معنایی محکم‌تر شود:

شراب خورده و خوی کرده کی شدی به چمن

که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت (غزل ۱۷، حافظ خانلری)

زیرا بیت قبل را نیز می‌توان بر وجه استفهامی خواند و همین نتیجه را به دست آورد.

بنابر این چه بسا در مورد بیت زیر:

دوش ازین غصه نخفتم که رفیقی میگفت

حافظ ارمست بود جای شکایت باشد (غزل ۱۵۸، حافظ قزوینی)

این بحث بیهوده باشد که آیا «رفیقی» درست است یا «فقیهی»^{۱۳}، زیرا اگر مصراع دوم را به صورت استفهامی بخوانیم نه تنها این مشکل منتفی می شود بلکه معانی بسیار ظریف دیگری نیز از آن به دست می آید. با قبول این نکته، می توان حدس زد که حافظ نخست «فقیهی» به کار برده و سپس به منظور القای این معانی ظریف آن را به «رفیقی» و چه بسا بعداً به «حکیمی» (طبق هفت نسخه از ده نسخه مأخذ) تغییر داده باشد. مگر نه اینکه حکیم کسی است که می تواند سخنان کنایه آمیز و «چند پهلوی» بگوید؟

البته پاره ای از بیتها را جز به صورت استفهامی نمی توان خواند، مانند این بیت:

گدایی در جانان به سلطنت مفروش

کسی ز سایه این در به آفتاب رود؟ (غزل ۲۱۶)

اما در موارد دیگر تردیدهایی به دل راه می یابد. مثلاً مصراع دوم بیت زیر را:

خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش

همچو گل بر خرقة رنگ می مسلمانی بود؟ (غزل ۲۱۲)

آیا بر وجه ایجابی هم می توان خواند؟ به نظر عده ای شاید جواب مثبت باشد و در این صورت چه بسا معانی بسیار متعدد و بسیار باریکی از آن مستفاد شود. بر این اساس آیا می توانیم در بیت سابق الذکر:

عشقت رسد به فریاد گر خود بسان حافظ

قرآن ز بر بخوانی با چارده روایت

جمله «عشقت رسد به فریاد» را نیز به صورت استفهامی بخوانیم و باز هم معانی دیگری از آن به دست آوریم؟

اینجاست که به «صنعت ایهام» می رسیم که در به کار بردن آن حافظ بی گمان چیره دست ترین شاعر ایران است. خانلری در جای دیگر سخن بسیار درستی در این باره گفته است:

(۱۳) «شاعری که به رندی و مستی تظاهر و مباحثات می کند... نباید از اینکه کسی مستی او را نکوهش کرده این قدر متأثر شود، خاصه که این کس رفیق باشد» (چند نکته...، ص ۲۰).

باید به هنر و شیوه خاص غزلسرایی حافظ توجه داشت و آن نکته‌ای است که در علم بدیع صنعت ایهام خوانده می‌شود. حافظ می‌کوشد که از هر کلمه‌ای به حداکثر استفاده کند، یعنی گذشته از معنای صریحی که مقصود اصلی گوینده است از معانی فرعی و مجازی کلمه نیز بهره برگیرد و این معانی ثانوی را با معانی مجازی کلمات دیگری که در یک مصراع یا یک بیت می‌آورد به طریقی ارتباط دهد و میان آنها تناسبی ایجاد کند. به این طریق شعر حافظ... به سرودی شبیه است که از یک نغمه اصلی و یک یا چند نغمه فرعی هماهنگ ساخته شده باشد.^{۱۴}

نمونه ساده آن بیت زیر است:

بوی خوش تو هر که زیاد صبا شنید

از یار آشنا نفس آشنا شنید (غزل ۲۳۸)

که حافظ نخست در مصراع دوم «سخن» آورده بوده (به موجب پنج نسخه معتبر، از جمله حافظ قزوینی - غنی)، ولی سپس این کلمه را مبدل به نفس کرده است تا، به قول خاغلری، هم به معنای «وزش» باشد که با صبا مناسبت دارد و هم معنای «گفتگو» و «سخن» از آن برآید، چنانکه کلمات «هنفس» و «همدم» به معنای «هم صحبت» و «هم سخن» است (چند نکته...، ص ۳۰).

وحدت مضمون

سرانجام چاپ نهایی دیوان حافظ به این توهم دیرینه پایان می‌دهد که هر بیت حافظ معنای مستقلی از دیگر ابیات غزل دارد. می‌دانیم که افسانه‌ای نیز در این باره ساخته‌اند: روزی شاه شجاع، که ادعای شاعری داشته است، حافظ را احضار می‌کند و می‌پرسد که چرا در غزلهای او وحدت مضمون نیست و چرا هر بیت ساز جداگانه می‌زند و حافظ پاسخ می‌دهد: شهرت غزلهای من با همه گسیختگی در آفاق پیچیده و حال آنکه اشعار تو با همه پیوستگی از دروازه شیراز پا بیرون نگذاشته است! شاید همین برداشت نادرست از اشعار حافظ بوده که سرنوشت غزلسرایی را در ایران تا شش قرن بعد تعیین کرده است!^{۱۵}

(۱۴) مجله سخن، بهمن ۱۳۴۴، ص ۹۷.

(۱۵) این کج اندیشی حتی به کتابهای درسی نیز راه یافته است، از جمله رضازاده شفق در تاریخ ادبیات

اکنون برای نخستین بار در تاریخ چاپهای دیوان حافظ، می بینیم که در پرتو دقتی که خانلری در تنظیم و ترتیب ابیات به کار برده است هر غزل حافظ در حول يك مضمون واحد دور می زند، هر چند که دریافت آن همیشه در نظر اول به آسانی دست ندهد. بر این اساس اگر احیاناً دیده شود که يك یا دو بیت غزل ارتباط معنایی محکمی با دیگر ابیات ندارد شاید بتوان حکم کرد که این بیت یا بیتها را حافظ در تجدید نظر از غزل خود حذف کرده است، البته مشروط بر اینکه نسخه های معتبر کهن این حدس را تأیید کنند. برای نمونه غزل ۲۱۲ را عیناً در اینجا نقل می کنیم:

- (۱) در ازل هر کو به فیض دولت ارزانی بود
تا ابد جام مرادش همدم جانی بود
- (۲) من همان ساعت که از می خواستم شد تو به کار
گفتم این شاخ ار دهد باری پشیمانی بود
- (۳) خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش
هیچو گل بر خرقة رنگ می مسلمانی بود
- (۴) بی چراغ جام در خلوت نمی یارم نشست
زانکه کنج اهل دل باید که نورانی بود
- (۵) همت عالی طلب جام مرصع گو مباش
رند را آب عنب یاقوت رمانی بود
- (۶) گرچه بی سامان نماید کار ما سهلش مبین
کاندرین کشور گدایی رشک سلطانی بود
- (۷) نیکنامی خواهی ای دل با بدان صحبت مدار
خود پسندی جان من برهان نادانی بود
- (۸) مجلس انس و بهار و بحث شعر اندر میان
نستدن جام می از جانان گرانجانی بود
- (۹) دی عزیزی گفت حافظ می خورد پنهان شراب
ای عزیز من نه عیب آن به که پنهانی بود

→ ایران برای دبیرستانها (تهران، ۱۳۲۱، ص ۳۳۶) می نویسد: «از خواص معنوی شعر حافظ یکی آنکه گاهی پیش می آید که در میان ابیات يك غزل از حیث مطلب تنوع و اختلاف دیده می شود و بسا که یکی از علل این اختلاف همانا الزام قافیه باشد.» تصور اینکه الزام قافیه شاعر بزرگی چون حافظ را به «لقلقه لسان» وادارد یعنی او را در ردیف شاطر عباس قمی گذاشتن!

مضمون تقریبی این غزل - البته به صورت «خطی»، یعنی تحلیلی و نه ترکیبی - فیض دولتی است که در پرتو جام می حاصل می شود و مقام خلوت گدایی را از مقام سلطانی بالاتر می برد. با قبول این مضمون، می بینیم که بیت‌های ۷ و ۸ (که به ترتیب در ۷ و ۶ نسخه از مجموع ۹ نسخه مأخذ وجود ندارند) شاید واقعاً زاید باشند. دست کم می توان گفت این دو بیت پندآمیز، که لحن «انشایی» شان با لحن «اخباری» بیت‌های دیگر مغایرت دارد، در قوت و سلاست نیز به پای آنها نمی‌رسند.

این بود چند نمونه از راههایی که می توان به مدد حافظ خانلری در زمینه نقد ادبی گشود. خوشا سرنوشت حافظ و خوشا روزگاری که در آن می توان دوره سه گانه چاپ آثار شاعر را پشت سر گذاشت و به دوره نقد ادبی راستین رسید. دریغا که سعدی هنوز به دوره دوم نرسیده است و فردوسی در چاپ مجتبی مینوی و مولوی در چاپ نیکلسون تازه می خواستند دوره دوم را آغاز کنند و خیام و نظامی و بسیاری دیگر هنوز در دوره اول به سر می‌برند!

سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ

حسینعلی هروی

دیوان حافظ. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. انتشارات
بنیاد فرهنگ ایران. تهران. ۱۳۵۹.

چند ماهی بیش نیست که تصحیح جدیدی از دیوان حافظ توسط پرویز ناتل خانلری، انتشار یافته و اکنون نسخه‌های آن در بازار بکلی نایاب است، گرچه پیش از این هم «حافظ خانلری» وجود داشته و آن حافظی بوده بر مبنای نسخه خطی موزه بریتانیا، شامل ۱۵۲ غزل، و در تحقیقات مربوط به این شاعر پیوسته به عنوان يك مرجع معتبر مورد نظر قرار داشته؛ اما تصور می‌کنم موافق باشند که از این پس به قاعده اصولی «اطلاق مطلق بر فرد اکمل»، مطلق «حافظ خانلری» همین چاپ اخیر باشد که به شماره ۳۰۸ از جانب بنیاد فرهنگ ایران انتشار یافته، شامل ۶۸ صفحه مقدمه و فهرست، ۴۸۶ غزل، ۳۱ صفحه یادداشت آخر کتاب و کلاً ۱۰۰۶ صفحه. عنوان این مقاله بر اساس همین تصور انتخاب شده است.

شاید بتوان گفت آن گام اساسی که با چاپ حافظ قزوینی - دکتر غنی، به روش صحیح علمی، برای رسیدن به نسخه اصیل حافظ برداشته شد، با کار اخیر خانلری به منزل مقصود رسیده، و از این پس ارادتمندان شاعر می‌توانند در حالی که ۱۴ نسخه از نسخه‌های معتبر نزدیکتر به عصر او را در برابر خود دارند، به سیر در افکار و تفرج در چشم اندازهای هنریش بپردازند. موارد قابل بحث البته هنوز وجود دارد، ولی نه چندان که به اصل کار لطمه بزنند. چنین است که می‌توان گفت امر تحقیق در راه دست یافتن به نسخه اصیل دیگر پایان یافته است و اگر در این معنی باز هم سخنی باید در حاشیه کار تحقیقی خانلری گفت، از موارد اختلاف باقی مانده شاید بعضی هرگز به توافق قطعی نرسد، زیرا منشأ اختلاف خود سراینده بوده که گاهی بیتی را به ضرورت یا مناسبت تغییر داده است. و این گونه موارد تا آنجا تقلیل یافته که بتوان

گفت دیگر مغل کار درباره شاعر نیست بخصوص که در جوار هر انتخابی، نسخه بدله، در اختیار اهل نظر قرار داده شده است.

در این تحقیق، دو عامل اساسی لازم، به صورت مکمل، در کنار هم قرار گرفته اند: نخست نسخه شناسی، آگاهی بر نسخه های اصیل متن در سراسر جهان، بصیرت در خواندن و مقابله نسخه ها و نقل متن آنها به چاپ که همکاری مرحوم مینوی در بخش بزرگی از این کار مهر اطمینان دیگری بر این کار بوده است. دیگر ذوق سرشار و پایگاه ادبی برای شناخت و قضاوت که لازمه انتخاب درست از میان نسخه های بسیار و گاهی فریبنده شاعر است و تصور می کنم در این مورد نیز برای آشنایان با ادب فارسی جای اندک تردید نباشد. به عنوان نمونه يك مورد حسن انتخاب را عرض می کنم: معنای این بیت به این صورت:

سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست

معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست

که در حافظ قزوینی آمده همیشه برایم مشکلی بود، زیرا عفو و رحمت خداوند وقتی معنی دار هست که سهو و خطای بنده دارای اعتبار باشد و به حساب آید و نسخه خانلری آن را حل می کند: «سهو و خطای بنده گرش هست اعتبار». چند مورد هم تصحیح قیاسی دیده میشود که همه بجاست. مخصوصاً آنچه راجع به «عبوس زهد به وجه خمار بنشیند» گفته اند حکایت از دقت نظر کامل دارد و راه منحصر دسترسی به معنای بیت است. روش ارائه کار از جهت ظرافت طرح و سهولت استفاده نیز سرمشقی است برای اهل تحقیق و تا آنجا که آگاهی نگارنده کفایت می کند در زبان فارسی بی سابقه بوده است: بر مبنای امتیازاتی که به اکثریت نسخ یا نزدیکتر بودن نسخه به عصر شاعر داده اند. از میان ۱۴ نسخه که تاریخ نوشته شدنشان بین ۸۰۷ تا ۸۳۸، یعنی حداکثر ۴۷ سال بعد از درگذشت شاعر است، صورت بیت را انتخاب کرده و در صفحه دست راست آورده اند و اختلاف نسخه ها را چه از لحاظ کلمات و چه از لحاظ تعداد و ترتیب ابیات در صفحه دست چپ نشان داده اند. اشاراتی که عرض شد زمینه کلی کار است. ولی مواردی هم از دخالت دادن قضاوت شخصی در این محدوده دریغ نورزیده اند چنانکه مصراع «مرا که از زر تمغا ست زاد و برگ

(۱) صفحه ۱۰۰۵، برای اطلاع بر اختلاف نظر در خواندن و معنای مصراع مذکور، نگاه کنید به شماره ۴، سال سوم راهنمای کتاب، مقاله دکتر جعفر شعار. نیز نگاه کنید به پرتو علوی، بانگ جرس، ص ۱۰۸.

معاش»^۲ را بر مبنای ۴ نسخه از ۱۱ نسخه انتخاب کرده‌اند و مصراع «بخت حافظ گر از این دست مدد خواهد کرد»^۳ را بر مبنای ضبط ۳ نسخه از یازده نسخه و مصراع «جهان پر فتنه خواهد شد از آن چشم و از آن ابرو»^۴ را بر مبنای ضبط ۲ نسخه از ۶ نسخه انتخاب نموده‌اند و مواردی دیگر. و این حسن کار است که امر تحقیق را از تنگنای يك کار صددرصد مکانیکی خارج می‌سازد. و در مرز معین به درك انسانی اجازه قضاوت می‌دهد.

اکنون، بر اساس این طرح، دیوانی فراهم آمده مناسب مطالعه و فال و تماشا برای همه علاقه‌مندان، و هم زمینه استواری برای کار تحقیق با هم در يك مجلد. و گاه چنانکه وظیفه محقق است، از اظهار نظر در ضبط اصل نسخه، اگر مورد تردید بوده، دریغ نورزیده‌اند. تا خواننده به دنبال معنی سرگردان نشود. چنانکه در مورد غزل «عشق تو نهال حیرت آمد» نوشته‌اند: «معنی این غزل را نفهمیدم، ولی چون در ۹ نسخه اساس کار ثبت شده آن را در متن آوردم».^۵

چند صفحه‌ای هم در آخر کتاب زیر عنوان «چند یادداشت» آمده که توضیحاتی است بر مشکلات اشعار و گاهی دفاع از وجهی که در متن اختیار شده، ولی نه اینگونه دفاعها و نه معنی اشعار دشوار هیچ کدام شمول کلی ندارد و تنها به بیان بعضی نکته‌های مورد نظر خود اکتفا نموده‌اند. امید است با وعده‌ای که برای جلد دوم این اثر داده‌اند، این جامعیت در هر دو مورد حاصل شود که بسیار مغتنم است. این نکته را هم نگفته نگذارم که کار انجام شده در این اثر بر مبنای همان نسخه‌هایی است که در مقدمه معرفی می‌شود، نه چنانکه غالباً در کار حافظ مشاهده می‌شود، یکی دو نسخه را به مثابه کشف جدید و نسخه اساس معرفی کنند، و در عمل از همه نسخه‌های خطی و چاپی موجود در جهان استفاده نمایند. و اکنون با عرض سپاس بسیار از زحمت چندین ساله استادان پژوهشگر در تهیه چنین دیوانی، اجازه می‌خواهم، بعضی موارد را که ضمن مرور کتاب به نظر رسیده در محدوده ۱۴ نسخه مبنای و حدود اختیاری که عملاً و نظراً، از جانب محقق مجاز شناخته شده، طرح کنم.

(۱) بنت العنب که زاهد ام‌الخبائش خواند

اشهی لنا و احلی من قبله العذرا

از ۱۰ نسخه‌ای که غزل را دارند ضبط بیت در ۴ نسخه به صورت بالاست و ۶ نسخه

بجای بنت العنب، «آن تلخ وش» دارند. گرچه بدین ترتیب، اکثریت نسخ «آن تلخ وش» ضبط کرده اند ولی از این جهت اشکالی نیست زیرا چنانکه گفته شد، انتخاب در محدوده ۱۴ نسخه عملاً مجاز شمرده شده و این اندازه مجال کار حق چنان پژوهشگری است. در یادداشت صفحه ۹۹۹ در توجیه علت این انتخاب نوشته اند: «بنت العنب گذشته از تناسب با ام الحبائث در شعر فارسی سابقه دارد، از آن جمله در این بیت خاقانی: «مرا سجده گه بیت بنت العنب / که از بیت ام القرامی گریزم» توجه پژوهشگر ارجحند به تناسب میان بنت و ام در بنت العنب و ام الحبائث، که ظاهراً از دلائل رجحان این وجه است، انگشت نهادن بر صنعت محبوب شاعر، یعنی برجسته نمودن معنی از طریق مقابل قرار دادن مفاهیم متضاد است و حکایت از کمال دقت نظر دارد، ولی همین شگرد هنری او را می توان میان تلخ وش و احلی در مصراع دوم هم یافت، که تصور می کنیم از جهت ظرافت کار دست کمی از آن دیگری نداشته باشد و در حساب این امتیاز برابر باشند. اما در بنت العنب اشکالی هست که در تلخ وش نیست و آن مقابل قرار گرفتن با قبلة العذارا در مصراع دوم است. آیا می توان گفت که دختر انگور از بوسه دختران شیرین تر است؟ و در همان یادداشت، بعد از تأیید بنت العنب، در رد تلخ وش آمده: «ترکیب تلخ وش هم غریب است، زیرا که پسوند وش برای همانندی دیدنیهاست نه چشیدنیها...» در صحت نظر دانشمند زبان شناس جای سخن نیست که «وش» پسوند دیدنیهاست نه چشیدنیها، اما لفظی که در این ترکیب از مرز معنای خود تجاوز کرده پسوند وش نیست بلکه صفت تلخ است که چشیدنی است و معنای دیدنی افاده کرده و در این معنی با «وش» ترکیب شده است؛ و چه بسیار چشیدنیهای دیگر هم. شاید به مناسبت حالت انعکاسی که در چهره ایجاد می کند، معنای دیدنی می گیرد چنانکه گفته می شود فلانی چهره تلخی دارد، یا ترش روست. از این بیت سعدی ترش و شیرین هر دو معنای دیدنی داده اند: «لعبت شیرین اگر ترش ننشیند / مدعیانش گمان برند به حلوا». یا در خود حافظ «خال شیرین که بر آن عارض گندم گون است». تصور می کنیم بر این قیاس بتوان ترکیب تلخ وش را پذیرفت. اینکه این ترکیب پیش از حافظ از جانب استادان سخن به کار رفته یا نه بر بنده معلوم نیست، ولی در اینکه حافظ ترکیبات و تعبیر بسیاری به ذوق و سلیقه خود ساخته، که مورد پسند استادان بعدی قرار گرفته و در ادب والای فارسی وارد شده تردید ندارم، چنانکه همین ترکیب تلخ وش که احتمالاً ساخته خود اوست در این بیت ملك الشعراء بهار آمده است: سوی دگر ندیم سبکروح تلخ وش / بیگانه

با مدلس و با اهل ذوق خویش.^۶
 بنابراین مقدمات، بنده معتقدم «آن تلخ‌وش که زاهد ام‌الخبائش خواند» بر
 نسخه‌های دیگر رجحان دارد.

(۲) دیدن لعل تو را دیده‌جان بین باید
 وین کجا مرتبه چشم جهان بین من است
 در ۹ نسخه از ۱۰ نسخه، بیت بصورت بالا آمده و تنها نسخه ل (قزوینی) «دیدن روی
 تو را» آورده است و به گمان بنده این ضبط منحصر صحیح است. زیرا لعل که در
 حافظ معمولاً مستعار لب است با افعالی در معنای بوسیدن و معانی مرادف آن آورده
 می‌شود نه دیدن. نیز از توجه به این نکته ناگزیریم که در مقایسه «دیده‌جهان بین» با
 «چشم جهان بین» در مصراع دوم نوعی مفهوم عرفانی مورد نظر شاعر است، حاکی
 از اینکه دیدن روی خالق به دیده‌ای نیاز دارد که بتواند آن سوی جهان مادی را
 ببیند، و دیدن لعل با این اشاره قابل انطباق نیست، در حالی که همه ظرافت اشاره و
 ایهام‌سازهای حافظ در این است که اجزاء جمله با گونه‌های مختلف معنی منطبق
 شوند.

(۳) ناظر روی تو صاحب نظرانند آری
 سر گیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست
 ۶ نسخه از ۸ نسخه بیت را بصورت بالا آورده‌اند و ضبط دو نسخه «صاحب نظرانند
 ولی» است و این باید صحیح باشد. زیرا در صورتی که «آری» را بپذیریم معنی این
 می‌شود که همه مردم ناظر روی تو هستند، از آن جمله صاحب نظران. اما «ولی»
 صاحب نظران را از عوام جدا می‌سازد و معنی این می‌شود که صاحب نظران
 می‌توانند تو را رؤیت کنند ولی در مردم عامی هم ودیعه‌هایی برای وصول به این
 منظور نهاده شده است و امکان تربیت شدن دارند. این معنی با دید عرفانی و فلسفه
 کلی شاعر منطبق است، به شهادت بیتی که هم‌اکنون از آن سخن گفتیم:

دیدن روی تو را دیده‌جان بین باید
 وین کجا مرتبه چشم جهان بین من است

یا این بیت:

(۶) دیوان ملك الشعرای بهار، امیرکبیر، ص ۴۵۱.

وجه خدا اگر شودت منظر نظر
 زین پس شکی نماند که صاحب نظر شوی
 و موارد بسیار دیگر.

(۴) علم و فضلی که به چل سال بدست آوردم
 ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد

ضبط ۵ نسخه از ۸ نسخه به صورت بالاست و سه نسخه «نرگس مستانه». شاید در انتخاب «ترکانه» علاوه بر توجه به اکثریت نسخ توجه به مناسبت میان ترك و یغما بی اثر نبوده است. اما صفت ترکی دادن به چشم را، بنده حداقل از حافظ بعید می دانم، زیرا خود او يك بار در این بیت چنین صفتی را در جهت ظاهر و معنی مورد استهزاء قرار داده است:

به تنگ چشمی آن ترك لشکری نازم
 که حمله بر من درویش يك قبا آورد

و طبعاً چشم مست جذابی باید بوده باشد که علم و فضل چهل ساله شاعر را به یغما ببرد نه چشم تنگ مهرب ترکانه. چنین است که «نرگس مستانه» مرجع بنظر می رسد.

(۵) عماری دار لیلی را که مهد ماه در حکم است
 خدا را در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد

در ۳ نسخه از ۶ نسخه ضبط بیت «خدایا در دل اندازش» است و به گمان بنده همین صحیح است، چه در این صورت جمله صورت دعایی پیدا می کند و خدا مخاطب فعل انداز به شمار می آید. اما اگر «خدا را» را بپذیریم معلوم نیست فعل خطاب به چه مقامی است. کیست که باید به خاطر خدا در دل عماری دار لیلی بیندازد که بر مجنون گذار آرد.

(۶) درویش را نباشد نزل سرای سلطان

مائیم و کهنه دلکی کاتش دران توان زد

در ۵ نسخه از ۸ نسخه بیت به صورت بالا آمده، و در سه نسخه «برگ سرای سلطان» آورده اند که به گمان بنده مناسبتر است. موضوع سخن مقایسه زندگی مختصر

درویش با تشریفات سرای سلطان است. درویش جز کهنه دلقی ندارد و این مناسب با سرای آراسته سلطان نیست. رفتن به حضور سلطان با دلق کهنه خوشنما نیست. اما نزل تدارکی از نوع خوردنی است و مقایسه کهنه دلق درویش با خوردنیهای سرای سلطان مناسب نمی نماید.

(۷) فغان که با همه کس غائبانه باخت فلک

که کس نبود که دستی از این دغا ببرد

۷ نسخه از ۹ نسخه بیت را به صورت بالا آورده اند و ۲ نسخه «کسی نبود که دستی...». در معنی فرقی نیست ولی برای پرهیز از سه کاف متوالی که به فصاحت حافظ لطمه می زند ضبط ۲ نسخه رجحان دارد.

(۸) آیتی بود عذاب انده حافظ بی دوست

که بر هیچ کسش حاجت تفسیر نبود

هیه هشت نسخه بیت را به صورت بالا آورده اند، اما این بیان ناقصی است که نمی دانم چگونه باید معنی شود. شاید بهتر باشد که قید کنم بیت به این صورت معنی ندارد؛ تا خواننده به دنبال معنی سرگردان نشود، یا بار دیگر، اندکی از محدوده شرایط مقرر خارج شویم و از ذیل حافظ قزوینی استفاده کنیم. آنجا مصراع اول به این صورت است: «آیتی بدز عذاب انده حافظ بی دوست» و این صورت صحیح شعر است، چنانکه جای دیگر، به هنگام وصل، در همین زمینه فکری گفته «روی خوبت آیتی از لطف بر ما عرضه کرد» دو شعر اشاره به آیات لطیف و جذاب دارند، و اگر دو مصراع را باهم مقایسه کنیم معلوم می شود که حذف هر کدام از عوامل صرفی «از» یا «ز» دو مصراع سبب بی معنی شدن جمله می شود.

(۹) خوی کرده میخرامد و بر عارض سمن

از شرم روی او عرق از ژاله می رود

ضبط بیت در ۶ نسخه از ده نسخه به صورت بالاست و در ۲ نسخه «عرق ژاله می رود». اما ژاله در این بیت، چنانکه در اکثر موارد، خود نمودار عرق است، و علیهذا عرق از ژاله رفتن تعبیر درستی ندارد. ولی «عرق ژاله» را می توان اضافه بیانی محسوب داشت و چنین معنی کرد که چون گل «سمن» از لطافت روی یار شرمسار

شده، ژاله به مثابه عرق شرم از برگ آن جاری است. معادله بیت چنین است که عارض سمن با روی یار مقایسه شده و ژاله با خوی (خوی کرده). پس به هر تعبیر عرق شرم باید بر برگ گل جاری باشد نه از ژاله.

(۱۰) اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد

من و ساقی به هم تازیم و بنیادش بر اندازیم

از ۷ نسخه تنها نسخه ل بیت را به صورت بالا آورده و نسخه‌های دیگر «بدوتازیم»، «به هم سازیم» و «بر او تازیم» آورده‌اند. و به گمان بنده هر کدام از این‌ها بر ضبط اختیار شده رجحان دارد زیرا با معنای مساوی به زبان فصیح و شیوه شاعر نزدیک‌ترند.

(۱۱) اسم اعظم بکند کار خود ایدل خوش باش

که به تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود

ضبط بیت در ۶ نسخه از ۷ نسخه به صورت بالاست و تنها نسخه ح (مهدوی، ۸۲۱) «دیو سلیمان نشود» آورده است که به گمان حقیر این ضبط منحصر صحیح است. از آنجا که این اختلاف بسیار مورد نظر و متنازع فیه است، برای حل آن، چنانکه پژوهشگر ارجمند در مقدمه نظر داده‌اند، از تحمیل معنای ذهنی مورد نظر خود بر قالب شعر خودداری می‌کنیم و برحسب عواملی که در خود شعر هست به دنبال صورت و معنای آن می‌رویم. پس گوئیم در شعر سخن از دیوی است که خواسته با حیل و تلبیس و «تغییر لباس» خود را به شکل کس دیگری (مثلاً آقای x) درآورد، و از مقام او استفاده کند. ولی ندانستن اسم اعظم خداوند سبب ناکامی او گشته است. حال باید با استفاده از دو عامل معلوم - اسم اعظم و دیو - مجهول مسئله را به دست آوریم. در مراجعه به تاریخ و فرهنگ اسلامی ما، تنها در قصه سلیمان دو عامل فوق بصورتی مرتبط با یکدیگر وجود دارند و آن قصه مشهوری است مع ذلك، محض یادآوری، اندکی از آن را از تفسیر طبری نقل می‌کنم:

چون خدای خواست که آن مملکت از سلیمان بشود، چون به آب خانه اندر شد، انگشتی مر جراحه را داد (که وی مادر فرزندان سلیمان بود) که سلیمان هرگاه که به آب خانه شدی یا با زنی به خواستی خفتن، نشایستی که

انگشتی با خویش داشتن از صلابت نام خدای عزوجل. گویند یکی دیو بود از مهتران دیوان که نام او صخر بود خویشتن بر مانند سلیمان بساخت و پیش جراده رفت و گفت انگشتی مراده (و این انگشتی همان بود که همه مملکت سلیمان مران انگشتی را بفرمان بودند که نام بزرگ خدای، عزوجل، بران نوشته بود...^۷

سرانجام قصه چنانکه می‌دانیم این است که آگاهی سلیمان بر اسم اعظم مایه کشف حیل و رسوایی دیو می‌شود. و دیو با تغییر شکل و لباس غی تواند جای سلیمان را بگیرد. ملاحظه می‌شود که دو عامل معلوم مسئله - دیو و اسم اعظم - با این قصه سلیمان انطباق کامل دارند، و بی تردید جواب x در این معادله سلیمان است. حال برویم بر سر «دیو مسلمان نشود». که علاوه بر ضبط اکثر نسخ، یعنی ۶ نسخه از ۷ نسخه پسند خاطر بسیاری از فضلاء مورد احترام نگارنده نیز هست. و وجهی برای آن ذکر می‌کنند: از آن جمله استاد زریاب خوئی معتقد است که مفهوم شعر اشاره دارد به حدیث نبوی: «انی اسلمت شیطان نفسی»، من دیو نفسم را مسلمان کردم^۸، با این تصور می‌خواهند میان دیو و مسلمان (مسلمان نشود) رابطه‌ای نشان دهند. این رابطه در حدیث فوق وجود دارد، اما اینکه اشاره شعر به این حدیث باشد صحیح نیست، زیرا «که» تعلیل در آغاز مصراع دوم جای تردید نمی‌گذارد که کامیاب نشدن دیو در طرح خود معلول «بکند کار خود» اسم اعظم است، پس در قصه مورد نظر این بیت، نقش اساسی با اسم اعظم است، حال آنکه در حدیث «انی اسلمت» اسم اعظم مطلقاً محلی از اعراب ندارد. اگر بتوان میان مسلمان نشدن دیو نفس با اسم اعظم هم رابطه‌ای نشان داد، ناچار صحیح بودن این وجه را هم باید پذیرفت، بی آنکه به صحت وجه نخستین لطمه‌ای متوجه شود ولی تا وقتی که چنین رابطه‌ای معلوم نشده ناگزیر باید گفت «سلیمان نشود» صحیح است و لا غیر. در میان قصص قرآنی قصه سلیمان بسیار مورد توجه شاعر بوده است. دفاع از حقانیت را در لباس سلیمان و رمز اسم اعظم، و رسوایی حیل و تلبیس را در نماد دیو به گونه‌های مختلف جلوه‌گر ساخته است. اشعار زیر همه بر اساس همین قصه سروده شده‌اند و بر مفهوم

(۷) به نقل از بانگ جرس، ص ۴۱

(۸) یا «انی اسلمت شیطان نبوی». نقل از صحبت خصوصی با جناب دکتر زریاب خوئی. این بیت مولوی نیز به حدیث فوق اشاره دارد. گرنگشتی دیو جسم آن را اکول / اسلم الشیطان نفرمودی رسول.

«دیو سلیمان نشود» گواهی می‌دهد.

- (۱) من آن نگین سلیمان به هیچ نستانم
که گاه گاه بر او دست اهرمن باشد
- (۲) سزد کز خاتم لعلش زخم لاف سلیمانی
چو اسم اعظم باشد چه باک از اهرمن دارم
- (۳) خاتم جم را بشارت ده به حسن خاتمت
کاسم اعظم کرد ازو کوتاه دست اهرمن
- (۴) بر اهرمن نتابد انوار اسم اعظم
مُلك آن تست و خاتم، فرمای هر چه خواهی

از عیب کوچک تکرار قافیه در غزل در صورت پذیرفتن «مسلمان نشود» می‌گذریم.

- (۱۲) دریاست مجلس او دریا بوقت دریا ب
- هان ای زیان کشیده وقت تجارت آمد

ضبط بیت در ۸ نسخه از ۱۰ نسخه به صورت بالا است و دو نسخه «دریا بوقت و دریا ب» است با واو عاطفه و به نظر بنده صورت مورد نظر شاعر همین باید باشد، چه در این صورت می‌توانیم دریا ب دوم را «دُریا ب» بخوانیم که با کلمات تجارت و دریا و زیان کشیده در شعر روابط مناسبی خواهد داشت و غودار بافت ظریف شعر حافظ است. این بیت هم قرینه است بر این معنی: زمان خوشدلی دریا ب و دُریا ب / که دائم در صدف گوهر نباشد.

- (۱۳) خرقة پوشان دگر مست گذشتند و گذشت
- قصه ماست که بر هر سر بازار بماند

۶ نسخه از ۷ نسخه بیت را به صورت بالا آورده‌اند و تنها نسخه ل مصراع اول را به صورت «محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد» آورده و به گمان بنده این صورت رجحان دارد بدین شرح: امیر مبارز که در حافظ غالباً مشارالیه محتسب است و به «شاه محتسب» شهرت یافته بود زمانی خود میخواره بی‌امانی بود، چنانکه درباره او نوشته‌اند «مستی به مستی پیوستی» و به طبع و مقتضای مزاج خویش بر این گونه مردم سخت نمی‌گرفته است. پس ترك شرابخواری کرده، «متعبد و مولع زهد و پرهیز شده» و بالطبع متوجه حرمت خمر شده، امر به بستن میخانه‌ها و تعقیب و تعزیر میخواران

داده است. شیخ شدن محتسب در بیت اشاره به این ماجرا دارد. شرح واقعه در تاریخهای عصر حافظ آمده است، اما در خود غزل نکته خاصی نیست که مناسبت موضوع با زمان سروده شدن غزل را روشن کند. طبعاً هم شاعر طنز سرامتوجه این معنی بوده که برگه اتهامی در شعر علیه خود بدست شاه جباری ندهد. ولی اگر این دو نکته کلی را بپذیریم که اشاره شاعر در لفظ محتسب، در موارد بسیار، به امیر مبارزالدین است، و این امیر در آغاز شرابخوار و فاسق بود، سپس توبه کار شده و فسق خود از یاد برده و به تعقیب شرابخوارن پرداخته، انطباق مضمون شعر با مورد خالی از اشکال خواهد بود. شاید هم «محتسب شیخ شد» را ابتدا سروده، ولی چون کنایه شعر به اصطلاح «ابلق من التصريح» بوده از ترس منتشر نکرده و نسخه بدل «خرقه پوشان دگر...» را برای آن ساخته است اما مضمون خرقة پوشان در حافظ تازه نیست، نوایی است که در سراسر متن بگوش می رسد، آنچه خبر از يك واقعه می دهد «محتسب شیخ شد» است که بیان سوز دل شاعر از شگفتیهای روزگار و نموداری از طرز مقابله حکام وقت با مردم زمانه است، که چگونه به اقتضای مزاج خود به مردم نسخه می دادند. پس اکنون که آن شاه مزور از میان رفته و می توان حرف دل شاعر را باز گفت، دریغ است که از چنین اشاره دلنشینی نادیده بگذریم.

۱۴) به تاج هدهدم از ره میر که باز سفید

ز کبر در پی هر صید مختصر نرود

در ۹ نسخه از ۱۰ نسخه ضبط بیت به صورت بالاست و تنها نسخه ل مصراع دوم را «چو باشه در پی هر صید مختصر نرود» آورده است، که به نظر حقیر این ضبط صحیح است. زیرا نخست اینکه کبر صفت مذمومی شناخته شده و از شاعر قلندری بعید است که آن را به خود نسبت دهد. و آنگاه باشه در طرح کلی این بیت يك رکن اساسی است، با اجزاء بیت پیوندهای دقیق و حساب شده ای دارد که برای ارزیابی کار از توجه به نکته های آن ناگزیریم: باشه باز کوچکی است که به مثابه انسانی حقیر، با باز سفید، به مثابه آدمی والا و بلند همت، مقایسه شده است. شکار باشه هدهد است که شاعر می گوید تاج بر پهنایش باشه را فریفته و گرنه خود وزن و مقداری ندارد، اما شکوه تاج سلطنت می تواند من شاعر را از راه بدر برد، پس حذف کلمه باشه مناسبات دقیقاً حساب شده ای را از میان می برد.

(۱۵) سرفرازم کن شبی از وصل خود گردن گشا
تا منور گردد از دیدارت ایوانم چو شمع
از ۷ نسخه ضبط ۶ نسخه به صورت بالاست و يك نسخه «از وصل خود ای نازنین»
طرز تلفظ و معنی «گردن گشا» با دو سرکش بر بنده معلوم نشد.

(۱۶) تا ابد معمور باد آن خانه کز خاک درش
هر نفس با بوی رحمت می وزد باد بین
ضبط بیت در ۴ نسخه از ۵ نسخه به صورت بالاست و فقط نسخه ك (با بوی رحمن)
آورده، و این صورت درست بیت است؛ زیرا بوی رحمن با اشاره مستتر در شعر که
ناگزیر شعر باید با توجه به آن معنی و مفهوم شود دقیقاً منطبق است، بطوری که کلمه
دیگری نمی تواند جانشین آن شود. بیت اشاره دارد به حدیث نبوی «انی اشم
رایحه الرحمن من جانب الیمین»^۹ و «بوی رحمن» ترجمه مستقیمی است از رایحه الرحمن
در این حدیث، و شاعر در آوردن این ترکیب نظر داشته، تا به مثابه خط هادی
خواننده را با منبع مورد نظر خود متصل سازد. در مقصود حدیث فوق گفته اند که
او پس قرن، از رؤسای قبایل ین، چون ازدعوت پیامبر مکه اطلاع یافت، بلافاصله و
با اخلاص کامل ایمان آورد و پیامهای وفاداری می فرستاد. چنین بود که پیامبر با
خوشحالی روبه سوی ین می کرد و می فرمود: «من بوی خدای مهر بان را از جانب
ین می شنوم» تا اینجا در انطباق مفهوم بیت با مقصود حدیث تردید نیست؛ از سوی
دیگر او پس قرنی سر سلسله صوفیان بی سلسله است که به همین مناسبت به او پس
مشهورند. و حافظ از همین صوفیان بی تعهد و تشریفات بوده است. اکنون اگر با
توجه به این رابطه، دایره معنی را گسترش دهیم، گوئیم شاعر در این بیت فشرده دو
نکته بالا را با هم مرتبط ساخته، به مراد خود، او پس قرن، خانه آبادان می دهد که از
خاک درش بوی رحمن می وزد. اگر برای بوی رحمت هم بتوان مناسبتی با اجزاء بیت
یافت بر بنده مجهول است. ضمناً ضبط نسخه قزوینی هم «بوی رحمن» است ولی ذیل
اختلاف نسخه ها به آن توجه نشده است.

(۱۷) مانعش غلغل گل گشت و شکر خواب صبو
ورنه گر بشنود آه سحرم باز آید

۹) رك. بانگ جرس، ص ۷۹

ضبط ۳ نسخه به صورت بالاست و ۴ نسخه «غلغل چنگ». غلغل چنگ معنایی دارد ولی معنای غلغل گل بر بنده مجهول است.

(۱۸) تا کی کشم عتاب ز آن چشم دلفریب

روزی کرشمه‌ای کن ای نور هر دو دیده

از ۷ نسخه که غزل را دارند فقط نسخه ل (قزوینی) «تا کی کشم عتیب» ضبط کرده است. در معنی فرقی نیست ولی میان عتیب و فریب نوعی هماهنگی و موسیقی کلام بر گوش می‌آید که میان عتاب و فریب صورت معکوس و ناخوش یافته است. هماهنگی میان ارکان بیت بسیار مورد علاقه شاعر است و هر جا دستش رسیده از رعایت آن غفلت نورزیده است، چنانکه در مصراع‌های زیر:

اول به بانگ نای و فی آرد به دل پیغام وی

دلبر که جان فرسود از او کار دلم نگشود از او...

برای این چند بیت هم معنای روشنی نیافتم، و چون علی القاعده معنایی برایشان در نظر گرفته‌اند که از میان نسخه‌ها انتخاب کرده و بدون اظهارنظر در متن آورده‌اند، بیتها را نقل می‌کنم:

باشد آن مه مشتری درهای حافظ را اگر

می‌رسد هر دم به گوش زهره گلبانگ رباب

و دیگر:

تا به غایت ره میخانه نمیدانستم

ورنه مستوری ما تا به چه غایت باشد

و نیز:

سلامی چو بوی خوش آشنائی

بر آن مردم دیده روشنائی

در مصراع دوم اشکال دارم. نخست آنکه برای دیده روشنائی، یا مردم دیده یا مردمك دیده روشنائی نمی‌توانم معنی درستی بیابم، و دیگر اینکه سلام بر مردمك چشم روشنائی چه تعبیری می‌تواند داشته باشد. بر چشم کسی سلام کردن یا بر مردمك چشم سلام کردن مصطلح فارسی نیست. امید داشتم حافظ خانلری این دشواری را حل کند ولی این جا هم کلیه ۹ نسخه‌ای که غزل را دارند بیت را به همین صورت آورده‌اند. و اکنون که اسناد موجود صورت پذیرفتی به شعر نمی‌دهد و گفتن شعری

خوش نما و بیمعنی هم از چنان شاعری متصور نیست، ناچار بیرون از حدود اختیارات مجاز، به عنوان يك تصحیح قیاسی حدس می‌زنم و آن اینکه صورت صحیح بیت این بوده است:

سلامی چو بوی خوش آشنائی
بدان مردم دیده را روشنائی
درودی چو نور دل پارسایان
بر آن شمع خلوتگه پارسائی

که خبر مصراع اول در مصراع چهارم می‌آید: «سلامی چون بوی خوش آشنائی، که مردمك چشم از آن روشن می‌شود و درودی چون نور دل پارسایان، بر آن شمع خلوتگه پارسائی»، در این خروج از خط تنها لفظ «را» در مصراع دوم افزوده شده، يك مورد هم در نسخه بدل استفاده شده «بدان» به جای «بران».

در صفحه ۱۰۰۴ در معنای کاسه گرفتن. برای بیت «ساقی به صوت این غزل کاسه می‌گرفت...» شرحی از کتاب تاریخ مبارک غازی به شهادت نقل شده که مراد از آن تحسین و تکریم کسی است. در صحت نظر پژوهشگر ارجمند تردید نیست، فقط بنده می‌خواستم گواه نزدیک‌تری بر این معنی معرفی کنم و آن استعمال خود حافظ است در این بیت:

به بزمگاه چمن‌رو که خوش تماشائی است
چو لاله کاسه نسرين و ارغوان گیرد^{۱۰}

همه قرائن گواه براینند که این جا کاسه گرفتن به معنای تعارف کردن و به افتخار و سلامت کسی نوشیدن آمده است. اما از آنجا که کاسه نام نوعی آلت موسیقی نیز هست؛ و کاسه گرفتن با ضرب گرفتن معنای نزدیک پیدا می‌کند، می‌توان گفت یادآور این معنی هم هست، بخصوص که قرینه‌هایی مثل صوت، سرود، غزل هم در بیت آمده است. به ایهام کاسه گرفتن اشاره شده ولی موضوع ایهام را روشن نفرموده‌اند.

در مورد کلمه گُلگشت یا گُلگشت با توجه به یادداشت صفحه ۹۹۹ عرض می‌کنم. مرحوم مینوی در تأیید نظر خود بر صحت گُلگشت، جو کشت و گندم کشت

(۱۰) با استفاده از راهنمای کشف اللغات حافظ انجری شیرازی.

را شاهد می آورد. ضبط نسخه قزوینی هم گُلگشت است که ذیل اختلاف نسخه‌ها توجه نشده است.

يك مورد هم در توالی ابیات عرض دارم و آن در غزل «سحر بلبل حکایت با صبا کرد» است. ترتیب ابیات در این غزل همان است که در نسخه ل آمده: یعنی بیت ۷ باید بعد از بیت ۴ قرار گیرد به این صورت:

خوش باد آن نسیم صبحگاهی
که درد شب نشینان را دوا کرد
نقاب گل کشید و زلف سنبل
گره بند قبای غنچه وا کرد

«خوش به حال نسیم صبحگاهی که درد شب نشینان را دوا کرد، نقاب گل و زلف سنبل را کشید و بند قبای غنچه را وا کرد.» پس فعلهای هر دو بیت به فاعل «نسیم صبحگاهی» تعلق دارند و اگر به این صورت که در حافظ خانلری آمده:

گر از سلطان طمع کردم خطا بود
ور از دلبر وفا جستم جفا کرد
نقاب گل کشید و زلف سنبل
گره بند قبای غنچه وا کرد

میان بیتها فاصله می افتد، ارتباط معنی قطع می شود و معلوم نیست افعال بیت دوم را باید به کدام فاعل نسبت داد.

علامتهایی بصورت دایره، بعلاوه، ضربدر و اشکال دیگر، به عنوان رهنمود اختصاری در متن آمده که بنده در کتاب توضیحی بر آنها نیافتم. از جمله رجوع شود به صفحه ۶۷۷.

موارد دیگر هم هست که به دقت و جرأت بیشتر نیاز دارند. این چند صفحه را هم با احتیاط به عنوان تکلیف «نقد ادبی» خود نوشته‌ام، به امید آنکه استاد نقد از تصحیح و اصلاح کار دانشجوی خود دریغ نفرماید؛ چه از چهل سال پیش که این رابطه در کلاسهای رشته زبان دانشسرای عالی ایجاد شده، هنوز و همیشه وجود دارد.

ماجرای پایان ناپذیر حافظ

محمدعلی اسلامی ندوشن

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست
هر چه آغاز ندارد نپذیرد انجام
حافظ

از حافظ هر جا حرفی به میان آید، خود بخود کنجکاوی برانگیخته می شود؛ زیرا دیوان او عصاره سرگذشت ایران و «نقد حال» ماست. پس از ششصد سال، هنوز هم سخنگوی مای الکن است، و جواب دهنده به فال همیشگی ای که در ضمیر ما خلجان دارد. هر جا سؤالی داشته باشیم، خیلی عمقی تر از رادیوها و روزنامه ها و کتاب های روز، دست به دامن او دراز می کنیم. به همین قیاس، بحث بر سر معانی ابیات حافظ نیز، تا زمانی که او به خوانده شدن ادامه دهد، ادامه خواهد یافت. اکنون که چاپ تازه ای از حافظ به تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری از جانب «بنیاد فرهنگ ایران» انتشار یافته است و بحث بر سر خواجه شیراز تا اندازه ای تازه گردیده، من نیز وسوسه شدم که با تنگی مجال و حصر توانایی، مطلبی در این زمینه عنوان کنم.

حافظ «بنیاد فرهنگ» بر پایه چهارده نسخه خطی کهن بنا گردیده، و امتیاز آن در آن است که اختلاف کلمات و نیز اختلاف توالی ابیات در صفحه مقابل هر غزل ضبط گردیده است. (نظیر همین کار را مرحوم مسعود فرزاد، بر روی نسخه های متعدد جدیدتر انجام داده بود).

در چاپ بنیاد، کار دقیق حوصله سوزی در پیش گرفته شده است. بعد از این، کسانی که بخواهند سیر دگرگون شدگی ابیات را در طی زمان دنبال کنند، و از آن بعضی نتیجه گیریهای روانی، اجتماعی، فکری و ذوقی بنمایند، راه در برابرشان باز

است. این مقایسه و تأمل، بر گه‌هایی از طرز روحیه کاتبان و خواست‌ها و معتقدات زمان به دست می‌دهد. نیز می‌نماید که در سیر روزگار، چگونه ذوق و گرایش خواننده با حاصل کار گوینده برخورد می‌کرده است و دستبردهای آگاهانه و ناآگاهانه، مبین چه اندیشه‌های پنهانی است. ولی فایده فوری تر کتاب آن بوده که توانسته است نظر نقدی مربوط به بعضی ابیات و کلمات را به جنب و جوش آورد.

اول از همه این سؤال در ذهن می‌گذرد که چرا دیوان حافظ بیش از کتاب هر شاعر دیگر فارسی زبان در معرض دگرگونی قرار گرفته است. جواب بازمی‌گردد به چهار اصل شخصیت حافظ و نوع شعر و شیوه کار و زمان او. حافظ مردی باریک بین، شکاک و محتاط است؛ در عین حال مصمم است که هر چه در دل دارد بگوید، لیکن با بیانی که فتنه‌ای از آن برانگیخته نشود؛ بنابراین شخصیت او به این سرگردانی کمک کرده است. در میان شاعران مهم زبان فارسی شاید او تنها کسی باشد که دیوانش در زمان خودش گردآوری نگردیده (خیام را به حساب نیاوردیم که حرفه‌اش شاعری نبوده). علت چیست؟ چرا خواجه حافظ شیرازی که از همه شاعران ایران شاعرتر بوده، و جز شعر گفتن کار عمده‌ای در زندگی نداشته و آنهمه دلبسته شعر خود بوده، و به آن اعتقاد می‌ورزیده، نباید مدت کوتاهی وقت بر سر جمع کردن آن بگذارد؟ در واقع گردآوری پانصدواندی غزل، کمتر یا بیشتر، که نسخه هر یک را در دست داشته، کار دشواری نبوده. چرا با صرف اندکی وقت نخواسته است راه را بر ایهام و گم‌شدگی و خسرانهای آینده ببندد؟ آیا آنقدر به جایگزین بودن شعر خویش در سینه مشتاقان خود اطمینان داشته، که دیگر نیازی به تنظیم دیوان نمی‌دیده؟ گمان نمی‌رود. تا آن زمان رسم بر آن بوده که هر دیوانی گردآوری شود. «جامع دیوان» موضوع را به این صورت توجیه می‌کند: «بواسطه محافظت درس قرآن و ملازمت به تقوی و احسان و بحث کشف و مفتاح و مطالعه مطالع و مصباح، و تحصیل قوانین ادب و تجسس دواوین عرب، به جمع اشتات غزلیات نپرداخت و به تدوین و اثبات ابیات مشغول نشد...» (مقدمه حافظ قزوینی)، که این عذری پذیرفته نیست، زیرا جمع کردن دیوان وقت چندانی نمی‌گرفته.

اما عذر دیگری که «جامع دیوان» از زبان حافظ می‌آورد مقبول تر و منطقی تر است، می‌نویسد که او را در محضر درس مولانا قوام‌الدین عبدالله می‌دیده و به او یادآوری می‌کرده است که «این فراید فواید را همه در یک عقد می‌باید کشید...» و خواجه مانع کار را «ناراستی روزگار» و «غدر اهل عصر» می‌دانسته. از فحوای پاسخ

حافظ چنین بر می آید که وی برای احتراز از مزاحمت متعصبان و حاسدان و کوته بینان و غوغای عوام، نمی خواسته است که شعرهایش به صورت مجموعه ای در آید. این خود نشانه بگومگو و اعتراضی است که بر سر بعضی از اندیشه های حافظ جریان داشته، و اگر حمایت چند صاحب مقام وسیع نظر، از جمله شاه شجاع نمی بود، شاید جان و زندگی گوینده در معرض خطر جدی قرار می گرفت.

حتی در دوران های گشاده تر، چون زمان پس از عزل مبارزالدین، گویا حافظ ترجیح می داده است که غزلهایش به نحو پراکنده - و چه بسا باروایتهای مختلف - در دست این و آن بماند، تا آنکه به صورت دیوانی در آید و او بر آن صحنه بگذارد، و این مجموعه به عنوان متن منحصر و نهایی شعر، به دست مخالفان بیفتد و بهانه غوغا انگیزی به آنان بدهد.

از این که بگذریم، چنین می نماید که حافظ می خواسته است که تا آخر عمر دستش در دستکاری ابیات باز بماند. این حک و اصلاح مداوم و موجب داشته است: یکی تکمیل صوری و معنوی شعر به منظور بهتر کردن، و دیگر مصلحت زمان. به موضوع مصلحت زمان اشاره کردیم: شعرهایی بوده است که مایه دردسرش می شده، و یا آنکه صورتی از آن مخصوص خواص بوده است، و صورت دیگری می بایست به دست عامه سپرده شود؛ و یا آنکه رویدادها و گذشت روزگار، مقتضیات تازه ای را پیش می آورده، که مستلزم تغییر ابیاتی می شده اند.

اما از لحاظ زیبایی شعری، حافظ به علت کمال طلبی خاصی که در حد و سواص داشته، لایتنقطع شعرهایش را در ذهن دستکاری می کرده، و ساختمان شعری او که گاه به معادله های ریاضی شبیه می گردد، چنین اقتضایی را می داشته است. دنیای شعر حافظ مانند ماشین خانه يك کشتی است که چون به آن وارد می شوید، خود را با انبوهی از سیم و طناب و لوله و پیچ و مهره و اهرم روبرو می بینید که هر يك با دیگری در ارتباط است، و حسن کارکرد کشتی مستلزم تنظیم و مراقبت دائم این دستگاه پیچیده است.

ما در حافظ با شاعری روبرو هستیم که تا حدی خصیصه «رونده» دارد؛ کوله بار کلام خویش را در سفر عمر با خود به جلو می برد. دوران پرتلاطم و گاه نکبت بار زمان او، نمی توانسته است او را بر يك روال احساسی و فکری نگاه دارد. بی آنکه به اصول اندیشه اش لطمه وارد آید، ناگزیر بوده است که فروع بعضی از ابیات خود را با جریانهای زمان تطبیق دهد. نباید فراموش کنیم که حافظ شاعر سیاسی و شاعر

مقتضیات است، و احتیاط حکم می‌کرده است که در این وادی خطرناک، تا حد برگشت‌ناپذیر به جلو نرود؛ و به همین سبب آن قدر به مجاز و کنایه پناه می‌برد. جامع دیوانش نیز از این جنبه برجسته شعر او غافل نبوده که بخصوص از «مجاز و استعارت» او یاد می‌کند و تکیه بر این خاصیت شگفت دارد که «با موافق و مخالف بطنازی و رعنائی در آویخته و در مجلس خواص و عوام و خلوتسرای دین و دولت پادشاه و گدا و عالم و عامی بزم‌ها ساخته». در واقع همین عیاری خاص شعر حافظ و تغییر هیئت دادن اوست که گاه صورت واقعی او را مانند پری‌ها از نظر پنهان می‌دارد.

از این‌ها که بگذریم دو ویژگی دیگر نیز در کار حافظ هست که ارتباط می‌یابد با همین موضوع مورد بحث. یکی آنکه وی منحصرأ شاعر غزلسراست (چند قصیده مصلحتی این اصل کلی را بر هم نمی‌زند). غزل، خالص‌ترین و خلاصه‌ترین نوع شعر است که طی آن می‌توان بی‌حشو و زواید، ادراک و احساس ناب شخصی را به بیان آورد.

دیگر آنکه شاعری کم‌گوی است. به نسبت دیگران مقدار شعری که از حافظ بر جای مانده بسیار کم است. اگر بگوئیم که از بیست و چند سالگی به شاعری پرداخته، حدود پنجاه سال عمر بارور داشته است که حاصلش می‌شود ماهی يك غزل. این برای گوینده زبردستی که مهم‌ترین مشغله‌اش شاعری بوده، کم است. این کم‌گویی، از روی عمد و جزو شیوه کار اوست. او در هر حال و هر طریق مرد کیفیت است، نه کمیت. کوشش دارد که بار شاعریش هر چه بیشتر فشرده و چکیده باشد. حتی بعید نیست که خود تعدادی از شعرهای متوسطش را از میان برده باشد. می‌دانیم که هر شاعر بزرگی، از فردوسی تا شکسپیر، مقداری شعر بد یا متوسط دارد، گاهی بیشتر از شعرهای خوبش؛ و چون در حافظ تعداد غزل متوسط خیلی کم است - کمتر از يك ثلث - خواه نا خواه به این نتیجه می‌رسیم که سیاه مشق‌های شعری و ناخوبهایش از میان برده شده‌اند. منظور آن است که حافظ همه وقت و هم خود را صرف تهذیب و تنقیح همان مقدار غزلی می‌کرده که اکنون در دست است، و از این بابت نیز این نظر تأیید می‌شود که بعد از انتشار، بعضی کلمات یا ابیات به دست خود گوینده تغییر کرده باشند. نتیجه آنکه از همان زمان شاعر، خوانندگان با ابیاتی روبر و بوده‌اند که دویا سه وجه داشته، هر يك از خود گوینده، هر وجه زاییده موقعیتی یا حالی، بدانگونه که گاه ترجیح یکی بر دیگری مشکل می‌شود.

اما تصرفهایی که دیگران در شعر خواجه کرده اند، گذشته از سهو و لغزش، ناشی از دو انگیزه بوده است: یکی آنکه به خیال خود می خواسته اند شعر را نرم تر و خوش آهنگ تر و یا از لحاظ معنی قابل فهم تر کنند. دوم آنکه می خواسته اند با تغییر کلمه یا کلماتی شعر را با منویات و گرایشهای درونی خود بهتر منطبق سازند، و این بیشتر به سبب خاصیت «لسان الغیبی» حافظ است که همه توقع می داشته اند تا سرنوشت خود را از آن باز جویند.

تصرفهایی که در غزلیات حافظ صورت گرفته غالباً طوری است که شعر را از معنی غمی اندازد، ولی می تواند آن را فاقد دقت و ظرافت کند. این جاست که برای تشخیص وجههای موجه تر نمی توان از وارد کردن «نظر نقدی» چشم پوشید. نسخه کهن معتبر اعتبارش بیشتر از يك «نوار قلب» نیست که با همه کارآمدی دستگاه، سرانجام رأی نهایی با طبیب است - یعنی انسان.

نظر نهایی چه در مورد شعر و چه در مورد قلب، با توجه به سایر اوضاع و احوال اتخاذ می گردد. در شعر حافظ نیز هر جا نسخه ها دو حکم با اعتبار کم و بیش معادل داشتند، قرائن دیگر باید به کمک گرفته شوند، مانند: دنیای فکری شاعر، سبك، جو کتاب، میزان و نوع کاربرد لغتها و عوامل دیگر... و براینها اضافه می شود: سوابق و سنتهای ادب فارسی، و فکر ایرانی، زیرا حافظ شاعر مراتب شناس و محافظه کاری است که بدون عطف توجه به پیشینیان، دست به قلم نمی برد.

برای نمونه دو مثال می آوریم: یکی «معاشران گره از زلف یار باز کنید...» که در متن چاپ بنیاد «معاشران گره زلف یار باز کنید» بدون از آمده است (به اعتبار چهار نسخه).

کدام درست است؟ بدیهی است که هر دو معنی می دهد. با این حال، حذف یا حفظ «از» تفاوت باریکی در مفهوم پدید می آورد. اگر بخواهیم ضبط بنیاد را بگیریم، یعنی بدون از، آنچه نخست به ذهن متبادر می شود آن است که هدف بازکردن ناظر به گره است نه زلف، درحالی که چنین نیست. گره وسیله است نه غایت، زلف غایت مقصود است که باید گشوده شود. این مفهوم را به کمک از می شود گرفت. حرف بر سر رسایی و نارسایی معناست، و گرنه خواننده بدون از هم معنایی استنباط خواهد کرد. گذشته از این، حرف از مصراع را روان تر و خوش آهنگ تر می کند. با نبودن از ناهمواری جزئی ای عارض می گردد.

مثال دوم این بیت است:

خوشا دلی که مدام از پی نظر نرود
به هر درش که بخوانند بی خبر نرود (متن قزوینی)

در چاپ بنیاد به جای درش، رهش آمده است.

باز در این جا هر دو وجه معنی می‌دهد. ولی از لحاظ منطق شعری ودقت، در برره ترجیح دارد. نخست آنکه فعل خواندن با در بیشتر از ره سازگار است. برای آنکه کسی را به راهی بخوانیم یا باید مفهوم طریق در نظر باشد یا مفهوم شارع (جاده) و در این جا هیچ يك نیست. معنی بیت در مجموع آن است که خوب است که شخص در رفتن به جانب «منظوری» از هوس دل خود پیروی نکند (یادآور ترانه منسوب به بابا طاهر: زدست دیده و دل هر دو فریاد...) خاصه آنکه در این جا تصریح بی خبر هم داریم. بی خبر یا با خبر بر در کسی می‌روند، اما بی خبر به راه رفتن محملی ندارد. برای خبر کردن باید خبر شونده‌ای باشد که در «در» صاحبخانه است، ولی خبر شونده‌راه کیست؟

و اما موضوع دوم که توالی ابیات باشد: عدم ارتباط ظاهری ابیات با یکدیگر در يك غزل از ابداعات حافظ است، هر چند این روش را در درجه کمتری نزد غزلسرایان دیگر هم می‌توان دید. چنین می‌نماید که علتش ضرورت کار بوده است. حافظ که در ترکیب شعر خود پیوسته می‌خواهد انضمامی و انتزاعی و خیالی و واقعی و سیاست و عرفان و دنیا و دین و وقایع روز و تاریخ و تجربه و فکر و خلاصه همه مواد متنوع کارگاه ذهنش را با هم بیامیزد، خواه ناخواه به این راه افکنده می‌شود. او غزل همه جانبه می‌سراید. می‌خواهد همه پاسخهای سؤال زندگی را در غزل بجوید. این روش موجب شده است که در شعر او کلیتی پدید آید که در آن همه شئون و اجزاء زندگی به هم پیوند بخورند، و گذشته و حال و پیدا و ناپیدا و آسمان و زمین، در يك شبکه پنهانی به هم مرتبط گردند. هر غزل حافظ، يك خانواده مفاهیم است که در آن ابیات می‌توانند ارتباط بیرونی با همدیگر نداشته باشند ولی در گنه، «منطقه البروج» فکری او را تشکیل می‌دهند. از این رو جابجا شدگی ابیات لطمه محسوسی به کلیت غزل نمی‌زده است، و خوانندگان یا کاتبان اهمیت چندانی به آن نمی‌داده‌اند.

علت دیگر شاید آن باشد که چه بسا بسیاری از این غزرها از حافظه یادداشت می‌شده و حافظه نمی‌توانسته است توالی ابیات را آنگونه که خود شاعر تنظیم کرده بود، نگاه دارد. و البته بر اینها اضافه می‌شود این اصل که غزلیات در زمان خود شاعر جمع نشده و به صورت دیوان مدون در نیامده است.

خوشبختانه این جابجا شدگی، لطمه مهمی به معماری فکری حافظ نزده است. بنایی است که حجره‌ها و رواقها و ستونهایش می‌توانند هر يك جای خود را به دیگری بدهند، بی آنکه بنا از آن نقصانی بیابد. البته، مطلوب آن بود که ابیات به همان ترتیبی که خود شاعر تنظیم کرده است به دست ما می‌رسید، ولی اکنون که چنین یقینی در کار نیست، نباید بر سر زیان فقدان آن غلو کنیم. اگر بخواهیم با جابجا کردن ابیات وحدت مضمونی بیابیم، تلاش بیهوده‌ای کرده‌ایم. وحدت مضمون آنگونه که ما امروز در می‌یابیم، مورد نظر و اعتنای حافظ نبوده است. او آن را در ارتباط با عناصر پهناتر و پیچیده‌تری می‌جسته.

اکنون پس از این مقدمه بیابیم بر سر موضوع اصلی، یعنی بررسی چند بیت که در خاتمه کتاب به بحث گذارده شده‌اند. مصحح در پایان دیوان چاپ بنیاد فرهنگ ایران تحت عنوان «چند یادداشت» توضیحاتی آورده است، از جمله به این چند بیت:

«تلخوش» یا «بنت العنب»؟

در این بیت: «آن تلخوش که صوفی امّ الحبائش خواند...» به جای «آن تلخوش»، «بنت العنب» آورده‌اند که قانع‌کننده نیست. یکی از دلایلی که برای ترجیح بنت العنب ذکر شده است آن است که: «... پسوند وش برای همانند سازی دیدنی‌هاست، نه چشیدنی‌ها و من مورد مشابه این ترکیب را جای دیگر ندیده‌ام». تا آنجا که زبان فارسی حکایت دارد، پسوند وش برای هر نوع همانندی‌ای است که از طریق یکی از حواس و یا ادراک، دریافت شده باشد، چه رؤیت‌پذیر و چه رؤیت‌ناپذیر، و به همان اندازه ناظر به ذات و ماهیت و خصلت است، که ناظر به صورت. به دو مثال اکتفا کنیم:

نیست وش باشد خیال اندر روان

تو جهانی بر خیالی بین روان (مثنوی، چاپ نیکلسن، ص ۶)

ونیر

همه کژدم وش و خرچنگ کردار

گوزن شیر چهر و گاو پیکر (دیوان ناصر خسرو، ص ۱۸۱)

که منظور شطینت کژدم است، آنجا که شاعر از سیر سپهر و ستارگان شکایت می‌کند. خود حافظ نیز وقتی «صوفی وش» و «شاه وش» به کار می‌برد؛ نه منظور جنبه حسّی رؤیت‌پذیر آنها بلکه باطن و صفت است.

با این وصف چگونه بتوان «تلخوش» را ترکیبی «غریب» انگاشت؟ حافظ صفت تلخ را درباره شراب چند بار به کار برده است؛ «شراب تلخ می خواهم که...»، «شراب تلخ صوفی...» بخصوص که تکیه نه بر طعم، بلکه بر ماهیت و جنس شراب است، که تلخی آن به آن قوت بیشتر می بخشد.

«تحمّل» یا «تجمل»؟

از من اکنون طمع صبر و دل و هوش مدار
 کان تحمّل که تودیدی همه بر باد آمد (متن قزوینی)

نوشته اند: «در مصراع دوم این بیت کلمه «تجمل» بسیار مناسب تر می نماید، زیرا که تحمّل اگر شامل صبر و دل باشد، شامل هوش نمی تواند بود...».

شاعر خواسته است از صبر و دل و هوش، بصورت مجموع، کانون «آگاهی و قرار» را اراده کند.

حالتی که در بیت پدید آمده است «از خود بیخود شدگی» و فقدان «اراده و اختیار» است. وقتی بار درون سنگین شد، این «تحمّل» است که اراده و تعقل را بر سر پا نگه می دارد. پس فقدان تحمّل، موجب می گردد که از کانون «آگاهی و قرار» یعنی «صبر و دل و هوش» اثری باقی نماند. «هوش» در این جا به معنای «به خود بودن» و «از خود خبر داشتن» به کار رفته است.

اما «تجمل» نمی تواند معنی بدهد. اگر تجمل را در بیت بگذاریم مفهومش این می شود که داشتن صبر و دل و هوش برای انسان يك حالت اضافی و تزینی است نه ضروری و طبیعی، و حال آنکه چنین نیست. آیا حافظ پیش از بروز این حالت، صبر و دل و هوش را برای خود تجملی می انگاشته؟

«باری» یا «بود»؟

یا وفا یا خبر وصل تو یا مرگ رقیب
 بود آیا که فلك زین دو سه کاری بکند (متن قزوینی)

به جای مصراع دوم گذارده اند: «بازی چرخ یکی زین همه باری بکند...» و توضیح مصحح این است:

«در بعضی از نسخه ها مصراع دوم را به صورت های «زین همه کاری بکند» و «زین دو سه کاری بکند» ثبت کرده اند و این تبدیل نتیجه ناآگاهی کاتب از معنی کلمه

«باری» بوده است که یکی از موارد استعمال آن معادل «لا اقل، دست کم، اقلأ ومانند آنهاست...».

گمان می‌کنم که در گناه انداختن به گردن کاتب عجله شده است. يك دليل ذوقی این جا هست و يك دليل عقلی:

دلیل ذوقی آن است که صورت پیشنهادی چاپ بنیاد، مصراع را سنگین می‌کند و توی دهن می‌پیچاند و بیانش ناخوشایند می‌شود.

دلیل عقلی آن است که از نظر دستوری باید فعل کردن (بکند) به وفا و خبر وصل و مرگ هر سه برگردد. آیا خبر وصل کردن و مرگ کردن می‌شود گفت؟ اما صورت دیگر: «بود آیا که فلك زين دوسه کاری بکند» عیب لفظی و معنوی ای ندارد و با شیوه طنزی حافظ نیز سازگار است.

«وصله» یا «قصه»؟

معاشران گره از زلف یار باز کنید

شبی خوش است بدین وصله (یا قصه) اش دراز کنید

حرف بر سر وصله و قصه است. این بحث تاکنون چند بار در مطبوعات مطرح شده است (خود این جانب یادداشتی درباره آن، در شماره آذر ۱۳۵۷ مجله یغم) انتشار دادم) و تکرارش در این جا ملال آور می‌شود، ولی چون در ضمن «چند یادداشت» از نو مطرح گردیده است، ما نیز به ناچار به آن باز می‌گردیم.

مصحح در دفاع از کلمه «وصله» دو نوع استدلال آورده‌اند که یکی لغوی و دیگری منطقی است. استدلال لغوی ناظر به کلمه «واصله» است که در عربی به معنای «موی زنان پیوند کننده» آمده است و «مستوصله زنی است که بر موی وی پیوند کنند». گویا این کار عملی نامستحسن شناخته شده بوده، زیرا از صراح و منتهی‌الارب حدیثی نقل کرده‌اند که می‌گوید: «لعن الله الواصله والمستوصله». در این جا چند سؤال به ذهن می‌رسد: یکی آنکه آیا ما می‌توانیم معنا و مثال مربوط به کلمه «واصله» را به کلمه «وصله» تسری دهیم؟ بین این دو کلمه تفاوت معنی است، چنانکه گفته نشده است که من بر جامه خود «واصله» زدم.

دوم از قرائن چنین بر می‌آید که زنان خاصی که موی کوتاه یا تنگ داشته‌اند، موی دیگری را به خود پیوند می‌زده‌اند (مانند کلاه گیس امروز) که مکروه شناخته می‌شده. در ادب فارسی و سنت فکری ایران، موی فراوان و بلند از نشانه‌های بزرگ

زیبایی زن بوده است که گاهی تا پشت پا فرومی‌ریخته، بنابر این عمل پیوند در شأن زیباییان نبوده و به هیچ وجه شاعرانه نیست که کسی چون حافظ آن را بستاید یا تصویری از آن بسازد.

در استدلال منطقی، بر این تکیه دارند که «قصه را برای کوتاه کردن شب می‌گویند» درست است که ما چنین اصطلاحی داریم و در شب‌های دراز زمستان رسم قصه شنیدن بوده است، ولی باید دید چه شبی و به چه منظوری؟ حافظ موضوع را به نحو دیگری در نظر داشته است.

نزد اومیان زلف و قصه ارتباطی هست (نه قصه در مفهوم کوتاه کردن شب) چون در این دوبیت:

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان
کوته نتوان کرد که این قصه دراز است

و:

گفتمش زلف به خون که شکستی گفتا

حافظ این قصه دراز است به قرآن که مپرس

چرا باید در این دوبیت، قصه را جانشین زلف بکند و یا از طریق ابهام، آن دورا با هم پیوند دهد؟ به نظر می‌رسد که میان ابهام و درازی و پیچاپیچی و خیال انگیزی زلف با قصه مشابهتی می‌بیند.

می‌گوید: این شب خوش را با افشاندن زلف درازتر کنید. دنیای مرموز زلف و شب و قصه در این جا به هم می‌پیوندند. این شب چنان شب بزرگی است که باید بر خلاف معهود به سائقه «خلاف آمد عادت» به جای کوتاه کردن درازش کرد. حافظ لابد در نظر داشته است که شب را با قصه کوتاه می‌کنند، ولی به عمد جریان مخالف را می‌گیرد زیرا شبی است با شب‌های دیگر متفاوت.

از این که بگذریم بعضی قرائن کمکی هست، مانند جو کلی دیوان و اینکه بعضی اندیشه‌ها و اصطلاح‌ها و کلمه‌ها، مورد عنایت خاص شاعر هستند و آنها را مکرر به کار می‌برد. قصه یکی از آن کلمات است که بیشتر از سی بار به معانی مختلف در دیوان آمده، در حالی که «وصله» گویا فقط يك بار استعمال شده است (آن هم در معنی ای ناخوش) در این بیت:

شرم از خرقه آلوده خود می‌آید
که بر او وصله به صد شعبده پیراسته‌ام

کلمهٔ مرقع را که می‌توانسته است جانشین وصله‌دار بشود بیشتر می‌پسندیده.
 به هر حال این يك قاعدهٔ ریاضی نیست که مولای درزش نرود. کسی نمی‌تواند
 قسم بخورد که در این بیت «وصله» به کار نرفته است و «قصه» به کار رفته. ولی در
 مجموع وقتی این دو کلمه را در کنار هم بگذاریم، و کارخانهٔ بسیار دقیق طبع حافظ را
 بشناسیم، در حالی که نسخه‌های خطی حکم کم و بیش مساوی بکنند، در ترجیح قصه
 بر وصله تردید نخواهیم کرد. نه اینکه پیوند زلف به شب ناشاعرانه باشد، حرف بر
 سر لفظ وصله است که در بیت جا نمی‌افتد، و برعکس، قصه، بار شاعرانه‌ای لطیف و
 عمیق به شعر می‌بخشد. شاهدهی هم که از رباعی مسعود سعد آورده‌اند، چندان
 موضوع را حل نمی‌کند، زیرا کلمات مسعود سعد (زلف سیه دراز در شب پیوند)
 آنگونه که باید انتخاب شده است. حرف بر سر لفظ نیز هست.

«بنشینند» یا «ننشینند»؟

عبوس زهد به وجه خمار ننشیند
 مرید خرقهٔ دُردی کشان خوشخویم (متن قزوینی)
 اختلاف بر سر «بنشینند» و «ننشینند» و نتیجتاً معنی بیت است.
 نوشته‌اند: «به خلاف همهٔ نسخه‌ها که این کلمه را «ننشینند» ثبت کرده‌اند، صورت
 «بنشینند» را ترجیح داده‌ام، زیرا که به عقیدهٔ من معنی بیت این است که: «زاهد که
 عبوس یعنی اخم آلوده است، مانند مردمان خمار زده جلوه می‌کند، برخلاف فرقهٔ
 دُردی کشان که خوشخوی‌اند».

معنی‌ای که برای بیت قائل شده‌اند پذیرفتنی نیست. دکتر جعفر شعار و مرحوم
 پرتو علوی نیز در این باره اظهار نظر کرده‌اند (بانگ جرس، ص ۱۵۷-۱۵۸). خود
 بیت که با «ننشینند» قدری مبهم است اگر «بنشینند» را بخواهیم بگیریم به کلی بی‌معنی
 می‌شود.

آنچه مسلم است در دو مصراع نوعی مقایسه در میان زاهد و دُردی کش صورت
 گرفته است که در تعارض و تقابل هستند، منتها يك شباهت ظاهری گول زننده در
 میان آنهاست: زاهد گرفتگی و ترش‌رویی ناشی از زهد دارد، و میخواره گرفتگی ناشی
 از خمار. آنگاه حافظ می‌گوید که دو حالت گرچه به ظاهر شباهتی داشته باشند،
 منشأ و ذات آنها متفاوت است، این کجا و آن کجا؟
 من مرید دومی، یعنی دُردی کش هستم. نظر مرحوم پرتو علوی اندکی نزدیک به

همین تعبیر است.

«زیرك» یا «نازك»؟

دو یار زیرك و از باده کهن دومی
فراغتی و کتابی و گوشه چمنی (متن قزوینی)

در حافظ بنیاد به جای «زیرك»، «نازك» پذیرفته شده است، توضیح آن این است: «...علت آن که این صورت را ترجیح داده‌ام این است که علاوه بر مناسبت فحوای این بیت، «صفت نازکی و نازك» را حافظ چند بار برای معشوق آورده است.» آنگاه پنج بیت که کلمه «نازك» در آنهاست به عنوان مثال آورده‌اند. معانی‌ای که از کلمه نازك در این پنج مورد استخراج می‌شود، بطور کلی عبارت است از لطافت و ظرافت جسمی و یا روحی. اما در توضیح معلوم نکرده‌اند که کلمه «نازك» در بیت مورد نظر دارای کدام يك از این معانی است. آیا منظور دلدار و دلبر است که لطافت جسمی دارد و یا ظرافت طبع منظور است، یا هر دو؟

بدیهی است که مقصود حافظ يك حکم کلی است که دویاری باشند در گوشه‌ای با این خصوصیات... و خود او نیز در این حکم کلی قرار می‌گیرد، یعنی این آرزو را برای خود هم می‌کند. بنابراین آیا می‌توان پذیرفت که وی صفت «نازك» را درباره خود (یا یکی چون خود) که یکی از دویار است، به کار برده؟ نه. نازك نه به معنای جسمی و نه به معنای روانی نمی‌تواند در این جا صدق بکند. (اگر جسمانی بگیریم، حافظ «لطیف جسم» نبوده و اگر به معنای روحانی بگیریم، نازك به تنهایی این معنی را نمی‌رساند).

این غزل از غزل‌های دوران آخر عمر حافظ است و به حدس مرحوم دکتر غنی (تاریخ عصر حافظ، ص ۳۹۷) پس از فجایع تیمور در اصفهان و شیراز سروده شده است. روح ابیات نه گانه غزل، حکایت از عشق ورزی ندارد، و همه سرشار از اندوه و تنبّه و تأمل است و شاعر خود را در آن دعوت به صبر می‌کند و سرانجام می‌گوید: «مزاج دهر تبه شد در این بلاحافظ...»

غزلی مشابه داریم با مطلع: «سینه مالا مال درد است ای دریغا مرهمی...» که گویا اندکی پیش از این غزل، در اوضاع و احوالی مشابه سروده شده است. اواخر عمر شاعر وضع فارس چنان آشفته شده است، که در آن حافظ حتی دل به تیمور می‌بندد، که این خونریز بزرگ زمان بیاید و سامانی در کارها بگذارد. اما غزل همان لحن

نومیدانه و تلخ شعر پیشین را داراست، و کم و بیش همان جو را نمایان می‌کند. در آن نیز از زیرك یاد می‌شود:

زیرکی را گفتم این احوال بین خندید و گفت

صعب روزی بوالعجب کاری پریشان عالمی

کلمه زیرك در سه بیت ذیل نیز بیان‌کننده همان حالت، همان فضای فکری و همان مشرب است. تنها زیرك است که می‌تواند در غنیمت شمردن وقت و ادراك روح زمان با حافظ همدل و «همدست» بشود و اینك آن ابیات:

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش

که تو خود دانی اگر زیرك و عاقل باشی

یا:

از چار چیز مگذر، گر عاقلی و زیرك

امن و شراب بیغش، معشوق و جای خالی

یا:

شراب بیغش و ساقی خوش دو دام رهند

که زیركان جهان از کمندشان نرهند

حافظ زیرك را کسی می‌داند که گول نمی‌خورد و چشمش باز است و در این جاده پر پیچ و خم و سنگلاخ پر از حادثه و فریب، خط باریك راه خود را می‌یابد. این درسی است که تاریخ و زمانه به او داده. این زیرك کسی چون خود اوست، و تا حدی مرادف با رند است.

بنابر این کلمه زیرك به اقتضای زمان و جریان انتخاب شده، و به هیچ وجه نازك نمی‌تواند جای آن را بگیرد. یاری که در بیت «دویار زیرك» از آن یاد می‌کند، می‌تواند جنبه معشوقی داشته یا نداشته باشد، ولی آنچه در او مهم است آن است که شناسا و با خبر و همدل باشد، و او نیز سموم غلیظ زمانه عجب را احساس کند، و پادزهرش را بجوید.

«حوران» یا «موران»؟

در صفحه شش مقدمه مصحح راجع به این بیت:

سبزپوشان خطت بر گرد لب

همچو مورانند گرد سلسبیل

توضیحی داده و نوشته‌اند (خود غزل در متن نیامده است): «کاتبی کلمه حوران را موران خوانده و در نسخه قدیم و معتبر خلخال... چنین آمده و مرحوم قزوینی هم چنانکه شیوه او بوده و بدان تصریح کرده، عیناً صورت نسخه خلخال را پذیرفته است بی آنکه یکی از این دو بزرگوار توجه کنند که مورچه سبز نیست و گرد سلسبیل هم از وجود مورچه خبری نداده‌اند»^۱.

موضوع شایسته تأمل است. اینکه نوشته‌اند «مورچه سبز نیست» در آن جای حرف نیست. ولی در این جا به اعتبار «سبزه خط» و تشبیه خط به «سبزی» که در شعر فارسی صدها بار آمده است، مور را سبز خوانده‌اند؛ از سوی دیگر تشبیه خط به مور هم که فراوان داریم. دو مشبّه به (سبزه و مور) در این جا با هم ترکیب گشته‌اند. و اما سلسبیل در این جا معنی مجازی «چشمه نوش» و «جوی عسل» دارد که در تفسیرها از آن یاد شده است. در واقع موران خط نه گرد سلسبیل بهشت، بلکه گرد حقه نوش لب جمع می‌شوند. این صورت شعر بخوبی معنی می‌دهد، و وجه دیگرش را برعکس نمی‌توان پذیرفت. چرا قبول «حوران» مشکل است؟ به دلایل ذیل:

- ۱) تاکنون در زبان فارسی دیده نشده است که خط را به «حور» تشبیه کرده باشند، و حافظ که شاعر سنت‌گرای است، از بدعت آوردن در شعر احتراز دارد. حافظ شاعر نوپرداز امروزی نیست که عنان خیال‌پردازی خود را رها کند.
- ۲) از دیدگاه سنت وروال شعر فارسی در میان مشبّه و مشبّه به (خط و حور) وجه شبه موجود نیست. حور که گاه کنیزك خوانده شده است، بنابه وصفهایی که از او داریم موجودی است دارای هیكل و اندام که نمی‌تواند اللقاء کننده خط باشد.
- ۳) گویا این حدس از اینجا ناشی شده است که حور در بهشت است و سلسبیل در بهشت و حور حله سبز بر تن دارد. ولی روایتهای این حدس را تأیید نمی‌کنند. سلسبیل چشمه است نه حوض که بتوان گرد آن جمع شد، و حوران هم آزاد نیستند که بتوانند اطراف سلسبیل پرسه بزنند^۲ و در سبزیپوشی آنها هم تردید است.

۱) در سوره دهر (آیه ۱۸) از آن یاد شده که آبش از نوش است و طعم زنجبیل دارد و در سراهای بهشت جاری است (رجوع شود به تفسیر گازر، ج ۱۰، ص ۲۵۰ و کشف الاسرار، ج ۹، ص ۴۵۶) و سعدی اشاره به همین خصوصیت دارد: جای دیگر نعیم یار خدای / چشمه سلسبیل و جوی عسل. و خود حافظ در اشاره به همین خاصیت: چو طفلان تاکی ای زاهد فریبی / به سبب بوستان و شهد و شیرم؟.

۲) حوران در خیمه‌ها محبوس هستند: حور مقصورات فی الخیام (الرحمن، ۷۲) و چشم احدی بر آنان

آقایان دکتر حسینی هروی و دکتر ابوالحسن نجفی در شماره‌های مرداد- آبان و دی و بهمن نشر دانش دربارهٔ حافظ «چاپ بنیاد» مقالات سودمندی منتشر کردند و ابیاتی را مطرح نمودند که بد نیست راجع به چند مورد آن بحث دنبال گردد. نخست راجع به مقالهٔ آقای هروی:

اعتبار «هست» یا «نیست»؟

سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست

معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست؟

این وجه مطابق با ضبط حافظ قزوینی و چند نسخهٔ دیگر است، اما در حافظ چاپ بنیاد «سهو و خطای بنده گرش هست اعتبار» آمده و ناقد آن را ترجیح داده و نوشته‌اند: «معنای این بیت به این صورت که در حافظ قزوینی آمده، همیشه برایم مشکلی بوده، زیرا عفو و رحمت خداوند وقتی معنی دار هست که سهو و خطاکاری بنده دارای اعتبار باشد و به حساب آید، و نسخهٔ خانلری آن را حل می‌کند:»

معنی بیت به صورتی که در چاپ بنیاد آمده ساده است: اگر خطای من به حساب آورده شود، خدا چگونه بتواند آمرزگار باشد؟ اما ضبط قزوینی با سبک حافظ و طرز فکر او بیشتر مطابقت دارد، و این یکی درست می‌نماید.

بسته به آن می‌شود که اعتبار را چگونه معنی کنیم. برای اعتبار باید در این جا معنی لحاظ و حیثیت گرفت (فرهنگ اصطلاحات منطقی، دکتر محمد خوانساری). این بیت مثنوی هم آن را در حدود همین معنی به کار برده است:

نیفتاده است: لم یطمئن انس قبلهم ولا جان (همان سوره، آیه ۷۴) و کائنات لؤلؤ المکنون هستند (یعنی پوشیده در صدف) (برای تفسیر آیات رجوع شود به کشف الاسرار، ج ۹، ص ۴۲۴ و ۴۵۵ و تفسیر گازر، ج ۹، ص ۳۳۷ و ۳۴۷). حور طوری نهفته زندگی می‌کند که «نه آفتاب بدور رسیده و نه مهتاب» (کشف الاسرار).

اما راجع به سبزپوش بودن حور تصریح روشنی نیست. در کشف الاسرار، «حوران سفید بدن و سفید جامه» خوانده شده‌اند (ج ۹، ص ۴۳۲). از رنگ سپید و سرخ یاد شده است: کانهن الیاقوت والمرجان (الرحمن، آیه ۵۸).

نقش جنسیت ندارد آب و نان

زا اعتبار آخر آن را نقش دان (مثنوی، چاپ نیکلسن، ص ۵۵)
مراد آن است که آب و نان از جنس جسم و روح انسان نیست، ولی سرانجام پس از تبدل در بدن، جزو جسم و روان می شود و به ادامه حیات کمک می کند.
حافظ در این بیت اعتبار را به معنای حیثیت مقدر و محتوم به کار برده. موضوع برمی گردد به آن اندیشه مورد علاقه او که انسان جائز الخطا است و آن انسان لقی خسر (سوره ۱۰۳، آیه ۲) و ظلوم و جهول است (اَنَا عَرَضْنَا الْآمَانَةَ... سوره ۳۳، آیه ۷۲). صاحب مرصادالعباد در تفسیر آیه «خسر» می گوید: «روح انسان به واسطه تعلق قالب مطلقاً به آفت خسران گرفتار است، الا آن کسانی که به واسطه ایمان و عمل صالح روح را از این آفات و حجب صفات قالبی خلاص داده اند تا به مقر اصلی آمدند...».

حافظ که پیوسته دستخوش ناآرامی ضمیر و دغدغه گناه و خطاست، طینت انسان را بنحو علاج ناپذیر لغزنده و خطاپذیر می بیند. اکنون با این توضیح کوتاه بیائیم بر سر مفاد بیت:
اگر خلقت من خطاکننده و ملزم به سهو نبود رحمت پروردگار چه معنی پیدا می کرد؟^۳

«خدارا» یا «خدایا»؟

عماری دارللی را که مهد ماه در حکم است
خدارا در دل اندازش که بر بجنون گذار آرد
ناقد، خدایا را که در چند نسخه آمده بر خدارا ترجیح داده اند، بدین دلیل که در این صورت جمله صورت دعائی پیدامی کند و خدا مخاطب فعل انداز به شمار می آید. اما اگر «خدارا» را بپذیریم، معلوم نیست فعل خطاب به چه مقامی است؟.
ایراد، جای تأمل دارد، زیرا ما موارد دیگر هم در حافظ می بینیم که در آنها مخاطب خدارا نامعلوم است، چون در این بیت:

(۳) این مقاله نوشته شده بود که به نامه آقای دکتر سیدجعفر شهیدی در شماره آذرودی نشر دانش برخوردیم. خوشبختانه ایشان نیز با دلایل متقن «اعتبار نیست» را تأیید کرده اند. گرچه ما از دوراه رفته ایم، استنباط کلی دور از یکدیگر نیست.

مکن از خواب بیدارم خدارا
که دارم خلوقی خوش با خیالش

یا:

معرفت نیست در این قوم خدارا سببی
تا برم گوهر خود را به خریدار دگر
می دانیم که حافظ بسیاری از غزل‌های خود را (اگر نه تمام آنها) در حسب حال و یا
ناظر به مسائل روز سروده است، و این غزل نیز یکی از آنهاست. شروع آن اینگونه
است:

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد
نهال دشمنی برکن که رنج بی شمار آرد.

و همینگونه مجموع ابیات حاکی از آن است که رشته‌ای میان دودوست یا دویار
گسیخته بوده و شاعر در غزل خود از نو طلب پیوند می‌کند. در بیت موردنظر، لیلی و
مجنون به عنوان کنایه و تمثیل به کار رفته‌اند. مقصود خودش و دوستش است. او به
کنایه از شخص سوّمی، غایب معلوم یا نامعلومی، کمک می‌خواهد که دوست را بر
سر مهر آورد. شیوه متداولی است نزد او که در یک غزل از مخاطب به غایب و از دوّم
شخص به سوّم شخص برود. به هر حال در حافظ «خدارا» ضرورتی ندارد که مخاطب
معلوم داشته باشد.

این را هم ناگفته نگذاریم که رابطه و تقابل میان شب (لیلی = شبگونه) و ماه؛ و
ماهتاب و شوریدگی (مجنون) و تضاد میان درخشندگی ماه و تیرگی شب (شهرت
لیلی به سیاه چرده بودن و فام لیلی بر خود داشتن) بُعد و عمقی خاص در بیت می‌نهد.

«بود عذاب» یا «بُد ز عذاب»؟

آیتی بود عذاب، انده حافظ بی تو

که بر هیچ کسش حاجت تفسیر نبود

ناقد آیتی بُد ز عذاب (در نسخه بدل قزوینی) را صورت درست تر شعر دانسته و
نوشته‌اند: بیت به این صورت «بیان ناقصی است که غمی دانم چگونه باید معنی
شود...».

موضوع این است که آیت در «آیتی بود عذاب» دارای ایهام آیه قرآنی و آیت به
معنای نشانه است، و در وجه اوّل موهم آیاتی است که معین عذاب هستند، و آنها آن

چنان صریح اند که احتیاج به تفسیر ندارند. آیتی بود عذاب، معادل است با آیت عذابی بود. معنی بیت می تواند چنین باشد:

دوراز تو، اندوه حافظ نشانه‌ای است از عذاب (همانند عذابی که در آیات عذاب قرآن از آنها یاد شده است). و این نیز مانند آن آیات محکمت، چنان بر همه روشن است که نیازی به توضیح و تفسیر ندارد.

اگر نظر ناقد را بپذیریم هم آیت جنبه‌ایهامی خود را از دست می دهد، و هم مصراع دوم و کلمه «تفسیر» بی معنی می شود.

«دیده را» یا «دیده»؟

سلامی چوبوی خوش آشنائی

بر آن مردم دیده روشنائی

نوشته اند: «در مصراع دوم اشکال دارم. نخست آنکه برای دیده روشنائی یا مردم دیده یا مردمك دیده روشنائی نمی توانم معنی درستی بیابم، و دیگر اینکه سلام بر مردمك چشم روشنائی چه تعبیری می تواند داشته باشد؟».

باید به ناقد حق داد که ترکیب مصراع را قدری نامعهود یافته اند. در کلام حافظ چنان انسجام و روانی ای هست که گویی قطار کلمات روی ریل حرکت می کند، و بدین سبب ما بد عادت شده ایم، و اگر در موردی اندك ناهمواری ای بینیم به شك می افیم که مبادا در اصالت ضبط خدشه ای باشد. این بیت نیز یکی از چند مورد نادری است که کمی ناهمواری دارد. اما در معنی اشکالی نیست، مردم دیده همانگونه که شیوه اصلی حافظ است دارای صنعت ایهام است: مردم به معنای شخص و انسان است که همان محبوب شاعر است و به معنای مردمك چشم نیز، و روشنایی به هر دو برمی گردد؛ هم به دیده و هم به شخص. بنابراین معنی بیت این می شود: سلامی که عطر الفت با خود دارد به لطافت بوی (بوی به معنای رایحه و آرزوهر دو) می فرستم به جانب کسی که نور چشم من است.

اگر وجه اول ایهام، یعنی شخص را، بگیریم، می شود کسی که روشنایی را با خود همراه دارد، و اگر وجه دوم ایهام، یعنی سیاهی دیده را، بگیریم، آن نیز کانون روشنایی شناخته می شده است.

اشکال ناقد گویا بر سر کلمه روشنایی است که می بایست عادتاً روشن باشد. اگر گفته بود «مردم دیده روشن» تردیدی پیش نمی آمد. ولی ترکیب به صورت کنونی

هر چند قدری نا آشنا می نماید، نامربوط نیست. اگر بگوئیم فی المثل آیت روشنایی و یا کانون روشنایی افاده معنی می شود؛ این نیز به همان معنی نزدیک است. بیت به همین صورت در خط سبک حافظ است: بوی که ناظر به حس بویایی است، در برابر نور که ناظر به بینایی است قرار می گیرد، و شنوایی نیز از طریق سلام بر آنها اضافه می شود. بنابراین سه حس به کار می افتند و متبادل می گردند تا در خواننده تأثیر قوی ایجاد کنند. از نظر لفظی نیز همان هنر حساب شده به کار رفته است: دواضافه و عطف در مصراع اول: بوی خوش آشنائی، و در مقابل آن دواضافه و عطف در مصراع دوم: مردم دیده روشنائی. در حالی که اگر (آنگونه که در بعضی حافظ های چاپی هم هست) بدان مردم دیده را روشنائی بخوانیم، این قرینه اضافات هم هر چند فرعی باشد، به هم می خورد. همین قرینه سازی در بیت دوم نیز دیده می شود:

درودی چو نور دل پارسایان
بر آن شمع خلوتگه پارسائی

اما اینکه نوشته اند: «بر چشم کسی سلام کردن یا بر مردم چشم سلام کردن مصطلح فارسی نیست» باید گفت که در این جا بر مردم به عنوان شخص سلام می شود (وجه اول ایهام) و نه سیاهی چشم. این را نیز باید اضافه کرد که در ایران به روشنایی سلام می کرده اند، چنانکه تا چندی پیش هنوز مرسوم بود که چون چراغ روشن می شد سلام می کردند. و به «سوز سلام» یا «سوز چراغ» قسم می خوردند (رسمی که به احتمال قوی آمده از پیش از اسلام است) و شاید این رسم نیز مورد نظر حافظ بوده است.

اکنون چند مورد از موارد طرح شده از جانب آقای دکتر ابوالحسن نجفی:

«برون رفت» یا «شد از شهر»؟

«ماه این هفته برون رفت و به چشم سالی است» (متن قزوینی). در چاپ بنیاد «برون رفت» به «شد از شهر» تبدیل شده است. آقای نجفی در نقد خود نوشته اند «... با توجه به این نکته که به قول خانلری «معلوم نیست از کجا برون رفته است»، «برون رفت» را به «شد از شهر» تبدیل می کند تا ضمناً میان معانی اصلی و فرعی «ماه» و «هفته» و «شهر» و «سال» نیز مراعات نظیر کرده باشد».

به نظر این جانب، برون رفتن ماه اصطلاحی است، یعنی به پایان رسیدن ماه و ناپدید شدن (اصطلاح سلخ نیز ناظر به همین معنی است). در عبارت عامیانه‌تر می‌گوییم: ماه را در کردن، هفته را در کردن، سیزده را در کردن (یعنی به پایان بردن). حافظ در این جا نیز نظر به ایهام دارد: ما هم این هفته برون رفت، یعنی معشوق من این هفته مفارقت کرد و در تعبیر دوم: ماه (قمر) به جای آنکه در پایان ماه برون شود، این هفته به سلخ رسید. کلمه شهر عربی گویا جای دیگر در حافظ به کار نرفته است، و مراعات نظیر میان هفته و ماه و سال اعتدالی دارد که به افزون‌تر از آن نیازی نیست.

«بود آیا» یا «باشد ای دل»؟

در بیت: «بود آیا که در می‌کده‌ها بگشایند...» در ترجیح «باشد ای دل» بر «بود آیا» چنین نوشته‌اند: «... باشد ای دل را می‌توان هم بر وجه استفهامی و هم بر وجه ایجابی خواند، و بدینگونه تفسیرهای مختلفی از آن کرد». آنگاه چند بیت دیگر را هم آورده و اشاره کرده‌اند که آنها را نیز می‌توان به دو وجه ایجابی و استفهامی خواند. باید گفت که این در اختیار ما نیست که شعر شاعر بزرگی را به هر وجهی که دلمان خواست بخوانیم. شاعر خودش بیش از یک وجه در نظر نداشته است. درست است که حافظ ایهام سرای است، ولی این موضوع دوگانه خوانی با ایهام فرق دارد. شعر حافظ و یا هر شاعر بزرگ دیگر مانند بنایی است که بیش از یک در اصلی ندارد. و درهای دیگری اگر باشند فرعی هستند. گاه یک در گریزگاهی (Emergency exit) هم هست، برای روز مبادا و مصلحت. ولی خواننده با همان در اصلی روبرو است، در عین شناسایی درهای دیگر. من تصور نمی‌کنم که روح و روان شعر در استفهامی بودن بیت تردیدی باقی گذارد، و در این صورت دلایل لفظی و معنوی «بود آیا» بر «باشد ای دل» ترجیح خواهد داشت.

اما برعکس بیت: «شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن...» را روا نیست که به صورت استفهام بخوانیم، زیرا در آن صورت معنی ضعیفی از آن گرفته می‌شود. و کی شدن در ضبط بنیاد «شراب خورده و خوی کرده کی شدی به چمن؟...» معنی معقول نمی‌دهد، زیرا زمان رفتن مهم نیست، آنچه مهم است حالت رفتن است، یعنی حالت ناشی از شراب خوردگی و خوی کردگی (عرق و سرخی روی). این حالت را «می‌روی» می‌نماید.

و بیت «خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش / همچو گل بر خرقة رنگ می مسلمانی بود؟» را جز به وجه استفهام نمی توانیم بخوانیم. اما بر عکس بیت: «عشقت رسد به فریادگر خود بسان حافظ / قرآن زیر بخوانی با چهارده روایت» را جز به صورت ایجاب نمی توان خواند. مگر آنکه بخواهیم با شعر حافظ تفتن کنیم. آنچه حق ماست آن است که معنی مستقیم نزدیک به نظر شاعر را در شعر بگیریم، و نه آنچه از بازی اتفاقی کلمات بتواند حاصل شود. به همین قیاس بیت: بنده پیر مغانم که زجهلم برهاند / پیر ما هر چه کند عین عنایت باشد» را نیز جز بر وجه ایجاب نمی توان خواند.

در این جا به این بحث خاتمه می دهیم، گرچه موارد متعدد دیگر در حافظ چاپ بنیاد هست که جای حرف در آنهاست. همان گونه که اشاره شد متن چاپ بنیاد سیر تحول نسخه برداری حافظ را خوب می نماید، و از این حیث زحمت قابل قدردانی ای کشیده شده است. اما از این که بگذریم، در واقعیت امر این سؤال پیش می آید که آیا چیزی بر شناخت سخن اصلی حافظ می افزاید؟ نه چندان، زیرا وقتی خوب نگاه کنیم، هنوز که هنوز است، بعد از چهل سال، حافظ قزوینی، من حیث المجموع، از جهت پاکیزگی و اطمینان بخش بودن، همانگونه جانشین ناپذیر، خود را بر سر پا نگه داشته است.

نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ

حسینعلی هروی

دیوان حافظ. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. دو
جلد. چاپ دوم با تجدیدنظر. انتشارات خوارزمی.
۱۳۶۲.

سرانجام چاپ دوم حافظ خانلری، این بار در دو مجلد، پشت و پیرین کتاب فروشیها رخ نمود، ولی برخلاف بار اول نه نسخه‌های آن زود نایاب گشت و نه بهای آن بالا رفت. مقدمه که در پیچه‌ای بر متن است، و چنانکه از نامش پیداست باید در آغاز کتاب قرار گیرد، به ملاحظه تناسب حجم کتاب به اواسط مجلد دوم رفت، چیزی که در کارهای ادبی واقعاً کم سابقه است. در متن غزلها، جای جای تغییری داده شده، بی آنکه علتی برای این تغییرات در توضیحات کتاب ذکر شود تا خواننده هم در جریان این تحولات فکری قرار گیرد، یادداشتهایی تازه در معنی کلمات و اصطلاحات نیز افزوده شده که در مجلد دوم آمده است. مع ذلك من حیث المجموع توان گفت که کتاب نسبت به چاپ اول تغییر چندانی نیافته و از این فرصت تنها در جهت افزایش حجم آن استفاده شده است نه در جهت بهبود کیفی آن. به هر صورت، نقد چاپ دوم حافظ خانلری را به سه بخش اصلی تقسیم می‌کنم: (۱) نقد مآخذ؛ (۲) روش انتخاب و نقد متن غزلها؛ (۳) نقد یادداشتهای.

(۱) نقد مآخذ

مصحح محترم در مقدمه یادآور شده است که چهارده نسخه اعم از خطی و چاپی را اساس کار خود قرار داده و در صفحات ۱۱۲۷ تا ۱۱۳۷ به معرفی نسخه‌ها پرداخته است. گرچه نقد کامل مآخذ مستلزم این است که تمامی نسخه‌های خطی از لحاظ صحت انتساب و دقت در انتقال متون خطی به نسخه چاپی بررسی شود؛ ولی با اعتماد بر مراتب علم و اطلاع و دقت و تجربه استاد، بر کار ایشان مهر تأیید می‌زنیم،

بجز چند مورد، که در مطابقه با نسخه قزوینی معلوم شد اشتباهی رخ داده است. جای این موارد را در صفحات بعد روشن کرده‌ام. بعد از ملاحظه جدول زیر، که براساس معلوماتی تنظیم شده که مصحح از نسخه‌ها داده است، به بررسی جنبه‌های دیگر مآخذ می‌پردازیم.

ردیف	نسخه	جای نسخه و تاریخ آن	تعداد غزل
۱	الف	کتابخانه کوپرلو	۳۶
۲	ب	ایاصوفیه	۴۵۵
۳	ج	بریتیش میوزیوم	۱۵۲
۴	د	ایاصوفیه	۱۵۳
۵	هـ	هندوستان	۴۱۵
۶	و	تاجیکستان	۴۱
۷	ز	ترکیه	۳۵۷
۸	ح	دکتر مهدوی	۸۲۱
۹	ط	طوب قابوسرای	۸۲۲
۱۰	ی	کتابخانه سبزیوش	۸۲۴
۱۱	ک	نور عثمانیه	۸۲۵
۱۲	ل	قزوینی	۸۲۷
۱۳	م	دکتر مهدوی	۸۳۶
۱۴	ن	سلطان القرای	۸۳۸
			۴۷

این فهرست حاکی از این است که: (۱) نسخه خطی «الف» (کتابخانه کوپرلو) دارای ۳۶ غزل است که از یک دهم دیوان حافظ هم چیزی کسر دارد؛ (۲) نسخه «ب» (ایاصوفیه) که در چاپ دانشگاه تبریز، توسط استادان بهروزی و عیوضی مورد استفاده قرار گرفته بود، در صفحه پانزده مقدمه آن چاپ معرفی شده و در متن با علامت «آ» از آن یاد شده است؛ پس این نسخه به هنگام چاپ حافظ خانلری نه غیرمکتشف بوده و نه چاپ نشده؛ (۳) نسخه «ج» (بریتیش میوزیوم) همان است که در سال ۱۳۳۷ توسط خود استاد خانلری به چاپ رسیده و بیش از ۱۵۲ غزل ندارد؛ (۴) نسخه «د» (ایاصوفیه) مورخ ۸۱۶، فقط ۱۵۳ غزل دارد؛ (۵) نسخه «هـ»

(هندوستان) مورخ ۸۱۸، دارای ۴۱۵ غزل است؛ ۶) نسخه «و» (تاجیکستان) مورخ ۸۰۷، همان است که به گفته خود استاد در صفحه ۱۱۳۱ در سال ۱۹۷۰ توسط بانو کلثوم گلیموا به چاپ رسیده و علیهذا هشت سالی پیش از چاپ حافظ خانلری به صورت چاپی منتشر شده است. این نسخه فقط ۴۱ غزل دارد؛ ۷) نسخه «ز» که حدس زده‌اند متعلق به نیمه قرن نهم باشد، حدود ۱۵۰ غزل از کل يك دیوان حافظ کسر دارد. به علاوه نسخه مستقلی نیست و چنانچه خودشان در صفحه ۱۱۳۲ متذکر شده‌اند از روی نسخه «ب» نوشته شده است؛ ۸) نسخه «ح» را که متعلق به کتابخانه دکتر اصغر مهدوی است معلوم نکرده‌اند که محتوی چند غزل است؛ ۹) نسخه «ط» متعلق به کتابخانه طوپ قاپوسرای همان است که قبلاً در چاپ دانشگاه تبریز توسط استادان بهروزی و عیوضی مورد استفاده قرار گرفته و در صفحات نوزده به بعد مقدمه آن دیوان معرفی شده و در متن با علامت اختصاری «ر» از آن یاد شده است؛ ۱۰) نسخه «ی» مورخ ۸۲۴ متعلق به کتابخانه سبزیوش در هند همان است که در چاپ جلالی - نذیر احمد مورد استفاده قرار گرفته. این دیوان بار اول در سال ۱۳۳۹، یعنی بیست سالی پیش از انتشار حافظ خانلری به چاپ رسیده است؛ ۱۱) نسخه «ک» مورخ ۸۲۵ متعلق به کتابخانه نور عثمانیه همان است که در چاپ دانشگاه تبریز توسط استادان بهروزی و عیوضی مورد استفاده واقع شده و در متن با علامت «ن» از آن یاد شده است؛ ۱۲) نسخه «ل» یا حافظ قزوینی - غنی که چاپ مکرر و معروفی است؛ ۱۳) نسخه «م» مورخ ۸۳۶ متعلق به کتابخانه دکتر اصغر مهدوی است و معلوم نکرده‌اند دارای چند غزل است؛ ۱۴) نسخه «ن» (سلطان القرای) مورخ ۸۳۸ دارای ۴۷ غزل است.

با اندک دقتی در فهرست بالا چنین معلوم می‌شود که هفت نسخه از نسخه‌های اساس «ب»، «ج»، «و»، «ط»، «ی»، «ک»، «ل» قبل از چاپ حافظ خانلری چاپ شده بوده‌اند و سه نسخه «الف»، «و»، «ن» کمتر از پنجاه غزل داشته‌اند و دو نسخه «ج» و «د» کمتر از دویست غزل داشته‌اند. علیهذا این چهارده نسخه نه همه خطی بوده‌اند و نه همه کامل.

۲) روش انتخاب و نقد متن غزلها

درباره روش انتخاب متن براساس این چهارده نسخه در صفحه ۱۱۳۸ نوشته‌اند: «... اما از آنجا که می‌خواستیم متن یکدست و واحدی را برای کسانی که اهل تحقیق

نیستند و تنها می‌خواهند از سخن ژرف و شیرین شاعر بهره‌ور شوند و لذت ببرند فراهم کنیم، ناگزیر از انتخاب یکی از وجوه متعدد بودیم. در این قسمت اتکاء به قدیم‌ترین نسخه درست نبود زیرا که اگر فاصله زمانی میان دو نسخه ممند، یعنی مثلاً یکی دو قرن باشد، می‌توان نسخه قدیم‌تر را مرجح دانست...» و بنده در مفاهیم این عبارات نظر دارم: ۱) نه تنها مردمی که اهل تحقیق نیستند می‌خواهند «از سخن ژرف و شیرین شاعر بهره‌ور شوند و لذت ببرند» بلکه اهل تحقیق هم مطلقاً نظری جز این ندارند و همه کوششها برای رسیدن به همین مقصود است که سخن شیرین شاعر به دست آید و هرچه جز آن است پاکسازی گردد. ۲) علامه قزوینی هر جا که دلخواهش بوده در پاورقی نسخه بدل داده است و برای اهل تحقیق میسر نیست که بدانند متن بیت در بقیه مأخذ ایشان چه بوده است ولی حافظ خانلری ضمن انتخاب و ارائه يك بیت ضبط آن را در کلیه نسخه‌های دیگر در اختیار خواننده نهاده است. این کاملترین نمونه يك چاپ انتقادی در زبان فارسی است و علیهذا برای اهل تحقیق ایده‌آل است و قسمت اعظم ارزش کار در همین است که زمینه‌ای است برای تحقیق. پس چگونه توان گفت که «برای آنها که اهل تحقیق نیستند فراهم شده». وانگهی مگر می‌توان در تهیه يك متن ادبی خرج اهل تحقیق را از غیر اهل تحقیق جدا نمود و متنی دلخواه هر دسته تهیه کرد؟ ۳) چنانکه به درستی توجه فرموده‌اند انتخاب اقدم نسخ در میان چند نسخه که فاصله زمانی چندانی ندارند شرط صحت و قیدی لازم‌الاتباع نیست، زیرا در طول زمان نسخه از زیر دست نسخه‌نویسان مختلف می‌گذرد و هر بار تغییر تازه‌ای در آن راه می‌یابد ولی در فاصله اندك امکان دست به‌دست شدن و فساد کمتر است. بی‌شك استاد خانلری با طرح چنین نظری حقیقی را بازگفته است، اما چرا می‌نویسد به خاطر مردمی که اهل تحقیق نیستند به اتخاذ این روش ناچار شده است بر من معلوم نیست. آنچه به نظر می‌رسد این است که بعد از انتشار حافظ قزوینی، مقدمه هر اسنك آن رُعبی در دها افکند و غالب اهل تحقیق از این مقدمه چنین نتیجه گرفتند که راه رسیدن به متن صحیح انتخاب اقدم نسخ است؛ اما بنده با فحص کامل در مقدمه قزوینی هیچ جا به چنین نظری برخورددم. مکرر نوشته‌اند که باید از میان چند نسخه قدیمی انتخابی کرد و هرگز ذکری از اقدم نسخ نکرده‌اند. در واقع قزوینی چگونه می‌توانست از میان این چهار نسخه اساس - خلخال، مرآت، نخجوانی، اقبال - که به گفته خود ایشان سه‌تای اخیر آن بی‌تاریخ است و به حدس گفته‌اند که تاریخ کتابت آنها باید در اواسط قرن نهم باشد اقدم نسخ

را معلوم کند؟ آن مرد دانشمند قطعاً متوجه این نکته بوده است که اگر بخواهد اصل اقدم نسخ را ملاک قرار دهد ناچار باید تمامی متن را از روی نسخه خلخال بنویسد که تاریخ آن ۸۲۷ و علیهذا مقدم بر سه نسخه دیگر بوده است (رجوع کنید به صفحه لظ به بعد).

مقصود از طرح این موضوع رسیدن به این نتیجه بود که روش استاد خانلری در انتخاب آزاد میان نسخ مأخذ و دخالت درک و فهم مصحح در انتخاب نسخه، بهترین راه برای دست یافتن به متنی درست بوده است، حتی برای اهل تحقیق، و بنده اکنون براساس همین نظر موارد اختلاف خود را در انتخاب متن با خوانندگان در میان می‌گذارم، نه براساس اقدم و اکثر نسخ.

شکفته شد گل خمری و گشت بلبل مست

صلای سرخوشی ای صوفیان وقت پرست

راجع به این بیت نوشته‌اند: «در چند نسخه معتبر و کهن گل خمری آمده است (بی نقطه روی حاء حطی). در نسخه‌های دیگر آن را به «گل حمرا» تبدیل کرده‌اند اما آوردن صفت مؤنث برای گل وجهی ندارد. در هیچ شعر دیگر هم تا آنجا که من به یاد دارم چنین صفتی برای گل نیاورده‌اند» (ص ۱۲۲۰). بعد از ذکر يك شاهد از منوچهری که در آن هم خمری (بدون نقطه) آمده می‌نویسند «این کلمه هم خمری بوده بر اثر اشتباه کاتب نقطه روی خ افتاده». در پایان دو شاهد از شرح شطحیات روزبهان بقی می‌آورند، که در این دو شاهد هم در کمال شگفتی «خمری» بدون نقطه آمده است و معتقدند همه اینها بر اثر اشتباه کاتب بوده است. اینها دلایلی بود که برای اثبات صحت خمری آورده‌اند که قطعاً قانع‌کننده نیست و در ردّ خمری نوشته‌اند صفت مؤنث است و آوردن آن برای گل وجهی ندارد. این دلیل ردّی هم قوی ندارد، زیرا اگرچه معمولاً در فارسی صیغه مذکر صفات عربی را برای اسامی می‌آورند ولی آوردن صفت مؤنث هم جایی منع نشده است، به خصوص در شعر که به ضرورت اجازه‌هایی به شاعر داده می‌شود. در باب کلمه حمرا در فرهنگ معین آمده: «حمرا = حمراء، مؤنث احمر، سرخ‌رنگ. در فارسی توجهی به تأنیث آن نکنند. گوهر حمرا، لاله حمرا». بر سیم به این قسمت از نوشته ایشان که در هیچ شعر فارسی ندیده‌اند که حمرا صفت گل آمده باشد. یقیناً در حین تحریر این بیت سعدی را به خاطر نداشته‌اند: که نه بر ناله مرغان چمن شیفته‌ام

که نه سودای رخ لاله همرا دارم
که در این شعر اتفاقاً صفت گل آمده است و در این شعر منوچهری صفت بیرم
(نوعی پارچه) آمده است:

گویی به مثل بیضه کافور رباحی است

بر بیرم همرا پیرا کندست عطار

صحیح است که اگر خمری بود با مستی بلبل مناسبت پیدا می کرد، ولی برای
مستی بلبل این شرط لازم نیست. این پرنده از هر گلی مست می شود: درخت غنچه
بر آورد و بلبلان مستند. حاصل سخن اینکه بنده ایرادی بر گل همرا نمی بینم و آن را
غلط نمی دانم، در صورتیکه برای اثبات صحت خمری باید مقادیری حدس و گمان در
کار آوریم و فرض را بر اشتباه کاتبان بگذاریم. و بعد از این همه وصله کارها در معنی
هم چندان اختلافی پیدا نخواهد شد.

بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت

کنار آب رکناباد و گلگشت مصلی را

سخن بر سر گلگشت یا گلگشت است. طبق فهرستی که در صفحه مقابل غزل
آمده، ضبط ۱۱ نسخه از ۱۲ نسخه گلگشت است، همان که در متن آمده، و فقط نسخه
«ی» گلگشت دارد. اما بنده در این فهرست قطعاً اشتباه می بینیم. زیرا از یازده نسخه
مذکور یکی نسخه قزوینی است که گلگشت ضبط کرده. به علاوه سه نسخه از
نسخه های مأخذ همان سه نسخه مأخذ چاپ دانشگاه تبریز است. این نسخه نیز
گلگشت ضبط کرده نه گلگشت. در موارد دیگر هم به این گونه اشتباه در ارائه ضبط
نسخه ها برخوردیم. مع ذلك فرض را بر صحت بقیه نسخه بدله می گذاریم - چاره
هم نیست زیرا نسخه های خطی در اختیار ما نیستند - و در باب کلمه گلگشت به
سخن می پردازیم. به گمان بنده شرحی که استاد ارجمند دکتر منوچهر امیری در مجله
آینده (شماره دی و بهمن ۱۳۶۳، ص ۶۴۳) نوشته اند درست و قانع کننده است.
خلاصه نظر ایشان این است که گل را در اینجا اسم به حساب نمی آوریم، بلکه صفت
محسوب می داریم، چنانکه در گلبانگ، گلخند و گلچرخ چنین است و مآلاً معنی این
می شود که گشت و گردش دلپذیر مثل گل. و به هر حال صرف نظر از بحث در اجزای
ترکیب این کلمه، هر چه هست و هر معنایی که بخواهیم به آن بدهیم، در این دو بیت
بابا طاهر آمده و این گواه بر آن است که کلمه پیش از حافظ در قرن پنجم استعمال

ادبی داشته است:

بهار آمد به صحرا و در و دشت
جوانی هم بهاری بود و بگذشت
سر قبر جوانان لاله رویه
دمی که مهوشان آیین به گلگشت

برسان بندگی دختر رزگو بدر آی
که دم و همت ما کرد ز بند آزادت

برای مصراع اول بدین صورت معنایی مناسب خود بیت و متناسب با ابیات پیشین غزل نمی‌بینم، ضبط قزوینی هم به همین صورت است. تنها صورت قانع‌کننده‌ای که برای این مصراع یافته‌ام ضبط حافظ قدسی است بدین صورت: «برسان بندگی «و» دختر رزگو بدر آی». غزل به مناسبت گذشتن ماه رمضان و رسیدن عید فطر سروده شده، و از آغاز آن مخاطب ساقی است: «ساقیا آمدن عید مبارک بادت». در بیت مورد بحث نیز به هوم می‌گوید به شراب که در کنجی پنهان شده سلام و ارادت ما را برسان و به او بگو دعا و کوشش ما تو را از بند نجات داد، از مخفی گاه بیرون بیا. این معنایی است که از ضبط نسخه قدسی به دست می‌آید و معقول و متناسب با زمینه کلی غزل است، در صورتیکه طبق ضبط خانلری و قزوینی ساقی باید «بندگی دختر رز - شراب - را برساند» به چه کسی و معنی چه می‌شود؟

از من اکنون طمع صبر و دل و هوش مدار
کان تحمل که تو دیدی همه بر باد آمد

در یادداشت مربوط به این بیت نوشته‌اند: «در همه نسخه‌ها کان تحمل است، اما گمان من بر آن است که تحمل صحیح است و شاعر این کلمه را به همین معنی جای دیگر آورده: عاشق مسکین چرا چندین تحمل بایش». اما به گمان بنده همان تحمل که ضبط جمیع نسخه‌هاست و در متن هم آمده صحیح است، زیرا در مصراع اول سخن از صبر و دل و هوش داشتن است و این هر سه با تحمل مناسبت معنی دارد نه با تحمل. اما استعمال کلمه تحمل در این بیت: کیست حافظ تا ننوشت باده بی‌آواز رود/عاشق مسکین چرا چندین تحمل بایش. مطلقاً نمی‌تواند دلیلی بر این باشد که تحمل در آن بیت صحیح است یا غلط. اصولاً این گونه استدلال که در یادداشتها

مکرر دیده می شود از نظر این بنده واقعاً معتبر نیست و دلیل تلقی نمی شود زیرا هر کلمه معنایی دارد و در جای خود مناسب مفهوم کلی عبارت می آید. در این بیت عاشق اهل تجمل و عیش و عشرت است و در آن بیت قدرت تحمل مصائب را ندارد. هیچ يك نمی تواند دلیل صحت یا غلط بودن دیگری باشد. معنی و مناسبت چیز دیگر است.

شرابی مست می خواهم که مردافکن بود زورش
مگر یکدم بر آسایم زدنی و شر و شورش

در چاپ اول «شرابی تلخ» است. فهرست نسخه بدوها در چاپ اول گواه بر این است که فقط دو نسخه از هفت نسخه «شرابی مست» داشته اند. در صفحه ۱۲۲۵ توضیح می دهند که شرابی مست به معنی شرابی مستی دهنده است. می نویسند: «حافظ کلمه مست را چند جا به معنی مستی دهنده و مست کننده به کار برده است» و این بیتها را به شهادت آورده اند:

- (۱) راه دل عشاق زد آن چشم خمارین
پیدا است از این شیوه که مست است شرابت
- (۲) مطرب از گفته حافظ غزلی مست بخوان
تا بگریم که ز عهد طربم یاد آمد
- (۳) آنچه او ریخت به پیمانۀ ما نوشیدیم
اگر از خمر بهشت است و گر از باده مست

و بنده در صلاحیت شهود عرایضی دارم: در بیت نخست «مست است شرابت»، مست به معنی مستی دهنده نیست، زیرا شراب در این مصراع بدل چشم در مصراع اول آمده و مناسبترین معنی آن خود مستی است که صفت چشم است نه مستی دهندگی. مستی و خماری هر دو صفت شاعرانه چشم قرار می گیرند و شاعر در این بیت با این دو صورت متناقض که برای چشم می آید بازی فریبنده ای دارد. می گوید گرچه چشم حالت خماری دارد ولی از شیوه کار او که راهزنی دهاست این طور معلوم می شود که «مست» و بی پرواست. راهزنی کار خمار نیست. پس صفت مستی دهنده در اینجا برای مست مناسب نخواهد بود. در بیت دوم شاهد «غزلی مست بخوان» آمده. این صورت ضبط چهار نسخه از یازده نسخه است. بقیه نسخه ها «غزلی چند بخوان»، «غزلی خوش بر خوان» و از همه بهتر ضبط قزوینی «غزلی نغز

بخوان» است. پس خود شاهد از جهت اصالت هویت اشکال دارد. صورتی را که پذیرفته‌اند بر مبنای این تصور قبلی بوده که مست به معنای مستی‌دهنده است. اما در این مصراع «اگر از خمر بهشت است وگر از باده مست» مسلماً معنی مستی‌دهنده بهترین و مناسبترین معنی است، چیزی که هست معنی را باید از فحوای کلام استنباط کرد. درواقع باید چنین معنایی به مناسبت مقام برای آن ساخت و به آن داد. چنین است که برای بنده قانع‌کننده نیست و به ناچار استنباط دیگری دارم که تا وقتی استاد خانلری شاهی از ادبیات فارسی ارائه نکنند که در آن مست، در معنی مست‌کننده آمده باشد بر نظر خود باقی هستم؛ باده مست شراب را گویند هنگامی که کف کرده و بر سر خم آمده به نشان اینکه مثل مستی عریده جو کف بر لب آورده است.

ز آفتاب قدح ارتفاع عیش مگیر

چرا که طالع وقت آن چنان غمی بینم

ضبط شش نسخه از یازده نسخه «ارتفاع عیش بگیر» است. ولی به آزادی استاد خانلری در انتخاب میان نسخه‌ها عقیده داریم و هرگز از بابت اکثریتِ نسخ یا اقدام نسخ‌بندی نداریم. در معنی و مفهوم سخن می‌گوییم: کلمه کلید بیت «ارتفاع» است، در سه معنی لغوی، دیوانی، و نجومی، و آنچه در بیت کمتر مطرح است معنی لغوی آن است و شاعر با دو مفهوم دیگر آن بازی زیبا ولی گیج‌کننده‌ای دارد. ارتفاع در اصطلاح دیوانی به معنی محصول و بهره ملک است، چنانکه در منشآت قدیمی ملاحظه می‌شود «ارتفاع ولایت نقصان گرفت» یعنی محصول و در نتیجه مالیات ولایت کم شد. و در اصطلاح نجومی ارتفاع مقدار بلندی کوکب است از افق. گرچه شاعر با آوردن طالع دیدن در مصراع دوم ما را به معنی نجومی سوق می‌دهد اما این بازی جز صنعت تعمیه چیزی نیست و به اصطلاح دیوانی آن یعنی بهره نظر دارد و حاصل معنی این است که از قدح مثل آفتاب درخشان محصول و بهره عیش را بگیر. زیرا روزگار روزگار خوشی نیست که البته رابطه میان آفتاب و برداشت محصول در حساب شاعر بوده است. اما بر من معلوم نیست که استاد خانلری برای «ارتفاع عیش بگیر» چه معنایی در نظر دارد.

تنهاده‌ایم بار جهان بر دلِ ضعیف

وین کار و بار بسته به يك مو نهاده ایم

پنج نسخه از هفت نسخه اساس - و در آن میان نسخه قزوینی - این بیت را ندارند و صورتی را که آورده اند ضبط دو نسخه از هفت نسخه است. گرچه قرار بر این است که در محدوده چهارده نسخه اساس اختلاف خود را با ایشان طرح کنم، اما از آنجا که این صورت بیت تنها در دو نسخه از کل چهارده نسخه ایشان آمده که از لحاظ مأخذ ضعیف تلقی می شود و بدین صورت هم معنای درستی برای آن نمی بینم، ناچار از محدوده چهارده نسخه خارج می شوم و عرض می کنم صورت صحیح بیت این است که در نسخه قدسی آمده: «نهاده ایم بار جهان بر دل ضعیف». با اندک تأملی در روش شعرسازی حافظ می توان فهمید که غالباً مصراع دوم توضیحی است بر مصراع اول. در مصراع اول مطلبی را طرح می کند و در مصراع دوم برای مفاهیم آن بدل و معادل و مشابه می آورد و بدین ترتیب مقصود خود را روشن می سازد. مثلاً: ای صبا گر به جوانان چمن بازرسی / خدمت ما برسان سرو و گل و ریحان را. که سرو و گل و ریحان توضیح مفهوم جوانان چمن در مصراع اول است. به گمان بنده در بیت مورد بحث هم با چنین زمینه ای مواجه هستیم. در مصراع اول می گوید زندگی چنان بر ما فشار می آورد که گویی باری به سنگینی تمام جهان بر دل ضعیف خود گذاشته ایم و در مصراع دوم دل خود را به موی ضعیفی تشبیه می کند و جهان را به باری به هم بسته و درهم پیچیده که بر این مو نهاده شده است. پس در مصراع اول باید زمینه ای بسازد، باری بر دل خود بنهد تا در مصراع دوم بتواند بگوید آن بار را بر يك مو نهاده است. اگر بگوید «نهاده ایم بار جهان بر دل ضعیف»، کدام بار را در مصراع دوم بر يك مو نهاده است؟ نسخه بدل مصراع دوم این است: «وین کار و بار بسته به يك سو نهاده ایم». اگر این نسخه بدل را انتخاب می کردند با «نهاده ایم» انطباق معنی داشت.

دلم از پرده بشد حافظ خوش لهجه کجاست

تا به قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم

ضبط سه نسخه از نه نسخه ای که غزل را دارند - از جمله نسخه قزوینی - «ساز نوایی بکنیم» است (بدون «و» میان ساز و نوا) و این معنای روشنی دارد، یعنی با غزل های حافظ به آهنگ موسیقی نغمه ای سر دهیم (= نوایی ساز کنیم)، اما اگر ساز و نوا کردن را مطابق ضبط خانلری بپذیریم، لازم می آید که فعلی هم به صورت نوا کردن داشته باشیم که نداریم. در صفحه ۱۱۹۱ یادداشتها، همین صورت، یعنی بودن

«و» عاطفه، را ترجیح داده‌اند ولی معلوم نیست چه عاملی ایشان را مقید ساخته که صورتی را که نمی‌پسندند و درواقع از لحاظ فارسی صحیح نیست، در متن بیاورند.

ای بختِ سرکش تنگش به برکش

گه جام زرکش گه لعلِ دلخواه

ضبط دو نسخه از هشت نسخه «گه جام زرکش گه کام دل خواه» است و ضبط درست همین است؛ صورتی را که در متن آورده‌اند معنای درستی ندارد زیرا کشیدن اینجا در معنی نوشیدن آمده و با «و» عطف هم به جام معطوف می‌شود و هم به لعلِ دلخواه و با توجه به اینکه لعل کنایه از لب است، معنی این می‌شود که: گاهی جام زرین شراب بنوش و گاهی لب معشوق، و لب از نوشیدنیها نیست. در صورتی که اگر «گه کام دل خواه» را بپذیریم، معنی بوسیدن لب لعل را هم شامل می‌شود بی‌هیچ گونه اشکال. در نسخه بدلی که داده‌اند، دلخواه به همین صورت مرکب آورده شده ولی با مراجعه به چاپ دانشگاه تبریز معلوم شد که در نسخه «ر» آن دیوان که همان نسخه «ط» حافظ خانلری است، کلمات جدا از هم «کام دل خواه» نوشته شده است و از این جهت هم اشکالی متوجه نخواهد بود.

دوش رفتم به در میکده خواب آلوده

خرقه‌تر، دامن و سجاده شراب آلوده

در چاپ اول میان «تر» و «دامن» ویرگولی وجود ندارد، در نسخه‌های کهنتر که مأخذ کار این دیوان بوده‌اند، یقیناً ویرگولی وجود نداشته زیرا بیش از نیم قرنی نیست که نقطه‌گذاری به این صورت وارد زبان فارسی شده است. پس این ویرگول دخالت دادن نظر شخص مصحح در متن است بدون یادآوری. ظاهراً مصحح محترم در فاصله دو چاپ به این نکته برخورد کرده‌اند که «تر» باید از دامن جدا خوانده شود، ولی به نظر بنده همان تر دامن به صورت مرکب صحیح است و به صورت جدا از هم معنی ندارد. تر دامن یک مفهوم مجازی است برای نشان دادن گناه بر اثر بی‌عفتی، برگرفته از این واقعیت که پلیدیهای خاصی را با دامن لباس پاک می‌کردند و در بیت هم نمودار فسق آمده است. فسق هیچو منی. اما کلمه «تر» در معنی حقیقی خود که خیس و نمناک باشد با مفهوم کلی بیت مناسبت ندارد و در معنای مجازی مفهوم گناه و آلودگی از آن بر نمی‌آید. این کلمه را در معنای مجازی که طراوت و ذوق و نشاط باشد

دو بار در حافظ یافته‌ام: «کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد» و «بدین دقیقه دماغ معاشران تر کن». پس کلمه نه در معنای حقیقی با خرقة مناسبت دارد و نه در معنای مجازی. گذشته از این خرقة لباس بلندی است و مثل هر لباس بلند دارای بالاتنه و دامن. وقتی می‌گوید خرقة تر، یعنی دامن خرقة تر یا تمامی خرقة تر، پس چگونه بلافاصله می‌گوید دامن و سجاده شراب آلوده. دامن را یکباره تر وصف کرده، مگر اینکه بگوییم مراد از خرقة تر فقط بالاتنه است.

بس دعای سحر ت حارس جان خواهد بود

تو که چون حافظ شبخیز غلامی داری

ازده نسخه‌ای که غزل را دارند ضبط شش نسخه «مونس جان» است و دونسخه «حارس جان». بی‌آنکه بخواهم به اکثریت نسخ تکیه کنم، که از نظر بنده هرگز تکیه‌گاه استواری نیست، این يك مورد را با تکیه بر آشنایی و رابطه قلبی خود با شاعر می‌گویم: «حارس» کلمه حافظ نیست و با دعا مناسبت ندارد. حارس نمودار نگهبانی مسلح و چین بر جبین است و نمی‌تواند صفت دعای سحر قرار گیرد. دعا مونس دل و جان است چنانکه در بیت دیگر آورده: به راه میکده حافظ خوش از جهان رفتی / دعای اهل دلت باد مونس دل پاک.

طفیل مستی عشقند آدمی و پری

ارادتی بنا تا سعادتی ببری

ضبط شش نسخه از نه نسخه‌ای که غزل را دارند، از آن میان حافظ قزوینی، «طفیل هستی عشقند» است، اما مطابق روش خود به اکثریت نسخ تکیه نمی‌کنیم و به تأمل در منطق کلام می‌پردازیم. نوشته‌اند «در مصراع اول این غزل عبارت «مستی عشق» آمده که در اکثر نسخه‌ها آن را به غلط «هستی عشق» ثبت کرده‌اند. اما گذشته از آنکه نظیر تعبیر «هستی عشق» فی‌المثل «هستی وفا» یا «هستی محبت» جای دیگری در شعر حافظ دیده نشده، تعبیر «مستی عشق» که معنی بسیار لطیف‌تر و دقیق‌تری دارد در شعر خواجه دوبار دیگر به کار رفته است: اگرچه مستی عشقم خراب کرد ولی / اساس هستی من زان خراب آباد است. و جای دیگر: مستی عشق نیست در سر تو / رو که تو مست آب انگوری. نظیر این تعبیر در آثار ادبی فارسی نیز سابقه دارد... و در آخر مواردی از آثار شیخ روزبهان در استعمال ترکیب «مستی عشق» به

شهادت آورده‌اند. در جواب عرض می‌کنم: مستی عشق نه از لحاظ ترکیب کلمه در زبان فارسی ترکیبی نادرست است و نه از لحاظ تعبیر عرفانی بی‌معنی و نامأنوس تا وجود آن حاجت به ارائه موارد استعمال داشته باشد. پس ارائه موارد استعمال آن مطلقاً چیزی را ثابت نمی‌کند. آنچه محل شک و بحث است این نکته است که در بیت کدام يك از این دو تعبیر مناسبت دارد؟ آیا آدمی و پری طفیل هستی عشق، یعنی ذات عشق هستند، یا طفیل حالات و جذبات خاص آن یعنی مستی عشق؟ شک ندارم که بیت به مذهب اصحاب تحلی اشاره دارد و اشارات مکرر شاعر به تعابیر و اصطلاحات این مذهب در سراسر غزها مؤید این نظر است: در ازل پر تو حسنت ز تجلی دم زد/ عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد. از دیدگاه این مذهب ذات عشق است که موجب خلقت جهان شده. خداوند جمیل است و عاشق جمال خویش، جهان را خلق کرده تا انعکاس حسن خود را در آن ببیند: این همه عکس رخ و نقش مخالف که نمود/ يك فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد. کنت کنزاً مخفياً و احببت أن أعرف، همه این افکار و تصورات معطوف به این معنی است که عشق خداوند به ذات خویش موجب خلقت جهان بوده است. مایه اصلی جمال پرستی و عرفان عاشقانه حافظ همین زمینه ذهنی است. در بیت مورد بحث نیز می‌گوید: خلقت آدمی و پری، فرع یا زایده‌ای بر وجود یا هستی عشق هستند. مقصود معشوق سرخوشی با عشق جمال خویش بوده، جهان را به این منظور آفریده، پس خلقت جهان طفیل هستی عشق است. مضمون مصراع دوم هم که مکمل معنی مصراع اول است با «مستی عشق» ارتباط ندارد بلکه می‌گوید اکنون که وجود تو طفیل هستی عشق است: «ارادتی بنا تا سعادت ببری»، یعنی از راه عشق و ارادت و ورزیدن به قطب یا راهبر گام بردار تا به سعادت وصال برسی.

اما در باب مواردی که ترکیب «مستی عشق» را برای اثبات نظر خود به شهادت آورده‌اند در هیچ يك از این موارد شهادت شهود با موضوع دعوی مرتبط نیست، یعنی مستی عشق در آن نمونه‌ها معانی و مناسبات دیگری دارد، مطلقاً ناقض معنی «هستی عشق» در بیت مورد بحث نیست. بدین توضیح: در بیت «اگر چه مستی عشقم خراب کرد ولی / اساس هستی من ز آن خراب آباد است» سخن بر سر این است که کیفیات و جذبات عشق چنان در وجود من اثر کرده که به موازین و آیینهای زندگی پشت پا زده‌ام، جایی برای حکومت عقل در وجود من نمانده است. ربطی به خلقت آدمی و پری ندارد. در این بیت «مستی عشق نیست در سر تو / رو که تو مست آب

انگوری»، به مخاطب خود (هر که هست) می‌گوید حالاتی که بر اثر جذبات عشق در مراحل سلوک به سالک دست می‌دهد از نشئه شراب انگوری برتر است و تو از این حالات بی‌خبری. سخن از این نیست که خلقت آدمی و پیری بر اثر جذبات عشق است، و درباب این شواهد که از شیخ روزبهان نقل کرده‌اند: «دمی از آتش مستی شوق در دستار خطیبان زن» (ص ۱۲۲۲)، در مرحله اول در این عبارت مستی شوق مطرح است نه مستی عشق، به فرض که معنی عشق و شوق را یکی بگیریم مفهوم عبارت حاکی از این است که خطیبان مجذوب نیستند و آتش عشق در وجودشان اثر نکرده است و نیز این عبارت شیخ روزبهان «منزلی در عشق مقام سُکر است و منزلی در عشق مقام صحو» حاکی از مراتب عشق در مقامات سلوک است نه اثر عشق در خلقت آدمی و پیری.

در پایان این بحث به این نکته باریک هم توجه کنیم که طفیل به لحاظ معنی یک وجود فرعی است در برابر یک وجود اصلی، هستی زاید است در برابر هستی اصیل و از این نظر با «هستی عشق» رابطه معنوی و مناسبت خاص پیدا می‌کند. نیز ناگفته نگذارم که استاد فروزانفر (مجموعه مقالات و اشعار، به کوشش عنایت الله مجیدی، ص ۱۶۷) این بیت را به تفصیل شرح کرده است و سه تعبیر عرفانی از آن داده، هر سه بر مبنای هستی عشق. چگونه می‌توان به سهولت استاد خانلری نوشت: «در اکثر نسخه‌ها به غلط آن را هستی عشق ثبت کرده‌اند». به فرض که برای مستی عشق هم بتوان نوعی معنی در نظر گرفت دیگر چرا هستی عشق غلط باشد.

کوتاه سخن، استاد خانلری مدعی هستند که هستی عشق غلط است ولی هیچ‌گونه دلیلی بر غلط بودن آن از جهت لفظ و معنی نیاورده‌اند، معتقدند مستی دارای معانی لطیف و دقیقی است ولی کلمه‌ای از این معانی را ذکر نکرده‌اند که چیزی بر خواننده معلوم شود. تنها به نقل چند مورد از استعمال مستی عشق مبادرت ورزیده‌اند که فی‌نفسه دلیلی به حساب نمی‌آید، یعنی استعمال کلمه در معانی و مناسبات دیگر بوده است.

روی زرد است و آه درد آلود

عاشقان را دوی رنجوری

بیت در نه نسخه مأخذ تقریباً به همین صورت است، اما هرگز روی زرد دوی رنجوری نبوده است، ناچار باید از محدوده نسخه‌های مأخذ خانلری خارج شویم و

طبق نسخه قدسی بیت را چنین اصلاح کنیم: «عاشقان را گواه رنجوری».

برشکن کاکل ترکانه که در طالع تست

بخشش و کوشش خاقانی و چنگزخانی

از میان پنج نسخه‌ای که غزل را دارند فقط يك نسخه «قآنی و چنگزخانی» ضبط کرده است و بی شك همین ضبط منحصر صحیح است، زیرا غزل چنانکه از بیت مطلع پیداست در مدح احمد شیخ اویس حسن ایلکافی، از شاهان سلسله آل جلایر است و او را به صفت بخشندگی مدح کرده است. جلایریان از اولاد چنگیز بودند و هم زمان با سلسله آل مظفر در بغداد سلطنت داشتند و از میان پدران ایشان آنکه به بخشش شهرت داشت اوگتای قآن است که قآن به طور مطلق لقب او بوده است. در دایرة المعارف مصاحب می‌خوانیم: «اما نخستین فرمانروایی که عنوان قآن داشته است همان اوگتای است و این لقب از وی به جانشینانش انتقال یافته...» شرح بخششهای این قآن را رشیدالدین فضل‌الله در جامع‌التواریخ به تفصیل آورده است. يك جا گوید: «چون در حدود قراقوروم از افراط سرما زراعت نمی‌شد در عهد دولت قآن آغاز آن کردند. شخصی ترب کاشت و چندی حاصل آمد. آن را به بندگی قآن آورده فرمود تا آن را برگها بشمارند، صد عدد بر آمد، فرمود تا او را صد بالش دادند. گر دل و دست و بحر و کان باشد / دل و دست خدایگان باشد» (ص ۴۹۲).

علامه قزوینی هم خاقانی ضبط کرده ولی ذیل صفحه نوشته: «چنین است در جمیع نسخ خطی موجود نزد من، بعضی نسخ چاپی قآنی و این به نظر اقرب به صواب می‌آید ولی مخالف با اکثریت نسخ است». چنین است تناقض صریح اکثریت نسخ، در پاره‌ای موارد با اسناد مسلم تاریخی. استاد خانلری در همین غزل، به استناد يك نسخه از پنج نسخه، ایلکافی را در مقابل ایلخانی پذیرفته و حق با اوست، نمی‌دانم چرا به قآنی توجه ننموده است.

۳) نقد یادداشتها

در آغاز جلد دوم (ص ۱۱۵۰) مقصود از تحریر یادداشتها را چنین بیان داشته‌اند: «آنچه در ذیل می‌آید بیان بعضی از معانی کلمات است که اکنون متروک مانده است و شاید عده‌ای از خوانندگان به آن معانی توجه نداشته باشند. البته توضیح و شرح همه لغات منظور نبوده است»، ما هم همین خط را پیروی می‌کنیم.

آن سری

سری دارم چو حافظ مست لیکن

به لطف آن سری امیدوارم

در معنی «آن سری» نوشته‌اند «دنیای دیگر، عقبی»، این معنی درست است و قطعاً مورد نظر بوده اما تصور می‌کنم به معنی ساده‌تری هم نظر داشته و آن، «آن سویی» و طرف مقابل است که قاعدتاً معشوق خواهد بود و بنا بر این معنی تازه‌ای برای شعر به دست می‌آید و آن اینکه محبت خوب است که دوسره باشد. این معنی با این بیت بابا طاهر زبانزد مردم است:

چه خوش بی مهر بانی هر دو سرب

که يك سر مهر بانی دردسر بی

اصول

اگر به کوی تو باشد مرا مجال وصول

رسد به دولت وصلت نوای من به اصول

در معنی اصول نوشته‌اند: «از اصطلاحات موسیقی است و ظاهراً معادل آن است که امروز رنگ می‌گویند»، چنانکه در مقدمه یادآور شده‌اند، از میان معانی مختلف کلمه آن معنی را ذکر می‌کنند که با بیت مناسبت داشته باشد. چاره هم جز این نیست. بنا بر این از معانی مختلف کلمه اصول اصطلاح موسیقایی آن را مناسب این بیت دانسته‌اند و بر این قیاس، به تناسب آن، نوا نیز در بیت باید آهنگ موسیقی معنی شود. آنگاه بر مبنای این مفردات چنین مفهومی برای بیت به دست می‌آید: «اگر امکان رسیدن به کوی تو را داشته باشم به برکت وصل تو آهنگ نوای من به آهنگ رنگ مبدل خواهد شد». که قطعاً معنی مناسبی نیست. پس بنده تصور می‌کنم آن معنی کلمه اصول که در این بیت مورد نظر شاعر بوده اصطلاح موسیقایی آن نیست بلکه به سادگی همان معنی لغوی کلمه است: اصل و بنیاد و نوا نیز باید به تناسب آن سرو سامان، برگ و نوا معنی شود که مآلاً چنین معنایی برای بیت به دست می‌آید: اگر امکان رسیدن به کوی تو را داشته باشم، به برکت وصال تو برگ و نوای زندگی من بر بنیاد اصولی قرار خواهد گرفت، سرو سامان خواهم یافت. در واقع هیچ کدام از دو کلمه اصول و نوا در این بیت در معنای موسیقایی نیامده است و ردیف آوردن آنها جز صنعت تعمیمه چیزی نیست - اما در این بیت شاهد: که از غم مرا در زمین رفت

پای/ به ضرب اصولم بر آورز جای. اصول (ضرب اصول) دقیقاً در معنای موسیقایی خود آمده است.

ترکی و تازی

یکی است ترکی و تازی در این معامله حافظ

حدیث عشق بیان کن بدان زبان که تو دانی

در باب ترکی و تازی نوشته‌اند: «آیا مخاطب و منظور در این غزل ترك زبان بوده است؟» اما بنده تصور می‌کنم که بیت مفهوم دیگری داشته باشد. اشاره به همان مکتب عرفانی باشد که می‌گوید: «الطرق الى الله بعدد انفس الخلاق» و این رسم حافظ است که نکات عرفانی را در ضمن مطالب عادی روزمره بگنجانند. آنچه مرا متمایل به این معنی می‌کند «حدیث عشق» در مصراع دوم است. مراد همان دید وسیع عرفانی است که مولانا آن را در حکایتی که بسیار معروف است با سمبولهای ازم، عنب، انگور و استافیل (یعنی ترکی، تازی، فارسی و رومی) بیان کرده است:

فارسی و ترك و رومی و عرب

جمله با هم در نزاع و در غضب

و بار دیگر در قصه وکیل صدر جهان:

پارسی گو گرچه تازی خوشتر است

عشق را خود صد زبان دیگر است

و در قصه سلیمان و هدهد:

ای بسا هندو و ترك همزبان

ای بسا دو ترك چون بیگانگان

توضیح داده است.

جاودان یا جادوان

غبار خط ببوشانید خورشید رخس یارب

بقای جاودانش ده که حسن جاودان دارد

در باره ضبط بیت می‌نویسند: «در مصراع دوم این بیت اغلب نسخه‌ها کلمه قافیه را جاودان ثبت کرده‌اند... اما به گمان من کلمه قافیه باید «جادوان» باشد. در همه داستانهای ادبی و قصه‌های عامیانه که از جادو ذکر می‌رود این نکته نیز هست که

جادو (جادوگر) خود را به صورت دختر زیبایی در می‌آورد و به این شیوه قهرمان داستان را می‌فریبد. معنی بیت نیز چنین اقتضا می‌کند. پوشیده کردن خورشید با غبار خط نوعی جادوگری شمرده شده. اما غبار خط موی چهره است و بنابراین محبوب شاهدهی است از نوع ذکور، شاهدهی که موی چندان بر چهره‌اش رسته که سراسر آن را پوشانده و با وجود این از حسنش چیزی کم نشده است. همین زمینه معنی در این بیت روشنتر بیان شده است.

ز خطت صد جمال دیگر افزود
که عمرت باد صد سال جلالی

چنین است که جادو در معنی دختر زیبا نمی‌تواند مشبّه به شاهدهی باشد که چهره‌اش از موی پوشیده شده است. سخن از جادوگری هم در بیت نیست، زیرا پوشیده شدن چهره از مو را نمی‌توان جادوگری تلقی کرد.

چار تکبیر

من همان دم که وضو ساختم از چشمه عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هر چه که هست

در معنی چار تکبیر نوشته‌اند: «چهار بار تکبیر گفتن در پایان نماز میت»، اما نماز میت مجموعاً عبارت از چهار تکبیر است که در فاصله آنها دعاهایی خوانده می‌شود.

دیو سلیمان نشود

اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش
که به تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود

در باره این بیت نوشته‌اند: «اما به قرینه کلمات تلبیس و حیل گمان می‌کنم که در شعر حافظ «دیو سلیمان» نشود درست تر باشد، زیرا که دیو چنان که در تفاسیر مذکور است با حیل ر بودن انگشت بر جای سلیمان نشست». معلوم نشد اکنون که این معنی را درست تر یافته‌اند چرا در چاپ دوم وارد متن نکرده‌اند. بنده به مواردی بر خورده‌ام که متن چاپ اول را عوض کرده‌اند. از جمله «شرابی مست» در چاپ دوم به جای «شرابی تلخ» آمده است. این یکی را هم تغییر می‌دادند.

در نقد چاپ اول، نکته‌هایی در ترجیح «سلیمان نشود» بر «مسلمان نشود» نوشته بودم. البته این مطلب را تا آنجا که به خاطر دارم ابتدا علی دشتی در مقدمه خود به

حافظ انجوی طرح کرده و توجه داده است و ابتکار خود بنده نبود، علیهذا اگر تغییری در متن چاپ دوم داده شده بود از تصور اینکه یادآوری این حقیر مؤثر واقع شده و چنین تغییری در متن راه یافته مطلقاً گمانی به خود نمی‌بردم و به سخن سعدی توجه داشتم که:

گه بود کز حکیم روشن رای
بر نیاید درست تدبیری
گاه باشد که کودک‌کی نادان
به غلط بر هدف زند تیری

زجاجی

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر
که در نقاب زجاجی و پرده عنبی است

در معنی زجاجی و عنبی در این بیت توضیحاتی داده‌اند که همه درست است ولی به معنی مورد نظر در این بیت نرسیده‌اند. دختر رز هم به معنی شراب آمده و هم به معنی انگور. وقتی انگور است در پرده عنبی است و وقتی شراب می‌شود و به شیشه می‌رود در پرده زجاجی و این هر دو از پرده‌های چشم است و متناسب با نور چشم.

سر گرفته

دل گشاده‌دار چون جام شراب
سر گرفته چند چون خم دنی

برای سر گرفته دو معنی داده‌اند: «سر بسته و سر پوشیده» و «غمگین و متأثر» و هیچ کدام از دو معنی نه دقیق و روشن‌گر است و نه کامل. سر خم را با پارچه‌ای محکم می‌بستند که هوا در آن نفوذ نکند، پس خم در این حالت به کسی تشبیه شده که بر اثر سر درد چهره گرفته دارد و دستمال به سر بسته است، اما سر گرفته معنای دیگری دارد به کلی متفاوت با این معنی، در این بیت: آن شمع سر گرفته دگر چهره برفروخت / وین پیر سالخورده جوانی ز سر گرفت. وقتی اطراف فتیله شمع را سَک می‌گرفت و درست نمی‌سوخت با مقراض سر آن را می‌گرفتند و شمع دوباره شعله می‌کشید. پس چنانکه در بیت آمده شمع سر گرفته دوباره شعله می‌کشد. حداقل انتظار این است که معانی مختلف مربوط به کار حافظ را بدهند، وگرنه خواننده سر

گرفته را همه جا سر پوشیده و غمگین معنی خواهد کرد و به اشتباه خواهد افتاد.

شاهرخ زدن

نزدی شاهرخ وفوت شد امکان حافظ

چه کنم بازی ایام مرا غافل کرد

در معنی شاهرخ زدن نوشته‌اند: «یکی از لعبهای بازی شطرنج». با توجه به اصطلاحات شطرنج که در بیت آمده و خود ترکیب شاه و رخ که هر دو از مهره‌های این بازی هستند، فهم اینکه شاهرخ زدن از لعبهای بازی شطرنج است برای يك خواننده کم بضاعت هم دشوار نبود. و این معنی کلی کمکی به فهم حافظ نمی‌کند. شاهرخ زدن معنی دقیقتری دارد و حق سخن حافظ بیش از این سهل گیرهاست. در راحة الصدور آمده است: «و بسیار افتد که خصم به فرس شاه خواهد و این فرس بر رخ نیز باشد. ضرورت شاه باید باختن. خصم رخ را ضرب کند. این را شاه رخ خوانند...» (ص ۴۰۹)، یعنی اسب به يك حرکت دوکش می‌دهد بر شاه و رخ هر دو می‌نشینند، که ناچار باید رخ را فدا کرد.

شیخ جام

حافظ مرید جام می‌است ای صبا برو

وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

در باب شیخ جام نوشته‌اند: «... من پیش از این در يك جا نوشته بودم که مراد شیخ الاسلام احمد جام باشد که قریب دو قرن و نیم پیش از حافظ می‌زیسته و مولد و مسکنش از اقامتگاه حافظ دور بوده، بعید است که کنایه حافظ در این بیت متوجه او باشد...» و اکنون که قصه شیخ جام ادامه دارد، خلاصه گزارشی از آن به عرض می‌رسانم: اصل فکر که شیخ احمد جام نامقی به علت بعد مکان و زمان نمی‌توانسته مقصود حافظ در این بیت باشد، چنان که از نوشته استاد مرتضوی در مکتب حافظ (ص ۲۶۸) استنباط می‌شود، از جانب استاد فروزانفر اظهار شده است. استاد خانلری در چند نکته در تصحیح دیوان حافظ همین نظر را به تأکید اظهار می‌کند و به اتکای همین نسخه «ج» معتقد است که شیخ خام است نه شیخ جام. استاد جلال الدین همایی در مقام حافظ (ص ۲۰) می‌گوید شیخ جام درست است، ولی این شیخ نه آن شیخ جام نامقی است، بلکه چون در مصراع اول می‌گوید حافظ مرید

جام می‌است، جام می‌شیخ حافظ می‌شود و این شیخ جام همان جام می‌است. علامه دهخدا هم شیخ خام را درست دانسته و می‌گوید در مصراع اول هم خام می‌است به جای جام می. استاد فرزانه در چند نکته در تصحیح دیوان حافظ (برای آگاهی از این مشاجرات قلمی رك به: مجموعه مقالات فرزانه، ص ۲۰۱) به صراحت اظهار می‌دارد که شیخ جام در این بیت مراد همان شیخ احمد زنده‌پیل نامقی است و اشکالی که ذکر کرده‌اند وارد نیست زیرا رسم است. مخصوصاً در ادعیه مذهبی. که به مرده سلام برسانند، با فاصله زمانی و مکانی.

چنانکه ملاحظه می‌شود، استاد خانلری هم، با آنکه در آن مقاله نظر فرزانه را نمی‌پذیرد، اکنون از نظر سابق خود عدول کرده است، منتها با این استدلال که اختصاراً می‌گوید چون در نیمه قرن نهم فرزندان شیخ جام در خراسان تعدادشان به هزار تن می‌رسیده و بعضی از اعقاب شیخ در زمان حافظ در شیراز به مقامات بلند رسیده بودند، پس مانعی ندارد که مقصود حافظ در بیت همان شیخ جام احمد نامقی باشد. بنده همان وقت که سخن استاد فرزانه را خواندم آن سخن بر دلم نشست و به نظر ایشان معتقد شدم که فاصله زمانی و مکانی مانع از این اشاره نبوده و بعدها، وقتی به آثار شیخ جام نظیر *انس الثائبین* و مقامات زنده‌پیل و غیر اینها رجوع کردم، تردیدی بر اینم نماند که مقصود حافظ هموست. مخالفت شیخ با اساس عرفان و تصوف، کرامات و خوارق عاداتی که بر اثر زهد و عبادت به او نسبت داده شده، از قبیل غسل شدن شراب و بینا کردن نابینایان و هزاران نمونه دیگر که قطعه‌قطعه در این کتب نقل شده جای تردید برای من نگذاشت که نشانه تیز طعنه شاعر هموست و نظر استاد فرزانه صائب است. توان گفت که نه تنها در این بیت بلکه در بسیاری از ابیات، هر جا که سخن از زاهد خودبین است نظیر چنان مدعیانی مورد نظر او بوده‌اند. اما در مورد بازگشت استاد خانلری به شیخ جام، بنده تصور می‌کنم اقرار به يك اشتباه در زندگی پر بار يك استاد ادب مسأله مهمی به حساب نمی‌آید. و به هر حال زیان آن کمتر از تشبیه به اینگونه دلایل بود که چون یکی از بازماندگان شیخ جام در زمان حافظ در شیراز می‌زیسته و جمعی از اعقاب وی در نیمه قرن نهم (صد سال بعد از حافظ) در خراسان می‌زیسته‌اند، حافظ می‌توانسته در قرن هشتم در شیراز از جد اعلای آنها سخن بگوید. اولاً از کجا معلوم که حافظ از وجود این بازماندگان در شیراز و خراسان با خبر بوده است؟ ثانیاً اشکال مسأله این بود که به مرده دوستان سال پیش نمی‌توان پیام فرستاد، به فرض که شاعر از وجود این بازماندگان آگاه بود،

مگر می توانست از طریق آنان برای جد اعلایشان پیام بفرستد؟ شاید در عصر ما هم هنوز کسانی از نسل شیخ جام باشند.

به یاد استاد فروزانفر می افتم که يك بار در چنین ماجرای ادبی دچار شده بود. در سال ۱۳۰۸ در ضمن يك سخنرانی سعی داشت ثابت کند که رودکی کور مادرزاده نبوده است. و از جهت اینکه رنگها را وصف کرده، امکان نداشت که چنین باشد و بعدها که مآخذی به دستش افتاد و متوجه اشتباه خود شد در مقاله «شعر و شاعری رودکی» (مجموعه مقالات فروزانفر، ص ۳۳۸) می خواهد ثابت کند که رودکی کور مادرزاده بوده است. آنچه در این رفت و بازگشت به نظر من عبرت آموز آمد فروتنی توأم با شجاعت اوست. می نویسد: در سال ۱۳۰۸ بنده در انجمن ادبی ایران که به تعهد و سرپرستی مرحوم محمدهاشم میرزا افسر تشکیل می شد خطابه ای راجع به زندگی و آثار رودکی ایراد کردم و در آن وقت صحت این واقعه [کور مادرزاد بودن رودکی] را در محل شك و شبهت می شناختم... اما اکنون می خواهم اشتباه سابق خود را تصحیح کنم...» بهتر نبود استاد خانلری هم به همین سادگی به اشتباه خود اقرار می کرد؟ بازگشت از مواردی که در مقاله «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ» طرح کرده اند منحصر به شیخ جام نیست. موارد دیگر هم بنده سراغ دارم و مجموعاً آثار «تعجیل ذهن کاتب» در این مقاله مکرر دیده شده است.

عرقچین

زتاب آتشِ دوری شدم غرقِ غرق چون گل

بیاری باد شبگیری، نسیمی زان عرقچینم

برای عرقچین تعبیر مناسبی در اصطلاح گلاب گیری یافته اند و آن اینکه «حلقه ای از پارچه یا پنبه است که میان لبه دیگ و سرپوش آن می گذارند تا عرقی که از جوشیدن گل در دیگ حاصل می شود از منفذهای لبه دیگ سرازیر نشود...» اما معنی کافی نیست. بعد از انطباق کلمات بیت با مفاهیم گلاب گیری، که مرحله نخستین و ناگزیر است برای رسیدن به معنی نهایی، باید در مرحله دوم به مفاهیم دیگر عرقچین پرداخت و معنای شاعرانه مورد نظر البته در این مرحله به دست می آید. يك معنی عرقچین شبکلاه كوچك است که نوشته اند و معنی دیگر آن خود معشوق است به اعتبار اینکه عرق از جبین عاشق برمی چیند و با این مفاهیم تازه این معنی به دست می آید: از حرارت آتش دوری مثل گلی که برای گلاب گیری در دیگ بریزند غرق

در عرق شده‌ام، ای باد سحرگاهی نسیمی از معشوق (= عرقچین، یا از عرقچین معشوق) بیار تا تسکینم دهد. در غیر این صورت اصطلاح گلاب‌گیری عرقچین را چگونه می‌توان در بیت با سوختن شاعر از آتش دوری محبوب مرتبط ساخت؟

کمان کشیدن

با چشم و ابروی تو چه تدبیر دل کنم

وه زین کمان که بر من بیمار می‌کشی

در باب اصطلاح کمان کشیدن نوشته‌اند: «بر سر بیمار کمان کشیدن به عقیدهٔ عوام موجب شفای بیمار بوده است» توضیح ناقص و نامفهوم است. در حاشیهٔ حافظ غنی (تقریر قزوینی) و ذیل حافظ انجوی بر این بیت، موضوع به خوبی توضیح داده شده است. از آنجا که تا موضوع کمان بر سر بیمار کشیدن به درستی روشن نشود، صورت و معنی صحیح بیت معلوم نخواهد شد خلاصه‌ای عرض می‌کنم. در بعضی از قبایل جنوبی ایران رسم بر این بوده که برای قطع تب بیماریک سینی فلزی بالای سر او قرار می‌دادند و تیری از کمان به سوی سینی‌های می‌کردند با این تصور که بر اثر صدای ناگهانی اصابت تیر به سینی شوکی به بیمار دست دهد و موجب قطع تب او گردد. شاعر نکته‌سنج چشم‌را - به مناسبت بیماری که صفت شاعرانهٔ اوست - به بیمار و ابرو را با کمان منطبق ساخته و از آن تصویری به وجود آورده که ابروی کمان‌کش برای معالجهٔ چشم بیمار بر سر او کمان کشیده است. بنابراین مقدمات صورت صحیح مصراع دوم باید این باشد که در حافظ قدسی آمده است: «وه زین کمان که بر سر بیمار می‌کشی» (نه بر من بیمار می‌کشی). در مصراع اول می‌گوید چشم و ابروی تو طاقت از من ر بوده و در مصراع دوم روشن می‌سازد که این زیبایی به علت آن است که ابرو برای معالجهٔ چشم بیمار بر سر او کمان کشیده است. نمی‌دانم «بر من بیمار می‌کشی» را چگونه باید معنی کرد.

گر به عابد

ای کبک خوش خرام کجا می‌روی بایست

غره مشو که گر به عابد نماز کرد

راجع به گر به عابد می‌نویسند: «در این بیت اشاره‌ای است به داستان گر به متعبد و کبکنجیر در کلیله و دمنه...». استاد مینوی نیز بر همین عقیده بود و در

کلیله و دمنه مصحح خود (چاپ ۱۳۴۳) ذیل حکایت کبکنجیر نوشته است: «شعر معروف خواجه حافظ شیرازی ظاهراً مربوط به این حکایت است: ای کبک خوشخرام کجا می روی بایست...» (ص ۲۰۸). به هر حال سه گره به عابد ریایی در این داستان متهم اند: گره به عماد فقیه، گره به کلیله و دمنه و گره به عبید زاکانی، و بنده بیشتر ظنم به همین گره به عبید می رود که خود عبید آن را به مثابه نماد شخصیت امیر مبارزالدین خلق کرده است و در این بیت به کنایه و تصریح از او نام می برد: ناگهان گره به جست بر موشان / چون مبارز به روز میدانا. با توجه به اینکه حافظ نیز نسبت به امیر مبارز همین گونه قضاوت داشته است. تفصیل این معنی را در شرح حافظی که زیر چاپ دارم نوشته ام و نقل آن در این جا مقاله را از این که هست چندین صفحه بیشتر خواهد کرد.

مهیا / مهنا

باده و مطرب و گل جمله مهیاست ولی

عیش بی یار مهیا نشود یار کجاست

نوشته اند «در مصراع دوم، همه نسخه ها کلمه «مهیا» ثبت کرده اند، اما گمان می کنم که در اصل این جا کلمه «مهنا» بوده به معنی خوش و گوارا...» و به گمان بنده این جا همان کلمه مهیا که ضبط همه نسخه ها است درست و سخن حافظ است. در مصراع اول وجود باده و مطرب و گل را مهیا بودن وسایل عیش وصف کرده و در مصراع دوم گویی این نکته به خاطرش می رسد که از یار سخن نگفته و بنابراین مهیا بودن عیش را بی یار نفی می کند: «که دگر می نخورم بی رخ بزم آرای».

در قسمت اعلام فهرستی آورده اند که نه کامل است و نه چندان دقیق و سودبخش. معلوم نیست چرا جمشید و زو را در ردیف خود نیاورده اند. در باب فخرالدین عبدالصمد می نویسند: «این شخص شناخته نیست و ناگزیر یکی از بزرگان بوده است. غزل ۱۹۳ به نظر می آید که در تبریک عروسی او باشد و در این صورت کلمه صمد با ایهام اشاره ای به اوست». این فخرالدین عبدالصمد برای اهل تحقیق عقده ای ناگشودنی شده است. چنانکه استاد معین نیز در حافظ شیرین سخن ذیل عنوان «فخرالدین عبدالصمد» علامت سؤال گذاشته و گذشته است. علامه قزوینی هم در آخر دیوان حافظ، فخرالدین عبدالصمد را در ردیف اعلام آورده

است. اما این بنده در سراسر حافظ به نام کسی به صورت فخرالدین عبدالصمد بر نخورده‌ام. چنین معلوم می‌شود که همه اهل تحقیق فخردین عبدالصمد را در این مصراع: «تا فخردین عبدالصمد باشد که غمخواری کند»، بی هیچ شك و شبهه فخرالدین عبدالصمد به حساب آورده، به دنبال كشفِ هویت او رفته‌اند. بی شك این تصور از این جا ناشی می‌شود که حافظ معمولاً لقب اشخاص را در شعر تجزیه می‌کند، و اجزای آن را به صورت صفت و موصوف در می‌آورد، مثل نصرت دین به جای نصرت الدین (شاه یحیی) یا عماددین به جای عمادالدین (محمود). پس تصور شده است که فخردین هم، فخرالدین بوده است. ولی روش تجزیه کردن القاب دلیل بر این نخواهد بود که هر صفتی که پیش از اسمی در آید لزوماً جزء اسم و مجموعاً لقب او بوده است و شاعر در همه موارد ملزم به رعایت روش معهود است. پس فخردین عبدالصمد لزوماً فخرالدین عبدالصمد نیست، می‌توان گفت کسی بوده به نام عبدالصمد که شاعر او را به صفت افتخار و مباهات دین ستوده است و چنین کسی با این نشانی ممکن است به احتمال قوی بهاءالدین عبدالصمد بن عثمان بحرآبادی باشد که چنانکه در کتاب شد/الازار (ص ۴۵۹) آمده از علمای بزرگ زمان حافظ و صاحب تألیفات و شهرت بسیار بوده و چنانکه استاد معین در صفحه ۲۹۲ حافظ شیرین سخن می‌گوید از استادان حافظ بوده است. از آنجا که اجزای لقب او به صورت بهاءدین در بیت نمی‌گنجیده، ناچار از آوردن آن صرف نظر کرده و استاد خود را به صفت فخردین ستوده است.

و اکنون می‌رسیم به دومین قسمت سخن استاد خانلری که می‌گوید: «غزل ۱۹۳ به نظر می‌آید که در تبریک جشن عروسی او باشد». در غزل ۱۹۳، در این بیت کلمه صمد آمده:

گفتم صنم پرست مشو با صمد نشین

گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کنند

در این بیت صمد به مثابه یکی از اسماء الحسنی آمده و بنده مطلقاً ایهام به شخصی در آن نمی‌بینم. قرار دادن صمد در برابر صنم، قرار دادن ایمان و اسلام در برابر کفر و بت پرستی است، چنانکه در این بیت نیز همین زمینه سخن را طرح کرده است:

ز جیب خرقه حافظ چه طرف بتوان بست

که ما صمد طلبیدیم و او صنم دارد

نه در صنم ایهامی است و نه در صمد.

و اینک چند نکته:

جای جای در بعضی صفحات دیوان علامتهایی به صورت دایره کوچک میان پریا میان خالی و اشکالی از این قبیل آمده است که در سراسر کتاب توضیحی بر آنها نیافتیم. مخصوصاً نگاه کنید به صفحات ۶۹۳ و ۷۳۱.

در آغاز یادداشتها متذکر شده‌اند که کلمات دور از ذهن را توضیح می‌دهند، ولی عملاً کلماتی را معنی کرده‌اند که در محاورات روزمره امروزی نیز متداول است بی آنکه معنی دیگری در متن حافظ داشته باشند یا نکته‌ای در آنها باشد مثل عهد محبت، وفای به عهد، غربت، غریبی، معاشر، چمن، تطاول...

عنوان یادداشتها «بعضی از لغات و تعبیرات» است و در موارد بسیار اختلاف نسخه‌ها را طرح کرده‌اند.

جای سپاسگزاری است که در چاپ دوم، در نوشتن کلمات کان و کین فاصله بعد از حرف کاف و علامت آپوستروف مانندی را که در چاپ نخستین گذاشته بودند حذف کرده‌اند و فارسی ساده عمومی و سنتی را ادامه داده‌اند. این بدعت در چاپ نخستین بطور نامنتظر و ناشناخته‌ای خودنمایی می‌کرد.

بهاء (با همزه) کلمه عربی و به معنی نور است و بها (بدون همزه) کلمه فارسی و به معنی قیمت است و در مهری که برای تعیین قیمت در صفحه سفید درون جلد زده شده بهاء (با همزه) آمده است: «بهاء دوره دو جلدی ۲۷۵ تومان»، که البته خطا بر عهده ناشر است. امید است که با اصلاح آن متنی بر زبان فارسی بگذارند.

مجموعاً بسیار جای افسوس است که استاد خانلری، خداقل در فرصتی که میان چاپ اول و چاپ دوم پیش آمد، دل به کار حافظ ندادند، و چنانکه همه آشنایان با آثار ایشان معتقدند در تحریر این معانی و تعبیرات زیت فکرت نسوختند و چراغی فراراه تحقیق نیفر و ختند. آیندگان نخواهند پرسید اثر در چه مدت و کدام وضع و حال به وجود آمده، فقط می‌پرسند چه کسی آن را به وجود آورده است.

با این امید که حضرت استادی را از این خرده عرایض «غبار خاطری از رهگذار ما نرسد».

دل دردمند حافظ

نصرالله پورجوادی

تماشاگاه راز (مباحثی پیرامون شناخت واقعی خواجه حافظ)، مؤلف مرتضی مطهری، با مقدمه عبدالعظیم صاعدی، تهران، صدرا، چاپ اول، ۱۳۵۹، ۱۹۷ صفحه.

سر درس عشق دارد دل دردمند حافظ
که نه خاطر تماشا نه هوای باغ دارد

حافظ شناسی یکی از زمینه‌های تحقیقاتی است که در سی چهل سال اخیر در نزد ادبا و شعر دوستان و محافل روشنفکری تا حدودی بصورت يك تفنن مرسوم شده است. حافظ قرن‌هاست که در دل ایرانیان، از مسلمان گرفته تا گبر و یهود و ترسا، جا داشته و دیوان او در کنار قرآن و کتاب دعا تقریباً به هر خانه و کاشانه‌ای راه یافته است؛ لکن در نیم قرن گذشته که توجه ما از فرهنگ خود به بیرون معطوف شده، حافظ و اشعارش مانند بسیاری دیگر از مآثر قومی و دینی ما مورد ارزیابیهای گوناگون واقع شده است. گاه توسط کوردلان کج اندیش مورد انتقادهای شدید و حملات سخت واقع شده و گاه از جانب کسانی که ظاهراً حسن نیت داشته و مدعی روشنفکری و شعر و هنر پروری بوده‌اند مورد ستایش و تکریم قرار گرفته است، لکن رو بهم رفته در همه این احوال باید گفت که لسان الغیب توسط هر دو فرقه مورد کم لطفی و ظلم واقع شده است. نمونه بارز این کج اندیشان احمد کسروی و پیروان او بودند. در مقابل ایشان و سایر قشریون و مخالفان حافظ، فعالیت ادیبان و شعر دوستان و نقد نویسان و مصححان نسخ خطی دیوان حافظ بوده که سعی کرده‌اند تا از این شاعر بزرگ به دفاع برخاسته به زعم خود حق اشعار او را ادا نمایند. لکن این فعالیت‌های تحقیقی غالباً در حواشی و ظواهر اشعار بوده و از حد پاره‌ای از تحقیقات تاریخی و تفاسیر صوری و اشتغال به الفاظ تجاوز نکرده است. به استثنای معدودی از شارحان با ذوق و اهل معنی که خود در محافل روشنفکری گنمان مانده‌اند، اغلب این

به اصطلاح حافظ شناسان و محققان خود از زمره ظاهر بینان و مادیون بوده‌اند. تصویری که بسیاری از این حافظ شناسان از حافظ ترسم کرده‌اند تصویر شاعری است لاابالی و اپیکوری مذهب یا به قول مطهری «یزیدی» و می‌خواه و عیاش و شاهد باز و یا عاصی و طغیان‌گر و ملحد و زندیق که گهگاه حتی از مدح فتودالهای بزرگ و حکام و امرای جائز و ظالم نیز ابایی نداشته است. بعضی‌ها نیز که نمی‌توانستند همه اشعار حافظ را در قالب این تصویر بگنجانند، کمی تخفیف داده گفته‌اند گاهی هم حافظ در اواخر عمر تحت تأثیر حالات عرفانی قرار گرفته و اشعاری صوفیانه سروده است. در کنار این به اصطلاح تحقیقات و نقدها و بررسیها، گروهی از مصححان نیز کوشیده‌اند تا دیوان این شاعر را که در زمان حیات او جمع‌آوری نشده بود امروزه به کمک نسخه‌های اقدم و گاه به سلیقه خود «تصحیح» کنند و غبار تحریفات نساخ و کاتبان را از چهره ابیات اصیل بزدايند. حافظ دوستان نیز الحق استقبال شایانی از این تصحیحات کرده‌اند، بطوری که بسیاری از آن تصحیحات تاکنون چندین بار چاپ شده و جدیدترین تصحیح دیوان که توسط دکتر خانلری انجام گرفته است همه نسخه‌های آن حتی پیش از آنکه به پشت ویتترین کتابفروشان برسد به فروش رفت.

مسئله تصحیح دیوان حافظ خود داستان جداگانه‌ای است، اما تصویری که توسط حافظ شناسان از لسان الغیب ترسیم شده است بطور قطع نمی‌توانسته است خوشایند کسانی باشد که با اشعار این شاعر قلباً انس داشته‌اند، و گرچه اغلب آنان در برابر این برداشتهای غلط و کج اندیشیها بی‌اعتنا بوده‌اند، لکن انتظار می‌رفته است که افرادی پیدا شوند و پاسخ این یاوه‌گویی‌ها را بدهند.

مرحوم مرتضی مطهری- رضوان الله علیه- که از روی غیرت دینی و تعهدی که به معنویات داشت و سالها وقت خود را صرف مبارزه جدی با کفر و زندقۀ جدید کرده بود یکی از کسانی بود که در برابر این قشری‌گریها و زیون اندیشیها و دکاندارها سکوت را شکست و گرچه بحال آن را نیافت که بطور عمیق و گسترده با این مسئله مواجه شود، گهگاه به مناسبت‌هایی زبان اعتراض نسبت به این تفاسیر بی‌اساس می‌گشود و بی‌مغزی و بطلان سخنان یاوه‌گویان را بر ملا می‌ساخت. مقدمه‌ای که وی به چاپ هشتم کتاب علل گرایش به مادیگری در سال ۱۳۵۷ نوشت یکی از همین اعتراضات بود.

سه چهار سال پیش از نوشتن آن مقدمه نیز در طی پنج سخنرانی در دانشکده

الهیات سعی کرده بود برداشتهای گوناگونی را که در سالهای اخیر از اشعار حافظ و تفکر او شده است اجمالاً مورد بررسی و نقد قرار دهد. تماشاگه راز مجموعه همین سخنرانیها به انضمام بخشی از مقدمه مطهری به علل گرایش به مادیگری است که در آن درباره نظر یکی از مدعیان حافظ شناسی بحث کرده است. مرحوم مطهری در کتاب خود بطور کلی دیدگاه ماتریالیستی را مورد انتقاد قرار داده می نویسد:

ماتریالیستهای ایران اخیراً به تشبیهات مضحکی دست زده اند. این تشبیهات بیش از پیش فقر و ضعف این فلسفه را می رساند. یکی از این تشبیهات تحریف شخصیتهاست. کوشش دارند از راه تحریف شخصیتهای مورد احترام، اذهان را متوجه مکتب و فلسفه خود بنمایند. یکی از شاعران باصطلاح نوپرداز، اخیراً دیوان لسان الغیب خواجه شمس الدین حافظ شیرازی را با یک سلسله اصلاحات که داستان «شدر سنا» را به یاد می آورد به چاپ رسانیده و مقدمه ای بر آن نوشته است. (ص ۴۱).

شاعری که مطهری در اینجا از او انتقاد کرده مدعی بوده است که حافظ کافری است منکر شریعت و حتی منکر اصول دین اسلام من جمله رستاخیز. این مطلب که براساسی از تأسف بارترین سخنان بعضی از روشنفکران معاصر است مطهری را عمیقاً متأسف نموده است. وی در مقدمه مزبور همین قدر اظهار می کند که «جای بسی تأسف است که مردی آنچنان، این چنین تفسیر شود». لکن در همانجا به سخنرانیهایی اشاره می کند که قبلاً در دانشکده ادبیات و معارف اسلامی درباره عرفان حافظ ایراد کرده است. سخنرانیهایی که اینک از نوار به روی کاغذ آمده و تحت عنوان تماشاگه راز به چاپ رسیده است. مطهری بطور کلی تفاسیری را که از حافظ نموده اند در طی سخنرانیهای پنجگانه خود در این کتاب به پنج قسم تقسیم کرده است.

۱) حافظ صرفاً یک شاعر است و در سرودن اشعار خود «هیچ هدفی نداشته است بجز اینکه می خواسته یک شاهکار هنری به وجود بیاورد». (ص ۷۶).

۲) حافظ اشعار خود را تحت تأثیر حالات مختلف سروده است، بدین معنی که گاهی وی حالات عرفانی داشته، و لذا اشعار عارفانه سروده و گاهی حالات غیر عارفانه و لایابالی گرانه و اپیکوری داشته و بالنتیجه اشعار متناسب با این احوال

گفته است. نماینده این نوع برداشت ادوارد براون انگلیسی است. (۳) این برداشت کم و بیش مانند برداشت دوم است و بنابراین گفته‌اند که حافظ اشعار خود را در دو دوره مختلف از عمر خویش یعنی در جوانی و پیری سروده است: در دوره نخست به اقتضای هوسهای جوانی اشعاری گفته که دلالت داشته است «بر لاابالی‌گریها و بر دم غنیمت شمردنها و شرابخوارها و شاهدبازها». ولی وقتی به پیری رسیده اشعاری سروده که دلالت داشته است «بر پاکی و تقوی و فناء فی الله و سیر و سلوک و مراقبه و محاسبه و گریه‌های سحر» (ص ۸۰). نماینده این برداشت هم بقول مطهری، محمدعلی بامداد نویسنده کتاب حافظ‌شناسی است.

(۴) حافظ شخصی بی‌دین و لامذهب بوده و اشعارش هیچگونه معنای عرفانی ندارد، بلکه منظور او از می‌خواری و شاهدپرستی و عیش و نوش چیزی جز اعمالی که اشخاص فاسق و فاجر و لاابالی مرتکب می‌شوند نبوده است. این نظر اشخاصی چون علی دشتی و دارودسته او است.

(۵) حافظ حقیقتاً یک سالک راه رفته و یک عارف کامل بوده و اشعارش همگی بر حالات و مقامات سالکان راه حق و عاشقان الله دلالت دارد، «و تمام آن شعرهایی هم که با تمام صراحت در زمینه‌های خلاف شریعت و ضد عرفانی از او می‌بینیم به دلیل آن است که اینها همه یک سلسله اصطلاحات است که عرفا و شعرای عارف مسلک دارند و مقصودشان از می، از شاهد، از زلف، از خط، از خال یک معانی دیگری است». (ص ۸۴)

نویسنده پس از بررسی یک‌یک این برداشتها، یا بقول خودش فرضیه‌ها، چهارتای اول را با دلایل عقلی رد کرده و پنجمین برداشت را حق دانسته و سعی کرده است با استناد به اشعار خود حافظ و به کمک مطالبی که سایر عرفا از قبیل محیی‌الدین ابن عربی و شیخ محمود شبستری و شمس‌الدین مغربی بالصراحه در خصوص معانی مصطلحات صوفیه گفته‌اند اثبات نماید.

یکی از سؤالات مهمی که مطهری در این سخنرانیها مطرح کرده این است که چرا این چنین تفاسیر گوناگون و ضد و نقیضی از اشعار حافظ شده است. پاسخ این سؤال در نوع اصطلاحات و تعبیراتی است که حافظ در اشعار خود استعمال کرده است. اصطلاحاتی چون می و جام و خم و خمخانه و ساقی و خرابات و معشوق و شاهد و شاهدبازی و نظایر آنها که در هر یک از غزلها مشاهده می‌شود هر خواننده ظاهر بین را به این فکر می‌اندازد که آنها را به صورت ظاهری معنی کند. البته ابیاتی

هم در دیوان او وجود دارد که به زحمت می‌توان معنی غیر عرفانی برای آنها در نظر گرفت. این خصوصیت از نظر مرحوم مطهری در کمتر شاعری چه در زبان فارسی و چه در عربی دیده می‌شود. «گاهی يك حالت لاابالی‌گری و فسق و فجور و پشت‌پا زدن به همه سنن، به همه مقدّسات، و دم غنیمت شمردن و بی‌اعتنا به همه چیز بودن در اشعارش منعکس است و از طرف دیگر اشعاری دارد که بدون هیچگونه توجیه و تأویلی مخ عرفان و مخ اخلاق است یعنی درست مغایر آن دسته اشعار دیگر.» (ص ۷۴)

بنابراین آنچه که باعث پدید آمدن تفاسیر و برداشت‌های گوناگون از اشعار حافظ شده ماهیت خود آنهاست، یعنی این اشعار طوری بیان شده است که موجب می‌شود خواننده یا شونده لااقل بعضی از آنها را مبین چیزی جز روح لاابالی‌گری و بی‌قیدی و دنیا دوستی و شهوت پرستی شاعر قلمداد نکند. لکن همان اشعار بظاهر مادی و غیر معنوی هم توسط کسانی که با زبان عرفا آشنایی دارند مانند سایر اشعار حافظ بیان‌کننده حقایق معنوی و دقایق سیر و سلوک و حالات عرفانی تلقی می‌شود. درست است که ظاهر این الفاظ حکایت از شاهد دوستی و می‌گساری و عیش و عشرت دارد، ولی حقیقت آنها نه امور پست دنیوی است بلکه اموری است معنوی و عشق در آنها عشقی است الهی که شاعر برای اظهار آن وسیله‌ای جز این الفاظ نداشته است.

در این خصوص مطهری می‌نویسد که معانی عرفانی و حالات عاشقانه عرفا را اصلاً نمی‌توان به لفظ خاصی بیان کرد.

این معانی لفظ ندارد. الفاظ بشر کوتاه است از افاده این معانی. و تنها افرادی می‌توانند این معانی را درک کنند که خودشان وارد این میدان باشند و وارد این وادی و این عالم باشند. این است که اینها تصریح می‌کنند که عشق قابل بیان نیست. زبان عشق زبان بیانی نیست. (ص ۱۲۸).

و آنگاه به این شعر حافظ استناد می‌کند که فرمود:

ای آنکه به تقریر و بیان دم زنی از عشق

ما با تو نداریم سخن خیر و سلامت

و یا در جای دیگر می‌گوید:

سخن عشق نه آن است که آید به زبان
 ساقیا می ده و کوتاه کن این گفت و شنفت
 اگرچه این حالات و مقامات را نمی توان صریحاً بیان کرد، لکن رموزی هست یا
 الفاظی هست که به عنوان رمز می توان برای این منظور از آنها استفاده کرد.
 مطهری به حق اظهار می کند که این خود هنر شاعر است که بتواند به زبان اشارت و
 با استفاده از سمبلها مطالب خود را به خواننده یا شنونده برساند.

عرفا معتقدند که این مطلب (یعنی عشق و معانی عرفانی) با بیان صریح گفتنی
 نیست. فقط باید به رمز گفته شود و افرادی هم می توانند درک بکنند که اهل
 راه و اهل سلوک باشند. غیر از اینها کسی نمی فهمد. (ص ۱۲۹).

در اینجا هم نویسنده از قول حافظ نقل می کند که:

قدر مجموعه گل مرغ سحر داند و بس
 که نه هر کو ورقی خواند معانی دانست

همین يك بيت از دیوان حافظ در واقع برای پاسخ گفتن به مدعیان مادی حافظ شناسی
 که صرفاً با خواندن ورقی چند از دیوان لسان الغیب زاغ صفت به تقلید مرغ
 سخن، نوا سر داده اند کافی است.

مطهری پس از این مقدمات که در واقع موضوع سه سخنرانی نخستین او را دربر
 می گیرد، سعی می کند در دو سخنرانی دیگر خود به توضیح پاره ای از ابیات حافظ و
 مبانی عرفانی تفکر او مبادرت ورزد.

کاری که مطهری در مورد حافظ کرده است بی سابقه نیست. قبل از آن مرحوم،
 ویلبر فورس کلارک (H. Wilberforce Clarke) مترجم انگلیسی دیوان حافظ برای
 اینکه مقدماتی برای درک معانی اشعار حافظ به انگلیسی فراهم کند گزیده ای از
 مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه محمود بن علی کاشانی را در سال ۱۸۹۱ میلادی به
 انگلیسی ترجمه کرد. دلیل کلارک برای این کار این بود که عقیده داشت درک ابیات
 حافظ بدون آشنایی کلی با اصول معتقدات صوفیه ممکن نیست. مرحوم مطهری نیز
 بر همین اعتقاد است. وی پس از رد آراء مدعیان ماتریالیست و ظاهرین
 حافظ شناسی، در چهارمین سخنرانی خود سعی کرده است پاره ای از معتقدات صوفیه

را که دانستن آنها برای خواننده جدی دیوان حافظ واجب است مورد بحث قرار دهد.

اگرچه کلارک و مطهری هر دو بحق معتقداند که شناخت حافظ مستلزم دانستن مقدمات عرفان است، انتخاب آن دو باهم فرق دارد، به این معنی که هر یک به مکتب خاصی روی می آورد. مطهری سعی می کند مبادی تفکر حافظ را در عرفان ابن عربی جستجو کند، همان کاری که عبدالرحمن جامی بطور مشروح درباره لمعات عراقی انجام داده، ولی کلارک کتابی را انتخاب کرده است که بهیچ وجه متأثر از عرفان محیی الدین نیست.

یکی از مباحثی که مطهری در چهارمین سخنرانی خود درباره آن سخن گفته است بحث وحدت وجود است که از زمان محیی الدین ابن عربی در عرفان نظری پیش کشیده شده است. البته آن مرحوم بحق اذعان می کند که این اعتقاد با ابن عربی آغاز نشده بلکه قبل از او نیز این عقیده در میان صوفیه وجود داشته است. این اعتقاد تحت عنوان «توحید» که اصطلاحی کاملاً دینی است مطرح می شده است. لفظ وجود و مفهوم فلسفی آن تا قبل از محیی الدین نزد فلاسفه اسلامی رایج بوده، ولی صوفیه غالباً از استعمال آن در کتابهای خود، به معنایی که فلاسفه به کار برده اند، خودداری کرده اند. سؤالی که در اینجا پیش می آید این است که آیامی توان اشعار حافظ را بطور کلی در حال و هوای عرفان محیی الدین تفسیر کرد؟

برای پاسخ گفتن به سؤال فوق بهتر است به خود حافظ رجوع کنیم و الفاظ او را با اصطلاحات مکتب محیی الدین مقایسه نماییم. اشعار حافظ خود حکایت دارد از این که سلیقه حافظ، که اساساً یک شاعر است نه فیلسوف، به سلیقه صوفیه پیش از ابن عربی، مثلاً بزرگانی چون ابوسعید ابوالخیر و عطار و سنائی و احمد غزالی نزدیکتر است تا به ابن عربی و پیروان او. این حکم در مورد شیخ محمود کاشانی نویسنده مصباح الهدایه نیز صادق است و می دانیم که وی حدود دو نسل پس از ابن عربی می زیسته است، و برخلاف همشهری و دوست و همشاگردش عبدالرزاق کاشانی که یکی از بزرگترین شارحان عرفان ابن عربی است، بهیچ وجه بحثی تحت عنوان وحدت وجود در کتاب خود مطرح نکرده است. صاحب مصباح بطور کلی متعلق به مکتبی است که بزرگانی چون جنید بغدادی و ابوسعید ابوالخیر و غزالی و سنائی و عطار بنیان گذاران آن بودند و همانطور که کلارک حدس زده است کتاب او که در واقع ترجمه گونه ایست از عوارف المعارف شهاب الدین عمر بن محمد سهروردی

براستی می تواند مقدمه ای باشد برای کسانی که بخواهند با جنبه های نظری تصوف حافظ آشنا شوند. و همان طور که اشاره شد، در این کتاب، همانند دیوان حافظ، اصلاً بحث وجود و وحدت آن مطرح نیست. این نشان می دهد که بحث وجود، اگرچه اساساً از زمان ابن عربی آغاز شده، این طور نیست که با همین عنوان نزد همه عرفا و صوفیه مقبول واقع شده باشد، بلکه می دانیم که مکتبی قبل از مکتب ابن عربی وجود داشته که بعداً نیز پیروان آن همانند اسلاف خود از استعمال الفاظ و اصطلاحات خاص محیی الدین و شاگردانش احتراز کرده اند. محمود کاشانی و همچنین مولانا جلال الدین، که مرحوم مطهری اشعارش را به وفور نقل کرده است، از این قبیل افرادند.

بعضی ها به هر دو طرف متمایل بوده اند، مانند فخرالدین عراقی صاحب لمعات و شمس الدین مغربی. اما حافظ جزو دسته اول است، یعنی از جمله کسانی است که تحت تأثیر محیی الدین و اصطلاحات خاص او قرار نگرفته است، اگرچه حافظ یک قرن پس از فوت محیی الدین متولد شده است. بنابراین، برای تمهید مقدمات بمنظور درک معانی اشعار حافظ لزومی هم ندارد که ما مباحثی را که مختص مکتب ابن عربی و بخصوص فلاسفه متأخر است طرح کنیم. به جای بحث وحدت وجود می توان از نظریه صوفیه در خصوص توحید استفاده کرد.

اشعاری هم که مرحوم مطهری برای توضیح نظریه وحدت وجود از حافظ نقل می کند همه متناسب با بحث توحید و اصطلاحات صوفیه در این باره است. مثلاً در این ابیات که مطهری نقل می کند:

که بندد طرف وصل از حسن شاهی

که با خود عشق ورزد جاودانه

ندیم و مطرب و ساقی همه اوست

خیال آب و گل در ره بهانه

و یا آنجا که می گوید:

جلوه گاه رخ او دیده من تنها نیست

ماه و خورشید هم این آینه می گردانند

حافظ یک کلمه که دال بر تأثیر ابن عربی در او باشد به کار نبرده است. این اشعار که حکایت از تجلی حسن در آینه موجودات و مرتبه کمال عشق که رفع تعینات یا اشتقاق عاشقی و معشوقی دارد می توانست توسط یکی از بزرگان قرن پنجم سروده

شده باشد و لذا با توسل به اصطلاحات و معانی ای که اشخاصی چون ابوسعید ابوالخیر و ابوالحسن خرقانی و احمد غزالی و عین القضاة و سنائی و عطار به کار برده‌اند بخوبی می‌توان مراد حافظ را درک و آن را بیان کرد.

البته، منظور این نیست که تفسیر حافظ براساس سخنان و اصطلاحات نیمه فلسفی محیی الدین و قونیوی و قیصری و جامی و صدرالدین شیرازی غلط است، بلکه مسئله بر سر یافتن حوزه اصلی تفکر حافظ و مکتب خاصی است که وی بدان تعلق داشته است، و شواهد نشان می‌دهد که این حوزه تفکر و مکتب عرفانی مکتب ابن عربی نیست. بنابراین گرچه سخنان مرحوم مطهری در خصوص وحدت وجود به عنوان یکی از اصول تفکر حافظ صحیح است، این نوع تعبیر و اصطلاحات منطبق با زبان حافظ نیست.

بحث دیگری که استاد در همین سخنرانی پیش می‌کشد بحث تجلی است که در ضمن آن پاره‌ای از ابیات حافظ بخصوص ابیاتی از دو غزل معروف خواجه شرح شده است.

یکی از آنها غزلی است که بیت دوم آن این است:

حسن روی تو به يك جلوه که در آینه کرد

این همه نقش در آئینه اوهام افتاد

و دیگر غزلی است با این مطلع:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد

عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

مطهری در بخشی از سخنان خود با توجه به بیت ذیل که می‌گوید:

نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود

زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت

نتیجه می‌گیرد که حافظ در مورد پیدایش عالم خلقت «به عشق تکیه می‌کند، نه علم و عقل». (ص ۱۶۰)

در اینکه حافظ مانند سایر هم مسلکان خود وجود محبت یا عشق را قبل از خلقت این عالم می‌داند هیچ بحثی نیست، ولیکن حافظ و سایر عرفا عشق را جانشین عقل فلاسفه به آن معنی که مرحوم مطهری می‌گوید، نمی‌سازند. عقلی که فلاسفه به عنوان صادر اول می‌شناسند همان چیزی است که عرفا آن را روح می‌خوانند که به حکم

آیه قرآن از عالم امر است و معتقدند که این روح درست همزمان (اگر بتوان لفظ زمان را در اینجا به کار برد) با عشق به جود آمده است، چنانچه گفته اند.

با عشق روان شد از عدم مرکب ما
روشن ز چراغ وصل دایم شب ما

و مراد از «مرکب» در این شعر دقیقاً همان روح یا به اصطلاح فلاسفه عقل است. در مورد سخنی که درباره علم گفته شده است و آن را در مقابل عشق نهاده اند نیز مشکلی پیش می آید. در ابیات حافظ سخن از تجلی و جلوه گری حسن در آینه است. در يك جا می گوید «عکس روی تو چو در آینه جام افتاد» که مطهری آینه جام را با اصطلاح خاص ابن عربی تفسیر کرده می گوید مراد از آن اعیان ثابته است. ولی در مصرع دوم حافظ می گوید: «عارف از خنده می در طمع خام افتاد.» اکنون سؤالی که پیش می آید این است که اگر در مصرع اول مراد از جام می اعیان ثابته است، چرا بلافاصله سخن از تجربه عرفانی به میان آمده است؟ بحث مراتب وجود و تجلی حق در حضرت اعیان ثابته (در قوس نزول) دیگر است و حدیث کشف و شهود و رؤیت حسن معشوق در مرآت دل عارف (دلی که غیب نمایست و جام جم دارد) دیگر. بحث تجلی در اعیان ثابته کم و بیش بحث فلسفی است (که البته رنگ عرفان محیی الدین به خود گرفته) و يك شاعر تمام عیار مانند حافظ علاقه ای به آن ندارد. شاعر کسی است که زبانش زبان دل اوست و سخنش بیان احوال و مواجید او. لهذا شعر او مربوط به تجربه شخصی او (یعنی به يك معنی سو بژکتیو) است. این نکته را از بیت دوم همین غزل هم می توان بخوبی دریافت، آنجا که می گوید:

حسن روی تو به يك جلوه که در آینه کرد

این همه نقش در آینه اوهام افتاد

آئینه اوهام را در این بیت چگونه باید تفسیر کرد؟ هرگاه به بحث شناسایی در آثار صوفیه رجوع کنیم ملاحظه می کنیم که وهم در نزد ایشان مرتبه ای است از مراتب شناسایی که آن را خیال نیز خوانده اند، و آنچه را که حافظ آئینه اوهام خوانده، دیگران پرده خیال یا عالم خیال هم نامیده اند، و این به دلیل انعکاس صور خیالی در آن است. در این مرتبه معشوق صورتگری است که بقول مولوی «هر لحظه بتی سازد» و سالک را اصطلاحاً بت پرست می گویند، چون معشوق را به لحاظ صورتهایی که از او در پرده خیال تجلی کرده است می پرستند.

اگرچه اینها همه صور علمی است و مرتبه ای است که عده ای معدود از اهل الله

بدان می‌رسند، ولی باز از نظر اولیاء و کاملان طریق حق مرتبه‌ای است ناقص و درست به همین دلیل است که حافظ با مقایسه با مراتب بالاتر شناسایی عرفانی آن را آئینه‌اوهام می‌خواند. مراتب بالاتر را روح و سر گفته‌اند، و کمال معرفت را، یا به عبارت دقیق‌تر کمال عشق را که عین نقطه توحید است، مرتبه‌ای دانسته‌اند که حتی علم هم به آنجا راه ندارد، چون در آنجا صورتی نیست.

زجیب خرقة حافظ چه طرف بتوان بست

که ما صمد طلبیدیم و او صنم دارد

به این معنی است که می‌توان گفت عشق بالاتر از علم است. عشق صمد طلبیدن است و علم صنم پرستیدن.

مطهری در پنجمین سخنرانی خود مسائل دیگری را که بیشتر جنبه فلسفی دارد مطرح می‌کند، از قبیل مسئله نظام احسن که در خلال آن تفسیر دقیقی از بیت ذیل نموده است:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت

آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد

مسئله انسان و غربت او در این عالم که حافظ و سایر صوفیه از آن سخن گفته‌اند، و مقایسه آن با احساس غربتی که امروزه در بعضی از فلسفه‌های غربی مطرح است، و نیز مسئله وجود انسان قبل از این عالم از دیگر مباحثی است که در این فصل که آخرین سخنرانی است مطرح شده است.

ظاهراً آن شادروان قصد داشته است که مطالب دیگری را نیز احتمالاً در سخنرانیهای دیگر مطرح کند، ولی متأسفانه مجالی برای آن نیافته است. به هر حال این سلسله سخنرانیها علاوه بر آنکه پاسخی جدی است به کسانی که بویی از عرفان نبرده ادعای حافظ‌شناسی می‌کنند، برای همه کسانی که بخواهند بطور جدی با حافظ و دیوانش برخورد کنند می‌تواند مقدمه‌ای سودمند باشد. خدایش بیامرزاد.

حافظ شناسی: خودشناسی

علی محمد حق شناس

ذهن و زبان حافظ. بهاء الدین خرمشاهی. نشر نو.
تهران. ۱۳۶۱. ۲۱۰ صفحه.

۱) دوران چهارم حافظ شناسی

برای ما فارسی زبانان، حافظ شناسی خودشناسی است، زیرا که حافظ به مبدأ و مرکز فرهنگی که فارسی پاسدار آن است و ما پرورده آنیم، نزدیک ترین کس است و آشناترین و دمسازترین کس. و ما هرگاه حافظ را به راستی شناخته باشیم، انگار که رمز و راز فرهنگ خود را، یعنی مبدأ و مرکز خود را، شناخته ایم. در این نوشته بیش از هر چیزی می‌کوشیم تا نشان دهیم که این سخن هرگز گزافه نیست، بیان واقعیت است. اما آن کس که حافظ را به راستی شناخته باشد کو؟

ما حافظ را همانند خودمان دوست می‌داریم و خود را دوست می‌داریم بی آن که خود را شناخته باشیم، حافظ را هم همین‌طور. شناخت حافظ به دشواری شناخت خویشتن است؛ و دوست داشتن هر دو به یک اندازه آسان. ما از حافظ چه می‌دانیم؟ تاکنون به چه مرتبه از شناخت او ره پرده ایم؟

در نقد پر مغز و راهگشایی که اخیراً بر دیوان حافظ چاپ خانلری نوشته شد، خواندیم که «آثار شاعران و نویسندگان بزرگ گذشته... پس از اختراع فن چاپ ظاهراً سه دوره را باید از سر بگذرانند: دوره چاپهای متعدد... بی آنکه در صحت و اصالت آنها بر اساس روشهای علمی تصحیح و نقد متون دقت کافی شده باشد...، دوره چاپ انتقادی یا منقح... و دوره چاپ نهایی... پس از این سه دوره، دوره چهارمی آغاز می‌شود، ارزشمندتر از دوره‌های قبل... این دوره را می‌توان دوره نقد ادبی بر مبنای صحیح و محکم دانست».^۱ در همان نقد، نسخه خانلری به حق نسخه

۱) ابوالحسن نجفی. «حافظ: نسخه نهایی». نشر دانش. سال دوم. شماره اول. صص ۳۰-۳۹.

نهایی دیوان حافظ و نقطه پایان دوره سوم در کار حافظ‌شناسی خوانده شده بود. بر قول بالا- به فرض این که آن را قبول داشته باشیم- می‌شود افزود که دوره چهارم حافظ‌شناسی- دوره نقد آثار او بر مبنای صحیح و محکم- اینک با نشر کتاب ذهن و زبان حافظ آغاز شده است. و کار حافظ‌شناسی در این دوره طبعاً از همه دوره‌های پیشین دشوارتر است. زیرا که در این دوره موضوع شناخت آن چیزی است که حافظ را حافظ کرده است: غزلهای او.

البته، در دوره‌های سه‌گانه پیشین هم، در کنار کار و کوشش اصلی در راه رسیدن به نسخه نهایی دیوان، کارهای ارجندی انجام شده و کتابهایی چند در زمینه حافظ‌شناسی فراهم آمده بود؛ مثل تاریخ عصر حافظ، مقام حافظ، از کوچه رندان، در کوی دوست، فرهنگ اشعار حافظ، مکتب حافظ، عقاید و افکار خواجه، حافظ و قرآن، تماشاگاه راز و مانند اینها. اینها همه مغتنمند، اما به لحاظ نوع با ذهن و زبان حافظ فرق دارند: اینها بیشتر به خود حافظ پرداخته‌اند، یا به تاریخ زمانه او، به دانش و پیش و منشی و منش او، به ریشه‌های جهان بینی و باور و خواست و کردار او، به میزان تعلق او به روزگار خودش و توجه او به رخدادهای تلخ و شیرین آن روزگار و یا به هر چه از این دست است. هر چند که در کنار چنان مباحثی به شعر و هنر او هم گهگاه اشارتی گذرا کرده باشند. و حال آن که ذهن و زبان حافظ بیش از هر چیز به شعر و هنر حافظ توجه دارد؛ بیش از هر چیزی می‌کوشد تا به ساختهای هنری شعر او راه برد و به رموز و لطایفی که در کار ایجاد آن ساختها کرده شده است؛ خواه ساخت صوری و خواه ساخت معنایی.

این است که کتاب اخیر به راستی آغازگر نوعی دیگر از پژوهش در زمینه حافظ‌شناسی است؛ نوعی دیگر که موضوع اصلی آن شعر و هنر حافظ است و نه خود او، یا زمانه او و یا هر چه سوای آثار او است. از این دیدگاه می‌شود گفت کتابهایی که پیش از این یکی نوشته شده‌اند، همه در واقع فراهم آورنده شرایط لازم برای پرداختن به پژوهشهایی از همین دستند؛ همان طور که نسخه نهایی دیوان حافظ هم شرط لازم دیگری است.

و از همین رو است که ذهن و زبان حافظ را نباید نادیده و ناسنجیده رها کرد؛ خواه در انجام کاری که به عهده گرفته است موفق شده باشد و خواه، به گمان ما، نشده باشد؛ یعنی مثل هر اثر پژوهشی دیگر، از جنبه‌هایی موفق و از جنبه‌های دیگر ناموفق از کار درآمده باشد. زیرا که این کتاب نخستین گام در راهی دیگر است؛ خشت

نخست در بنای نقد ادبی شعر حافظ بر مبانی صحیح و محکم است. کوچکترین جنبه درست آن را باید گفت و کمترین نشانه لغزش در آن را نباید ناگفته گذاشت؛ بدان امید تا گامهای بعدی در بیراهه برداشته نشود و خشتهای دیگر کج گذاشته نشود. نوشته حاضر به هیچ روی مدعی انجام چنان مهمی نیست؛ با این بضاعت مزجاء، البته نمی تواند باشد؛ تنها فتح بایی در این باره است و بس.

۲) «اسلوب گسسته‌نمای» معنا در حافظ و قرآن

نشان یار سفر کرده از که پرسم باز

که هر چه گفت برید صبا پریشان گفت

مؤلف در فصل نخست کتاب چگونگی پیوند معانی در سوره‌های قرآن و غزلهای حافظ را زیر عنوان «اسلوب هنری حافظ و قرآن» موضوع سخن قرار می‌دهد. محور اصلی سخن در این فصل آن است که پیوند معانی، هم در سوره‌های قرآن و هم در غزلهای حافظ، عموماً به لحاظ ظاهر گسسته یا بریده بریده است؛ یا به گفته خود مؤلف «بارزترین خصیصه سبکی قرآن [ودیوان حافظ]... ناپیوستگی یا عدم تلائم و فقدان انسجام یا اتساق ظاهری و متعارف است» (ص ۶). و پیامد این گسستگی معنایی، از جمله آن است که «غزلهای حافظ... ایاتش بیش از هر غزلسرای دیگر استقلال، یعنی تنوع و تباعد دارد» (ص ۱۸)، آن چنان که در قرآن هم «به‌ندرت می توان در طول بخش عمده‌ای از يك سوره اتساق و انسجام معنایی مشاهده کرد» (ص ۹).

مؤلف در این فصل دریافته‌ها و گفته‌های گروهی از قرآن‌شناسان شرق و غرب را درباره همین ویژگی بریده بریدگی یا به گفته خودش «عدم تلائم» معنایی قرآن به‌طور گسترده باز می‌گوید (دریافته‌های کسانی چون طه حسین، ریچارد بل، آرتور جان آربری، مونتگمری وات، فریدهوف شوآن، سیوطی، صاحب‌مجمع‌البیان و دیگران از همین دست). و چون منظور از گسستگی ظاهری معنا در قرآن را از این رهگذر بخوبی روشن کرد، آن گاه به سراغ غزلهای حافظ می‌رود و می‌آورد «باری به پیشنهاد نگارنده، ساختمان غزل حافظ متأثر از سوره‌های قرآن است» (ص ۱۹). و این، البته، بدان معنی است که پیوند معانی در غزلهای حافظ به همان دلیل گسسته می‌نماید که در سوره‌های قرآن.

۳) «اسلوب دوری» معنا در حافظ و قرآن

دل چو پرگار به هر سو دَوَرانی می‌کرد

و اندر آن دایره سرگشته پابرجا بود

گفتنی است که در خود این فصل نیز يك پدیدگی، يك گسل گنج‌کننده، در روال سخن هست: مؤلف در ادامه بحث درباره سبک یا اسلوب گسسته‌نمای غزل‌های حافظ، ناگهان سخن از خطی نبودن آن سبک بلکه دوری و دایره‌ای بودن آن، و از «ساختمان حلقوی، یا بلکه کروی» معنا در غزل‌ها به میان می‌کشد. خواننده به اینجا که می‌رسد، اگر زود متوجه قضایا نشود، خواه و ناخواه گنج خواهد شد، و از خود خواهد پرسید چه شد که سبک ناپیوسته یا بریده بریده حافظ یکباره به «سبک دوری و دایره‌ای... و ساختمان حلقوی، یا بلکه کروی» تغییر ماهیت داد؟

با کمی تأمل، خواننده سرانجام درمی‌یابد که در اینجا محور سخن عوض شده و بحث اینک دور محور باطن منسجم معنا در غزل‌ها می‌چرخد و نه ظاهر گسسته‌نمای آن. مؤلف به خواننده هیچ هشدار نمی‌دهد که همان‌طور که ویژگی گسسته‌نمایی فقط به ظاهر پیوند معانی در غزل‌ها و نیز در قرآن تعلق دارد، خصیصه دوری یا دایره‌ای هم تنها به باطن آن پیوند متعلق است.

۴) دریافتی درست اما وارونه، روشنگر اما نیمه‌کاره

مؤلف در فصل نخست به دریافتی بسیار درست درباره قرآن و غزل‌های حافظ دست یافته است، دریافتی که به‌راستی می‌تواند در شناخت حافظ و قرآن و ساخت معانی در آن دو سخت سودمند و گره‌گشا باشد. ولی این دریافت اولاً نیمه‌کاره عرضه شده است و ثانیاً وارونه. برای هر چه روشن‌تر شدن قضایا، خوب است نخست ببینیم در این فصل چه چیزها آمده و چطور آمده، و چه چیزها نیامده است و چرا. در این فصل این چیزها آمده است:

۱. توصیفی گسترده و روشن درباره گسستگی ظاهری در پیوند معانی در سوره‌های قرآن و غزل‌های حافظ؛

۲. توصیفی مفید ولی-افسوس- بسیار کوتاه و ناپیوسته و گریزا درباره پیوند باطنی دوری و دایره‌ای معانی در غزل‌های حافظ (و البته در سوره‌های قرآن)؛

۳. شرحی پراکنده و جای‌جای درباره فایده‌ای که از رهگذر ساخت دایره‌ای معنا با ظاهر گسسته در قرآن و غزل‌های حافظ به حاصل آمده است.

درباره فایده این نوع ساخت معنایی، مؤلف می گوید اگر پیوند معانی در قرآن از این دست نمی بود، «آن گاه واقعاً چیزی عبوس تر و بیجان تر و ناخواندنی تر از این مجمع القواعد پیدا نمی شد» (ص ۱۵). و این البته دریافتی درست است. و یا می گوید «حافظ آن همه حرف و حکمت را فقط به شرطی می توانسته است بگوید که در هر بیت یا چند بیت از يك غزل بتواند ساز و سرودی دیگر سر کند... [و چون می خواسته است] از همه کون و مکان در يك غزل سخن [براند]، دیگر جایی برای ترتیب و توالی منطقی [در غزلها] او [باقی نمی ماند]» (صص ۲۱-۲۲؛ افزوده ها از من است). این دریافت، با آن که با ظاهر قضا یا جور درمی آید، به دلایلی که خواهیم دید، نمی تواند در نهایت درست باشد.

اما نکته های بسیار اساسی زیر در این فصل از کتاب، یا در هیچ فصل دیگر، نیامده؛ یا اگر آمده، عرضه چنان نیست که خواننده آنها را به آسانی دریابد:

۱. رابطه گسستگی ظاهری در پیوند معانی با دوری و دایره ای بودن نهانی آن پیوند، و این که کدام يك از این دو برخاسته از دیگری است: آیا گسسته نمایی معلول دوری یا دایره ای بودن پیوند معانی است، یا برعکس؟

۲. دامنه شمول سبك یا اسلوب به ظاهر گسسته و به باطن دوری؛

۳. خاستگاه اصلی این نوع اسلوب خاص؛

۴. راز یا علت وجودی سبك یا اسلوب به ظاهر گسسته و به باطن دوری.

در مورد نکته (۱)، هر چند که در کتاب صریحاً هیچ سخنی گفته نشده است، خواننده از رهگذر تأکیدی که روی گسستگی ظاهری معانی گذاشته شده، بسا که (مثل من) احساس کند که انگار مؤلف دوری یا دایره ای بودن پیوند پنهانی معانی را انگیزه از گسستگی ظاهری آن پیوند پنداشته است؛ و این درست وارونه واقعیت است، آن گونه که خواهد آمد. در مورد نکته (۲) مؤلف معتقد است که دامنه شمول این سبك به حافظ و قرآن محدود می شود؛ آنجا که خواننده را از «مقایسه این دو کتاب با سایر کتابها» باز می دارد (ص ۱۹). و در مورد نکته های (۳) و (۴) در کتاب هیچ سخنی به میان نمی آید.

(۵) کعبه از رهگذر ترکستان؟

به گمان من، این وارونگیها و نیمه کارگیها که در فصل نخست به چشم می خورد، بیش از هر چیز معلول آن است که در این فصل موضوع بحث مقوله ساخت است،

اما روش و ابزار بحث ساختگرایی نیست، (و ناگزیر، روش و ابزاری هم که برای تهیه مطالب این فصل به کار رفته ساختگرایی نمی‌تواند بوده باشد). به سخن دیگر، در اینجا سعی شده تا ساخت معنایی دو کتاب شکوهند در خارج از اصول و مبانی روش ساختگرایی و در چارچوب مفاهیم و اصول و اصطلاحاتی دیگر، از شمار «سبک» و «اسلوب» و گاه «ساختمان»، تحلیل و توصیف و عرضه شود. و این نمی‌شود؛ یا اگر هم بشود، بازدهی جز همان مقدار که در این کتاب می‌بینیم نمی‌تواند داشته باشد؛ آن گونه که از رهگذر ترکستان هم به کعبه نمی‌شود رفت؛ یا اگر این روزها بشود، به زحمتش نمی‌آرد. به هر حال اگر همین پژوهش در چارچوب اصول و مفاهیم ساختگرایی انجام می‌شد، بسا که بازده آن بسیار چشمگیرتر از کاردرمی‌آمد. در اینجا برای اثبات همین مدعای اخیر هم که شده، بد نیست به همان موارد چهارگانه که در کتاب آورده نشده است از چشم انداز ساختگرایی نگاهی بیندازیم. روشن است که برای انجام این مهم می‌باید نخست با چند اصطلاح عمده از اصطلاحات ساختگرایی، آن گونه که در زبان‌شناسی نوین به کار می‌آیند، آشنا شویم. پیش از هر چیز، باید دانست که خود ساختگرایی (structuralism) یک روش و دید علمی عام است که برای پژوهش در بیشتر زمینه‌های علمی به کار می‌تواند آمد. در چارچوب این روش و دید، هر چیزی را به عنوان یک ساخت یا یک نظام موضوع سخن قرار می‌دهند.

۶) ساخت، ژرف ساخت، روساخت

ساخت هر کل متشکلی است که از ترتیب و تنظیم تعدادی اجزای کوچکتر از خودش، طبق قاعده درست شده باشد و بتواند کار (نقش) معینی را انجام دهد. مثلاً ساعت یک ساخت است؛ چون خود کلیتی دارد؛ و آن کلیت از اجزایی کوچکتر طبق قاعده درست شده است؛ و در کل به کار گاه شماری می‌آید. اجزای سازنده ساخت را واحد ساختاری می‌گویند و نظمی را که طبق قاعده میان واحدهای ساختاری هر ساختی پدید می‌آید روابط ساختاری. پس عقر به‌های ساعت و صفحه و شیشه و جام و فنرها و پیچ و مهره‌های آن، همگی واحدهای ساختاری ساعتند، و نظم و ترتیب موجود میان آن واحدها، همگی روابط ساختاری ساعت. ساخت را گاه نظام هم می‌گویند. نظام یا ساخت ممکن است یا عینی (محسوس) باشد و یا انتزاعی (معقول)؛ عینی، مثل همان ساعت یا ماشین و مانند اینها؛ و انتزاعی، مثل نظامهای ناظر بر

نهادهای اجتماعی، نظریه‌های علمی، آفریده‌های هنر و جز اینها. واحدهای ساختاری هر ساخت یا نظامی، علی‌القاعده، عموماً جنسی مشترك دارند، و هر کدام فصل(ها)ی ممیز. مثلاً واحدهای ساخت ساعت، به‌طور عموم، مشتركاً از جنس فلزند؛ ولی هر يك از آنها ویژگی(ها)ی دارد که در هیچ واحد دیگری از همان ساخت یافت نمی‌شود (یکی گرد است، دیگری دراز و سومی پیچ‌پیچ؛ یکی ساکن است، دیگری متحرك و سومی گاه ساکن و گاه متحرك؛ و به همین منوال). جنس مشترك واحدهای هر ساختی ضامن یگانگی و یکپارچگی صوری (یا به تعبیری دیگر «تلائم و اتساق عینی») همان ساخت یا نظام است، و فصل ممیز هر يك از آن واحدها ضامن تفرد و تمایز آن واحد نسبت به واحدهای دیگر همان ساخت؛ گذشته از این که فصل ممیز هر واحدی سرچشمه کار (نقش) خاصی هم هست که همان واحد در چارچوب همان ساخت انجام می‌دهد. مثلاً این که تمام اجزای يك ساعت مشتركاً از جنس طلا است، ضامن یکدستی و یکپارچگی آن ساعت است؛ و این که فرضاً ثانیه‌شمار آن ساعت دارای ویژگی درازی و تحرك معینی است، ضامن تفرد و تمایز آن از دیگر اجزای همان ساعت است و نیز سرچشمه کار خاص «شمارش ثانیه‌ها» در چارچوب ساعت مزبور.

هر ساختی بخشی آشکار دارد و بخشی نهفته. بخش آشکار هر ساخت را اصطلاحاً روساخت می‌خوانند، و بخش نهفته آن را ژرف ساخت. مثلاً در ساخت ساعت، آن بخش که از واحدهای از نوع شیشه، صفحه و عقربه، و از روابط موجود میان آنها درست شده است، روساخت ساعت نام می‌گیرد؛ و آن بخش که از واحدهای از شمار فتر، سنگ، چرخ‌دنده، و از روابط ناظر بر آنها تشکیل شده است، ژرف ساخت ساعت. روساخت و ژرف ساخت با هم پیوند دوجانبه دارند و هر يك تا حد زیادی تعیین‌کننده کم و کیف دیگری است.

باری، برای مقصود ما در این نوشته، همین اندازه آشنایی با اصطلاحات ساختگرایی بس است. اگر در گذار بحث باز هم به اصطلاحات دیگری نیاز پیدا شد، همانجا آنها را شرح خواهیم داد.

۷) ژرف ساخت دوری و روساخت گسسته در فرهنگ مشرق زمین

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست

منت خاک درت بر بصری نیست که نیست

آنچه مؤلف در فصل نخست درباره ظاهر و باطن پیوند معانی در قرآن و حافظ زیر عنوانهای «سبك يا اسلوب گسسته‌نما»ی معنا و «سبك يا اسلوب دوری و دایره‌ای» معنا آورده است، از چشم انداز ساختگرایی می‌تواند، به ترتیب، به روساخت گسسته معنا و ژرف ساخت دوری آن تعبیر شود. از این پایگاه نظری، می‌شود گفت که ساخت معنایی غزلهای حافظ و نیز سوره‌های قرآن، به لحاظ روساخت، گسسته و به لحاظ ژرف ساخت، دوری است.

اما در اینجا حرف اصلی بر سر اصطلاح تنها نیست. حرف اصلی بر سر آن است که اگر از چشم انداز ساختگرایی به قضا یا نگاه کنیم، در آن صورت، دامنه شمول و کاربرد ژرف ساخت دوری و روساخت گسسته را فقط به حافظ و قرآن محدود نخواهیم دید؛ بلکه خواهیم دید که این دو ویژگی در ساخت هر اثر هنری یا غیرهنری و حتی علمی دیگر هم که، نه تنها در ایران، بلکه در کل فرهنگ و تمدن شرق پدید آمده، و یا به طور کلی در کل نظامهای تمدنی مشرق زمین به کار برده شده است؛ منتهی در نظام یا ترکیب هر اثری در سطحی دیگر از تحلیل: در مثنوی معنوی، همین روساخت گسسته و ژرف ساخت دوری در همان سطح تحلیل به کار آمده است که در قرآن و دیوان حافظ، یعنی در سطح داستانها و مباحث مستقل، که هر کدام را می‌توان، از نظر ساختاری با غزلی از حافظ یا - بلا تشبیه - با سوره‌ای از قرآن کمابیش برابر گرفت.

در بوستان و گلستان سعدی، همین نوع ساخت در سطح تحلیل ابواب به کار رفته است: شما گلستان را باز کنید، مثلاً باب دوم آن، «در اخلاق درویشان» را بیاورید و حکایت‌های همان يك باب را به لحاظ موضوع یا مضمون، یعنی همان معنا یا به گفته فرنگان «تم»، با هم بسنجید تا خود ببینید چگونه سعدی شماری چند از داستانهای را که همه به لحاظ مضمون یا معنا با هم متفاوت و حتی گاه متضادند، در بای یگانه فراهم آورده و آن باب را «اخلاق درویشان» نام کرده است. و این یعنی نمودی دیگر از همان روساخت گسسته معنایی که خود پیامد ژرف ساخت دوری معنایی است. منتهی این نمود در سطح تحلیلی دیگر، که نسبت به مثنوی و حافظ کمی انتزاعی تر است، جلوه کرده است. نمودهای دیگر این نوع ساختهای خاص مشرق زمین را می‌شود در هر اثر اصیل دیگر از همین بخش از جهان به آسانی به چشم دید: در لمعات عراقی، در سوانح احمد غزالی، در اسرار التوحید محمد بن منور، در ساخت بقاع متبرکه، در معماری خانقاه و مسجد و خانه و حمام و هر جا.

اصلاً ژرف ساخت دوری و روساخت گسسته یکی از ویژگیهای برجسته و عام و شاید برجسته‌ترین و عام‌ترین ویژگی - نظام یا همان ساخت - در کل جوامع مشرق‌زمین و در تمام ساختها و نظامهای فرهنگی و تمدنی این بخش از جهان به‌طور کلی است؛ تا جایی که این ویژگی را حتی در ساخت بیشتر کتابهای علمی به ظاهر «کشکول مآب» این خطه هم می‌توان دید؛ در ساختها یا نظامهای اخلاقی و اجتماعی و سیاسی و اقتصادی و حتی باغداری نیز هم. چرا؟

۸) خاستگاه ژرف ساخت دوری و روساخت گسسته

جمع کن به احسانی حافظ پریشان را

ای شکنج گیسویت مجمع پریشانی

همان «فریدهوف شوان» که مؤلف ذهن و زبان حافظ او را به حق «یکی از اسلام‌شناسانی» خوانده است «که به سطح و ساحت کم‌نظیری از شناخت حقایق ادیان و اسلام دست یافته است» (ص ۱۷)، در جایی دیگر در توصیف اقوام کهن و به‌طور کلی جوامع سنتی و دینی (که مشرق‌زمین خاستگاه آن و ایران بی‌گمان بخشی از آن است) می‌آورد که: بر سرتاسر شتون زندگی آن اقوام و بر کل موجودیت آن جوامع دو معنای اساسی - دو ایده کلی - تسلطی گریزناپذیر دارد: یکی معنای مبدأ (origin) و دیگر معنای مرکز (centre).^۲

این که آن دو معنا خود چیستند، به کار ما در اینجا مربوط نمی‌شود. در این باره همین بس که بگوییم هردوی آنها سرشتی الوهی دارند؛ هردو، مثل قرآن و کعبه در فرهنگ و تمدن اسلامی، از حد اعلای قداست برخوردارند؛ و هر دودر واپسین گام از يك جا نشأت می‌یابند؛ یا حتی يك چیزند.

آنچه مستقیماً با موضوع بحث ما در اینجا ربط پیدا می‌کند این است که در جوامع «مبدأگرای» و «مرکزمدار» سنتی و دینی همه چیزها در پیرامون همین مرکز، که در عین حال با مبدأ در بنیاد یکی است، نظام‌بندی یا آراسته می‌شوند؛ همه در اطراف کعبه‌ای که با قرآنی پیوندی بسیار ژرف دارد طواف می‌کنند، همه دور چنین مرکزی حلقه‌وار یا دایره‌وار آرایش می‌یابند. پیداست که با آرایش همه چیزها در پیرامون مرکزی یگانه، نظام تمدنی و فرهنگی‌ای ساخته می‌شود که در کلیت تاملش، در ژرف ساخت لزوماً دوری یا دایره‌ای، و در روساخت احتمالاً گسسته است؛ زیرا که

2) Light on The Ancient World, Perennial Books. 1965, p. 7.

در چنین نظامی مهم نیست که واحدهای ساختاری با هم دمساز باشند یا نه؛ مهم دمساز بودن تك تك آن واحدها با مرکز نظام است. پس، از این چشم‌انداز می‌شود آشکارا دید که در این نظام یا ساخت سنتی، ژرف ساخت دوری اصل و اساس کار است و روساخت گسسته فرع آن اصل. و این ژرف ساخت دوری است که باید محور اصلی پژوهشها و بررسیها واقع شود و نه روساخت گسسته.

به هر تقدیر، در درون هر نظام فرهنگی و تمدنی از این دست، همه نهادها و پدیده‌های مرکب یا ساخته شده نیز، به نوبه خود، به لحاظ ساختاری، الزاماً ژرف ساخت دوری و احتمالاً روساخت گسسته خواهند داشت؛ مانند نهادهای سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، اخلاقی، هنری، معماری، کشاورزی، بازرگانی و جز اینها؛ و مانند پدیده‌های ساخته شده مسجد، خانقاه، خانه، کاروانسرای، شعر، نقاشی و مانند اینها. زیرا که نهادها و پدیده‌های موجود در چنین فرهنگها و تمدنها، همگی از روی يك الگوی کلی، يك نظام نمونه، ساخته می‌شوند؛ گذشته از آن که همه آنها، درست مثل کل آن فرهنگها و تمدنها، مبدأ و مرکزی مختص به خود دارند.

این است که باید گفت محدود کردن این چنین ویژگیهای عام و فراگیر (که در ژرف ساخت و روساخت همه نظامهای فرهنگی و تمدنی جوامع سنتی و دینی و همه نهادها و پدیده‌های موجود در آن جوامع آشکارا به چشم می‌خورد) به تنها دو کتاب (که تازه یکی از آن دو همان مبدأ و مرکز کل فرهنگ و تمدن اسلامی است) و آن گاه وارونه عرضه کردن آنها، از زمره لغزشهایی است که فقط از رهگذر شتابزدگی دامنگیر پژوهشگر می‌تواند شد؛ شتابزدگی از آن دست که سبب می‌شود پژوهشگر برای پژوهش در زمینه‌ای مشخص (مثلاً در زمینه «ساخت» يك اثر) دید و روش و ابزار مناسب (مثلاً دید و روش و ابزار «ساختگرایی») برگزیند. باری، پیرسیم رازیا علت وجودی ژرف ساخت دوری و روساخت گسسته در نظام تمدنی و فرهنگی جوامع سنتی و دینی و در ساخت نهادها و پدیده‌های موجود در آن تمدنها و فرهنگها چیست؟ این پرسش را آن گاه می‌توان با روشنی هرچه بیشتر پاسخ داد که نخست به نظامهای فرهنگی و تمدنی جوامع غیرسنتی و غیردینی جدید هم نگاهی گرچه کوتاه انداخته باشیم تا از آن رهگذر زمینه‌ای برای سنجش به دست آورده باشیم.

۹) ژرف ساخت خطی و روساخت پیوسته در نظام جوامع جدید

جای آن است که خون موج زند در دل لعل

زین تغابن که خرف می شکند بازارش

در جوامع غیر سنتی و غیر دینی، دیگر هیچ نظامی که ژرف ساخت دوری و روساخت گسسته داشته باشد، جز در گورستان موزه‌ها، به چشم نمی خورد. زیرا که آن جوامع دیگر نه به هیچ مرکزی تعلقی دارند و نه به هیچ مبدأ اعتقادی. و حتی اگر به زعم نهان بین ترین فیلسوف آن جوامع، خدا هنوز هم در آنجاها نمرده باشد، باری دیگر در مرکز نظام نیست تا همه چیز را همچون برگهای غنچه در پیرامون خود حلقه وار بیاراید و از آن رهگذر نظامها و ساختهای را پدید آورد که در ژرف ترین مراتب ساختاریشان دوری یا دایره ای باشند و در روساخت احتمالاً گسسته.

در آن جوامع، جای مبدأ و مرکز را، همگام با زوال یا لا اقل پس رانده شدن آنها، دو معنای بنیادین - دوایده کلی - دیگر رفته رفته پر کرده است: یکی معنای تصرف و دیگر معنای تولید. این دو معنا نیز، هر دو در واپسین گام، از يك جا انگيخته می شوند، یا حتی در نهایت يك چیزند، جز آن که مانند مبدأ و مرکز دیگر قداستی ندارند؛ دیگر خدایی نیستند.

گرافه نیست اگر بگوئیم همین تحول، همین جا به جایی معانی، بی کمتر تردیدی بنیادین ترین، ژرف ترین و پرمیامدترین واقعه در تمام طول تاریخ جوامع جدید بوده است. زیرا که با وقوع همین يك واقعه تمامی تمدنها و فرهنگهای آن جوامع، همراه با همه نهادها و پدیده های موجود در آن تمدنها و فرهنگها، هم به لحاظ سرشت و گوهر و هم به لحاظ ساخت و نظام، همگی از بنیاد زیر و رو شده اند، به تمامی دیگرگون گشته اند، و سرتاسر به چیزهایی متفاوت و حتی متضاد با آنچه پیش از این واقعه بوده اند، بدل شده اند. چرا؟

برای این که، از يك سو، حرص تصرف نیاز به تخصص را در پی دارد و، از سوی دیگر، امر تولید نیاز به خط تولید را - تسمه تولید را. و در راستای تسمه تولید، تخصصهای گونه گون با مراتب متفاوت به صورت زنجیره ای دراز و پیاپی به دنبال یکدیگر آرایش می یابند و در پی هم نظامبندی می شوند. زیرا که هر تخصصی، چه به لحاظ نوع و چه به لحاظ مرتبه، در واقع مکمل تخصص پیشین و مقدمه تخصص پسین است. پر پیدا است که با آرایش - با نظامبندی - تخصصهای متنوع و متفاوت در راستای خط تولید، نظام تمدنی و فرهنگی ای ساخته می شود که در کلیت تماش

ضرورتاً ژرف ساخت خطی و اجباراً روساخت پیوسته دارد. زیرا که در چنین نظامی مهم نیست که واحدهای ساختاری با هیچ مرکزی دمساز باشند (چون در این نوع نظام اصلاً هیچ مرکزی در کار نیست)؛ بلکه مهم این است که آن واحدها با همدیگر بخوانند و به لحاظ تخصصی دنباله هم باشند؛ مکمل همدیگر باشند و شرط وجود یکدیگر.

روشن است که در درون همه نظامهای تمدنی و فرهنگی از این سنخ، همه نهادها و پدیده‌های مرکب یا ساخته شده نیز، به جای خود، به لحاظ ساختاری الزاماً ژرف ساخت خطی و روساخت پیوسته خواهند داشت؛ از شمار نهادهای اقتصادی، سیاسی، اخلاقی، اجتماعی؛ و پدیده‌های از نوع مصنوعات، آفریده‌های هنری، ساختمانها و غیره.

این است که در جوامع غیر سنتی و غیر دینی - که خود پدیده‌هایی نو و جدیدند - برای آنکه شخص بتواند به صورت عضو - یا همان واحد ساختاری - در ساخت یا نظام این یا آن نهاد اجتماعی پذیرفته شود، باید اولاً با اعضای دیگر آن نهاد جنس مشترك داشته باشد و ثانیاً نسبت به آن اعضا فصل (ها) بی‌میز؛ یعنی باید هم جزء نظام کلی همان جامعه شده باشند (اقلاً اجازه کار رسمی دریافت کرده باشند)، و هم تخصص (ها) بی برای خود دست و پا کرده باشند. و این به همان اندازه که در مورد اشخاص در ارتباط با نهادهای اجتماعی صادق است، در مورد اشیاء در ارتباط با پدیده‌های ساخته شده نیز صادق می‌تواند بود.

در این نوع نظامهای خطی و پیوسته، جنس مشترك عضو (فرد، واحد ساختاری) شرط لازم برای شرکت او در نظام است و فصل میز شرط کافی؛ هر چه يك فرد جنساً با افراد دیگری که در يك نظام عضویت دارند بیشتر اشتراك داشته باشد، امکان عضویت او هم در نظام آن نهاد به همان اندازه بیشتر خواهد شد؛ و هر چه يك فرد نسبت به همان افراد تخصص (فصل میز) بیشتری و بهتری داشته باشد، باز هم امکان عضویت او به همان نسبت بیشتر خواهد شد. یا به طور خلاصه، در فرهنگها و تمدنهای جوامع جدید، شرط عضویت فرد در نهادهای آن جوامع و پذیرفته شدن او به عنوان واحدی ساختاری در نظام یا ساخت آن نهادها، تنها این دو اصل است: برخورداری از جنس مشترك به عنوان شرط لازم و از فصل (ها) بی‌میز به عنوان شرط کافی.

اکنون چنانچه از این چشم‌انداز ساختگرایانه به جوامع غیر سنتی و غیر دینی

جدید و به مظاهر ممتاز آنها نگاه کنیم، هم راز وجودی خود آنها را آشکارتر و روشنتر به چشم خواهیم دید و هم راز وجودی مظاهر آنها را، از شمار انساغداری (اومنیسم)، دموکراسی، روحیه نژادپرستی، مالکیت فردی، استثمارگری و استعمارطلبی، تخصص جویی و جز اینها.

آن جوامع همگی انساغدارند، زیرا که نظام تمدنی و فرهنگی آنها دیگر گداگردیک مبدأ که مرکز آن نظام را تشکیل داده باشد آراسته نشده؛ بلکه بر بنیاد حرص تصرف نظامبندی شده که خود همچون ماری در راستای خط تولید دراز کشیده است. و در راستای خط تولید فقط انسان به کار می آید، آن هم انسان متخصصی که با دیگران بخواند.

آن جوامع همگی دموکراتیک اند، چون که در راستای خط تولید، انسانهای متخصص همه به لحاظ ضروریات تولیدی با هم برابرند؛ چه، در آن راستا، هر انسان متخصصی از یک سو مکمل انسان متخصص پیش از خود است و از سوی دیگر شرط وجودی برای انسان متخصص پس از خود.

روحیه نژادپرستی (چه آشکارا مثل آفریقای جنوبی و چه پنهان مثل آمریکای شمالی و هر جای دیگر) و تخصص طلبی دارند، برای این که در راستای خط تولید، جنس مشترك (نژاد یا تبار یگانه) و فصل ممیز (هر نوع تخصص) به صورت دو اصل لازم و کافی جلوه گر می گردند. این است که در جوامع جدید بومیان بر مهاجران رجحان دارند و متخصصان بر دیگران. و این است که در آن جوامع هر فردی می کوشد تا با کسب تخصصهای بیشتر و برتر بر فصول ممیز خود بیفزاید.

استثمارگر و استعمارطلبند، از آن رو که این خود تجلی وحشی و رام نشده همان حرص تصرف است. جلوه اهلی و رام شده حرص تصرف گرایش بیش از حد، مهار نشده و کور کننده به مالکیت فردی است.

باری آنچه در این بخش آمد، پس است تا زمینه لازم را برای سنجش ساخت و نظام دوری و گسسته در جوامع مرکز مدار سنتی و دینی کهن، از سویی، با ساخت و نظام خطی و پیوسته در جوامع مرکز گریز غیر سنتی و غیر دینی جدید، از سوی دیگر، در اختیار ما بگذارد. پس به موضوع اصلی بازگردیم تا ببینیم که راز وجودی ژرف ساخت دوری و روساخت گسسته در نظام تمدنی و فرهنگی آن جوامع چیست.

۱۰) ژرف ساخت دوری و روساخت گسسته در نظام جوامع کهن

در جوامع سنتی و دینی، برعکس، حرص تصرف و خط تولید نه اصل و اساس نظامهای فرهنگی و تمدنی را تشکیل می‌دهند و نه نقطه آغاز آنها را؛ هر چند که هر دوی آن معناها به شکل ویژگیهای فردی در متن آن نظامها، البته یافت می‌شوند. در این جوامع، اصل و اساس و نقطه آغاز و انجام هر نظام یا ساختی همان مبدأ و مرکز است. به همین دلیل هم، در این جوامع نه جنس مشترك (نژاد یا تبار یگانه) و نه فصل ممیز (تخصص و مهارت) هیچکدام حکم شرط کافی برای عضویت در نظام را پیدا نمی‌کنند؛ بلکه شرط کافی برای چنین عضویتی تنها و تنها اصل سنخیت و دمسازی و حتی یگانگی با مرکز و مبدأ است و دیگر هیچ. جنس و فصل، حداکثر، ممکن است حکم شرط لازم را پیدا کنند و بس.

این است که در جوامع سنتی اعضاء یا عناصر ساختاری هر نظام یا ساختی را طبعاً دوری برمی‌گزینند که هر يك با مرکز و مبدأ همان ساخت یا نظام نسبت و سنخیت داشته باشد. اگر آن اعضاء یا واحدها با همدیگر نسبت و سنخیت چندانی نداشته باشند، دیگر مهم نیست؛ مهم دمسازی و حتی یگانگی تك تك واحدهای ساختاری با مرکز و مبدأ ساخت یا نظام است. از همین رو است که در این نوع جوامع اوج آرزوی هر فردی که هنوز به نظام فرهنگی و تمدنی آن جوامع واقعا تعلق خاطر دارد، آن است که با فروگشتن هر نشانی از خودی، با رهایی از بند و زنجیر هر جنس و فصلی، به تمامی در مرکز نظام محو و مستحیل شود تا با مبدأ آن و در نتیجه با کل نظام یکی و یگانه گردد؛ از خود فنا شود تا در مبدأ بقا یابد. در جوامع سنتی رسیدن به بقا منوط و مشروط به فنا شدن است؛ «نبودن» رمز و راز «بودن» است و نقطه آغاز آن. در اینجا «بودن یا نبودن» سؤال اصلی نیست؛ بلکه سؤال اصلی «نبودن به بوی بودن» است. در اینجا انگار که مبدأ و مرکز نظام به تك تك اعضاء خود، به يك يك واحدهای ساختاری خویش، می‌گوید: «جنس و فصل خود را رها کن، با من یگانه شو، همه من باش تا تو همه باشی.»

از همین رو است که در جوامع سنتی و دینی چیزهای به ظاهر بسیار متفاوت - حتی متضاد - یا کسان به ظاهر متفاوت یا متضاد، همگی به آسانی می‌توانند، به صرف دمساز بودن با مبدأ و مرکز يك نظام یا ساخت، حکم واحدهای ساختاری آن را پیدا کنند. آن گونه که، فرضاً، در ساخت غزلی یگانه از حافظ، مضامین به ظاهر ناهمگون، همچون واحدهای سازنده آن غزل به کار برده می‌شوند، تنها بدان دلیل که همه آن

مضامین با مضمون مرکزی و آغازین همان غزل متناسب و همسازند. و این هیچ توفیری با آن ندارد که، فی‌المثل: در نظام سیاسی سامانیان، غلام بچه‌ای از جنس ترك و تنها با تخصص شمشیرزنی، صرفاً به سبب دمسازی و سازگاری با امیر سامانی، ناگهان داماد امیری از جنس فارس و با تخصصهای گونه‌گون کشورداری می‌شود و سرانجام جای او را در آن نظام می‌گیرد. و این است. راز یا علت وجودی ژرف ساخت دوری و روساخت گسسته در نظامهای تمدنی و فرهنگی جوامع سنتی در مشرق زمین.

۱۱) حافظ: جلوه‌گاه گوهر اسرار شرق

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم

این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم

از چشم انداز ساختگرایانه بالا، بسیار طبیعی می‌نماید که غزل‌های حافظ بیش از اشعار هر شاعر پارسیگوی دیگر، جلوه‌گاه پوشیده‌ترین رازی باشد که خود گوهر ممتاز نظامهای فرهنگی و تمدنی مشرق زمین و کلید اصلی شناخت آن تمدنها و فرهنگها است. خیلی منطقی است که ساخت غزل‌های او در روساخت به همان اندازه گسسته باشد و در ژرف ساخت به همان اندازه دوری و دایره‌ای که ساخت قرآن، یعنی مبدأ و مرکز فرهنگ و تمدن اسلامی، چنین است. چرا که حافظ، همان‌طور که همه می‌دانند، بیش از هر سخنسرای پارسیگوی دیگر با قرآن، با اصل و اساس نظام فرهنگی و تمدنی ایران اسلامی آشنا نه، دمساز نه، بلکه یکی و یگانه است.

با این یکی و یگانگی حافظ با مرکز و مبدأ فرهنگی که پارسی پاسدار آن و ما پرورده آنیم، دیگر چه جای شگفتی که بنیادین‌ترین، ژرف‌ترین و ممتازترین ویژگی ساختاری فرهنگ اسلامی ایران در غزل او به صورت بارزترین و چشمگیرترین خصیصه جلوه‌گر شود؟ چه مایه شگفتی که آهنگ شعر و سرود او بیش از نوای سخن هر شاعر دیگر در پرده پرده روح و روان ما فارسی‌زبانان غوغا برانگیزد و تک‌تک پردگیان مستور آن سرزمین ناخودآگاه را به مستی، به پایکوبی و دست‌افشانی برانگیزد؟ چه جای گفتگو که ما حافظ را ناشناخته همچون خود دوست بداریم؟ چه جای سخن که حافظ‌شناسی برای ما با خودشناسی برابر باشد؟

حافظ که خود در مرکز و مبدأ فرهنگ اسلامی ایران فنا شده و بدان بقا یافته است، خیلی خوب می‌داند که غزل او آن‌گاه از حقیقت شعر بهره‌ای به کمال خواهد

برد که شعر حقیقتِ فرهنگ و تمدن ما مردم فارسی زبان باشد. این است که تمام هم و غم خود را بر سر این کار می‌گذارد که مضامین ابیات هر غزلی بیش از هر چیز با مضمون یگانه‌ای دمساز باشد که مبدأ و مرکز همان غزل را می‌سازد؛ صرف نظر از این که آن مضامین با همدیگر هم دمساز باشند یا نباشند.

با تکیه بر همین حقایق است که می‌گوییم درست نیست که بپنداریم ابیات غزل‌های حافظ نسبت به یکدیگر «استقلال، یعنی تنوع و تبعاعد» دارند. کمی تعمق می‌خواهد و کمی نیز حوصله تا ببینیم که در هر غزلی از حافظ، همه ابیات به لحاظ مضمون با مضمون اصلی همان غزل در ارتباط‌اند؛ نه، که در آن معنای مرکزی و آغازین محو و مستحیلند. نیز با توجه به این حقایق، دیگر اصلاً نمی‌توان گفت که حافظ می‌خواسته است «از همه کون و مکان در یک غزل سخن» براند، زیرا که این یعنی اقرار به پراکنده‌گویی حافظ. بلکه او می‌خواسته است همه معنایی را که در چشم حقایق بین او با معنا یا مضمونی اصلی و محوری دمساز بوده‌اند، در گرداگرد همان معنای مرکزی، به طریقی آراسته ولی مرموز - چونان آرایش برگهای غنچه دورادور کلاله‌ای یگانه - فراهم آورد، بی‌خیال از آن که مبدا آن معانی با یکدیگر دمساز نباشند. اکنون به سروقت فصل‌های دیگر ذهن و زبان حافظ برویم.

۱۲) دو باب ناباب

در فصل نخست اگر ناگهان محور سخن از روساخت به ژرف ساخت غزل حافظ بدل می‌شد، باری موضوع آن عوض نمی‌شد. ولی در فصل‌های دوم و سوم این خود موضوع است که از شعر و هنر حافظ به خود او بدل شده است. اینجا است که می‌شود گفت ساخت کلی کتاب در این دو فصل ترك برداشته است، هم در روساخت و هم در ژرف ساخت.

به هر تقدیر، محور بحث در فصل دوم «میل حافظ به گناه» است و در فصل سوم «اعتقاد او به معاد». مواد پژوهشی در هر دو فصل غزل‌های خود حافظ و «اعترافات» خود او در آن غزل‌ها است. سعی مؤلف در اینجا بر آن است تا با استناد به اقوال خود حافظ ثابت کند که او به گناه آلوده و به معاد معتقد بوده است. «اتهام» حافظ باده نوشی و ساده دوستی یا نظر بازی است.

جالب اینجا است که مؤلف در فصل دوم نخست حافظ را در هر دو «اتهام» محکوم می‌کند؛ و سپس او را از هر دو مورد «تبرئه» می‌کند. یعنی ثابت می‌کند که هر دو گناه

برای حافظ حکم «سرمه بصیرت» را دارند؛ وانگهی، «اگر گناه نکند يك معنایش این است که در آموزگاری [آمرزگاری؟] خداوند شك دارد» (ص ۳۸-۳۹)؛ نیز شك دارد که خداوند به راستی تو به کاران را دوست می‌دارد.

من در این نوشته اصلاً هیچ کاری به این ندارم که آیا حافظ راستی راستی تردامن بوده است یا نه. بلکه فقط می‌خواهم این را بگویم که سعی در اثبات هر مدعایی، یا در رد هر مدعایی، از راه استناد کردن بر معنای ظاهری شعر، یا به طور کلی هر هنر دیگر، کاری است از بنیاد بی‌مزد و بی‌منت؛ خواه آن مدعا و شعر به حافظ مربوط شود و خواه به کسی دیگر؛ خواه آن مدعا تردامنی باشد و خواه پاکیزه دامنی؛ خواه انکار معاد باشد و خواه اقرار به آن. زیرا که هر اقدامی از این دست، بنابر اصل، لغزشی است روش شناختی و منطقی. و دلیل این است که در شعر (یعنی در سخنی که بنیادش بر عنصر خیال نهاده شده، یعنی در سخنی که مخیل است) معنای ظاهری، علی‌الاصول، معنایی است آفرینشی، انشایی، «من در آوردم»؛ و بالاتر از آفرینشی و انشایی، معنایی است که از رهگذر صور خیال آفریده شده است. چنین معنایی نه محتمل صدق می‌تواند بود و نه محتمل کذب؛ بلکه می‌تواند فقط محتمل کمال یا نقصان باشد و بس.

وانگهی، هنر شاعری (همچون هنر نقاشی یا موسیقی و یا هر چه) اصولاً هنر بیان مطلب از رهگذر پرهیز از بیان آن است. شعر هنرش در این است که معنا را با نگفتن می‌گوید. و آن معنا که در شعر عملاً آورده می‌شود، اصلاً معنای اصلی و مطلوب شاعر نیست؛ تجلی هنری و انشایی آن است. سرراست تر بگویم که در شعر فرضاً اگر بخواهند بگویند «قدر عمر گرانمایه‌ات را بدان»، این را نمی‌گویند؛ بلکه به جایش مثلاً می‌گویند «ای پسر جام میم ده که به پیری برسی». اما مرادشان از این گفته آنچه گفته شده است نیست؛ ساده بازی و باده‌خواری نیست؛ مرادشان چیزی است که گفته نشده؛ اما ناگفته هم گذاشته نشده است.

اثبات مدعا از راه استناد به شعر تنها به شرطی شدنی می‌توانست بود که می‌شد به معنای باطنی آن که مطلوب شاعر بوده است واقعاً راه برد. و این هم در شعر شدنی نیست، یا لااقل انجامش آسان نیست. چون معنای باطنی و اصلی شعر، به صرف آن که در شعر صریحاً گفته نمی‌شود، جاودانه در بطن شاعر نهفته می‌ماند. کشف چنین معنای نهفته‌ای بیش از آن که از راه شعر شناسی میسر باشد، از رهگذر شاعر شناسی و شناخت ذهنیات و باورها و خواسته‌های او میسر می‌تواند بود. این است که در عالم

ادبیات، خوانندگان متفاوت از هر شعر یگانه‌ای معنای بسیار متفاوت - و حتی گاه متضاد - در می‌یابند؛ معنایی که يك سرش به مطهری شهید و تماشاگه راز وصل می‌شود؛ و سر دیگرش به رندانی که وصله می‌خانه‌اند.

با این تفاسیل، من نمی‌توانم بفهمم که چگونه کسی می‌تواند از رهگذر اشعار حافظ - آن هم با تکیه بر معنای ظاهری آن اشعار که خود هیچ نیستند مگر پوششهایی هنری و انشایی بر چهره معانی پوشیده و جاودانه در پرده - ثابت کند که حافظ ساده را و باده را دوست می‌داشته، و با همه تردامنی‌ش چشم به راه معاد هم می‌بوده است. تازه گیرم که چنین مدعایی ثابت شدنی می‌بود؛ می‌خواهم ببرسم که چه تاجی از رهگذر اثبات آن بر سر کسی گذاشته خواهد شد که خود چون تاجی بر تارک فرهنگی می‌درخشد که مبدأ و مرکز آن است که گفتیم و پروردگانش ماییم که می‌بینیم؟ می‌خواهم ببرسم که اگر ثابت شود که گاليله و نیوتن و حافظ همگی همواره لبی بر جامی و دستی در گیسویی می‌داشته‌اند و دستی دیگر لای کتابی، آیا در آن صورت زمین گردان‌تر، نیروی جاذبه جذاب‌تر و شعر حافظ دلکش‌تر خواهد شد؟

و معمای آخر این است که سعی باده‌خواران را در اثبات باده‌خواری حافظ با سودی که در کسب شريك جرمی می‌برند برابر می‌شود گذاشت؛ سعی پرهیزگاران را با چه سودی برابر باید گذاشت!

۱۳) ایهام واژگانی و ایهام ساختاری

در فصلهای چهارم و پنجم مؤلف بار دیگر خود حافظ را فرو می‌نهد تا شعر و هنر او را به عنوان موضوع اصلی برگیرد. در فصل چهارم محور اصلی سخن ایهام در شعر حافظ است که به راستی راز اصلی اعجاز غزل‌های او است؛ و در فصل پنجم کیفیتی محور است که مؤلف آن را «اختلاف در قرائات» اصطلاح می‌کند. مواد پژوهشی در این دو فصل نیز همچنان غزل‌های حافظ است و حق هم همین است، زیرا که در اینجا موضوع پژوهش همان غزله‌ها است و نه خود حافظ یا باورها و کرده‌های او.

در هر دو فصل مؤلف می‌کوشد تا با تحلیل بیش از صد بیست - سی بیت از حافظ نشان دهد که آن ابیات همگی دو - و گاه چند - معنا را با هم می‌رسانند؛ یعنی همه از همان کیفیتی برخوردارند که در اصطلاح ارباب فن ایهام خوانده می‌شود. مؤلف راز این دوپهلویی یا دومعنایی را در یکی از این دو چیز می‌داند: یا در وجود واژه‌های دو

معنا در آن ابیات؛ و یا در قرائات مختلف کل آن ابیات. مثلاً وجود واژه «قلب» با دو معنای «دل» و «تقلبی» یا «ناسره» در بیت زیر را راز دو معنایی آن بیت می‌گیرد:

دل دادمش به مژده و خجلت همی برم

زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست

و یا راز دو پهلوی بودن بیت زیر را در آن می‌داند که این بیت ممکن است دو جور خوانده شود: یا به شکل «... طفل یکشبه...» و یا «... طفل، یکشبه...»:

طی مکان بین و زمان در سلوک شعر

کاین طفل یکشبه ره صد ساله می‌رود

در این که دریافت مؤلف در این دو فصل دریافتی درست و روشنگر و آموزنده است، جای سخن نیست. بویژه آنچه مؤلف در فصل پنجم زیر عنوان «اختلاف قرائات» آورده، به گمان من، گذشته از درستی و روشنگری و آموزندگی، اصیل و سره نیز هست. جای سخن تنها در این است که مؤلف مقوله‌ای یگانه را - یعنی مقوله ایهام را - زیر دو عنوان طرح و شرح کرده است: یکی خود «ایهام» و دیگری «اختلاف قرائات». و این نیز، به گمان من، ناشی از آن است که دید مؤلف دید ساختگرایی نیست. و گر نه، آشکارا می‌دید که آنچه در فصل چهارم زیر عنوان «ایهام» آمده در واقع ایهام واژگانی است و آنچه در فصل پنجم زیر عنوان «اختلاف قرائات» به دست داده شده، ایهام ساختاری، یعنی ایهامی است که با عوض شدن ساخت نحوی، یا حتی صرفی، شعر به حاصل می‌آید. گواه درستی این گفته همان که در یک قرائت، «طفل یکشبه» یک ساخت وصفی قلمداد می‌شود که در آن «طفل» موصوف و «یکشبه» صفت است؛ و در قرائت دیگر «طفل، یکشبه» دو ساخت تلقی می‌شود (هر یک متشکل از یک واحد ساختاری): یکی ساخت اسمی «طفل» که نقش آن فاعلی است؛ و دیگری ساخت قیدی «یکشبه» که نقش آن نیز قیدی است.

با این همه، صرف همین واقعیت که مؤلف توانسته است برای نخستین بار به کشف ایهام ساختاری در شعر حافظ برسد - آن هم بدون بهره‌گیری از امکانات ساختگرایی - خود نشانه دقت و بصیرت و باریک بینی او است. بر این همه باید آفرین خواند؛ گرچه از دیدگاه ساختاری، او می‌توانست فقط به طرح و تحلیل و توصیف همان دو نوع ایهام بسنده کند و برای هر کدام تنها یکی دو نمونه به دست دهد و آن گاه لذت کشف نمونه‌های دیگر را به خود خواننده واگذارد؛ گذشته از آن که دیدگاه ساختاری از خلط مبحث نیز جلوگیری می‌کرد و نمی‌گذاشت نمونه‌های از نوع

«دَریاب» و «دُریاب» که ایهام واژگانی - یا حتی خطی - دارد در شمار نمونه‌های ایهام ساختاری جای گیرد؛ و یا نمونه‌های از شمار «گوش را با گوشوار زر و لعل / نصیحت گران داشتن» که ایهام ساختاری دارد در زمره نمونه‌های ایهام واژگانی سامان یابد.

۱۴) دو الگوی ناب نقدنویسی

در فصلهای ششم و هفتم موضوع سخن نه خود حافظ است و نه شعر و هنر او؛ بلکه در اولی کتاب در کوی دوست نوشته شاهرخ مسکوب است و در دومی حافظ شاملو. هر چند که این تجدید موضوع نیز گسلی دیگر در ساخت کلی کتاب پدید آورده است، با این همه باید انصاف داد که هر دو نقد، به ویژه آن یکی که درباره حافظ شاملو است، به راستی اسطوره نقدنویسی است؛ الگوی ناب و بی‌بدیل نقدنویسی است.

۱۵) در دسرهای فضل تقدم

باری، پیش از به سر رساندن سخن، مطلب را این طور جمع ببندیم که ذهن و زبان حافظ آغازگر چهارمین دوره در زمینه حافظ‌شناسی است؛ دوره‌ای که در آن، موضوع اصلی شناخت غزلهای حافظ است و نه خود او. و درست به همین دلیل، کار شناخت حافظ در این دوره به مراتب دشوارتر از سه دوره پیشین است، کتاب در دست بررسی در این دوره فضل تقدم دارد؛ اما درست به همین سبب، از لغزش نیز به دور نیست و نمی‌تواند هم باشد. با این کتاب راهی دیگر آغاز می‌شود؛ راهی که هنوز ساخته نشده است تا چه رسد که کوفته شده باشد؛ یا چم و خمهایش شناخته شده باشد. گام برداشتن در راستای چنین راه هنوز نابوده‌ای، شجاعت می‌خواهد؛ اما حوصله هم می‌خواهد؛ حوصله بریدن راه از میان سنگ و صخره و شنیدن سخنان سخت. تا دیگران در راستای این راه چه کنند.

نامرادی در شناخت حافظ

ماشاءالله اجدانی (آجودانی)

گنج‌مراد. تألیف سیروس نیرو. تهران. انتشارات و تحقیقات سرزمین. ۱۳۶۲. ۵۶۷ صفحه.

جای آن است که خون موج زند در دل لعل
زین تغابن که خرف می‌شکند بازارش
حافظ

مطالب زیر حاصل يك بار ورق زدن کتابی است بنام گنج‌مراد که به ادعای مؤلف آن در «شرح شعرهای پیچیده، استفاضات از آیات قرآنی و احادیث، اشارات تاریخی سیاسی، توضیح اصطلاحات فلسفی، عرفانی، نجومی، ادبی، و موسیقی [؟] معنی کلمات مشکل و عبارات عربی در غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ» نوشته شده است. نام مؤلف سیروس نیرو است و کتاب از سوی «انتشارات و تحقیقات سرزمین» در اردیبهشت ۶۲ در ۴۰۰۰ جلد با اغلاط مطبعی فراوان به طبع رسیده است، با پیشگفتاری از مؤلف که توسط آقای علی اکبر شبیری نژاد بازنویسی شده است بدون فهرست نامها و مکانها و عبارات عربی. آیات و احادیث در سرتاسر کتاب معرب و مشکول است اما کمتر حدیث یا آیه یا عبارتی را می‌توان سراغ داد که در ضبطِ اِعراب آن اشتباهی رخ نداده باشد*. غزل‌های به اصطلاح شرح شده بر اساس حروف تهجی یا حروف قافیه فهرست بندی نشده است، از این روی برای یافتن يك غزل و شرح آن خواننده باید تمام غزل‌ها را که در ذیل عناوین مختلف گرد آمده است جستجو کند تا دریابد که فلان غزل و شرح آن در چه صفحه‌ای آمده است. در گزیده مراجع فقط به ذکر نام کتاب و نام مؤلف اکتفا شده است که آن هم

* بدتر از همه اغلاط عجیبی است که در آیات منقول از قرآن مجید در این کتاب به چشم می‌خورد. مثلاً در آیه ۱۱۰ سورة المائدة (۵) تنها سه غلط چاپی وجود دارد، و همینطور است بسیاری از صفحات. [نشر دانش]

خالی از ایراد نیست^۱. در يك كلمه، در چاپ و تألیف كتاب شیوه علمی مرسوم رعایت نشده است.

در مقدمه، مؤلف ضمن انتقاد از شروحي که بر اشعار حافظ در سالهای مختلف نوشته شده است، به طور کلی روش خود را در شرح و طبقه‌بندی اشعار حافظ این گونه بیان می‌کند: «حافظ از جمله هنرمندانی است که با گذشت عمر و کسب تجربه بر غنای آثار خویش می‌افزایند، این خصیصه در بازشناسی آثار و زمان سرایش آنها نقش بسزایی بر عهده دارد... شیوه بر خورد و عکس العمل شاعر در همه موارد متشابه [؟] یکسان ولی بیان و زبان انتخابی متفاوت است... سرانجام چنانچه به این مجموعه سبک و روش شعری حافظ در مراحل مختلف زندگی را بیفزاییم، ترتیبی پدید می‌آید که در نگارش حاضر نیز مراعات گردیده است» (مقدمه، ص ش). و به همین ترتیب شعرهای حافظ را بر اساس دوره‌های مختلف زندگی او تحت عناوین حافظ جوان، حافظ سوخته، حافظ پر خاشجوب، و حافظ پیر آورده است و شعرهایی که به زعم مؤلف نمی‌شد برای آنها تاریخ دقیق معین کرد یا در ذیل یکی از عناوین یاد شده گنجانیده شده، یا تحت عنوان غزل‌های بی تاریخ گرد آمده است. در حقیقت مؤلف اساس کار خود را در تعیین تاریخ شعرهای حافظ بر مبنای مطالب و تقسیم‌بندی دکتر قاسم غنی در کتاب بحث در آثار و افکار و احوال حافظ قرار داده است. مرحوم غنی اول بار با تفحص در تاریخ اجتماعی و سیاسی عصر حافظ، جدا از غزل‌هایی که صریحاً به نام افراد یا واقعه‌های مشخص اشاره داشته است، با ذکر قراین و شواهد، بسیاری از غزل‌های حافظ را مربوط به دوره خاص یا افرادی خاص قلمداد کرده است. البته کار او در همین حد خلاصه شد و دیگر به شرح و تعبیر ابیات نکشید. ولی این کار را مؤلف گنج مراد با تهور انجام داده است. دیگر آنکه مرحوم غنی را این انصاف و بی‌پیش علمی بوده است که صریحاً اعتراف کند که «تا تصریحی نباشد بعد از ششصد سال نمی‌توان این اشارات را به طور قطع و یقین بر مورد معین و یا شخص خاصی منطبق نمود و هیچ وقت از دائرة حدس و احتمال نباید بیرون رفت و به طوری که ملاحظه شده است ما هم کوشش

(۱) فی المثل نام اصلی کتاب دکتر احمد علی رجایی فرهنگ اشعار حافظ است که در ذیل آن عبارت «شرح مصطلحات صوفیه در دیوان حافظ» جهت توضیح افزوده شده است. اما مؤلف در گزیده مراجع، همین کتاب را به این صورت معرفی کرده است: «شرح مصطلحات صوفیه، دکتر احمد رجایی».

کردیم که از حدود اعتدال و دائرة حدس و احتمال خارج نشده راه افراط و مبالغه نیماییم»^۲ و هوو هنگام بر شمردن غزلهایی از حافظ در ایام هجرت شاه شجاع از شیراز، وقت تسلط شاه محمود می نویسد «در هر حال اعم از اینکه این گونه حدسها و تخمینها صحیح باشد یا نباشد بهانه‌ای است برای اینکه بار دیگر از این فرصت استفاده نموده چند غزل خواجه را زیب این صفحات قرار دهیم»^۳ اما مؤلف گنج مراد تمام غزلهایی را که مرحوم غنی در ذیل موضوع یاد شده (ایام هجرت شاه شجاع از شیراز و تسلط محمود بر آن شهر) بر اساس حدس و گمان و به بهانه زینت بخشیدن به کتاب خود گرد آورده است، به طور قطع و یقین مربوط به همان دوره و شخص شاه شجاع و محمود دانسته و به شرح آنها پرداخته است و در مورد سایر غزلهای نیز از همین روش پیروی کرده است. برای آنکه با شیوه کار مؤلف بیشتر آشنا شوید از غزلهای یاد شده توسط دکتر غنی در ارتباط با هجرت شاه شجاع و تسلط محمود دو غزل را که مؤلف شرح کرده در نظر می گیریم. نخست غزلی است با مطلع:

دیدم بخواب دوش که ماهی برآمدی
کز عکس روی او شب هجران سرآمدی
و دیگر غزلی است با مطلع:

ساقیا آمدن عید مبارک بادت

و آن مواعید که کردی مرواد از یادت

که هر دو غزل به ترتیب در صفحات ۲۳۶ و ۲۴۳ کتاب دکتر غنی آمده است. مؤلف گنج مراد در شرح این دو غزل و در توضیح آن مطالب ذیل را از بن دندان، به طور قطع و یقین نگاشته که خواندنی است. درباره بیت ۵ از غزل نخست:

فیض ازل به زور و زرار آمدی به دست

آب خضر نصیب اسکندر آمدی

نوشته است: «در لوح ازل ترا [منظور شاه شجاع است] حکمران شیراز قرار داده است، محمود بی جهت پنجه در پنجه تقدیر می اندازد، اگر به زور و قدرت می شد قسمت ازلی را تغییر داد اسکندر با آن همه قدرت از آب حیوان بی نصیب نمی ماند» یا در شرح بیت ۹ از همین غزل:

(۲) بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، تاریخ عصر حافظ در قرن هشتم (جلد اول). تألیف دکتر قاسم غنی. انتشارات زوار، چاپ سوم، ص ۲۳۵.

(۳) همان، ص ۲۳۵.

آنکو ترا به سنگدلی کرد رهنمون
ای کاشکی که پاش به سنگی برآمدی
نوشته است: «نفرستان نامه را حافظ به گردن دیگران می اندازد که سبب می شود
شاه شجاع با حافظ مکاتبه نکند و آنان را نفرین می کند. این صنعت تجاهل العارف
است زیرا این خود شاه شجاع می باشد که اقدام به نامه نوشتن نمی کند نه دیگران و
حافظ تجاهل می کند» (ص ۲۲۱). و در شرح مطلع غزل دوم:

ساقیا آمدن عید مبارک بادت
و آن مواعید که کردی مرواد از یادت
آورده است: «شاه شجاع عیدت مبارک، انشاءالله وعده‌ی حمله به شیراز فراموش
نشود» (ص ۱۷۶). و جالبتر از این تعبیر مطالبی است که در شرح بیت دوم همین
غزل نگاشته که در حد خود نمونه درخشانی از فارسی دانی مؤلف محترم و چگونگی
آشنایی او به رمز و راز زبان شیرین و کهن سال فارسی است:

در شگفتم که درین مدت ایام فراق
برگرفتی ز حریفان دل و دل می دادت
نوشته اند: «دل دادن، شجاعت به خرج دادن، در شگفت هستم که در این ایام دوری،
چقدر خوب حریفان را ترساندی و چقدر شجاعت بروز دادی» (ص ۱۷۶). و هرگز
به ذهنشان خطور نکرده است که عبارت «دل می دادت؟» صورت دیگری است از
آنچه که امروز می گوئیم «دلت می آمد؟» به عبارت دیگر حافظ می گوید چگونه به
دلت می آمد (= دل می دادت) که دل از دوستان برگیری یا چگونه دلت راضی می شد
که دوستان را در ایام فراق به فراموشی بسپاری؟ دیگر آنکه دل از حریفان برگرفتن
را به ترساندن حریفان تعبیر کرده است که این تعبیر هم از اغلاط فاحش کتاب
است. در سرتاسر کتاب با تفسیرهایی از این دست روبرو می شویم که به موقع خود
در مورد پاره‌ای از آنها سخن خواهیم گفت. در حقیقت به تعبیر خود مؤلف همان
«پسچیدگیهای لطیف و اعجاب آور... که باعث سر درگمی شارحان گردیده و آنان را
به تفسیرهای دور از ذهن و عاری از صحت کشانیده است» (مقدمه، ص ح)،
گریبانگیر خود او هم شده است. مؤلف فقط به نوشته‌ها و حدسیات غنی اکتفا
نکرده، حدسیات و نوشته‌های رکن الدین همایون فرخ و مرحوم مسعود فرزاد را نیز
بر آنها افزوده و خود نیز در این میان بی کار نمانده است و با تحقیقات تازه‌ای که به
عمل آورده (مقدمه، ص ف)، این شیوه تحقیق را تکامل بخشیده است و دامنه قراین

و حدسیات را به جایی رسانده که به عنوان مثال نمونه می آورد که حافظ «از ابواسحاق که مردی کوتاه و کمی فر به، ولی دارای گیسوان و چشمانی خوش حالت بود همه جا با این دوزیایی اخیر سخن به میان می آورد (تنها در يك مورد آن هم به ضرورت او را سر و چمان می خواند که به خاطر تناسب با «چمن شیراز» است) اگر این شعرها مربوط به کسان دیگری می بود حداقل می باید توصیفی از سایر اعضای معشوق نیز ارائه می شد» (مقدمه، ص ف). البته خواننده دقیق به پاس این تحقیقات نو فراموشکاری او را در مورد شرح يك بیت که باز هم حافظ به ضرورت از ابواسحاق به صنوبر تعبیر کرده است خواهد بخشید، اگر چه خود مؤلف نوشته باشد که «صنوبر درختی است بلند از تیره سرو» (ص ۵۶). بیت مورد نظر این است:

دل صنوبریم همچو بید لرزانست

ز حسرت قد و بالای چون صنوبر دوست

و نوشته است: «در اینجا حافظ بلندی قامت ابواسحاق را در نظر ندارد، بلکه تشبیه قامت او به خاطر عدم مقاومت این درخت در مقابل باد می باشد» (ص ۵۶). دایره تحقیقات مؤلف در مورد ابواسحاق شناسی در شعر حافظ به همین جا ختم نمی شود؛ از چشم خمار گرفته تا مژگان سیاه و گیسوی بلند به جمال نام ابواسحاق نیز می رسد و جای هر کدام را در غزل های حافظ مشخص می کند. در شرح مطلع غزل ۴۶:

به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم

بیا کز چشم بيمارت هزاران درد بر چینم

می نویسد: «مژگان سیاه و چشم بيمار نشانه این است که غزل بالا را در مدح ابواسحاق سروده است» (ص ۴۳). یا در شرح مطلع غزل:

بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد

که تاپ من به جهان طره فلانی داد

می نویسد: «منظور گیسوی شیخ ابواسحاق است.» (ص ۴۵). و به همین ترتیب می توان به جای نرگس فتان چشم خمار ابواسحاق و به جای مهر سیه چشمان، مهر ابواسحاق را یافت تا برسیم به جمال نام ابواسحاق آن هم در این بیت:

جان بی جمال جانان میل جهان ندارد

وان کس که این ندارد حقا که آن ندارد

که نوشته است: «بیت اول جمال نام ابواسحاق است» (ص ۶۵). همچنین در شرح بیت ذیل:

بی جمال عالم آرای تو روزم چون شب است
با کمال عشق تو در عین نقصانم چو شمع

چنین می نویسد: «جمال اشاره به نام ابواسحاق است.» (صص ۷۷-۷۸)

و به همین ترتیب خواننده می تواند با مشخصات زلف و موی و روی و قد و قامت و خال افراد خانواده آل مظفر هم در شعر حافظ آشنا و مأنوس شود چنانکه دیگر تعجب نخواهد کرد اگر در شرح این بیت (از غزلی که بزعم مؤلف در مورد شاه شجاع سروده شده است):

حال شیرین که بر آن عارض گندم گون است
سر آن دانه که شد رهن آدم با اوست

بخواند که: «اکثر خاندان آل مظفر صاحب خالی در صورت بودند» (ص ۱۳۰). و اگر هم برای خواننده تعجبی دست دهد بیشتر از این جهت خواهد بود که چرا مؤلف نوشته است رنگ چهره شاه شجاع یا اکثر خانواده آل مظفر گندمگون بوده است و در سایه همین تتبعات عالمانه و محققانه است که خواننده در فهرست نارسای غزلیات در ذیل نام ابواسحاق با مطلع ۴۲ غزل آشنا می شود که درباره او سروده شده است و در زیر نام امیر مبارزالدین با مطلع ۱۷ غزل اصلی و ۱۸ غزل متفرقه و در ذیل نام شاه شجاع با مطلع ۱۹۷ غزل اصلی و ۵۲ غزل متفرقه و در ذیل نام محمود با مطلع ۴۸ غزل اصلی و در ذیل نام زین العابدین با ۲۱ غزل و شاه یحیی با ۶ غزل و شاه منصور با ۱۴ غزل اصلی و ۱۱ غزل متفرقه آشنا می شود که در ارتباط با آنها سروده شده است و می ماند ۱۵ غزل بی تاریخ که با هیچکدام از ملاکها و موازین مؤلف جور در نمی آید و لابد حافظ بیچاره در تمام طول عمرش این ۱۵ غزل را به خاطر دل خود سروده بوده است.

چگونگی تصحیح ابیات

حال که به طور کلی باروش مؤلف در چگونگی دسته بندی غزلهای حافظ و شروح آن آشنا شدیم خالی از فایده نخواهد بود که با متنی که ایشان اساس کار خود قرار داده اند و چگونگی تصحیحاتی که در آن به عمل آورده اند آشنا شویم. به تصریح مؤلف، در یادداشت پایان کتاب، چون متن مصحح استاد خانلری «از نظر قدمت و انتخاب و توالی ابیات تاکنون موجه ترین نسخه موجود» بوده است مبنای کار خود را بر آن قرار داده اند. اما در پاره ای موارد تصحیحات استاد خانلری را به دلیل

نارساییهایی که «وجود آنها به زیبایی غزل‌ها لطمه می‌زد و گاه هم در معنی تولید اشکال می‌نمود» نپسندیده و «اجباراً از نسخه‌ی مرحوم سید عبدالرحیم خلخالی» (ص ۵۵۳) در تصحیح متن مصحح استاد خانلری استفاده کرده است. البته مؤلف محترم این لطف را داشته‌اند که در بخش پایانی کتاب صورت اصلی بیت‌های چاپ دیوان خانلری را که در آن تصحیحاتی روا داشته‌اند ذکر کنند. نگارنده در چند و چون تصحیحات ایشان وارد نمی‌شود چرا که بحث در این مورد از حوصله این مقال خارج است اما ناگزیر است به دوستان حافظ مژده دهد که در پرتو تحقیقات مؤلف گنج مراد علاوه بر تصحیحاتی که تاکنون در مورد اشعار حافظ انجام گرفته است با تصحیح جدیدی روبرو می‌شوند که می‌توان نام آن را تصحیح مشترک خانلری-خلخالی گذاشت که در آن تصحیحات استاد خانلری با اشتباهات نسخه خلخالی درهم آمیخته است. البته از نظر نباید دور داشت که مؤلف محترم برخلاف آنچه ادعا کرده است گاه در ضبط ابیات از هیچ یک از نسخ معروف من جمله نسخه خانلری، نسخه خلخالی، قزوینی، فرزاد و سودی پیروی نکرده‌اند. لابد در اینگونه موارد هم به شیوه تحقیقات تازه‌ای که در پیش گرفته‌اند، خود اجتهاد کرده‌اند. برای نمونه به ضبط این بیت توجه فرمایید:

هر نقش که دست عقل بندد

جز نقش و نگار خوش نباشد

و در شرح آن نوشته است: «دست عقل و به کمک عقل هر تصویری که ساخته شود از همان حد نقش و نگار بیشتر نیست. غرض حافظ انکار عقل می‌باشد» (ص ۱۴). اما ضبط بیت در متن مصحح استاد خانلری و متن مصحح مرحوم خلخالی به این صورت است:

هر نقش که دست عقل بندد

جز نقش نگار، خوش نباشد^۴

و معنی بیت هم این است که هر نقشی جز نقش نگار که دست عقل بیافریند نقش خوشی نخواهد بود.

۴) دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه و تصحیح رتخشیه از پرویز ناتل خانلری، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، چاپ اول، ۱۳۵۹، ص ۳۱۸، نیز دیوان خواجه حافظ شیرازی، به اهتمام سید عبدالرحیم خلخالی، آبان ماه ۱۳۰۶، ص ۸۵، غزل ۱۶۳.

اشتباهات و اغلاط فاحش

حال که با خصوصیات عمده شیوه تحقیق و بررسی و چگونگی تصحیحات مؤلف بطور اجمال آشنا شدیم می پردازیم به اغلاط فاحشی که در سرتاسر کتاب به چشم می آید. با آنچه که در ذیل خواهد آمد انصاف خواهید داد که مؤلف محترم نه تنها مشکلی از مشکلات اشعار حافظ را حل نکرده بلکه با تکرار اشتباهات دیگران و افزودن اشتباهات تازه علاوه بر آنچه که تاکنون وجود داشته است «عرض خود برده و زحمت ما داشته اند»، اگر قرار باشد همه آنچه را که غلط معنی شده و غلط تفسیر شده است به روی کاغذ بیاوریم بی اغراق کتابی خواهد شد به حجم کتاب گنج مراد و چون زمانه زمانه این گونه عمر به هدر دادن آنها نیست ما به اختصار و نمونه وار مواردی را که نادرست بودن آنها - برای کسی که اندک آشنایی با زبان فارسی و زبان حافظ دارد - اظهر من الشمس است برمی شماریم و موارد متعدد دیگر را خواننده خود می تواند قیاس گیرد چرا که مشت نمونه خروار است:

(۱) در معنی این بیت:

چون می از خم به سبو رفت و گل افکند نقاب

فرصت عیش نگهدار و بزنجامی چند

نوشته اند: «موقع آماده شدن شراب و موسم فرو ریختن برگ و بار گلها، تصویری زیبا از فصل پاییز» (ص ۱۹۰). نقاب افکندن گل را به موسم فرو ریختن برگ و بار گلها و در نهایت فصل پاییز معنی کرده اند در حالیکه نقاب افکندن گل به معنی سر از غنچه در آوردن و به کنایه یعنی شروع فصل بهار است نه پاییز. از حافظ است:

به صوت بلبل و قمری اگر ننوشی می

علاج کی کنمت آخر الدواء الکی

ذخیره ای بنه از رنگ و بوی فصل بهار

که می رسند ز پی رهنان بهمن و دی

چو گل نقاب بر افکند و مرغ زد هو هو

منه ز دست پیاله چه می کنی می

در تعبیر حافظ نقاب از گل کشیدن هم یعنی باز شدن غنچه و آشکار شدن گل:

صفر مرغ برآمد بط شراب کجاست

فغان فتاد به بلبل نقاب گل که کشید

(۲) در معنی این بیت:

شاه اگر جرعه رندان نه به حرمت نوشد

التفاتش به می صاف مروق نکنیم

نوشته‌اند: «شاه شجاع اگر جرعه ما رندان را به احترام ننوشد و جوامردی نکند، اشاره‌اش به نوشیدن شراب صاف نمی‌کنیم، اجازه نوشیدن شراب صافی را به او نمی‌دهیم» (ص ۲۲۸). در اینجا مؤلف با آنچه نوشته در حقیقت اشتباهات سودی و مرحوم فرزاد را در شرح بیت تکرار کرده است.^۵ صورت صحیح عبارت این است: اگر شاه جرعه رندان را به حرمت ننوشد ما هم التفاق به می صاف مروقش نخواهیم کرد. یعنی اگر شاه برای جرعه رندان (با نوشیدن آن) ارزشی قائل نشود ما هم اعتنایی به شراب صاف مروق او نخواهیم کرد. عمدتاً جابه‌جایی ضمیر «ش» (جای اصلی ضمیر «ش» بعد از کلمه مروق است) هم سودی و هم مرحوم فرزاد و هم مؤلف را به اشتباه افکنده است، اما اینگونه جابه‌جایی در ادبیات ما شواهد بسیاری دارد.

جهت اختصار به این بیت حافظ اشاره می‌شود:

بشد که یاد خوشش باد روزگار وصال

خود آن کرشمه کجا رفت و آن عتاب کجا

یعنی بشد که یادش خوش باد روزگار وصال...

(۳) در شرح این بیت:

به بوی نافه‌ای کاخر صبا ز آن طره بگشاید

ز تاب زلف مشکینش چه خون افتاد در دلها

نوشته‌اند: «تاب، تحمل و شکیبایی، از بوی خوش که صبا قرار است از آن گیسو به مشام ما برساند، تعلل او دل ما را پر خون کرده است به استعاره می‌گوید خبر حمله شاه شجاع همه جا بر سر زبانهاست چه وقت این اقدام عملی خواهد شد، کاسه صبر ما لبریز شده است» (ص ۱۷۲). از تعبیر و تفسیری که کرده‌اند چشم می‌پوشیم. گرچه یکی از معانی تاب، توان و تحمل است اما تاب از مصدر تابیدن = تافتن به معنی «چرخ و پیچ که در طناب و کمند و زلف می‌باشد، چین و شکن»^۶ و تاب زلف یعنی چین و شکن زلف و لاغیر. خواننده نکته‌یاب می‌داند که یکی از معانی بوی آرزوست،

(۵) شرح سودی بر حافظ، جلد سوم، ترجمه دکتر عصمت ستارزاده، ص ۲۰۶۵، نیز اصالت و توالی ابیات در غزل‌های حافظ «رتام» تحقیق از مسعود فرزاد، ۱۳۵۳، ص ۱۶۳۶ که تقریباً همین معنی را به نوعی دیگر بیان کرده‌اند.

(۶) فرهنگ معین، ذیل لغت تاب.

گرچه در اینجا به هر دو معنی ایهام دارد. اما منظور این است که در آرزوی ناهای که صبا از زلف معشوق نصیب ما کند چه خونها که از چین و شکن زلفش در دل ما نیفتاد. البته مناسبت ناهه با خون و خون افتادن در دل را نباید از نظر دور داشت.

(۴) در مورد این بیت:

خاک کویت زحمت ما برنتابد بیش از این
لطف‌ها کردی بتا تخفیف زحمت می‌کنم

در شرح کلمه بتا نوشته‌اند: «بتا، بگذار تا» (ص ۲۸۴). و یقیناً بت به ضم اول را، بت به کسر اول هم خوانده‌اند. نیاز به توضیح نیست که کلمه بت مجازاً به معنی معشوق است به اضافه الف ندا. دیگر آنکه بر فرض محال اگر بتا را، بگذار تا، معنی کنیم باز هم با عبارت حافظ غلط فاحش خواهد بود: به تعبیر ایشان صورت عبارت باید این باشد: لطف‌ها کردی بگذار تا تخفیف زحمت می‌کنم.

بگذار تا... می‌کنم؟ البته اگر کار به دست مؤلف باشد فوراً می‌کنم را به بکنم تبدیل می‌کنند تا کار درست شود چنانکه نظیر این کار را در بیت زیر کرده‌اند:

(۵)

دلدار که گفتا به توام دل نگران است
گو می‌رسم اینک به سلامت نگران باش

نوشته‌اند: «خواجه تورانشاه که گفته است دلش نگران من است و منتظر آمدن من می‌باشد به او بگوید خاطرش به سلامت باشد من می‌رسم و رفع نگرانی شما خواهد شد» (ص ۴۲۵). چنانکه ملاحظه می‌فرمایید نگران باش را تعبیر کرده‌اند به نگران نباش چرا که نوشته‌اند: «رفع نگرانی خواهد شد» غافل از آنکه نگران در مصراع دوم صفت فاعلی از نگرستن است، به معنی منتظر، چشم‌براه.^۷ و دیگر آنکه عبارت گو می‌رسم اینکه به سلامت را نوشته‌اند «خاطرش به سلامت باشد».

(۶) یا در توضیح این بیت: (ضبط مطابق است با متن مصحح استاد خانلری)

دوست گو یار شو و هر که جهان دشمن باش
بخت گو پشت کن و روی زمین لشکر گیر

نوشته‌اند: «بخت گو پشت کن، اگر بخت یار باشد» (ص ۲۳). و توجه نکرده‌اند که پشت کردن در تعبیر با «پشت دادن به معنی روی گردان شدن، روگردانیدن، ادبار»^۸

(۷) رجوع شود به فرهنگ معین و لغت‌نامه دهخدا، ذیل واژه نگران.

(۸) فرهنگ معین، ذیل ترکیب پشت کردن.

یکی است. صحیح عبارت این است که اگر دوست = معشوق، با ما یار شود، همه جهانیان اگر دشمن شوند، بخت اگر از ما روی برگرداند و سراسر زمین را لشکر فرا گیرد ما را باکی نیست.

(۷) در شرح این بیت:

حافظ مرید جام می است ای صبا برو

وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

چنین نوشته‌اند: «از نظر تقشیر فکری صوفیان وقت را با شیخ جام مقایسه می‌کند، شیخ الاسلام ابو نصر احمد بن نامقی جامی...» (ص ۴۱۰). با آنکه در پیرامون ضبط و معنی این بیت مقاله‌ها نوشته شده و جداها به پا شده^۹ باز مؤلف محترم همان مطالب سودی و دیگران را تکرار کرده است بی هیچ توجیهی. در مورد مفهوم بیت عین گفته استاد جلال الدین همایی را نقل می‌کنیم: «مقصود حافظ از شیخ جام همین جام می است که خود را مرید او خوانده بود یعنی چون حافظ خود را مرید جام می نامید پس ناگزیر جام شیخ او خواهد بود.»^{۱۰}

(۸) در مورد غزل «طالع اگر مدد دهد دامنش آورم به کف»... و در شرح این بیت از این غزل:

ابروی دوست کی شود دستکش خیال من

کس نزده است از این کمان تیر مراد بر هدف

نوشته‌اند دستکش، عصا و تکیه‌گاه، از مطلع غزل تا بیت ششم روی سخن حافظ با ابواسحاق است (ص ۱۰۰). نمی‌دانم چه لطفی و حسنی در این تعبیر دیده‌اند که ابروی دوست را عصای دست حافظ قرار داده‌اند. شاید به خاطر اینکه حافظ در جای دیگر گفته است:

حافظ که سر زلف بتان دستکشش بود

بس طرفه حریفی است کش اکنون بسر افتاد

اما در معنی دستکش در بیت مورد بحث استاد مینوی نوشته‌اند: «به نظر می‌رسد که به معنی رام و مطیع و دست‌آموز به کار رفته باشد»^{۱۱} در شاهنامه در چندین مورد این

۹ و ۱۰ رجوع شود به مقاله «حافظ، نسخه نهایی»، نوشته ابوالحسن نجفی، نشر دانش، سال دوم، شماره اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۳۵.

۱۱ داستان رستم و سهراب از شاهنامه، مقدمه و تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، از انتشارات بنیاد شاهنامه فردوسی، ۱۳۵۲، ص ۹۴ و ۱۸۵، شواهد همه از همین مأخذ نقل شده است.

ترکیب استعمال شده است:

(۱) نشست از بر باره دست کش

بیامد بر خسرو شیرفش

(۲) چو بیدار شد رستم از خواب خوش

به کار آمدش باره دست کش

(۹) در مورد شرح این بیت:

عجایب ره عشق ای رفیق بسیار است

ز پیش آهوی این دشت شیر نر بدوید

می نویسد «از پیش دودن، اشاره به محافظان جان شاه است که پیشاپیش او می دویند. در این بیت شیر محافظ جان آهوست که پیشاپیش اومی دود.» (ص ۳۷۲). ترکیب مورد بحث از پیش دودن یا به اعتبار بعضی از نسخ از پیش چیزی دودن است، من نفهمیدم مؤلف چگونه چنان مفهومی را از بیت استنباط کرده است؛ پیش از آنکه به معنی بیت اشاره کنم بد نیست این بیت حافظ را با هم مروری کنیم:

شیر در بادیه عشق تو روباه شود

آه از این راه که در وی خطری نیست که نیست

ناگفته پیداست که منظور حافظ از بسیاری عجایب ره عشق یکی همین است که این وادی چنان شگفت و عجیب است که شیر نر از پیش آهوی آن می گریزد (درحالی که قاعدتاً آهو باید از پیش شیر نر بگریزد) چنانکه در بیت دیگر مورد بحث همین معنی را به این صورت بیان کرده است: که شیر در بادیه عشق به واسطه وجود خطرات به روباه مبدل می شود. در هر دو بیت منظور حافظ مشکلات راه عشق است که شیرمردان را به زانو درمی آورد و این مفهوم در ابیات دیگر حافظ نیز مشهود است.

(۱۰) درباره این بیت:

گرچه افتاد ز زلفش گرهی در کارم

همچنان چشم گشاد از کرمش می دارم

نوشته اند: «چشم گشادی، چشم داشت» (ص ۳۳۲). چشم گشادی را از کجای بیت یافته اند، با خداست. ترکیب مورد نظر چشم داشتن است و گشاد، چنانکه در فرهنگها آمده است، به معنی «گشایش، و فتوح و فرج» است. به این عبارت توجه فرمایید «اعوذ بالله یعنی همه راحت از الله می خواهم و همه گشاد از وی و یدالله می خواهم». (معارف بهاء ولد)^{۱۲}

(۱۲) فرهنگ معین، جلد ۳، ذیل کلمه گشاد.

و از حافظ است:

خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم
بر ره دوست نشینیم و مرادی طلبیم

(۱۱)

ای که در دلق ملمع طلبی ذوق حضور

چشم سیری عجب از بی خبران می داری

از خودشان نوشته اند چشم سیری: امیدواری، بصیرت. البته ضبط مصراع دوم این بیت در نسخه استاد خانلری و نسخه خلخال: «چشم سری عجب از بی خبران می داری»^{۱۳} است. در سودی و فرزند نیز به جای «سیر»، «سر» آمده که مطابق است با متن مصحح استاد خانلری.^{۱۴} اما مؤلف محترم برخلاف ضبط استاد خانلری و خلخال نوشته اند: «چشم سیری: امیدواری، بصیرت» و اضافه کرده اند «ای تورانشاه تو به امثال شیخ زین الدین چشم امید دوخته ای» (ص ۴۳۹). در شرح سودی آمده «چشم سری، به معنای چشم امید می باشد»^{۱۵} و همین مایه اشتباه مؤلف شده است، اما در شرح سودی در محصول بیت آمده «ای آنکه از صاحبان دلق انتظار ذوق حضور قلب و صفای باطن داری بدانکه از بی خبران امید یک سر عجب داری»^{۱۶}. با آنکه ضبط صحیح همان چشم سراسر است نه چشم سیر...، بر فرض آنکه به جای سر، سیر بگذاریم باز نمی توان گفت «چشم سیری»؛ چون ترکیب اصلی چشم می داری همان چشم داشتن، یعنی توقع داشتن است. جالب آن است که در لغت نامه دهخدا در ذیل همین ترکیب، همین بیت حافظ با ضبط چشم سری... به عنوان شاهد نقل شده است^{۱۷} اما درباره معنی بیت آنچه را که سودی در محصول بیت گفته است با مسامحه می توان پذیرفت.

(۱۲) در ذیل این بیت:

کس به دور نرگست طرفی نیست از عافیت

به که نفروشد مستوری به مستان شا

(۱۳) دیوان، مصحح خانلری، ص ۸۸۲: نیز دیوان، مصحح خلخال، ص ۲۲۲، غزل ۴۳۱.

(۱۴) سودی، جلد ۴، غزل ۵۱۲، ص ۲۴۱۱: نیز فرزند «اصالت و توالی ابیات»... (ن و ه ی) ص ۲۰۰۱، مرحوم فرزند نوشته است: انتظار داری بی خبران دیده نهان بین داشته باشند.

(۱۵) سودی، جلد ۴، ص ۲۴۱۱.

(۱۶) همان مأخذ، همان صفحه.

(۱۷) لغت نامه دهخدا، ذیل واژه چشم.

عافیت را سلامت و رستگاری معنی کرده‌اند و در توضیح بیت نوشته‌اند «هر که اسیر آن چشمان تو شد، آسایش و راحت را از دست داد ای کاش این نرگس را آشکار نکنند و بگذارند پنهان بماند و آن قدر درباره پاکدامنی و عفت او تبلیغ نکنند» (ص ۳۰۹). اما معنی عافیت در این بیت و در ابیات مشابه حافظ به معنی زهد و پارسایی است گرچه طبق شیوه شاعر به معنی اصلی آن، سلامت نیز ایهام دارد. به تعبیر دیگر عافیت در اینگونه موارد مترادف با همان مستوری است که حافظ در چند جا استعمال کرده است و این معنی در فرهنگها ضبط شده است.^{۱۸}

از معنی عافیت که بگذریم مؤلف محترم بیت را نیز غلط معنی کرده است. مفهوم بیت به اجمال این است: به دور نرگس تو کسی از زهد و پارسایی طرفی نبسته است چرا که همه عاشق و شیفته تو شدند. پس بهتر آن است که هیچ کس در مقابل چشمان مست تو دم از زهد و پارسایی نزنند. به عبارت دیگر به مستان شا (= چشمان شا) زهد فروشی (= مستوری) نکنند.

(۱۳) در توضیح این بیت:

صوفی بیا که خرقه سالوس بر کشیم

وین دلق زرق را خط بطلان بسر کشیم

نوشته‌اند: «بر کشیم، بسنجیم و دریابیم» (ص ۲۸۶). اما معنی بر کشیدن مناسب با متن، بیرون کشیدن و بیرون آوردن است.^{۱۹}

(۱۴) در توضیح سیامک در این بیت:

شکل هلال بر سر مه می‌دهد نشان

از افسر سیامک و ترك كلاه‌زو

نوشته‌اند: «پسر کیومرث و به معنی مجرد و بی‌علاقه» (ص ۴۴). اما سیامک به معنی مجرد «بر ساخته فرقه آذر کیوان است» و معنی اصلی آن در اوستا دارای موی سیاه است.^{۲۰}

۱۸) فرهنگ معین، جلد ۲، در معنی عافیت. نیز آندراج و لغت نامه ذیل عافیت که جدا از بیت حافظ این بیت از سعدی را در شاهد زهد و پارسایی آورده است:

آنان که به کنج عافیت بنشستند

دندان سگ و دهان مردم بستند

۱۹) فرهنگ معین، جلد اول، ذیل بر کشیدن: نیز پرتو علوی، بانگ جرس، یا راهنمای مشکلات دیوان حافظ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۴۹، ص ۱۱۵.

۲۰) برهان قاطع، جلد دوم، به تصحیح معین، و یشتها، جلد دوم، ابراهیم پورداود، صص ۴۴ و ۳۲۸.

(۱۵) در ذیل این بیت:

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست

منزل آن مه عاشق کش عیار کجاست

نوشته‌اند: «نمی‌داند ابواسحاق کجاست. کلمهٔ عیار را به عمد استعمال می‌کند تا ابواسحاق را به ادامهٔ مبارزه تشویق کند» (ص ۵۰). اما عیار در بیت مورد بحث به معنی بسیار رفت و آمد کننده، تندرو، سریع‌السیر و کسی که بسیار در حرکت است^{۲۱} به کار رفته است چرا که معشوق را در جایی قرار و ثبات نیست و گرنه شاعر از صبا جستجوی منزل معشوق را نمی‌کرد. نیز مفاهیم دیگر عیار، زیرک، چالاک در همین بیت قابل تأمل است.

(۱۶) در توضیح کلمهٔ مثال در بیت زیر:

در وهم می‌نگنجد کاندلر تصور عقل

آید به هیچ معنی زین خوبتر مثالی

نوشته‌اند: «عالمی است میان عالم ارواح و عالم اجسام که شبیه به عالم جسم است... مثل و مانند هم معنی می‌دهد» (ص ۳۵). اما مثال در بیت یاد شده به معنی تصویر، تمثال، پیکر است.^{۲۲}

(۱۷) در این بیت:

گرد دیوانگان عشق مگرد

که به عقل عقیده مشهوری

نوشته‌اند: «عقیده، سردار قوم، برتر و برگزیده‌تر هر چیز» (ص ۳۳). گرچه این معنی را قبلاً علامه قزوینی در حاشیهٔ همین بیت در دیوان حافظ نگاشته‌اند اما «عقیده در لغت زانو بند شتر است و پای بند، و مطلق گرفتاری، صوفیه عقل را برای انسان نوعی پای بند و گرفتاری می‌دانند و می‌گویند العقل عقال. سنایی گفته: عقل را از عقیده بازشناس / نبود همچو فریبی آماس. کلمهٔ عقیده را استاد فروزانفر ممال عقال دانسته است.^{۲۳} و از مولوی است:

چونکه عقل تو عقیدهٔ مردم است

آن نه عقل است آن که مار و کژدم است

(۲۱) فرهنگ معین، ذیل کلمهٔ عیار.

(۲۲) فرهنگ معین، ذیل کلمهٔ مثال.

(۲۳) گزیدهٔ غزلیات شمس، به اهتمام شفیعی کدکنی، چاپ دوم، ص ۲۸۶.

(۱۸) در این بیت:

مردم چشم به خون آغشته شد
در کجا این ظلم بر انسان کنند
نوشته‌اند «چشم را انسان العین نیز گویند» (ص ۱۸). اما چشم را انسان العین
نمی‌گویند بلکه مردمک چشم را انسان العین می‌گویند.
(۱۹) در این بیت:

خواهی که برنخیزدت از دیده رود خون
دل در وفای صحبت رود کسان میند
نوشته‌اند «رود، پسر، فرزند ذکور» (ص ۱۵). اما معنی رود، مطلق فرزند است. اینکه
چگونه از بیت پسر و فرزند ذکور را بر ساخته‌اند با خداست. جالب آنکه مرحوم معین
در حاشیه برهان همین بیت حافظ را در شاهد رود به معنی فرزند (مطلقاً) آورده
است.^{۲۴}

(۲۰) در این بیت:

طبله عطر گل و دُرَج عبیر افشانش
فیض یک شمه ز بوی خوش عطار من است
نوشته‌اند «عطار، نام گونه‌ای از سنبل که از آن عطر می‌گیرند» (ص ۷). اما عطار به
معنی بوی فروش، بوی خوش فروش و در اینجا معشوق را چون بوی خوش از او
استشمام می‌شود به عطار (بوی فروش = پراکنده بوی خوش) تشبیه کرده است.
(۲۱) در این بیت:

ای روی ماه منظر تو نوبهار حسن
خال و خط تو مرکز لطف و مدار حسن
اینکه نوشته‌اند «نوبهار نام آتشکده بزرگ بلخ است که بسیار باشکوه بود» (ص
۴۷۱). چه مناسبتی با بیت دارد؟

(۲۲) در معنی این بیت:

صوفی شهر بین که چون لقمه شبهه می‌خورد
پاردمش دراز باد این حیوان خوش علف
نوشته‌اند پاردم «دمچی زیرین پالان و به ترکی قوشقون، در جهت تخفیف گویند،
اینجا به معنی روزی کثیف است» (ص ۱۰۰). پاردم و دراز بودن پاردم در اینجا به معنی
(۲۴) برهان قاطع، با حواشی دکتر معین ذیل همین واژه.

روزی کثیف نیست بلکه وقتی پاردم اسب دراز باشد کنایه از فربه بودن آن است. منظور حافظ آن است که صوفی شهر چون حیوان خوش علفی است که از لقمه شبهه می خورد، بادا که از لقمه شبهه فربه و فربه تر شود (= پاردمش دراز شود)، به عبارت دیگر بگذار تا در گناهِش بیشتر غوطه بخورد، بادا که از لقمه گناه فربه تر شود.

(۲۳) این بیت را:

دل بیمار شد از دست، رفیقان مددی

تا طبیبش به سر آریم و دوائی بکنیم

درست نخوانده اند، نوشته اند «دل بیمار شد برای مراعات وزن باید دل را به کسره خواند. در نسخه هایی «دل که» ضبط شده است» (ص ۱۰۴). یقیناً ایشان مصراع اول را این گونه خوانده اند که دل از دست رفیقان بیمار شد و چون دیدند دل را به سکون نمی توان خواند اظهار فرموده اند به رعایت وزن باید دل را به کسر خواند و اضافه کرده اند در بعضی نسخه ها «دل که» آمده اما نه تنها برای وزن بلکه برای ضرورت معنی، دل را حتماً باید به کسر خواند چون صورت اصلی عبارت این است، دل بیمار از دست شد رفیقان مددی [کنید] و ایشان متوجه از دست شدن (= از دست رفتن) نشده اند.

(۲۴) در این بیت:

بگیر طره مه چهره ای و قصه مخوان

که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است

«که» را «که» بیانی گرفته اند و نوشته اند «... صحبت پوچ را راها کن مگو همه کارها به دست تقدیر است» (ص ۵۴). این برداشت غلطی نیست، اما اگر «که» را «که» تعلیلی بگیریم کاملاً معنای عکس آن حاصل می شود. در صورت اول بیت ناظر به مفهوم اختیار است و در صورت دوم به جبر؛ یعنی طره معشوقه را بگیر و قصه مخوان چرا که سعد و نحس به دست زهره و زحل است و انسان را اختیاری نیست و از قضا صورت اخیر هم با غزل حافظ و هم با اندیشه او سازگارتر است.

(۲۵) در مورد بیت:

دل ز پرده برون شد کجایی ای مطرب

بنال هان که ازین پرده کار ما بنواست

نوشته اند از پرده برون شدن «خارج خواندن، از اصطلاحات موسیقی» (ص ۳۵۶).

اما از پرده بیرون شدن دل، به معنی آشکار شدن راز دل (= راز عشق دل) و توسعاً به معنی عاشق شدن است چرا که در پرده بودن یعنی مخفی بودن، پنهان بودن است و از پرده بیرون شدن، معنی مخالف آن را دارد. این بیت حافظ هم قابل تأمل است:

اگر از پرده بیرون شد دل من عیب مکن

شکر ایزد که نه در پرده پندار بماند

(۲۶) درباره این بیت:

شمع دل دمسازان بنشست چو او برخاست

و افغان ز نظر بازان برخاست چو او بنشست

نوشته اند «آتش دل کسانی که با گلبانگ خود تقاضای دست افشانی را از شاهد مجلس داشتند فروکش کرد چون او به دست افشانی و پای کوبی برخاست و به محض دست از رقص کشیدن او، باز هیاهوی نظر بازان بلند شد» (ص ۳۵۴). اما معنی درست عبارت این است: وقتی معشوق بنشست، فغان از نظر بازان برخاست و چون معشوق برپا خاست که برود شمع دل ایشان افسرده و خاموش شد.

(۲۷) در معنی این بیت:

مرا و مرغ چمن را ز دل ببرد آرام

زمانه تا قصب نرگس و قبابی تو بست

نوشته اند «قصب نرگسی، به نوعی پارچه لطیف و پر بها اطلاق می شد، مثل پارچه وال و حریر امروزی. قصب نرگس و قبا: شعار و دثار پادشاهی یا اشخاص مهم و صاحب مقام، زمانه تا قبابی پادشاهی را بر بالای تو راست کرد آن چنان زیبا شدی که از من و مرغ چمن قرار و آرام را ربود» (ص ۲۳۳). اما در بیت صحبت از قصب نرگس است نه قصب نرگسی و اینکه نوشته اند قصب نرگس و قبا: شعار و دثار پادشاهی است؛ از بن بی اساس و بی پایه است، ضبط صحیح بیت و معنی درست آن سالها پیش توسط استاد خانلری نگاشته شده است که عیناً نقل می کنیم: «زمانه با بستن قصب نرگس، آرام مرغ چمن را برد و با بستن قبابی تو آرام مرا، وایهامی که در لفظ قصب هست لطف هنر شاعر را نشان می دهد.»^{۲۵}

حافظ حشیشی

تا اینجا نگارنده به طور پراکنده از یادداشتهایی که فراهم آورده بود مطالبی را در

(۲۵) چند نکته در تصحیح دیوان حافظ، دکتر خانلری، انتشارات سخن، ص ۸.

معرض قضاوت خوانندگان قرار داد، گرچه همه آنچه را که نوشته است بیش از يك چهارم از یادداشتهای فراهم آمده نیست، اما امیدوار است که با همین مقدار ناچیز حق مطلب را تا حدی ادا کرده باشد. حال برای حسن ختام و برای برطرف کردن خستگی خواننده، به طور انتخابی، دو تعبیر یا تفسیر یا توضیح از مؤلف محترم گنج مراد را در مورد دو بیت مشهور حافظ می آورد تا بدانند «حد همین است سخندانی و زیبایی را». اما قبل از نقل مطالب ناگزیر است به این نکته اعتراف کند که اگر تاکنون جداها فقط بر سر این بوده است که آیا می حافظ می مجازی است یا عرفانی و آیا حافظ شراب خواره بوده یا خیر، از این به بعد به شیوه تحقیقات تازه مؤلف محترم گنج مراد باب جدلی تازه باز می شود و آن هم این است که آیا حافظ حشیشی یا بنگی هم بوده است یا خیر. و از پیش بگویم که نگارنده را در این مورد هیچ تقصیری نیست، این شما و این هم شرح یا تعبیر یا تفسیر یکی از ابیات مشهور حافظ که از قلم مؤلف گنج مراد تراوش کرده است:

الا ای طوطی گویای اسرار

مبادا خالیت شکر زمقار

نوشته اند «طوطی اسرار، حشیش است و به خاطر رنگ سبز آن آقا سید هم نامیده می شود. در نواحی جنوبی ایران هنوز این اسمها برای حشیش رایج می باشد» (ص ۵۰۳). و در شرح یا تعبیر و یا تفسیر این بیت مشهور از حافظ:

بگشا بند قبا تا بگشاید دل من

که گشادی که مرا بود ز پهلوی تو بود

نوشته اند: «پهلوی، جوانمردی - بند قبا گشودن، برای پرداخت وجه، بند قبا را باز می کردند که در زیر قبا معمولاً کیسه‌ی پول قرار داشت: حافظ در دوران امیر مبارزالدین به تنگی معیشت گرفتار می شود و از ابواسحاق ساکن در اصفهان طلب کمک می کند و می گوید در گذشته گشایش زندگی من از جوانمردی تو تأمین می شد» (ص ۷۳).

به شیوه تحقیق مؤلف محترم لابد حافظ بیچاره برای خرید حشیش دچار تنگی معیشت شده است که از ابواسحاق می خواهد «برای پرداخت وجه» بند قبا را شل کند.

با آنچه خواندید نگارنده سخن خود را به پایان می برد تا باشد که وقت و عمر دیگرانی چون من در تورق این کتاب، به این راحتی و به این آسانی، به هدر نرود.

بررسی واژه‌نامه حافظ

ماشاء الله اجدانی (آجودانی)

واژه‌نامه غزل‌های حافظ. تألیف حسین خدیوچم. تهران.
نشر ناشر. ۱۳۶۲. ۱۴۰ صفحه.

نام فاضل محقق، حسین خدیوچم، برای اهل قلم و اهل کتاب ایران نام ناآشنایی نیست، متأسفانه این نام آشنا این بار بر روی جلد کتابی به چشم می‌خورد با نام واژه‌نامه غزل‌های حافظ که در نهایت بی‌دقتی و بدون رعایت شیوه علمی فرهنگ‌نویسی با اغلاط فاحش نگاشته شده است. اگر این کار را هر ناآشنایی به امر تحقیق انجام می‌داد جای نگرانی نبود، اما نام خدیوچم با تألیفات ارزنده‌ای که تاکنون از او دیده‌ایم این توقع معقول و منطقی را برمی‌انگیزاند که کتابی که از زیر دست او بگذرد لااقل فاقد اغلاط، نادرست‌ها و نارسایی‌های کتاب‌هایی باشد که در این روزگار از در دیوار به نام حافظ منتشر می‌شود؛ به همین دلیل مقاله حاضر نه تنها نقد و بررسی کتاب مورد بحث است بلکه متضمن گلیه‌ای هم از مؤلف فاضل کتاب نیز هست؛ باشد تا در آنچه می‌گوییم به دیده انصاف بنگرند. اینک به بررسی کتاب می‌پردازیم و قبل از هر سخنی سعی می‌کنیم با روش تحقیقاتشان و چگونگی مآخذشان آشنا شویم.

مؤلف بر آن بوده‌اند «که مفهوم مقداری از الفاظ غزل‌های حافظ برای دوستداران شعر عرفانی روشن شود و مبتدیان را زمینه‌آشنایی با معانی پیرامنه سخنان این غزلسرای بزرگ فراهم شود» (ص ۲۱). به همین خاطر «با رنج فراوان و تلخ کامیهای بسیار»ی که بر خودشان هموار کرده‌اند شش شرح را به عنوان مآخذ اصلی که بیشتر مورد استفاده‌شان بوده است در دیباچه کتاب بر می‌شمارند. از این شش شرح دو کتاب بحر الفراسه الالفاظ فی شرح دیوان حافظ و شرح دیوان حافظ تقریر اکبر پوره و تحریر نعمت تاجیک کمتر مورد استفاده قرار گرفته است چرا که موارد

مشابه را به ترجمه شرح سودی ارجاع داده‌اند (ص ۲۲). در حقیقت آنچه از این دو شرح در کتاب نقل شده است حاوی نکته تازه یا مطلب روشنگری نیست. تازه در سرتاسر کتاب جز چند مورد معدود به این دو شرح اشاره نشده است. می‌ماند چهار شرح دیگر، شرح سودی و یادداشتهای فراهم شده از مذاکره محمد قزوینی و قاسم غنی (در این مورد کمی بعد سخن خواهیم گفت) و حواشی جلال‌الدین اندرابی بر دیوان حافظ چاپ بمبئی که از کتاب اخیر هم جز در موارد معدود مطلبی ذکر نشده است، و دیوان حافظ چاپ قزوینی و غنی و چند فرهنگ لغت که عمده‌ترین آنها که بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است، لغت نامه دهخداست. اما حقیقت آن است که بی‌اغراق نود درصد مطالب کتاب صرفاً از چاپ عکسی دیوان حافظ با یادداشتهای حواشی دکتر غنی و شرح سودی نقل شده است و در این میان سهم مطالب منقول از یادداشتهای غنی نه تنها از سودی بلکه از تمام منقولات کتاب بیشتر است به طوری که اگر حواشی و یادداشتهای مرحوم غنی - و به اعتبار مؤلف فاضل، قزوینی و غنی - را از کتاب حذف کنیم چندان چیزی باقی نمی‌ماند. مؤلف در دیباچه کتاب (ص ۱۵) به استناد جلد پنجم یادداشتهای دکتر قاسم غنی که اخیراً در لندن منتشر شده است متذکر شده‌اند که حواشی یاد شده حاصل مذاکرات غنی با علامه قزوینی است و بهتر آن بود که در پشت کتاب نوشته می‌شد «مذاکرات قزوینی و غنی در مورد شعر حافظ» (ص ۱۵). گرچه در یادداشتهای دکتر غنی پاره‌ای نظریات علامه قزوینی منعکس است، اما به شهادت موارد بسیاری که در حواشی همین کتاب آمده است، بسیاری از آن یادداشتهای صرفاً از آن مرحوم غنی است. تازه اگر از بن‌دندان هم ثابت شود که حواشی این کتاب با مذاکره و دخالت مستقیم علامه قزوینی فراهم آمده است، اثبات این امر - به خاطر اغلاط و نادرستیهایی که در این حواشی به چشم می‌آید - شأنی و منزلی برای علامه قزوینی به بار نخواهد آورد.

دیگر آنکه اصولاً اهل تحقیق می‌دانند که حاشیه نوشتن بر کتابها، در حین مطالعه، به منظوره‌ای خاصی صورت می‌گیرد. گاه يك کلمه محقق را به یاد نوعی استعمال دیگر همین کلمه در ادبیات می‌اندازد و ممکن است همان معنی و نوع استعمال را در کتاب لغت مورد بحث یادداشت کند، بی‌آنکه نظرش تفسیر لغت متن باشد. و گاه اتفاق می‌افتد که محقق حدسها و احتمالاتش را در حواشی کتاب می‌آورد تا بعدها با تحقیقات و تتبعات دیگر درستی و نادرستی آنها را مشخص کند. از همه مهمتر ممکن است محقق در حین مطالعه در معنی واژه‌ای یا شرح عبارتی، مطلبی را بنویسد که همان

زمان به درستی آن اعتقاد داشته است ولی بعدها به واسطه تحقیقات دیگر به نادرست بودن آنها پی برد و مجال آن را هم نیابد که حواشی نادرست را اصلاح کند. همه آنها در مورد حواشی مرحوم غنی بر کتاب حافظ مورد بحث قابل تعمیم است، خاصه آنکه بسیاری از این یادداشتها که جای ذکر آن بود در حواشی دیوان حافظ، چاپ قزوینی و غنی نیامده است و نگارنده به خاطر مطالبی که در ذیل خواهد آورد یقین دارد که مرحوم غنی در مطالعات بعدیش به نقص و نارسایی آن حواشی و حتی نادرستی پاره‌ای از آنها یقین آورده بود و گر نه آن حواشی را به همین صورت رها نمی کرد، و خود به چاپ آن اقدام می کرد. اما مهم این است که مؤلف فاضل بدون بررسی و تحقیق در چگونگی این حواشی همه آنچه را که ضروری تشخیص داده است، نقل کرده است و اگر چه صریحاً گفته است «مؤلف در همه حال بازگو کننده سخن حافظ شناسان و فرهنگ نویسان و تاریخ نگاران مورد اعتماد بوده است» (ص ۲۲)، اما این سخن هیچ از مسئولیت ایشان در درستی و نادرستی متنی که فراهم آورده اند نمی کاهد.

نکته دیگر اینکه مؤلف نه تنها اساس کارش را بر متن قابل اعتمادی چون متن مصحح استاد خانلری قرار نداده است، بلکه دیوان حافظ چاپ قزوینی و غنی نیز اساس کار او قرار نگرفته است و صریحاً گفته است «اگر بعضی از مطلع غزلها در برخی از چاپها نبوده باشد، حتماً در چاپ عکسی اخیر از دیوان حافظ که با تقریر قزوینی و خط غنی تحشیه شده موجود است» (ص ۱۲۴- حاشیه).

لازم به توضیح نیست نسخه چاپ عکسی مورد نظر تا چه اندازه مغلوط و فاقد اعتبار است. اما نکته درخور توضیح آن است که مؤلف نه تنها همین نسخه مغلوط را به طور کلی اساس کار خود قرار داده، بلکه در نقل حواشی این نسخه چنان دست و دل باز بوده است که بی هیچ دغدغه خاطری به نقل حواشی و یادداشتهای غزلهای الحاقی نیز پرداخته است: غزلهایی الحاقی که نه تنها الحاقی بودنشان به طور قطع و یقین از طرف مرحوم غنی بازگو شده است بلکه در هیچ يك از نسخ معتبر حافظ هم نمی توان نشانی از آنها یافت، فی المثل در همین نسخه غزلی هست با مطلع:

ای دل غلام شاه جهان باش و شاه باش

پیوسته در حمایت لطف اله باش

که مرحوم غنی در مورد همین غزل نوشته است: «غزل الحاقی است قطعاً و حتماً از دوره صفویه است...»^۱ و در توضیح مصراع اول بیت دوم این غزل: از خارجی هزار

(۱) حافظ با یادداشتها و حواشی دکتر قاسم غنی، چاپ افست مروی، ۱۳۶۵ ص ۱۸۲.

به يك جو نمی‌خرند؛ نوشته است از خارجی هزار، یعنی هزار خارجی را و همین یادداشت را مؤلف فاضل در کتاب مورد بحث در ذیل از خارجی هزار نقل کرده است (ص ۲۸). بر همین قیاس ابیات بسیاری با ضبط نادرست از این نسخه در کتاب یاد شده راه یافته است که نقل و بررسی آنها از حوصله این مقاله خارج است. خلاصه آنکه اعتماد مؤلف بر همین نسخه و حواشی آن باعث شده است که بسیاری از لغات دشوار و اصیل حافظ در واژه‌نامه‌ای که پرداخته‌اند راه نیابد و به جای آن بسیاری از لغات و تعبیراتی که از حافظ نیست مورد شرح و تفسیر قرار گیرد. نگارنده در این مقاله سعی کرده است فقط مواردی را که از اهمیت خاصی برخوردار است با ذکر شواهد تحت عناوین مختلف بیاورد. نیز برای حفظ اختصار از نقل مطالب بسیاری که درخور ذکر بوده است تن‌زده است. تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل.

۱) عدم رعایت موازین علمی در تدوین واژه‌نامه

مؤلف فاضل در دیباچه کتاب تعریفی از «واژه» و حد کاربرد آن به دست نداده‌اند و اصولاً مشخص نکرده‌اند که بر چه اساسی بعضی واژه‌ها را قابل توضیح یافته‌اند و برخی دیگر را به حال خود رها کرده‌اند، چنانکه خواننده در سرتاسر کتاب هم با معنی واژه‌ها روبرو می‌شود و هم با ترجمه مصراعها و شرح ابیات. مثلاً در حرف بعد از کلمه اکسیر، این مصراع از غزل نخست حافظ «الا یا ایها الساقی ادرکاساوناوها» را می‌یابید که هم ترجمه شده است و هم توضیحات حواشی غنی را در مورد انتساب مصراع به یزید آورده‌اند (ص ۲۹). یا در حرف «ب» می‌خوانید، بر استان = به راستان یعنی قسم به راستان (ص ۳۲) و یا در حرف «راء» می‌خوانید که رنگ خون نخواهد شد: یعنی رنگ خون نخواهد رفت (ص ۶۷) و بر همین قیاس نمونه‌های مختلف دیگر که هیچ کدام در ذیل واژه نمی‌گنجد و نمی‌تواند به عنوان واژه مورد شرح قرار گیرد؛ و یا در پاره‌ای موارد توضیح واژه‌ای به جای آنکه در حرف مربوط به آن واژه ضبط شود در شاهد لغت دیگر از همان بیت معنی شده است مثلاً بالا، به معنی قد و اندام در ذیل واژه تشریف، آورده شده است (ص ۴۰). در سراسر کتاب از این نمونه‌ها فراوان دیده می‌شود. ظاهراً علت این بی‌دقتیها را فقط می‌توان در این نکته دانست که مؤلف سعی داشته است هر چه را که در حواشی غنی آمده و مورد پسند ایشان واقع شده است به نوعی در این کتاب بگنجانند و فواید آن را عام کنند.

۲) ضبط واژه‌ها

در ضبط تلفظ صحیح واژه‌ها گاه اشتباهاتی در کتاب رخ داده است، و گاه به ضبط متداول واژه‌ها اکتفا شده است نه ضبط اصلی، و چون احتمال می‌دادیم بیشتر این اشتباهات از نوع اشتباهات چاپی باشد به نقل همه آنها نپرداختیم و به گونه‌های زیر اکتفا کردیم:

شحنه به کسر اول را در ترکیب شحنه نجف به فتح اول ضبط کرده‌اند (ص ۷۸). مَرزدا به فتح اول مُزدا به ضم اول ضبط شده است (ص ۱۰۸). در ضبط عبوس زهد می‌خوانید: زهد خشک، ترش‌روی دایم (ص ۸۸). معنای اخیر معنای مصدری است پس یقیناً ضبط عبارت باید عبوس زهد باشد به ضم اول نه به فتح و چنانکه از یادداشت مؤلف برمی‌آید در شرح تاجیک، کلمه مورد بحث در شعر حافظ عبوس به ضم اول خوانده شده است.

هنگامه به فتح اول را هنگامه به کسر اول ضبط کرده‌اند نیز شکر و شکر آویز را به ضبط متداول آنها- یعنی به کسر اول- ارجاع داده‌اند (صص ۸۰-۱۲۲).

۳) ارجاع نادرست و نارسا به منابع و مآخذ

در توضیح جام عدل نوشته‌اند: نام فارسی این جام «می دزد» است (ص ۴۳) و جالب آن است که به ترجمه خودشان از مفاتیح العلوم خوارزمی (ص ۲۳۹) ارجاع داده‌اند در حالی که در همان مآخذ «می دزد» نام دیگر «جام جور» است نه «جام عدل»^۲. - در توضیح نامور در این بیت حافظ:

آن پیک نامور که رسید از دیار دوست

آورد حرز جان ز خط مشکبار دوست

نوشته‌اند «نامور: نامه آور» (ص ۱۱۳) و ارجاع داده‌اند به حواشی غنی، در حالی که معنی نامور هرگز نامه آور نیست بلکه مرحوم غنی کلمه نامور را مطلقاً نامه‌ور = نامه آور خوانده است چنانکه در بعضی از نسخه‌ها نامه بر هم ضبط شده است^۳. عین

۲. ترجمه مفاتیح العلوم، تألیف ابو عبدالله محمد بن احمد یوسف کاتب خوارزمی، ترجمه حسین خدیو جم، تهران، ۱۳۴۷، ص ۲۳۹. ذیل جام الجور، نکته درخور توجه آن است که تمام مطالبی که مؤلف در واژه‌نامه ذیل جام عدل آورده‌اند در حقیقت مربوط است به جام جور.

۳. اصالت و توالی ابیات در غزلهای حافظ، مسعود فرزاد، حرف «ا ب ت خ» شیراز، ۱۳۵۳، ص ۲۳۸.

مطلب غنی را نقل می‌کنیم: «نامور = نامه‌آور. در نسخ قدیم «ها» نامه چون با کلمه دیگری ترکیب شود می‌افتد»^۴ بنابراین مرحوم غنی کلمه را مطلقاً نامه‌ور = نامه‌آور خوانده است، نه آنکه نامور را به معنی نامه‌آور ضبط کرده باشد.

- در توضیح بی‌نیازی در این بیت:

ساقی به بی‌نیازی رندان که می‌بده

تا بشنوی ز صوت مغنی هو الغنی

آورده‌اند «بی‌نیازی: استغناء = بی‌نیازی حق است چنانکه آمده است الله غنی [البته صحیح آن الغنی است] و انتم الفقراء» (ص ۳۴) و در پی این عبارت مطالبی را از جهان‌نگشای جوینی در تشبیه استغناء الهی به باد آورده‌اند. البته ناگفته پیداست که بی‌نیازی رندان هیچ ارتباطی به «بی‌نیازی حق» ندارد، مؤلف مطلب را به صورت مخدوش و مغلوط بی‌آنکه از مآخذ آن یاد کند، از کتاب ارزشمند فرهنگ اشعار حافظ شادروان دکتر احمد علی رجائی نقل کرده است، با حذف بعضی قسمت‌ها عین نوشته دکتر رجائی را می‌آوریم: «استغناء بی‌نیازی حق است از غودها و کردار بندگان و اگر در مورد عارفان کامل به کار برند مراد بی‌نیازی از غیر حق است و نیاز باو... احمد غزالی را در این باره بیان لطیفی است: ... توانگر علی الاطلاق و غنی مطلق او بود، از طرف عاشق همه نیاز و درویشی باشد و لعل که الله الغنی و انتم الفقراء همین نقطه است. این شعر حافظ نیز اشاره به همین مطلب است: ساقی به بی‌نیازی رندان...»^۵ چنانکه مشهود است مؤلف فاضل با نقل مغلوط مطلب، ماهرانه دو مقولۀ جداگانه یعنی بی‌نیازی رندان = بی‌نیازی از غیر حق را، عین بی‌نیازی حق نشان داده است.

گاه نقل نارسای مطالب باعث شده است که در شرح واژه‌ها و ترکیبات تناقضی پیدا شود فی‌المثل از حواشی غنی در توضیح واژه آذار نقل به معنی کرده‌اند که: آذار ماه ششم از سال رومی که تقریباً با اسفندماه ایران امروز همزمان است» (ص ۲۶) و در صفحه مقابل آن در معنی عبارت ابر آذاری نوشته‌اند: ابر بهاری و ارجاع داده‌اند به آذار. اما اصل یادداشت مرحوم غنی این است: «آذار، ماه مارس است که در ۲۱ آن با

(۴) حافظ با یادداشتها و حواشی غنی، ص ۲۳.

(۵) فرهنگ اشعار حافظ. تألیف دکتر احمد علی رجائی، انتشارات زوار، جلد اول، ص ۱۹، ذیل واژه استغناء.

تقویم جدید اول فروردین شروع می‌شود. ابر آذاری در واقع ماه اسفند است»^۶ با این نکته که آیا محاسبهٔ مرحوم غنی مشکلی را حل می‌کند یا نه، کاری نداریم. آنچه مهم است این است که در ادبیات ما، آذر، ماه اول بهار است^۷ و ابر آذاری ابر بهاری است.

۴) پرداختن به ساده‌ترین کلمات و غافل ماندن از دشوارترین واژه‌ها مؤلف در معنی لب از لغت‌نامه نقل کرده است: «نام هر يك از دو قسمت گشتالود [!] و سرخ که جلو دندانها قرار گیرد و دوره دهان را تشکیل دهد، ساحل دریا و کنار جوی» (ص ۱۰۴) یا در مورد جام نوشته‌اند: «پیالهٔ آبخوری، پیاله از سیم یا آبگینه و جز آن، پیاله شراخوری» (ص ۴۳). واقعاً جای پرسش است که آیا خوانندهٔ فارسی زبان معنی لب یا جام را نمی‌داند، یا فی‌المثل معنای واژهٔ کدو (به معنی کوزهٔ شراب) را در این بیت:

ساقی به چند رنگ می‌اندر پیاله ریخت
وین نقشها نگر که چه خوش در کدو بیست
یا معنای نگران (به معنی چشم براه، منتظر) را در این بیت:
دلدار که گفتا به توام دل نگران است
گو می‌رسم اینک به سلامت نگران باش

هیچکدام از این دو واژهٔ دیرپاب مانند دهها واژهٔ قابل شرح دیگر حافظ در کتاب نیامده است، در حالی که اینها از واژه‌های اصیلی است که در تمام متون معتبر چاپی حافظ موجود است.

کار سهل‌انگاری در شرح واژه‌ها به جایی کشیده شده است که در توضیح واژه‌ای که دارای معانی مختلف در شعر حافظ است به نقل ساده‌ترین معنی آنها که برای هر فارسی‌زبانی ملموس و آشناست اکتفا شده است، در حالی که معانی درخور توضیح نادیده گرفته شده است: در معنی لایه نوشته‌اند «التماس، خواهش، زاری، اظهار اخلاص با نیاز تمام» (ص ۱۰۳) اما لایه به معنی «فریب، خدعه، مکر» و به لایه گفتن: «از روی فریب و مکر گفتن»^۸ در این بیت:

۶) حافظ با یادداشتها و حواشی غنی. ص ۶۹.

۷) فرهنگ معین، ذیل کلمهٔ آذر.

۸) فرهنگ معین، ذیل کلمهٔ لایه.

به لایه گفت شبی میر مجلس تو شوم
شدم به رغبت خویشش کمین غلام و نشد^۹

معنی نمی شود، انصاف را از ایشان می طلبیم که آیا لایه به معنی التماس و خواهش برای خواننده فارسی زبان ناآشناست یا به معنی خدعه و فریب؟ تا اینجا نکاتی را که بر شعر دیم مستقیماً مربوط می شده است به نارساییهای کار مؤلف در تدوین کتاب اما مطالبی که در ذیل خواهد آمد در شرح و توضیح و تفسیر و تعبیر لغات و اشعار حافظ است که در مأخذشان و عمدتاً در حواشی غنی و شرح سودی آمده است و ایشان با نقل آنها در حقیقت مسؤولیت درستی و نادرستی آنها را پذیرفته اند. در این بخش نیز فقط به ذکر نمونه هایی از اغلاط و نادرستیهای فاحش در تعبیر و تفسیر واژه ها اکتفا می کنیم:

(۱) در معنی «آستین کوتاه»، در شاهد این بیت:
بگو به زاهد سالوس خرقه پوش دو روی
که دست فتنه درازست و آستین کوتاه

از حواشی غنی نقل کرده اند «آستین کوتاه است: یعنی وسایل وصول به مطلوب خیلی کم است» (ص ۲۶) این توضیح نه تنها هیچ مشکلی را از بیت حل نمی کند، بلکه از بن با مفهوم آستین کوتاه و چگونگی استعمال آن در شعر حافظ مغایرت دارد، برای روشن شدن مطلب به اشکال دیگر کار برد این تعبیر در شعر حافظ دقت فرمایید:

ای دل بیا که ما به پناه خدا رویم
زانچه آستین کوتاه و دست دراز کرد

یا:

به زیر دلق ملمع کمندها دارند
دراز دستی این کوتاه آستینان بین

در هر سه بیت یاد شده، آستین کوتاه و کوتاه آستینان تعریضی است به خرقه پوشان و حافظ این تعریض را از آن جهت در مورد خرقه پوشان به کار برده است که به قول سیف الدین باخرزی «جامه کوتاه تا نیمه ساق و آستین کوتاه و فراخ داشتن از شعار

(۹) این بیت نه تنها در دیوان حافظ، مصحح استاد خانلری، ص ۱۶۶، و چاپ قزوینی و غنی، ص ۱۱۴ آمده، بلکه در تمام نسخ معتبر چاپی نیز آمده است.

اصحاب تصوف است»^{۱۰} در افسانه‌هایی که پیرامون زندگی حافظ پرداخته‌اند در وصف شیخ علی کلاه گفته‌اند «که در شیراز... بر سجاده شیخی و ارشاد متمکن بوده و اوجبه ازرق آستین کوتاه پوشیدی»^{۱۱}. در بیت مورد بحث منظور حافظ آن است که به زاهد سالوس بگو گرچه آستینت به ظاهر کوتاه است اما در حقیقت دست فتنه‌ات دراز است. در همه ابیات یاد شده، حافظ در به کار بردن آستین کوتاه، شعار صوفیه را در نظر داشته و از این تضاد: کوتاهی آستین و بلندی دست تعدی و تجاوز، تمثیلی در نمایش ریاکاری و فتنه بر انگیزی خرقه‌پوشان و صوفیان ریاکار روزگار خود بر ساخته است. صوفیانی که به انحاء مختلف در سرتاسر غزلهای حافظ مورد تعریض و نکوهش واقع شده‌اند.^{۱۲}

(۲) در توضیح «باد خوش نسیم» در شاهد این بیت:

شیراز و آب رکنی و آن باد خوش نسیم

عییش مکن که خال رخ هفت کشور است

از حواشی غنی نقل کرده‌اند: «باد اسم عام است که شامل نسیم هم هست، در اینجا ترکیب غریبی است، نسیم، باد ضعیف و ملایمی است که گاه می‌وزد و گاه می‌ایستد... این است که نسیم را علیل گفته‌اند و تشبیه به مریض کرده‌اند» (ص ۳۱). حقیقت آن است که با این توضیح نه تنها عبارت باد خوش نسیم روشن نشده است بلکه توضیح اضافی در مورد علیل بودن و بیمار بودن صبا هم به غرابت ترکیب مورد بحث افزوده است. بگذریم که منظور از بیماری صبا لطافت صبا است چنانکه در شعر حافظ آمده است:

(۱۰) اوراد الاحباب و فصوص آلا داب، ابوالمفاخر یحیی باخرزی، جلد دوم، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۴۵، ص ۲۷.

(۱۱) تذکره میخانه، ملا عبدالنبی فخر الزمانی قزوینی، به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران، ۱۳۴۰.

حواشی ص ۹۲.

(۱۲)

صوفی شهر بین که چون لقمه شبهه می‌خورد

پاردمش دراز باد این حیوان خوش علف

صوفی نهاد دام و سرحقه باز کرد

بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد

...

دل ضعیفم از آن می کشد به طرف چمن

که جان ز مرگ به بیماری صبا ببرد

اما نسیم در بیت مورد بحث و در ترکیب یاد شده به معنی «بو» است که هم به این معنی و هم به معنی بوی خوش در ادبیات ما استعمال شده است، در دیوان عثمان مختاری چاپ استاد همایی آمده است:

یاسمن باد را سپرد نسیم

که بدان مفخر کبار سپار

و استاد در حاشیه متن نوشته اند: «یعنی یاسمن بوی خوش بباد سپرد»^{۱۳} و در کلیله چاپ استاد مینوی آمده است «عطر بر آتش نهند، فواید نسیم آن به دیگران می رسد» و توضیح زیر نیز از استاد مینوی است که «نسیم اصلاً باد خوش و باد نرم... و اینجا به معنی بوی خوش...»^{۱۴} و در شعر عماد فقیه کرمانی از معاصران حافظ نیز همین کلمه به معنی بوی، و بوی خوش استعمال شده است.

صبا نسیم سر زلف او به نافه سپرد

که پوست بر تن او همچو پیرهن بدرد^{۱۵}

و از ابیات معروف سعدی است:

کسان که در رمضان چنگ می شکستندی

نسیم گل بشنیدند و توبه بشکستند

۳) در مورد این بیت:

بتا تا غمزهات ناوك فشاند

دل مجروح من پیشش سپر باد

از برهان و یادداشت‌های غنی نقل کرده اند: «بتا به کسر اول، بگذار، مخفف پهل تا، بگذار تا» (ص ۳۲) و بیت دیگری از حافظ را نیز در همین معنی شاهد آورده اند که:

خاك كويت زحمت ما برنتابد بیش از این

لطفها کردی بتا تخفیف زحمت می کنم

۱۳) دیوان عثمان مختاری، به اهتمام جلال‌الدین همایی، تهران، ۱۳۴۱، حواشی ص ۵۵۹.

۱۴) کلیله و دمنه، به تصحیح مینوی، ص ۴۶. نیز فرهنگ معین، ذیل کلمه نسیم، که همین شواهد را نقل کرده است.

۱۵) دیوان عماد فقیه کرمانی، به تصحیح رکن‌الدین همایونفرخ، چاپ اول، تهران، ۱۳۴۸، ص ۱۵۹.

برای نگارنده تردیدی نیست که اگر برای مرحوم غنی و علامه قزوینی مسلم شده بود که در هر دو بیت یاد شده کلمه مورد بحث - بتا - بکسر اول است، یقیناً در دیوان چاپ خودشان موضوع را متذکر می‌شده‌اند. اما حقیقت آن است که گرچه در ادبیات ما «بتا» به معنی «بگذار تا» استعمال شده است، چنانکه در فرهنگها و در حواشی غنی ابیاتی در این معنی به شاهد آمده است، اما در دو بیت مورد بحث صورت صحیح کلمه به دلایلی که ذکر خواهیم کرد بت به ضم اول است به اضافه الف ندا و هیچ ارتباطی با بتا بکسر اول به معنی بهل تا ندارد. در بیت نخست «بتا تا غمزه ات ناوک فشانده» يك عبارت دعایی است که با فعل دعایی «باد» خاتمه می‌یابد. اگر «بتا» را «بگذار تا» معنی کنیم ناگزیر شکل اصلی عبارت چنین خواهد شد: بگذار تا دل من پیشش سپر باد. در این گونه موارد به جای فعل دعایی «باد»، فعل باشد استعمال می‌شود، بگذار تا باشد نه آنکه بگوییم بگذار تا باد یا بگذار تا بادا. چنانکه در این بیت مولوی:

ز پگاه، میرخوبان به شکار می خرامد

که به تیر غمزه او دل ما شکار بادا

اگر به جای بادا، باشد بگذاریم نه تنها حالت دعایی را از جمله گرفته‌ایم بلکه با عبارت نادرست و نارسا روبرو می‌شویم. در مورد مصراع دوم بیت دیگر: لطفها کردی بتا تخفیف زحمت می‌کنم. اگر «بتا» را «بگذار تا» معنی کنیم با عبارت مغلوط روبرو خواهیم شد، لطفها کردی بگذار تا تخفیف زحمت می‌کنم یا بگذار تا بکنیم؟ در حقیقت اگر «بتا» را «بگذار تا» معنی کنیم باید فعل به جای می‌کنم، بکنم باشد، بهمین دلیل صورت صحیح کلمه همان بتا به ضم اول است، دیگر آنکه مرحوم غنی که در حواشی خود با خط زدن بر کلمه بتا به ضم اول آن را به بتا به کسر اول مبدل کرده است اگر بر سر عقیده خود باقی مانده بود یقیناً آنرا در حواشی چاپی که با علامه قزوینی فراهم کرده‌اند متذکر می‌شدند.

۴) در توضیح کلمه آن از شرح سودی با کمی تغییر در عبارت نقل کرده‌اند «کیفیتی که از مجموع حسن معشوق حاصل می‌شود و او را زیبا می‌کند» (ص ۲۶). اگر مؤلف با کمی حوصله در دیوان حافظ توغل کرده بودند با شواهدی روبرو می‌شدند که بر ایشان مسلم می‌شد در دید حافظ شیراز «آن» همیشه چیزی است غیر از حسن و والاتر از آن، معنایی است که در محدوده خط و خال و لب و زلف و ابروی زیبا خلاصه

غنی شود، لطیفه‌ای است که عشق از آن برمی‌خیزد:
 اینکه می‌گویند آن بهتر ز حسن
 یار ما این دارد و آن نیز هم
 در همین بیت صریحاً آن و حسن دو چیز جداگانه دانسته شده است که با ضمیر این و آن به آنها اشاره شده است. در جایی دیگر از «آن» اینگونه تعبیر کرده است:
 صد نکته غیر حسن بیاید که تا کسی
 مقبول طبع مردم صاحب نظر شود
 و یا:

حسن بتوافق ملاححت جهان گرفت...
 واضح‌تر بگویم منظور از حسن در شعر حافظ همین زیباییهای ظاهری است. همین لب لعل و خط زنگاری و مو و میان و... است و در مقابل این زیباییهای ظاهری «آن»:
 لطیفه‌ای است نهانی که عشق از آن خیزد
 که نام آن نه لب لعل و خط زنگاری است
 بنابراین «آن» چیزی نیست که از مجموع حسن معشوق حاصل شود بلکه گاه ممکن است مجموع حسن معشوق با کیفیتی بنام «آن» هم ملازمت پیدا کند که گاه این کیفیت چیزی حتی غیر از طور انسانی است:
 ملك در سجده آدم زمین بوس تو نیت کرد
 که در حسن تو چیزی یافت غیر از طور انسانی

(۵) در توضیح آئینه‌دار، در این بیت:

شهباز من که مه آئینه‌دار روی اوست
 تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکب است
 باز از حواشی غنی نقل کرده‌اند: آئینه‌دار «در کتاب فرج بعد الشدة، باب ۱۲، مرد سلمانی به فضل بن ربیع می‌گوید من مردی ام‌مزین، آئینه‌داری می‌کنم و موی لب مردم به‌چینم» (ص ۲۷). بی‌تردید با توجه به پیشه مرد مزین معنای آئینه‌داری در عبارت موردنظر، عمل آئینه‌دار است که در فرهنگها به عنوان «سلمانی، دلاک، حجام» ضبط شده است. اما این معنی هیچ مناسبتی با بیت مورد بحث ندارد. معنی دیگر آئینه‌دار که از چشم مؤلف فاضل دور مانده است و اتفاقاً در همین بیت حافظ استعمال شده است و در فرهنگها ضبط شده است این است: «آئینه‌دار، آنکه آئینه

در پیش دارد تا عروس و جز او خویشتن را در آن ببینند»^{۱۶}. حافظ معشوق را عروسی دانسته چنان زیبا که ماه، که در زیبایی مثل است، در پیش او آئینه نگاه می‌دارد و می‌گردد و می‌گرداند. حافظ در جایی دیگر گفته است:

چشم از آینه‌داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه‌رایان بر و دوشش باد

(۶) در توضیح سابقه در این بیت:

ناامیدم مکن از سابقه لطف ازل

تو چه دانی که پس پرده که خوبست و که زشت

از حواشی غنی نقل کرده‌اند: «سابقه در اینجا به معنی تقدیر است» (ص ۷۱) اگرچه در بیت، سابقه لطف ازل، ناظر به مفهوم تقدیر ازلی است اما معنی سابقه تقدیر نیست. سابقه: «عبارت از عنایت ازلیه است که در قرآن بدان اشاره شده است: و بشر الذین آمنوا ان لهم قدم صدق عند ربهم (کشاف، ص ۶۶۷)»^{۱۷} و در کشف الاسرار در تفسیر سوره یونس در ذیل همین آیه آمده است: «قدم صدق سبق عنایت است و فضل هدایت»^{۱۸} دیگر آنکه بیت مورد بحث، ولغت سابقه ناظر به حدیث معروفی است که در متون عرفانی ما فراوان به کار گرفته شده است: قال الله عز وجل سبقت رحمتی غضبی^{۱۹} و مولانا گفته است: رحمت من بر غضب هم سابق است. دیگر آنکه لطف در بیت حافظ، مترادف همین رحمت الهی است. سابقه به تنهایی نیز در بیتی دیگر از حافظ به کار رفته است:

گفتم ای بخت بخسبیدی و خورشید دمید

گفت با این همه از سابقه نومید مشو

(۷) در این بیت:

صحبت عافیت گرچه خوش افتاد ای دل

(۱۶) فرهنگ معین، ولغت نامه دهخدا، ذیل آئینه‌دار.

(۱۷). فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تألیف دکتر سیدجعفر سجادی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۴، ص ۲۵۱.

(۱۸) کشف الاسرار و عده الا برار، تألیف ابوالفضل رشیدالدین المبیدی، جلد ۴، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، چاپ دوم، ۱۳۵۷، ص ۲۴۵.

(۱۹) احادیث متنوی، بدیع الزمان فروزانفر. چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۷، ص ۲۶ و ۱۵۲.

جانب عشق عزیز است فرو مگذارش

از حواشی غنی نقل کرده‌اند: «جانب در اینجا یعنی خاطر» (ص ۴۴) اما ترکیب اصلی جانب چیزی یا کسی را فرو گذاشتن است در برابر جانب چیزی یا کسی را نگهداشتن چنانکه جانب کسی فرو گذاشتن به معنی «ترك حمایت او کردن، رعایت ناکردن او»^{۲۰} استعمال می‌شود در برابر جانب کسی نگهداشتن، به معنی از وی حمایت کردن، چنانکه حافظ هم به کار برده است:
دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

۸) در ذیل لغت واقعه جدا از معانی ای که نوشته‌اند از حواشی غنی نقل کرده‌اند «در قرون وسطی همیشه به معنی مرگ استعمال می‌شد» (ص ۱۱۸). نگارنده یقین دارد اگر مؤلف با کمی دقت و حوصله به فرهنگها مراجعه می‌کردند متوجه نادرست بودن این گفته می‌شدند. آخر مگر نه آنست که در شعر سعدی، همین واقعه به معنی «خواب و رؤیا»^{۲۱} استعمال شده است چنانکه در این بیت:
دوش در واقعه دیدم که نگاری می‌گفت
سعدیا گوش مکن بر سخن اعدایت
بنابر این قید «همیشه» در عبارت غنی زائد است و نادرست.

۹) در مورد واژه خرابات به نقل از حواشی غنی عین گفته قزوینی را نقل کرده‌اند که مفرد خرابه است (ص ۵۱) و هیچ اشاره‌ای به آراء صاحب نظرانی چون ملك الشعراى بهار، مرحوم بهمنیار، استاد همایی و... نشده است که کلمه خرابات را صورت دیگری از «خورآباد» دانسته‌اند.^{۲۲}

۱۰) در ذیل ترکیب شط شراب، از حواشی غنی نوشته‌اند «اصطلاح؟ (کشتی می‌در شط انداختن) را سایرین هم استعمال کرده‌اند، صاحب مطلع السعدین... می‌گوید:
وقت صبح است و لب دجله و انفاس بهار

۲۰) لغت نامه دهخدا و آندراج، ذیل کلمه جانب.

۲۱) فرهنگ معین. ذیل کلمه واقعه.

۲۲) فرهنگ اشعار حافظ، صص ۱۰-۱۱.

ای پسر کشتی می با شط بغداد بیار (ص ۷۹)»
اینکه در کجای بیت، صاحب مطلع السعدین «اصطلاح کشتی می در شط انداختن» را
استعمال کرده است با خداست؟

(۱۱) در معنی دستکش در این بیت:
ابروی دوست کی شود دستکش خیال من
کس نزده است از این کمان تیر مراد بر هدف
از لغت‌نامه نقل کرده‌اند: «دستکش، ملعیه، بازیچه» (ص ۶۰). سالها پیش استاد
مینوی در معنی دستکش در همین بیت با توجه به کاربرد آن در شاهنامه نوشته‌اند «به
نظر می‌رسد که به معنی رام و مطیع و دست‌آموز به کار رفته باشد»^{۲۳} و معنی درست
دستکش هم همین است.

(۱۲) در توضیح دُردی کش در شاهد این بیت:
عبوس زهد به وجه خمار ننشیند
مرید فرقه دُردی کشان می جویم
از حواشی غنی نقل کرده‌اند: «در این صفت معنی تحقیری هست، یعنی نازپروردگان
بر خوردار، می صاف می‌نوشند اما دُردی کشان مفلس «درد ته خم» که لجن ته نشین
شده شراب است می‌خورند» (ص ۸۸). اما بر فرض آنکه در اصل ترکیب معنای
تحقیری نهفته باشد، در شعر حافظ به شیوه رندانه شاعر، جهت این تحقیر عوض
شده است و همه جا دُردی کش نه تنها مستحسن است، بلکه صفت مردانه مرد بودن
باده‌نوشان هم هست. حافظ حتی پیر خود را پیر دُردی کش خطاب می‌کند:
پیر دُردی کش من گرچه ندارد زر و زور
خوش عطا بخش و خطاپوش خدایی دارد
و به یاد داشته باشید که همیشه نازپروردگانند که مورد تحقیر حافظ واقع شده‌اند:
نازپرورد تنعم نبرد راه به دوست
عاشقی شیوه رندان بلاکش باشد

۲۳) داستان رستم و سهراب از شاهنامه، مقدمه و تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران، ۱۳۵۲،
ص ۹۴ و ۱۸۵.

(۱۳) در مورد ترکیب سیه کاسه در این بیت:

برو از خانه گردون بدر و نان مطلب

کاین سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را

از سودی نقل کرده‌اند: «سیه کاسه: مهمان کش را گویند و به معنای سفله و خسیس هم مستعمل است» (ص ۷۶). پیداست که سودی با توجه به همین بیت سیه کاسه را مهمان کش معنی کرده است و گرنه اصل این ترکیب همان سفله و خسیس است نه مهمان کش.

(۱۴) در ذیل واژه آزاد در این بیت:

به بندگی قدش سرو معترف گشتی

اگرچه سوسن آزاده ده زبان بودی

از برهان آورده‌اند «آزاده = آزاد، راست، بی‌عیب، سوسن سفید را از آن آزاده می‌گویند که از باررنگ آزاد است» (ص ۲۶) و در جایی دیگر در شاهد سوسن آزاد در این بیت:

بسان سوسن اگر ده زبان شود حافظ

چو غنچه پیش تو اش مهر بر دهن باشد

از حواشی غنی نقل کرده‌اند «سوسن آزاده، به گیاهی که در تمام فصول سبز باشد «آزاد» می‌گویند، مثل سوسن آزاد، سرو آزاد و شمشاد آزاد» (ص ۷۵). چنان برمی‌آید که به کلی متوجه این اختلاف در توضیح نشده‌اند.

نقل اقوال ضعیف و ناموثق و متناقض

امروزه در سایه تحقیقات و تتبعاتی که در مورد حافظ صورت گرفته است هر محقق و مورخ راستینی می‌داند که انتساب حافظ به فلان فرقه یا بهمان نحله نه تنها با گستردگی جهان اندیشه حافظ مغایر است، بلکه هیچ یک از محققین نتوانسته‌اند با سند و مدرک معتبر نشان دهند که حافظ مرید فلان پیر بوده است یا منسوب به فلان فرقه خاص صوفیه. نه تنها در مقدمه‌ای که جامع دیوان حافظ بر دیوان اشعار او نوشته است از پیر او یا انتساب او به فرقه‌ای خاص از صوفیه سخن نرفته است، بلکه جامی هم که در قرن نهم نفعات/الانس را نوشته است در شرح حالش گفته است «... معلوم نیست که وی دست ارادت پیری گرفته و در تصوف به یکی از آن

طایفه نسبت درست کرده باشد، اما سخنان وی چنان بر مشرب این طایفه واقع شده است که هیچ کس را به آن اتفاق نیفتاده...»^{۲۴} حتی از محققین معاصر کسانی هم که او را پیرو ملامتیه قرار داده‌اند باز به صراحت اشاره کرده‌اند که به دلایل بسیار و «هم بر اثر فسادى که در قرن هشتم بر غالب شئون ایران حکمفرماست و شاید به علل غیر معلوم دیگر ظاهراً حافظ در عمر خویش پیری نیافته و جای به جای، در دیوانش به تأسف و اندوهی که از این رهگذر دارد می‌توان برخورد»^{۲۵} همین معنی را بسیاری از محققین و صاحب نظران حافظ شناس مورد وثوق دیگر در نوشته‌هایشان متذکر شده‌اند اما با همه اینها و با توجه به اینکه هیچ سند معتبری در دست نیست که حافظ را به فرقه‌ای خاص از صوفیه منسوب کند یا ارادت او را به پیر خاصی مشخص کرده باشد، باز مؤلف محترم بدون تأمل و دقت و بدون هیچ اظهار نظری به نقل مطالب ناموثقی از سودی پرداخته است که نادرستی آنها و افسانه بودنشان برای هر تازه آشنایی به جهان حافظ اظهر من الشمس است:

در ذیل خلوقی نافه گشای در این بیت:

مزدگانی بده ای خلوقی نافه گشای

که ز صحرای ختن آهوی مشکین آمد

بعد از آنکه توضیحی از لغت نامه دهخدا در مورد سلسله درویشان خلوقی آورده به نقل از سودی پرداخته است که «اسناد خلوقی برای آن است که خواهی از درویش خلوقی بوده» (ص ۵۵). نقل این نوع مطالب جعلی و بی اساس بدون نقد و بررسی در يك فرهنگ، حاصلی جز گمراه ساختن خوانندگان نا آشنا ندارد، علی الخصوص که مؤلف طوری مطالب را نقل کرده است که انگار همین است و جز این نیست.

و در توضیح این بیت:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان

رخصت خبث نداد ار نه حکایتها بود

مطالبی از سودی آورده است که بیشتر افسانه است تا حقیقت تاریخی. در ذیل ترکیب ازرق پوشان می‌خوانید: «مراد، مریدان حسن ازرق پوش است، این ازرق پوشان همگی از صوفیان خلوقی‌اند و به مناسبت لباس کبود رنگی که به تن

(۲۴) نفحات الانس، عبدالرحمن جامی. به تصحیح مهدی توحیدی پور، ناشر کتابفروشی سعدی،

ص ۶۱۴.

(۲۵) فرهنگ اشعار حافظ، ص ۳۹.

می کردند به این اسم مشهور شده اند، این فرقه از صوفیه با اصحاب پیر گلرنگ (شیخ محمود عطار شیرازی) مخالف بوده اند و گاهگاه بینشان کلاً اختلاف به جایی می رسید که منجر به شتم و ناسزا می گشت، در بیت مذکور مراد [منظور بیت دیگری است از همان غزل] از پیر مغان همان پیر گلرنگ است» (صص ۲۸ و ۲۹). این مطالب را سودی از آن جهت آورده است که معتقد است: «نسبت خرقه خواجه شمس الدین محمد حافظ به پیر ارشاد... او شیخ محمود عطار شیرازی مشهور به پیر گلرنگ بود و خود شیخ محمود عطار مرید شیخ عبدالسلام و او هم...»^{۲۶} چنانکه مشخص شد سودی دقیقاً در ابیات مورد نظر حتی پیر مغان حافظ را همان پیر گلرنگ می داند و مؤلف کتاب هم همین مطالب را بدون داوری و بررسی نقل کرده است بی آنکه حتی در مورد تناقض این گفتار با مطالبی که در مورد انتساب حافظ به صوفیان خلوقی آمده است اشاره ای کرده باشد. در توضیح خلوقی نافع گشا، حافظ از صوفیان خلوقی شمرده شده است و در شرح بیت یاد شده مرید پیر گلرنگ که دشمنی او و مریدانش با صوفیان خلوقی گاه منجر به شتم و ناسزا می شد و چنانکه هم مؤلف و هم سودی تصریح کرده اند این فرقه از صوفیه (خلوتیان) با اصحاب پیر گلرنگ مخالف بوده اند.

جدا از آنکه سالها پیش مرحوم معین در چگونگی سلسله انتساب این روایت (یعنی روایت پیر گلرنگ) اشکالاتی را بر شمرده است،^{۲۷} فاضل محترم گلچین معانی هم با آنکه برای اصل این افسانه مأخذ قدیم تری به نام رساله حل ماینحل تألیف شده در سال ۹۶۷ از عبداللطیف شیروانی مشتهر به افلاطون نشان داده است، باز صریحاً در درستی این روایت اظهار تردید کرده است.^{۲۸} کلام آخر را در چگونگی این روایت از نوشته استاد محقق دانشمند دکتر زرین کوب نقل می کنیم که سالها پیش نوشته است: «يك افسانه تازه هست که سلسله ارادت وی را به يك پیر شیرازی می رساند: پیر گلرنگ، اما این يك نام پیرانه نیست و بیهوده است که برای شناخت هویت او در مأخذ و کتابها به جست و جو بپردازند. این پیر گلرنگ استعاره گونه ای

۲۶) شرح سودی بر حافظ، جلد دوم، ترجمه دکتر عصمت ستارزاده، تهران، ۱۳۴۲. ص ۱۱۸۸.

۲۷) کتاب عبر العاشقین. شیخ روزبهان بقلی شیرازی، به تصحیح و مقدمه هنری کرین و محمد معین، ناشر انجمن ایران شناسی فرانسه در تهران. ص ۶۳.

۲۸) تذکره میخانه، ص ۹۳.

است که در دیوان خواجه آمده است و ظاهراً برای شراب.^{۲۹} این سخن را دیگران هم متذکر شده‌اند و به قول استاد زرین کوب حافظ شراب را در جایی دیگر شیخ و پیر خود خوانده است.

حافظ مرید جام می است ای صبا برو

وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

با آنچه از آراء صاحب نظران حافظ شناس گفته‌ایم، این ادعای مؤلف در مقدمه کتاب که گفته‌اند: «از مراجعه به فرهنگهای معتبر تازی و فارسی و متون کهن اسلامی و نوشته‌های مستند حافظ شناسان قدیم و معاصر در حدود امکان کوتاهی نشد» (ص ۲۲). ظاهراً چندان درست به نظر نمی‌رسد و چنان که نموده‌ایم بیش از نود درصد مطالب کتابشان مأخوذ است از حواشی غنی و شرح سودی. کلام آخر آنکه چون مؤلف در مورد کتابشان اظهار امیدواری کرده‌اند: «صاحب‌دلان در این کار کوچک با دیده انصاف بنگرند» (ص ۲۳) منصفانه باید گفت که کار کوچکیان در مورد حافظ از اشتباهات بزرگ خالی نیست.

[چاپ شده در نشر دانش، سال ۴، شماره ۳]

۲۹) از کوچه زندان، دکتر عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، ۱۳۵۴، شرکت سهامی کتابهای جیبی ص ۱۶۷.

کاری نه درخور حافظ

سعید حمیدیان

واژه‌نامه غزل‌های حافظ. تألیف حسین خدیو جم. تهران.
نشر ناشر. ۱۳۶۲. ۱۴۰ صفحه.

کتاب شامل این بخش‌هاست: یادداشت ناشر، دیباچه، متن واژه‌نامه و فهرست الفبایی مطلع‌ها. در متن واژه‌نامه به ترتیب لغت یا ترکیب، توضیح، شاهد و کلمات آغازین مطلع غزل مربوط آمده است.

در دیباچه مؤلف مطالبی شکسته و بسته و از این شاخ به آن شاخ جسته می‌خوانیم، از این دست: رمز الهام گرفتن و صفت دلهای الهام‌پذیر، اشاره و افاده‌ای درباره «رندمست» و باز درباره «الهام» و آنگاه حرفهایی درباره «وارد» و «خاطر» و «بارامانت» و صفت «آینه‌سان بودن دل» و «آینه دانستن شعر» و بعد اشاره‌ای گذرا همراه با نقل قول‌های دیگران در این باره که شعر حافظ مثلاً «به مرحله‌ای از کمال رسیده که در طول قرن‌ها جایگزین آینه درون‌نگای انسان شده» [جایگزین آینه درون‌نگای...؟] و اینکه «سخن کز دل برون آید...» و پشت بندش نقل قول نسبتاً طولانی از مرحوم علامه قزوینی درباره میزان عقل سلیم و حافظ خوانی قزوینی و غنی و سپس انشاگونه‌ای تحت عنوان «کاخ سخن حافظ» و بازگشتی به سخن قزوینی ذیل عنوان «مرید حافظ». بدین سان این مطالب ملمع و مرتعی است از انشای مؤلف (که حجمی چشمگیر دارد ولی نه چرمی دندانگیر) و عمدتاً گفته‌های شادروان قزوینی که شاید روزگاری خیلی تازه‌تر از حالا بوده است. در مجموع، تلاثم و انتظام و اتساق چندانی هم بین این تکه‌ها نیست و بیشتر به «سالاد کلمه» می‌ماند. پس از این، معرفی تعدادی منابع «که دسترسی به آنها برای پژوهشگران امکان‌پذیر است» و ذکر دوازده متن چاپی مختلف از دیوان خواجه که مؤلف مدعی استفاده از همه آنها در تدوین کتاب است. البته در ذیل هیچیک از ابیاتی که به شاهد داده معلوم نکرده که برگرفته از کدام

چاپ است، و شاید مؤلف محترم که این قدر در اندیشه دست راحت رساندن به پژوهندگان حافظ است، این تکلیف شاق بلکه لایطاق را محول به خود پژوهندگان کرده که بروند و ببینند که هر يك از این ابیات در کدام يك از چاپها به فلان یا بهمان صورت ضبط شده است. در مورد انگیزه تدوین واژه نامه شرح کشافی هست از «انگیزه های درونی و بیرونی مؤلف» و «راهی شدن به سفرهای دور و دراز علمی برای دست یافتن به منابع میراث مشترك فرهنگی در جهان اسلام» که زمینه را برای انس بیشتر با حافظ فراهم کرده و... (پیداست که حاصل این همه سیر و سلوک و تتبع نیز همین واژه نامه است که ظاهراً نه احتیاج به این قدر سیر و سیاحت دارد و نه خیلی هم از آن «انس» حکایت دارد). سرانجام چند شرح و فرهنگ ذکر می شود که به گفته مؤلف مورد استفاده ایشان بوده است. در اینجا نیز به این پرسش احتمالی خوانندگان که چرا در متن واژه نامه از دو منبع، یعنی بحر الفراسه و شرح اکبر پوره، کمتر یاد شده چنین پاسخ داده می شود که چون این دو به صورت نسخه خطی است، موارد مشترك و مشابه به ترجمه شرح سودی ارجاع شده است. همچنین در مورد مشتركات فرهنگهای مختلف با لغتنامه دهخدا نیز همین لغتنامه مأخذ قرار داده شده است. البته حافظ خوانی که وسیع و مجال تحقیق او در حد رجوع به این واژه نامه است، معمولاً در مقام تطبیق این موارد اشتراك و تحقیق این اظهار مؤلف بر نمی آید.

درباب حسن این واژه نامه سخنی بیش از این - گرچه کلی گویی است - نمی شود گفت که به هر حال و صورت تعدادی مواد را یکجا جمع کرده و در همین حد مأجور و مشکور است. و اما عیوب آن.

قبلاً بگویم که بعضی از این عیوب معلول و به نوبه خود علت برای عیوب دیگر است و نیز به این لحاظ که گاهی يك مثال واحد واجد عیب مرکب است می توان آن را در این یا آن مقوله ذکر کرد. به این اعتبار ممکن است تقسیم بندی ما از این مقوله لزوماً دقیق و بی خلل نباشد، ولی برای نظم و نسق بخشیدن به مقال و پرهیز از تکرار، گزیری از این مقوله بندی نیست.

برخی نواقص

این مجموعه با آنکه نام واژه نامه غزلهای حافظ را بر خود دارد، می توانست با افزوده شدن واژه های قصاید، قطعات و رباعیات خواجه - که بر روی هم چندان زیاد هم

نیست - تبدیل به واژه نامۀ دیوان بشود. همچنین با وجود نام «واژه نامۀ» عملاً تعدادی ترکیب و حتی معدودی ابیات عربی را نیز در بر دارد ولی نه به طور کامل یا تقریباً کامل، و پیداست اگر اینها را نیز در بر می گرفت حجم کتاب به اضعاف بیشتر از این می شد. به هر حال آوردن برخی و نیاوردن آنهای دیگر را نمی توان توجیه کرد. برای اثبات اینکه این مجموعه چقدر ناقص است تنها چند واژه و ترکیب، آن هم از اوایل دیوان، مثال می آوریم: محمل، هایل، عقد، عقد ثریا، ام الخبائث (به فرض که مطابق اظهار مؤلف در دیباچۀ چاپ خانلری نیز ملاک قرار گرفته باشد، در آنجا «بنت العنب» است که این نیز در کتاب نیست)، روضۀ دارالسلام، اخضر، الست، عظم، رمیم (ترکیب عظم رمیم)، دیجور و... حالا همین چندتا را با آن واضحی که توضیح شده و نمونه هایش را می دهیم مقایسه کنید تا معلوم شود ذکر کدامها لازمتر است.

توضیح و اضمحلات

مؤلف گونیا خواسته نواقص را با زواید جبران کند، مثال: «برآمد یعنی بالا آمد (ق غ - ۱۲۳) صبح برآمد (سودی)» می بینیم که این توضیح را نیز مستند به دو منبع فرموده اند! «براستان (= به راستان) یعنی قسم به راستان»، «پیک» که همه ذی المدخل نیز زاید است، از این گرفته که «یعنی قاصدی که پیاده می رفته» تا این که «عربها آن را تعریب کرده و فیج گفته اند و امروز فیوج یعنی کولیه» حال اگر باور به زاید بودن این تکه ندارید به شاهد بنگرید: ای پیک راستان خبر یار ما بگو...؛ تزویر؛ «جام: پیالۀ آبخوری از سیم یا آبگینه و جز آن، پیالۀ شرابخوری (لغتنامه): جام می و خون دل هر یک به کسی دادند...»؛ «حجاب: پرده: حجاب چهرۀ جان می شود غبار تنم... یعنی تنم در برابر روحم چون پرده ای است که مانع رسیدن به وصل جانان می شود (سودی)» برای این افاضۀ محیر العقول نیز به سودی استناد شده است؛ «دادخواه: دادخواهنده از کسی، شاکی، عارض» (که دادخواه خود اعرف از عارض است)؛ «دلدادن (که باید دل دادن نوشته شود): عاشق شدن، فریفته شدن (لغتنامه)»؛ «دوام: ثبات، همیشگی، پایداری (لغتنامه)»؛ زاروزار و نزار؛ سرمست، سرو (درخت)؛ شدن، که معنای عادی «گشتن و گردیدن» نه توضیح می خواهد و نه شاهد؛ غیغ، غرور، وظیفه، هجران و...

منابع کتاب

آنچه در این خصوص چشمگیر است قلت منابع و نیز عدم انتخاب بهترین منابع برای مقاصد بخصوص است. واژه‌ها اغلب تنها از روی يك منبع معنی شده و غالباً انگ سه منبع (لغتنامه، شرح سودی و مذاکرات قزوینی و غنی) در پای اکثر مدخلها خورده است. از لغتنامه دهخدا هم گاهی به نام لغتنامه و گاه دهخدا یاد می‌شود، شاید به این انگیزه که تنوعی به مآخذ داده شده باشد! حتی مؤلف در تعریف اصطلاحات عرفانی بجای آنکه از آنهمه متون منظوم و منثور عرفانی موجود و رسالات قدما مانند رساله منسوب به فخرالدین عراقی، رساله مشواتی ملاحسن فیض، رشف‌الالفاظ فی کشف‌الالفاظ اثر شرف‌الدین حسین بن الفتی تبریزی و یا از فرهنگهای جدید مانند فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی تألیف دکتر سید جعفر سجادی و فرهنگ اشعار حافظ دکتر احمد علی رجائی و امثال اینها استفاده کند، غالباً از منابع عام مانند برهان قاطع و غیاث‌اللغات سود می‌جوید و حتی رجوعی به کتابهایی که در دیباجه به عنوان کتابهای در دسترس یاد کرده نمی‌کند. برای نمونه بنگرید به واژه‌های انس، توبه، حجاب و غیرت.

شواهد لغات

در این باره نیز محدودیت و عدم انتخاب اصلح مشهود است. غالباً به يك شاهد اكتفا می‌شود، بی آنکه شواهد دیگری که برای معانی معینی قویتر هستند اختیار شود. مثال: برای «رقیب» فقط این بیت آمده است:

زرقیب دیوسیرت به خدای خود پناهم

مگر آن شهاب ثاقب مددی کند خدا را

درحالی که شواهد متعدد صریحتر و قویتری برای این معنی در اشعار حافظ هست، مانند:

روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست

در غنچه‌ای هنوز و صدت عندلیب هست

برای «تعویذ» نیز این شاهد آمده است:

حافظ تو این دعا ز که آموختی که یار

تعویذ کرد شعر ترا و به زر گرفت

پیداست که شاهد گویاتر و دقیقتری باید، مثل:

ای دوست دست حافظ تعویذ چشم زخم است
یارب ببینم آن را در گردنبت حمایل

آمیزه‌ای از مطالب نامرتب و نادرست

در بسیاری موارد بین واژه و کل یا بخشی از تعریف آن ارتباطی نیست و بسا که یکی از این دو یا این هر دو با شاهد ارائه شده بی ربط است. وقتی خطاها و عیوب ریز و درشت دیگری را هم بر این مجموعه بیفزاییم، چیزهایی از این دست از آب درمی آید:

باد خوش نسیم: «باد اسم عام است که شامل نسیم هم هست. در اینجا ترکیب غریبی است. نسیم بادِ ضعیف و ملایمی است که گاه می‌وزد و گاه می‌ایستد یعنی در عین آنکه به ملایمت می‌وزد، گاه می‌ایستد، این است که نسیم را علیل گفته‌اند و تشبیه به مریض می‌کنند (ق غ - ۲۸)

شیراز و آب رکنی و آن باد خوش نسیم

عیش مکن که خال رخ هفت کشور است»

اولاً اینکه نسیم را علیل گفته و تشبیه به مریض کرده‌اند چه ربطی با شاهد دارد؟ ثانیاً تمام این تعریف زاید است و تنها چیزی که در اینجا جایش خالی است معنای درست «خوش نسیم» است. نسیم در امثال بیت بالا دقیقاً یعنی «رایحه» و ترکیب مذکور نه تنها «غریب» نیست، بلکه در متون مختلف و از جمله حافظ فراوان به این معنی به کار رفته است. صریح‌ترین و قوی‌ترین شاهد را از خود خواجه می‌دهیم:

ای گل خوش نسیم من بلبل خویش را مسوز

کز سر صدق می‌کند شب همه شب دعای تو

البته کسی که از این معنی خبر ندارد، شاهد بهتر را نیز نمی‌تواند برگزیند.

بوسه‌بر رخ مهتاب زدن: ابتدا این تعریف «گویا این کار کار دیوانگان بوده» همراه با دو بیت از مولانا می‌آید و درست دوسه سطر بعد می‌خوانیم: «ولی حافظ بوسه بر رخ مهتاب زدن را به معنی دیگر آورده است [!]

روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود

از دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم»

اولاً تعریف با چیزهای مبهمی مثل «گویا» درست نمی‌شود. ثانیاً دو بیت مثنوی هیچ

ربطی به بوسه بر رخ مهتاب زدن ندارد. ثالثاً اگر می‌خواستید شاهی برای ارتباط ماه و دیوانه بدهید (که جایش هم در اینجا نیست) چرا بجای یا علاوه بر بیت نظامی این شاهد خوب از خود حافظ را نیاوردید:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو
ابر و نمود و جلوه‌گری کرد و روبیست

بی‌نیازی: «استغناء» = بی‌نیازی حق است چنانکه آمده است الله غنی و انتم الفقراء:

ساقی به بی‌نیازی رندان که می‌دهد

تا بشنوی زصوت مغنی هوالغنی

استغنائی الهی را به باد تشبیه کرده‌اند...» سپس علاوه بر این توضیحات بی‌وجه، شرح بالنسبه طویلی درباره «باد بی‌نیازی» (!) با استناد به جهانگشای جوینی و در آخر، این بیت به شاهد «باد استغناء» داده شده است: بهوش باش که هنگام باد استغناء... الخ. با نظری به سرویشن این ماده، چند عیب آشکار به چشم می‌خورد که از آن جمله است:

(۱) مدخل «بی‌نیازی» است و هیچ دخلی به باد بی‌نیازی و باد استغناء ندارد. وانگهی برای ترکیب باد استغناء و شاهد آن باید جا و حساب دیگری باز شود که نشده است. هوالغنی نیز در همین حکم است.

(۲) شاهد (ساقی به بی‌نیازی رندان...) خودش داد می‌زند که سخن از بی‌نیازی رندان است و نه حق. پس تعریف «بی‌نیازی حق است... الخ» بیجاست.

(۳) مؤلف که این افاضه را می‌کند که «چنانکه آمده است الله غنی و انتم الفقراء» اولاً چرا نمی‌گوید یا درغنی یابد که در کجا آمده است؟ ثانیاً اگر درمی‌یافت که در درج آیه ۳۸ سوره کریمه محمد (ص) است، خطای خود را به این صورت اصلاح می‌کرد: «والله الغنی».

آری، با این همه خطا و گم کردن سوراخ دعا در يك گله جا و با این گونه بی‌محایا چوب توی چشم معنی کردن، باید از زبان خواجه زبان بر بسته گفت: «بسوخت دیده زحیرت که این چه بوالعجبی است»!

«دیدم و دیدم + و»: این ترکیب که ظاهراً معنی «حاصل» و «نتیجه» می‌دهد در دیوان خواجه چند بار تکرار شده. مرحوم غنی نیز به این نکته پی برده و یادآور شده که

خواجه در چند غزل آن را به کار برده است (ق غ - ۱۱۵ و ۱۱۹)

۱) دیدم و، آن چشم دل سیه که تو داری

جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

۲) دفتر دانش ما جمله بشوید به می

که فلک دیدم و، در قصد دل دانا بود

۳) تا فضل و علم بینی بی معرفت نشینی

يك نکته‌ات بگویم خود را مبین و رستی

ترکیب فعل دیدن با واو عطف در شواهد بالا چگونه معنای حاصل و نتیجه می‌دهد؟ آیا اگر «حاصل» و «نتیجه» را بجای «دیدم و» بگذاریم همان معادلۀ معنایی برقرار می‌شود؟ به فرض هم که مراد مؤلف این باشد که مثلاً «و» بعد از فعل «دیدن» مفهوم یا بار معنایی حاصل و نتیجه را به آن می‌بخشد، آیا عبارت مؤلف نادرست یا نارسا نیست؟ در مورد شاهد سوم نیز باید گفت که اولاً آوردن «مبین و» در ذیل مدخل «دیدم و» چندان صحیح نیست. ثانیاً در چند چاپ معتبر و از جمله قزوینی و غنی که در توضیح بالا به یادداشت‌های فراهم آمده از مذاکرۀ آنان استناد شده «مبین که» است.

عبوس زهد:

عبوس زهد به وجه خمار ننشیند

مرید فرقۀ دردی کشان خوشخویم

در جایی از توضیحات آمده است: «دردی کش: در این صفت معنی تحقیری هست، یعنی ناز پروردگان بر خوردار، می‌صاف می‌نوشند اما دردی کشان مفلس درد ته خم...» از کجای این بیت معنای تحقیر دردی کشان برمی‌آید؟ وقتی شاعر می‌گوید که مرید این فرقه است، و در واقع آنان را در برابر عبوسان زهد تا بدین حد تعظیم می‌کند، آیا مؤلف اجتهاد در برابر نص نمی‌کند؟

عنقا: «طائری است درازگردن که هیچکس آن را ندیده است (غیاث)» درست است که عنقا را به معنای درازگردن و افعال وصفی مؤنث از مادۀ عنق (گردن) می‌دانند، اما باید پرسید اگر هیچکس آن را ندیده، درازی گردنش از کجا معلوم شده است؟ نقل عبارت غیاث اللغات که منطقاً معیوب است چندان درست نمی‌نماید. این را نیز بیفرایم که مؤلف گاهی برای اصطلاحات عرفانی معنای عام ذکر

می کند و گاه از آن طرف بام می افتد، یعنی برای واژه‌هایی که در موارد بخصوصی به معنای عام به کار رفته، معنای اصطلاحی عرفانی قایل می شود. مثال از هر دو گونه:

انس: «خو گرفتن و آرام گرفتن به چیزی و الفت گرفتن (غیاث):

ما محرمان خلوت انسیم غم بخور

با یار آشنا سخن آشنا بگو»

معنای عام و لغوی بالا را از فرهنگی عام همچون غیاث اللغات نقل کرده است، در حالی که بجا بود مثلاً از فرهنگ اشعار حافظ تألیف مرحوم دکتر احمد علی رجائی که جزو مآخذ کتاب ذکر شده و به تفصیل از این اصطلاح عرفانی سخن داشته است سود می جست.

توبه: «اولین مقام سیر طالب حق است و آن... الخ» سپس این بیت به شاهد آمده است:

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم

بهار توبه شکن می رسد چه چاره کنم

گرچه توبه در خیلی جاها به معنی و تعبیر عرفانی آن می آید، اما نه از این بیت معنای اصطلاحی عرفانی مستفاد می شود نه از کل غزل.

چند مورد خطای دیگر

بتا (به کسر) بخلاف تعریف فرهنگها مخفف «بهل تا» نیست بلکه اصل آن «بتا» و بازمانده از pattay و pattdūan در فارسی میانه است به معنای ماندن. بنگرید به مقاله محسن ابوالقاسمی تحت عنوان «ده، دهی، دهید، دهاده» در مجله سخن، دوره ۲۳، شماره ۲، صفحه ۱۵۵.

«خطاف» به معنای پرستو به ضمّ اول است نه به فتح. «شحنه» به کسر اول درست است نه به فتح. همین خطا در مورد «شحنة النجف» - از القاب حضرت علی (ع) - نیز تکرار شده است. «عیار» به کسر اول صحیح است نه به فتح آن. «مزاد» به معنای زیاد کردن قیمت و به اصطلاح مزایده، به فتح اول است و نه به ضمّ. جا دارد که خطاهای چاپی مثل «عقل عقلیه» (ص ۸۹) و «رساله قشریه» به «عقل عقلیه» و «رساله قشیریه» اصلاح شود.

در ارجاعات نیز برخی لغزشها مشهود است، از جمله در صفحه ۷: «امام محمد

غزالی نوآور سرشناس در جهان اسلام» منطقاً بهتر بود که مؤلف - که خود غزالی شناس است - غزالی را در درجه اول با عنوان «متکلم» یا «متفکر» یاد کند و آنگاه با صفات کلیتری مثل نوآور سرشناس. در همانجا عارف شهید، عین القضاة همدانی، به این صورت وصف می‌شود: «شهید راه عقیده در گذرگاه مسلمانان قرن ششم در بخشی از ایران» این نگارنده کمتر چیزی از این عبارت دستگیرش شد.

و این هم يك اشتباه عجیب: مؤلف در دیباچه، ضمن تشریح روش کار خود، واژه «داوری» را مثال می‌زند و در باره نحوه ضبط آن توضیح می‌دهد و شاهد نیز می‌آورد، در حالی که ماده «داوری» و یا «روزداوری» (چنانکه در شاهد آمده) اصلاً در متن واژه‌نامه وجود ندارد!

بی‌روشی یا بد روشی

پیدا است که تمهید و تعقیب يك روش مشخص و مطلوب تا چه حد در تألیف واژه‌نامه لازم بلکه حیاتی است و نبود آن تا چه پایه سبب ناهمگونی و یا سردرگمی مراجعه کننده و برخی اشکالات دیگر می‌شود:

آذار (= ماه آذر): در شاهد «آذاری» به یاء نسبت است (ابر آذاری برآمد باد نوروزی وزید...) در این مورد مطابق عرف فرهنگ‌نویسی «آذاری» مداخل قرار می‌گیرد و آن را منسوب به آذر معنی می‌کنند و سپس آذر را توضیح می‌دهند.

الایایها الساقی....: ازمیان آن همه بیت‌های ملمع عربی، تنها مصرع اول و آخرین غزل معنی شده است. همچنین از ابیات فراوان عربی در غزل‌های ملمع، تنها به ذکر معنای دوسه واژه اکتفا می‌شود، همچنانکه از بیت «الصبر مرّ و العمران / یا لیت شعری حتام القاه» فقط «حتام» آمده و از بیت «یا برید الحمی حماك الله / مرحبا مرحبا تعال تعال» تنها لغت «حمی» ذکر شده است. باید پرسید اگر بنا به معنی کردن عربیات نداشته‌اند، پس این موارد معدود در کتاب چه می‌کند؟

الفت: به «رنگ الفت» ارجاع شده و حال آنکه این یکی ماده مستقلی در کتاب نیست بلکه فقط «رنگ» آمده و در ذیل آن شاهی برای «رنگ الفت» داده شده است.

بادیمانی / بار امانت: مؤلف گاه‌گذاری اشاره‌ای به آیات و احادیث مورد استشهاد می‌کند، مثلاً در ذیل این دو مدخل پیاپی به ترتیب حدیث نبوی «إِنِّي أَشْمُ نَفْسِ الرَّحْمَنِ مِنْ قَبْلِ الْيَمَنِ» و آیه شریفه «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ...» را ذکر کرده ولی با آنکه ظاهراً می‌خواهد این واژه‌نامه دست‌راحت‌رسان یا مرجعی دم‌دستی برای جویندگان باشد، معنای این چند آیه و حدیث را نیز ذکر نکرده است. این‌گونه موارد را هم با آن توضیح و اضحات که گفتیم مقایسه کنید.

تابوکه (به امید آنکه): در حالی که «بوکه» در جای خاص خود آمده است، لزومی نداشت که حساب تازه‌ای برای «تابوکه» باز شود، زیرا زیادتی «تا» دلیل‌غی‌شود که مدخل مستقلی قرار گیرد.

جامه قبا کردن: «کنایه از چاک کردن جامه...: همچو حافظ به خرابات روم جامه قبا...» مدخل مصدر است و به مصدر «چاک کردن» نیز معنی شده، و حال آنکه شاهد فقط «جامه قبا» (قید) است. این‌گونه موارد که مثالهای دیگری نیز از آنها خواهیم داد، خلاف عرف فرهنگ‌نویسی است. یعنی یا باید «جامه قبا» مدخل قرار گیرد و یا شاهی به صورت فعلی داده شود، مثل این بیت خواجه:

چون گل از نکهت او جامه قبا کن حافظ
وین قبا در ره آن قامت چالاک انداز

چارتکبیر: شاهد آن «چارتکبیر زدن» است. پس بهتر است همین را مدخل قرار دهند.

خرقه قبا کردن: «جامه قبا کردن = خرقه دریدن». همین، و هیچ شاهی هم داده نشده است.

دشمنکام: در ذیل آن فقط آمده است: «یعنی ثقیل الروح ← دوستکام». اولاً ثقیل الروح برابر «گرانجان» است و نه معنای دشمنکام. ثانیاً چرا به دوستکام ارجاع شده، در حالی که خود دشمنکام را باید تعریف کرد و برایش شاهد آورد.

روان: به معنای زود، تند، فوری. غیر از شاهد مربوط، بیتی دیگر نیز آمده که حاوی

«روانی» (به یاء نسبت) است. هرچند روانی نیز به همان معناست، ولی عرفاً باید مدخلی مستقل قرار داده شود.

ریا: به آخر فرهنگ رجوع داده شده، یعنی جایی که تذکار و توصیه در باب مراجعه به بعضی منابع مهم است و در ضمن آن مثالی از یکی از انواع ریا از احیاء علوم الدین غزالی ذکر شده است، در حالی که باید در ذیل خود «ریا» تعریف کلی آن و احتمالاً قسم یا اقسامی از آن همراه با شاهد بیاید.

طایفه قلندریه: در شاهد «قلندری» است بنابراین، مدخل قرار دادن «طایفه قلندریه» نادرست است.

همچنین فعلها گاهی به صورت مصدری مدخل قرار گرفته است و گاهی به شکل فعلی. مثال را تنها از دو صفحه پیاپی می‌دهم تا این ناهماهنگی و بی‌روشی بهتر معلوم شود: بچشم کردن، بحل کردن (ص ۳۲) برآمد، بر نتابد (ص ۳۳).



این نگارنده با دیدن این واژه‌نامه بی‌اختیار به یاد آن لطیفه مشهور افتاد که شاعر کی به شاه عباس گفت: «من دیوان حافظ را جواب داده‌ام» و شاه عباس گفت: «جواب خدا را چه خواهی داد؟» آری، این گونه و این همه بیراهه روی نیز بیراهی کردن به حافظ است.

بازهم در جستجوی حافظ

ماشاءالله اجدانی (آجدانی)

در جستجوی حافظ. مؤلف رحیم ذوالنور. چاپ اول.
۱۳۶۲. زوار. ۲ جلد. ۹۲۱ صفحه.

در جستجوی حافظ کتابی است در «توضیح، تفسیر و تأویل غزلیات، قصاید، مثنویات، قطعات و رباعیات» حافظ که در آن شعرهای شاعر «از بای بسم الله تا تای تمت طبق توالی ابیات متن حافظ قزوینی- غنی، در ضمن مقابله با حافظ خانلری - معلم وار- توضیح، تفسیر و تأویل شده است» (ص ۱۱ مقدمه). کتاب در بردارنده یک مقدمه و یک پیشگفتار است به اضافه فهرس گوناگون و مفید. گرچه مؤلف فاضل در مقدمه کتاب گفته است که در این جستجوگری بیشتر آخباری بوده است و در مسائل عرفانی- ادبی فقط روایتگر (صص ۱۰-۱۱)، بازهم خواننده نکته‌یاب می‌تواند در جای جای کتاب اجتهاد شخصی مؤلف را در توضیح و حل مشکلات اشعار حافظ ببیند، اجتهادی که گاه حاصل آن نکته‌یابیهای دقیق و ارزنده‌ای است. مشکل اصلی کار مؤلف مربوط می‌شود به چگونگی تدوین کتاب. مؤلف بر آن بوده است که تمام اشعار حافظ را در دو بعد ظاهری (= ادبی) و عرفانی شرح کند، آن هم بر اساس منابعی که در اختیار داشته است. همین گستردگی موضوع یعنی تفسیر ابیات در دو بعد ادبی و عرفانی بر اساس منابع موجود، آن هم با شیوه نقل و روایت و با پرهیز از تفسیر به رأی (ص ۱۱ مقدمه) و در حقیقت پرهیز از نقد و بررسی، لطامات اساسی بر کیفیت تحقیق مؤلف وارد آورده است: نخست آنکه شرح و تفسیر مصطلحات و اشعار عرفانی حافظ بر اساس فرهنگها و متون مختلف بدون بازآفرینی و بازشناسی جهان‌بینی عرفانی شاعر بر مبنای سروده‌های او، اگرچه شاید بکلی عبث و بی‌فایده نباشد، چندان هم کارساز و مفید نیست، زیرا موضوع جنبه‌های عرفانی اشعار حافظ خود موضوع مستقل و گسترده‌ای است که بیش از همه باید در ارتباط با سروده‌های شاعر و در مرحله بعد با توجه به متون عرفانی مورد بررسی

قرار گیرد. نگارنده معتقد است پیش از آنکه چنین کار عظیمی صورت گیرد باید متن منقحی از دیوان حافظ فراهم آید (که در این خصوص با چاپ حافظ خانلری تقریباً کار اصلی تمام شده است) و آن گاه در ادامه شرح ارزشمند «سودی» تمام سروده‌های حافظ در همان بعد ظاهری (ادبی) يك بار به طور کامل، در زمینه لغات و ترکیبات، معانی و ارتباط ابیات باهم و قرائت‌های مختلف آنها توضیح و شرح شود و اشتباهات شرح سودی تصحیح گردد. سپس با فراهم آمدن چنین متنی کار اصلی تفسیر، در ارتباط مستقیم با سروده‌های حافظ به دست استادان فن آغاز شود. چون این کارها هنوز به طور اساسی صورت نگرفته است می‌توان دشواری کار مؤلف را در تألیف کتاب به خوبی دریافت. گستردگی موضوع از يك سو و نارسایی و ابهام و دشواری نوشته‌های منابع از سویی دیگر باعث شده است که کار مؤلف نه تنها در این زمینه، بلکه در مورد تعبیر ظاهری ابیات نیز نارسا و گاه مغلوط و اشتباه از آب درآید و در هیچ يك از این دو مورد کاملاً موفق نباشد. ما این نارساییها و نادرستیها را نمونه‌وار در دو بخش تفسیر ظاهری و تفسیر عرفانی بازمی‌نماییم. سعی شده است که موضوع به اختصار برگزار شود و از آوردن موارد متعدد صرف نظر شود.

در تفسیر ظاهری و ادبی

مؤلف در تفسیر ادبی اشعار حافظ، سعی کرده است معانی لغات، ترکیبات و بسیاری از ابیات را چنانکه در منابع او آمده است یا آن گونه که خود دریافته است توضیح و شرح دهد. در این بخش صرفاً به منابع موجود اکتفا نشده است و جابه‌جا با داوری مؤلف و نکته‌سنجیهای اوروبرو هستیم. با این همه، جای شگفتی آن است که گاه اشتباهات فاحشی در تفسیر ادبی ابیات و واژگان شعر حافظ رخ داده است که با کمی حوصله و دقت در منابع می‌شد درست و نادرست آنها را دریافت. این سهل‌انگاریها در حقیقت کتاب را از حالت تعادل و یکدستی خارج کرده است و لطمات اساسی به حاصل تحقیق مؤلف وارد آورده است که ما نمونه‌وار این موارد را برمی‌شماریم.

در توضیح واژه‌ها و ترکیبات

در این مصراع:

«خانه از غیر نپرداخته‌ای یعنی چه»، در معنی «پرداختن» نوشته‌اند: «آراستن و

زینت دادن» (ص ۵۹۰). اما پرداختن در این بیت به معنی خالی کردن و تهی کردن است (فرهنگ معین، ذیل واژه خالی). و خانه از غیر پرداختن به معنی خانه از غیر خالی کردن است.

در توضیح این بیت:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را

که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

دادن را به «تجویز کردن» معنی کرده‌اند و «را»ی پایان مصراع دوم را حرف اضافه به معنی «برای» دانسته‌اند و مصراع کلاً این گونه معنی شده است: «تو کوه و بیابان را برای ما، تجویز کرده‌ای» (ص ۱۰) در حالی که عبارت مورد نظر سر دادن است و به معنی «رها کردن و گذاشتن، یله کردن...» (لغت نامه دهخدا، ذیل واژه سر دادن) و «را» هم علامت مفعول صریح است و روی هم در مورد معنی مصراع می‌توان گفت تو ما را آواره کوه و بیابان کرده‌ای.

در این مصراع:

«گوشه تاج سلطنت می‌شکند گدای تو»، شکستن به «اعراض کردن، روی برگردانیدن» معنی شده است و در توضیح مصراع گفته‌اند «گدای تو از تاج سلطنت روی بر می‌گرداند» (ص ۵۷۹). در حالی که شکستن در معنی حقیقی آن استعمال شده است یعنی گدای تو گوشه تاج سلطنت را می‌شکند و آن را از حیز انتفاع می‌اندازد و به تعبیر دیگر، یعنی ارزشی برای تاج سلطنت قایل نمی‌شود، و اگر ایهامی هم در این معنی قایل شویم، شکستن بازار چیزی است، به معنی رونق آن را از میان بردن.

در این بیت:

داور دارا شکوه ای آنکه تاج آفتاب

از سر تعظیم بر خاک جناب انداختی

انداختی را به «اقامت می‌کرد، مقیم می‌شد» معنی کرده‌اند و در توضیح بیت نوشته‌اند «آفتاب برای تکریم و بزرگداشت (تو) مقیم درگاه می‌شد. آفتاب...» (ص ۶۱۰) حال آنکه انداختن در معنی اصلی آن یعنی «افکندن» به کار رفته است.

در این مصراع:

«لفظی فصیح شیرین، قدی بلند چابک»، لفظ چابک را «زرنگ» معنی کرده‌اند

(ص ۵۹۶) حال آنکه چابک در توصیف قد به معنی «رعنا و ظریف» است. (لغت نامه)

دهخدا، ذیل واژه چابك)

توضیحات نارسا

در شرح یکی از ابیات مورد بحث حافظ:

چنین که صومعه آلوده شد به خون دلم

گرم به باده بشوید حق بدست شماس

فقط نوشته‌اند «بیت در هر دو بعد ظاهری و عرفانی قابل معنی است» (ص ۳۹) اما نه

از معنی ظاهری و نه از معنی عرفانی خبری نیست.

یا در شرح این بیت:

حافظ اگر سجده تو کرد مکن عیب

کافر عشق ای صنم گناه ندارد

در مورد کافر عشق نوشته‌اند «پنهان کننده عشق» (ص ۱۶۱) و در توضیح بیت

گفته‌اند: «حافظ اگر نسبت به تو تعظیم کرد نباید مورد انتقاد قرار گیرد، زیرا کسی

که عشق خودش را پنهان می‌کند گناهی ندارد» (ص ۱۶۱). با آنچه گفته‌اند نه تنها

مفهوم بیت را روشن نکرده‌اند بلکه بر ابهام آن افزوده‌اند. یقیناً ایشان بی آنکه

اشاره‌ای بکنند کافر عشق را به سیاق سودی ناظر به حدیث معروف، مَنْ عَشَقَ فَعَفَّ

و كَتَمَ فَمَاتَ، مَاتَ شَهِيداً دانسته‌اند، و پیدا است که توضیح ایشان بی اشاره به این

حدیث نمی‌تواند مفهوم باشد. دیگر آنکه هم سودی و هم مؤلف در تعبیر کافر عشق

دچار لغزش شده‌اند. چگونه می‌شود کسی هم به معشوق سجده کند (و با این کار

ابراز عشق کند) و هم عشق خود را پنهان کند؟ اگر کافر عشق را به مفهوم کافر شده

به واسطه عشق بگیریم معنای بیت روشن می‌شود.

در قرائت ابیات و...

گاه در طرز خواندن ابیات و گاه در نوعی تلقی از کلمات و معانی آنها که بی ارتباط به

نوعی خواندن نیست دچار لغزش شده‌اند و قرائتهای گوناگون و در پاره‌ای موارد

صحیح تر را از نظر دور داشته‌اند. مثلاً در مصراع دوم این بیت:

چندان گریستیم که هر کس که بر گذشت

در اشك ما چو دید روان گفت کین چه جوست؟

(۱) عبدالحسین زرین کوب. از کوچه زندان، ج دوم، ۱۳۵۴، ص ۲۵۲.

دُر اشك را دُر اشك (به فك اضافه) «اشك همچون دُر» (ص ۸۵) خوانده‌اند و روان را توضیح نداده‌اند، لابد مصراع را این گونه تعبیر کرده‌اند: هنگامی که دُر اشك ما را روان (= جاری) دید گفت این چگونه جویی است. در حالی که روان در همین بیت به معنی زود، فی الحال، فوراً^۲ آمده است که روانی، صورت دیگری از همین کلمه، در شعر حافظ هم به کار رفته است. در این بیت:

منکران را هم از این می دوسه ساغر بچشان
وگر ایشان نستانند روانی به من آر

و چون در چیزی دیدن به معنی در چیزی نگرستن مصطلح بوده است، صورت صحیح عبارت همان دُر اشك است و مفهوم مصراع را می توان این گونه نوشت: هنگامی که در اشك ما نگر است فی الحال گفت این چه جویی است، البته ایهامی را که در کلمه روان است نباید از نظر دور داشت.

در مصراع اول بیت دوم از ابیاتی که نقل می شود:

سوز دل بین که ز بس آتش اشکم دل شمع
دوش بر من ز سر مهر چو پروانه بسوخت
آشنایی نه غریبست که دلسوز من است
چون من از خویش برفتم دل بیگانه بسوخت

در مورد لفظ غریب و مفهوم مصراع نوشته‌اند: «اشاره دارد به «شمع» در مصراع بیت پیشین که از سر مهر و محبت برای او، سوخته است = (شمع) غریبه نیست بلکه آشنای دلسوز من است» (ص ۳۱) اما غریب در مصراع مورد نظر به معنی شگفت است و نه غریبه، و در حقیقت با آنچه نوشته‌اند همه زیبایی بیت حافظ را به هدر داده‌اند. مفهوم زیبای بیت این است: شگفت نیست که آشنایی (چون شمع) دلسوز من است یا بر من دل می سوزاند چرا که وقتی من از خویش برفتم دل بیگانه هم به حال من سوخت (چه رسد به شمع که آشنای من است). در مورد این بیت:

رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند

چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند

با آنکه حافظ در مصراع نخست می گوید «رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند» مؤلف در مصراع دوم در تعبیر «چنین نیز هم نخواهد ماند» می نویسد: «چنین نیست که

(۲) لغت نامه دهخدا، ایضاً فرهنگ معین، ذیل واژه روان و روانی.

همیشه «ایام غم» نباشد، روزی دوباره ایام غم فرا خواهد رسید» (ص ۲۴۵). اما در مصراع دوم چنان نماید با عهد ذهنی اشاره است به ایام شادی و حافظ می گوید چون روزگار شادی سر آمد چنین نیز هم نخواهد ماند یعنی روزگار غم پایدار نمی ماند، درست برعکس آنچه مؤلف نوشته است. همین معنا را حافظ در جایی دیگر به صورتی دیگر گفته است:

چون سرآمد دولت شیهای وصل
بگذرد ایام هجران نیز هم

در این بیت:

چو مهمان خراباقی به عزت باش با رندان
که درد سرکشی جانا گرت مستی خمار آرد

«چو» را «چو»ی تشبیهی گرفته اند و نوشته اند «همچون مهمان خراباقی در بر خورد با رندان ادب را نگاه دار» (ص ۱۴۳). جادداشت که می نوشتند «چو» رامی توان «چو»ی زمانی هم خواند (به معنی هنگامی که، وقتی که)، یعنی هنگامی که مهمان خرابات هستی با رندان به عزت باش، چنانکه دیگران هم مصراع را این گونه معنی کرده اند.^۳

در تفسیر عرفانی ابیات

شرح و تفسیر اشعار عرفانی حافظ صرفاً بر اساس مصطلحاتی که در فرهنگها آمده و تفصیل آنها در پاره ای از متون عرفانی، اگر چه بکلی بیراه نیست و گاه مفید و راهگشا هم هست اما کاری بنیادی و محققانه نمی تواند باشد. فکر می کنم مؤلف فاضل هم با من هم عقیده باشد که شرح عرفانی غزلیات و ابیات حافظ بدون در نظر گرفتن آنها به عنوان یک مجموعه و ارتباط عمیق و بنیادی آنها با یکدیگر نه تنها یک کار اصولی و تحقیقی نیست بلکه گمراه کننده هم هست چرا که این غزلها در مجموع منعکس کننده جهان بینی عرفانی حافظ است و تا همه اینها در کنار هم و باهم، چه در محدوده محتوی و چه در حیطه اصطلاحات، مورد بررسی دقیق و انتقادی قرار نگیرد مشخص نمی شود که فی المثل مفهوم عشق یا رند در شعر حافظ چیست و چه کاربرد و بار عاطفی و معنایی دارد.

با آنکه مؤلف سعی کرده است مشابهتهای گوناگون تعبیرات حافظ را با قرینه های آن در سایر متون کنار هم بگذارد و با این کار جالب و ارزنده لذت شعر

(۳) سودی. شرح سودی بر حافظ، ترجمه دکتر عصمت ستارزاده، جلد دوم، ص ۷۲۴.

حافظ را برای خواننده بیشتر و امر تحقیق را بر پژوهندگان آسانتر سازد اما پای بند بودن به این شیوه، بدون در نظر گرفتن درونمایه غزلها و بدون بررسی آنها براساس شیوه‌ای که گفته‌ایم، باعث شده است که مؤلف گاه در اثر مقید بودن به مآخذ و اتکا به تعبیرات و اصطلاحاتی که در متون آمده ابیاتی را اشتباهاً به معنی ظاهری یا به معنی عرفانی تعبیر کند که با اندکی توغل در شعر حافظ می‌شد به مفهوم آنها و نوع ارتباطشان با کل غزل و کل شعر حافظ دست یافت. برای نمونه شرح يك غزل معروف حافظ را در نظر می‌گیریم با مطلع:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد

بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد

این غزل تماماً در ذم صوفی و ریاکاریهای اوست و همه ابیات غزل به نوعی در تعریض به صوفیان است. در دوبیت آغاز این غزل به ترتیب با چنین توصیفی از صوفی روبرو می‌شویم: صوفی دام می‌نهد، مکر با فلک می‌آغازد و عرض شعبده با اهل راز می‌کند، بعد از این توصیفات و درست بعد از آنکه حافظ به دعا خواسته است که بازی چرخ، صوفی را رسوا کند، انگار که دعای او مستجاب شده باشد در بیت سوم در آشکار شدن فسق و ریاکاری صوفیان ندا در می‌دهد:

ساقی بیا که شاهد رعنائ صوفیان

دیگر به جلوه آمد و آغاز ناز کرد

ورندانه صوفیان را شاهد باز قلمداد می‌کند، از نوع شاهد بازانی که همه‌گونه فسق و فجور می‌کنند، اما در خفا و با ظاهری آراسته و حق بجانب. حافظ تقریباً همین تعریض را در غزلی دیگر در مورد صوفیان به کار برده است و از شاهد آنان یاد کرده است:

صوفی بیا که خرقة سالوس بر کشیم... تا آنجا که می‌گوید:

بیرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان

غارت کنیم باده و شاهد ببر کشیم

اما مؤلف در تفسیر بیت یاد شده: ساقی بیا که شاهد... و در توضیح شاهد و به جلوه آمدن او، بیت و اصطلاحات آن را تعبیر عرفانی می‌کند و می‌نویسد: «شاهد رعنائ صوفیان: معشوق بلندبالای صوفیان. ایهام: ۱- حضرت عزت، ۲- جانان» و در تفسیر به جلوه آمدن می‌نویسد «متجلی شدن، جلوه کردن. تجلی از خصوصیات شاهد رعنائ صوفیان است: در ازل بر تو حسنت ز تجلی دم زد...» (ص ۱۷۰). بدین ترتیب

شاهدی که اصلاً مفهوم عرفانی ندارد صرفاً به خاطر آنکه در جلوه آمده است (چون جلوه از مصطلحات عرفانی است) ناگهان مبدل می شود به حضرت عزت و تجلی هم اختصاص می یابد به شاهد رعنائ صوفیان و آنچه نادیده گرفته می شود تعریض بیت است نسبت به صوفیان، چنانکه در بیت دیگر هم این تعریض از دید مؤلف دور مانده است:

ای دل بیا که ما به پناه خدا رویم
ز آنچه آستین کوتاه و دست دراز کرد

نوشته اند: «آستین کوتاه: لباس بی زینت، کنایه از تهیدستی» (ص ۱۷۱) و در توضیح مصراع دوم گفته اند: «از آن بلاهایی که فقر و طمع به سرمان آورد» (ص ۱۷۱) در حالی که منظور از آستین کوتاه شعار صوفیه است^۴ و حافظ از درازدستی ایشان به خدا پناه برده است، نه از فقر و طمع.

گاه به همان دلایلی که پیشتر ذکر کرده ام و نیازی به تفصیل نیست بیتی یا مصراعی را که معنی عرفانی داشته، تعبیر ظاهری کرده اند. برای نمونه یکی از غزلهای معروف حافظ را در نظر می گیریم که دو بیت آغازین آن این است:

باز آی و دل تنگ مرا مونس جان باش
وین سوخته را محرم اسرار نهان باش
زان باده که در میکده عشق فروشند
ما را دو سه ساغر بده و گو رمضان باش

نخست آنکه منظور از آصف در مقطع این غزل و غزل دیگر با مطلع: روضه خلد برین خلوت درویشانست... بر خلاف آنچه نوشته اند و به حافظ غنی ارجاع داده اند (صص ۳۷۵ و ۷۶) صاحب عیار محمد بن علی ملقب به قوام الدین نیست. در تاریخ عصر حافظ، مرحوم غنی صریحاً این دو غزل و غزلهای دیگر را که از قضا همگی دارای زمینه عرفانی است درباره خواجه جلال الدین تورانشاه دانسته است^۵ و در این غزلها منظور حافظ از آصف هموست. گویا این وزیر با عوالم عرفان و تصوف

(۴) اورادالاحباب و فصوص الآداب، ابوالفاخر یحیی باخرزی، جلد دوم، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۴۵، ص ۲۷؛ نیز نشر دانش، سال چهارم، شماره سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۳، ص ۴۳.

(۵) دکتر قاسم غنی، بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، تاریخ عصر حافظ در قرن هشتم، انتشارات زوار، جلد اول، صص ۲۷۳-۲۷۴ و...

بی ارتباط نبوده است چرا که حافظ با آنکه او را در صورت خواجگی دیده اما سیرت درویشان را هم در او سراغ کرده است. نیز در مقطع غزل مورد بحثمان گفته است:

حافظ که هوس می کندش جام جهان بین

گو در نظر آصف جمشید مکان باش

همه آنچه گفتیم دلالت دارد بر اینکه غزل مورد بحث غزلی است که در آن تعبیرات عرفانی به نوعی به کار گرفته شده است. خاصه آنکه از باده ای صحبت می شود که در رمضان هم می توان نوشید چرا که باده باده عشق است نه باده انگوری. یکی از همین تعبیرات زیبا در بیت پنجم این غزل آمده است:

خون شد دلم از حسرت آن لعل روان بخش

ای درج محبت به همان مهر و نشان باش

در مصراع دوم، مؤلف درج را استعاره از دهان معشوق یا شخص معشوق دانسته است و در توضیح مصراع نوشته است: «مورد خطاب دهان یا شخص معشوق است که باید دست نخورده و بکر بماند تا حافظ با بوسه مهر از آن بردارد» (ص ۲۷۵)، گرچه در شعر حافظ لب به حقه، و به درج عقیق، تشبیه شده است و گرچه در جای دیگر گفته است:

درج محبت بر مهر خود نیست

یارب مبادا کام رقیبان

و شاید لفظ کام در مصراع دوم این بیت ایهاً این معنی را به ذهن متبادر کند که ممکن است مفهوم درج محبت لب معشوق باشد، اما نه در این مورد و نه در بیت مورد بحث درج محبت به معنی دهان نیست، در هر دو مورد درج محبت استعاره از دل است و در بیت اخیر استعاره از دل معشوق است و در غزل مورد نظر استعاره از دل شاعر است؛ حافظ در جایی دیگر نیز از دل به حقه مهر (= محبت) تعبیر کرده است:

گوهر مخزن اسرار همان است که بود

حقه مهر بر آن مهر و نشانست که بود

و این يك تعبیر عرفانی است، در کشف/الاسرار میبیدی درنوبت ثالثه در تفسیر عرفانی آیه انا عرضنا الامانة على السموات والارض... آمده است «آن مهجور لعین ابلیس از آدم گل دید و دل ندید... هرگز بر آتش مهر نتوان نهاد بلکه مهر بر خاک توان نهاد که خاک مهر گیر است نه آتش. ما آدم را که از خاک و گل در وجود آوردیم حکمت در

آن بود که تا مهر امانت بر گلِ دل او نهیم. مشتی خاك و گل در وجود آورد و به آتش محبت بسوخت... ای جوانمرد جهد آن کن که عهد اول هم بر مهر اول نگاه داری تا فرشتگان بر تو ثنا کنند... عادت خلق آن است که چون امانتی عزیز به نزدیک کسی نهند مهری بر وی نهند و آن روز که باز خواهند مهر را مطالعت کنند اگر مهر بر جای بود او را ثناها گویند. امانتی بنزدیک تو نهادند از عهد ربو بیت «الستُ بِرَبِّکُم» و مهر «بَلَى» بر و نهادند... مهر بر آنجا نهند که مهر در آنجا دارند... ای رضوان، بهشت ترا؛ ای مالک، دوزخ ترا؛ ای کروبیان، عرش شما را؛ ای دل سوخته که بر تو مهر مهر است، تو مرا و من ترا... این بار امانت نه کوه طاقت آن داشت نه زمین نه عرش نه کرسی... ملکی را بین که اگر جناحی را بسط کند خافقین را در زیر جناح خود آرد اما طاقت این معنی ندارد و آن بیچاره آدمیزادی را بین پوستی در استخوانی کشیده بی باک و ار شربت بلا در قدح ولا کشیده و در او هیچ تغییر ناآمده، آن چراست؟ زیرا که صاحب دل است، والقلب یحمل ما لا یحمل البدن».^۶

فکر می کنم با این توضیح دیگر تردیدی باقی نمی ماند که منظور حافظ از درج محبت همان دل است و مهر بر دل بودن يك تعبیر لطیف عرفانی است.
در توضیح این بیت:

دوش دیدم که ملایك در میخانه زدند

گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

در تعبیر میخانه نوشته اند «میکده جای مستی، خانه پیر و مرشد» (ص ۲۵۲) و در تفسیر عبارت «ملایك در میخانه زدند» اضافه کرده اند «میخانه، استعاره است برای زمین زیرا خداوند جبرئیل و میکائیل و بعد عزرائیل را که از ملایك بودند برای برداشتن خاك آدم به زمین می فرستد» (ص ۲۵۳) و بدین ترتیب شعر را از آسمان به زمین آورده اند. اما مفهوم این بیت با در نظر گرفتن يك بیت دیگر که اتفاقاً حافظ همین مسئله آفرینش انسان را در آن مطرح کرده است بخوبی روشن می شود:

بر در میخانه عشق ای ملك تسبیح گوی

کاندر آنجا طینت آدم مخمر می کنند

در حقیقت در میخانه عشق است که وجود انسان را سرشته اند و در هر دو بیت میخانه ای که ملایك در آن را می کوبند و یا بر در آن تسبیح می کنند همین میخانه عشق است. [چاپ شده در نشر دانش، سال ۵، شماره ۱۲]

(۶) کشف الاسرار و عدة الابرار (جلد هشتم)، رشیدالدین میبدی، تهران، ۱۳۳۹، صص ۱۰۰-۱۰۱

اهتمامی بی‌اهمیت

بهاء‌الدین خرمشاهی

دیوان حافظ. به تصحیح و اهتمام احمدسهیلی خوانساری.

تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۴.

اخيراً تصحیح تازه‌ای از دیوان خواجه به همت آقای احمد سهیلی خوانساری، با ظاهری پیراسته، طبع را به زیور خود آراسته است. این طبع و تصحیح جدید دلایل موجهی برای ظهور خویش ندارد و در عرصه حافظ‌شناسی چیزی را جابه‌جا نمی‌کند. این تصحیح تازه- به شهادت آنچه در این نقد مطرح خواهد شد- در میان تصحیحات نیم قرن اخیر متوسط است، اگر نازل نباشد. تصحیح عالمانه علامه قزوینی- دکتر غنی که جای خود دارد، دیوان مصحح جلالی نائینی- نذیر احمد، همچنین تصحیح دکتر عبوضی- دکتر بهروز، و از همه مهمتر کوشش اخیر استاد خانلری که به یکسان با استقبال عامه و اهل نظر مواجه شده، حتی کوشش بی‌سر و صدای آقای دکتر یحیی قریب، همه و هر یک به میزان قابل ملاحظه‌ای از اهتمام آقای سهیلی خوانساری روشمندانه‌تر و محققانه‌تر است. صحت و قدمت متون مبنای طبع ایشان نیز مسلم نیست، و حتی اگر طبق گفته مقدمه باشد، باز هم اهمیت طرازاوی ندارد. مصحح محترم در مقدمه این دیوان به تلویح و تصریح شعر و شاعری (حداکثر یعنی همان ناظم بودن) هر مصححی را همچون شرط لازم و کافی برای حافظ‌شناسی و تصحیح دیوان خواجه جلوه داده است. و علامه قزوینی و دکتر غنی را به خاطر این بی‌هنری تخطئه کرده، فاقد صلاحیت تصحیح دیوان حافظ شمرده است.

پیداست که علامه محمد قزوینی، مؤسس روش علمی تحقیق تاریخی و ادبی و تصحیح متون- که اغلب محققان دقیق و مصححان صدیق این مملکت دنباله‌گیران طریقت او هستند- خویشتندارتر و خردمندتر از آن بوده است که بی‌محابا به خیل عظیم کلیشه‌سرایان و قافیه‌بندان و رجز زنان قوافی قصیده و غزل ببیوند و آبرویی را

که از راه علم و تحقیق حاصل کرده در قمار شعر بر باد دهد.
 قزوینی که هم قدر خویش و هم ارج شعر را نیک می‌شناخت، ترجیح داد که جزو
 آن خیل عظیم در نیاید، و این حق‌شناسی و حقیقت‌بینی او خود هنری است کمیاب‌تر
 از شعر و شاعری. نظامی گنجوی با آن جلالت قدر و مقام شاعری که در شعر فارسی
 دارد، در مقام فروتنی و انتقاد از خود می‌گوید:

در دلم آید که گنه کرده‌ام

کاین ورقی چند سیه کرده‌ام

خداوند از سر تقصیر آن خیل عظیم بگذرد که جمله آب در هاون می‌کوبند و گاو
 نر می‌دوشند و به قحطی کاغذ - که امروزه حکم کیمیا دارد - دامن می‌زنند.
 در پایان این معترضه، در پاسخ کسانی که مغرور تراوشهای عروضی طبع خود
 شده‌اند، از جانب مرحوم علامه قزوینی، و از زبان انوری باید گفت:

ضایع از عمر من آنست که شعری گویم

حاصل از عمر تو آنست که شعری گویی

جان کلام مقدمه مصحح از این قرار است:

۱) «طریق اختیار توالی ابیات بر اساس نسخ قدیمی برای سخن‌شناس [کدام
 سخن‌شناس؟] آسان است، کما اینکه نگارنده پس از اندک مقابله و تأمل میان نسخ
 کهن که در دست داشت، نسخه خط پیر حسین کاتب، مورخ به سال ۸۷۱ را بهتر از
 سایر نسخ دانسته و همان را اساس نظام و توالی ابیات قرار داد» (ص ۷). ادعای
 توالی منطقی داشتن ابیات غزل حافظ چندان نامحققانه است که نفی آن نیاز به
 کوشش چندانی ندارد. راحت‌ترین راه اثبات خلاف این مدعا مراجعه به نصّ
 غزل‌های حافظ، در هر چاپ یا نسخه خطی آن است. در میان نزدیک به پانصد غزل
 حافظ، شاید به زور و زحمت بتوان هشت ده غزل یافت که به نوعی و تا حدی انسجام
 معنایی و ترتیب و توالی کمرنگی داشته باشد. واحد اصلی و اصیل شعر حافظ،
 چنانکه آقای دکتر رضا براهنی در آثار خود به درستی اشاره کرده است بیت است؛ و
 این شیوه غزل‌سرایی، یا بلکه تک بیت سرایی همان است که آربری، اسلام‌شناس و
 ایران‌شناس معروف، به انقلاب حافظ در غزل تعبیر کرده است. نگارنده این سطور
 در جای دیگر بحث مستوفایی در این باره کرده است (← ذهن و زبان حافظ، فصل
 «قرآن و اسلوب هنری حافظ») و در اینجا از تکرار یا ادامه آن پرهیز می‌کند. و فقط

این نکته را می‌افزاید که اگر به مدد کامپیوتر و سایر ابزارهای پیشرفته هم هر غزل حافظ را به انواع توالیهای ممکنه در آوریم، یعنی هر بیت را در سراسر جاهای ممکن در يك غزل بالا و پایین ببریم، باز هم آن کیمیای موهوم پدید نخواهد آمد و به منسجم‌ترین شکل دست نخواهیم یافت. چه اختلاف نظر داورانی هم که باید اظهارنظر کنند پایان‌ناپذیر است. آری انسجام درونی‌ای که خودشاعر مراد و مراعات نکرده، چگونه با کوششهای بیرونی ما قابل حصول است؟

(۲) مصحح در تصحیح این متن: الف) از ذکر نسخه بدل احتراز جست [یعنی خیال خودش را از حساسی که باید مدام به خوانندگان پس بدهد، بالمره راحت کرده است]؛ ب) آنچه را که کلام و سخن حافظ دانسته [این دانستن از دخالت ذوق و سلیقه شخصی و عدول از متون مبنا حکایت دارد] متن قرار داده؛ پ) و غزلهای مشکوک و منتسب را [با چه معیاری؟] از میان غزلها خارج ساخته، و از همه مهمتر و ثابت نشده‌تر: ت) هیچ کلمه‌ای را قیاسی تصحیح نکرده است.

(۳) اساس تصحیح چهار نسخه بوده ولی گاه به نسخ چاپی مشهور هم مراجعه شده. آن چهار نسخه عبارتند از: الف) نسخه محفوظ در کتابخانه ملک که تاریخ ندارد و احتمالاً متعلق به اواسط قرن نهم است؛ ب) نسخه شماره ۵۹۳۳ همان کتابخانه، مورخ ۸۹۲ق؛ پ) نسخه کتابخانه حیدرآباد مورخ به سال ۸۱۸؛ ت) نسخه پیرحسین کاتب، مورخ ۸۷۱.

کژمها و کاستیهای متن مصحح حاضر به نظر قاصر اینجانب از این قرار است:

(۱) نخست در پرده ابهام گذاشتن شیوه تصحیح و معرفی ناکردن متون مبنا چنانکه سزاوار یا چنانکه مرسوم است. چیزی که می‌توان از این سکوت دریافت آن است که متون مبنا چندان اهمیتی ندارد. سه تایی آنها در حدود يك قرن بعد از وفات حافظ است و چهارمی که از نظر تاریخ (۸۱۸ق) اهمیت دارد، معلوم نیست پنج یا پنجاه یا پانصد غزل در بر دارد. سزاوار بود به جای ثابت کردن بی‌روشی و شعرندانی علامه قزوینی این مسائل در مقدمه مصحح روشن می‌شد. و کاش صفحات تاریخ‌دار این نسخ، زینت افزای مقدمه می‌گردید.

(۲) همه اهل تحقیق می‌دانند که ثابت‌ترین و وزودیاب‌ترین عنصر غزل، همانا قافیه یا قافیه وردیف آن است. لذا مصححان روشمند و سرآمد همه آنان علامه قزوینی، دیوان خواجه را دقیقاً بر مبنای الفبای قافیه و ردیف مرتب کرده‌اند. یعنی

دست چپی تزیین کلمات پایانی ابیات غزل را مبنا گرفته‌اند.

بعضی متفنان، تذوقی به خرج داده‌اند و بی‌آنکه اهمیت و سرعت بازیابی این روش را دریابند، کلمه اول غزل را مبنا قرار داده‌اند. حال آنکه کلمه اول غزل یکی بیش نیست، و لذا قرار است ولی کلمه پایانی به تعداد ابیات غزل است و به خاطر صلابت و تشخیص قافیه به یادماندنی تر است. توضیح آنکه اگر يك غزل فی‌المثل هشت بیت داشته باشد، به صرف به یاد داشتن یکی از کلمات قافیه (و نه تمام بیت) می‌توان غزل را در دیوانی که به این شیوه مدون و مرتب شده باز یافت. یعنی هشت بار کارآیی اش از کلمه اول غزل بیشتر است.

نوظهورترین و در واقع قدیمترین و غیرفنی‌ترین روش این است که از تدوین آشفته نسخه‌ها تبعیت کنیم که فقط حرف‌ها را از هم جدا می‌کردند و دیگر در میان آنها رعایت تقدم و تأخر حروف دیگر را نمی‌کردند. با کمال تعجب و تأسف، روش جمع و تدوین آقای سهیلی خوانساری هم همین‌طور یعنی درهم و برهم است. نه بر مبنای اول غزل است (که راهی به دهی است) و نه بر مبنای کلمه قافیه. لذا برای یافتن يك غزل که فی‌المثل قافیه دال دارد، باید تمام حرف دال را جست و جو کرد.

۳) غلط خوانیها و تصحیفات که در این تصحیح راه یافته و بعضی مطابق بعضی از متون مبنا بوده که لازم بوده با کمک متون دیگر از جمله متون معتبر چاپی که به آنها اشاره شده، اصلاح می‌شد. و بعضی به دخالت ذوق و سلیقه شخصی است و یا عدول از همه یا بعضی از متون مبنا. تصحیح متون، آمیزه‌ای از روایت و درایت می‌خواهد. و گرنه منعکس کردن همه کژیها و کاستیها به معنای امانت‌داری علمی و تمسک به متن نیست، و گرنه چاپ عکسی هر متنی، علمی‌ترین کار به حساب می‌آید.

منصفانه باید گفت روایت یا تصحیح آقای سهیلی خوانساری همواره هم بیراه نیست و چندین مورد هست که ضبط ایشان بر ضبط قزوینی ترجیح دارد. از جمله: ترکان پارسی‌گو (قزوینی: خوبان پارسی‌گو)؛ می‌دمد هر کسش افسونی... (قزوینی: می‌دهد...؛ ما هم این هفته شد از شهر و به چشم سالیست (قزوینی: ما هم این هفته برون رفت و به چشم سالیست). در غزلی به مطلع «غلام نرگس مست تو تاجدارانند» ظاهراً در طبع قزوینی در ابیات مختوم به قافیه «سوگوارانند» و «بیقرارانند» این دو کلمه جایجا شده، و در این طبع در جای طبیعت‌تر خود آمده است. یعنی برعکس قزوینی است. دیگر: چشم آندم که ز شوق تو نهم سر به لحد (قزوینی: نهد سر به لحد)؛ گوهر معرفت اندوز (قزوینی: آموز). ولی اینها دلایل کافی برای اقدام

به يك تصحيح تازه و انتشار آن نیست. چه همه این محسنات را طبعهای دیگر از جمله طبع استاد خانلری داراست.

اینك فهرست وار به تصحیف خوانیها یا تغییر و تغلیطهای عمدی که در طبع و تصحیح حاضر هست اشاره می‌کنیم. اینها که برمی‌شماریم موارد برجسته و فاحش است، وگرنه سیاهه تفصیلی همه از ریز و درشت، دست کم دو برابر این حجم است. مبنای بررسی و مقایسه ما دودیوان مصحح قزوینی- غنی، و خانلری است، با نظر به موازن ادبی (به قول مصحح محترم: «سبك شناسی»). و هر جا گفته شود که ضبط قزوینی و خانلری چنین است، باید در نظر داشت که به عبارت صریحتر در حدود ۳۰ متن، که متون مبنای این دو تصحیح بوده، چنین است. دیگر اینکه وقتی می‌گوییم ضبط قزوینی و خانلری چنین است، چه بسا ضبط بسیاری از تصحیحات معتبر دیوان حافظ هم، از جمله آنها که نام بردیم، با این دو تصحیح موافق است.

این نکته هم ناگفته نماند که ما در این نقد فقط به غزلها پرداخته‌ایم، و در آنها هم فقط متعرض يك فقره از اشکالات که ضبط نادرست يك یا دو کلمه باشد شدیم. و دو فقره دیگر را فر گذاشتیم: یکی ابیات بی‌اصالتی که در این تصحیح هست، دوم ابیات اصیلی که در این تصحیح نیست، که بررسی آنها خود درخور نقد دیگری است. اما از نظر راه دادن یا ندادن غزلهای مشکوک، باز اگر بر مبنای قزوینی و خانلری بسنجیم باید گفت در طبع حاضر که ۴۸۹ غزل- یعنی سه غزل بیشتر از طبع خانلری و شش غزل کمتر از طبع قزوینی- دارد، انصافاً غزلهای نامأنوس و مشکوک غیر اصیل- با هر معیار و مبنایی که بسنجیم- راه نیافته است.

تغییر ده قضا را- ضبط آقای سهیلی چنین است:

در کوی نیکنمی ما را گذر ندادند

گر تو نمی‌پسندی تغییر ده قضا را (ص ۱۹)

ضبط قزوینی و خانلری: تغییر کن قضا را. ضبط سهیلی به احتمال قوی مطابق متون مبنا نیست، بلکه ناشی از میل مفرط ایشان به امروزین سازی تعبیرات دیوان حافظ است که به چندین نمونه آن در همین مقاله بر خواهیم خورد. حافظ دوبار دیگر «تغییر کردن» را به کار برده است:

(۱) فی الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر
کاین کارخانه ایست که تغییر می کنند
(۲) آنچه سعی است من اندر طلبت بنمایم

اینقدر هست که تغییر قضا نتوان کرد

اصولاً تا قرن حافظ «تغییر دادن» به معنایی که امروزه به کار می بریم، صورت استعمال نیافته بوده است. چنانکه اشاره شد یکی از نمونه های ضعف تحقیق مصحح در این کار همانا امروزین سازی کلمات و تعبیرات حافظ و نسبت دادن تعبیرات قرن چهاردهم - پانزدهم، به شعر قرن هشتم است. یعنی همان عیب و اختلال که در عرف تحقیق به آن anachronism (خلط کردن زمان، پی نبردن به اقتضای زمان و مختصات سبکی، اعم از تاریخی و ادبی و هنری و علمی هر دوره) گویند. نمونه های این اختلال در این تصحیح بسیار است. از جمله همین «تغییر ده» به جای: تغییر کن؛ عطر دامت (ص ۱۱۱) به جای: عطف دامت، که ضبط قزوینی و خانلری است (لغت نامه دهخدا هم مدخلی تحت عنوان «عطف دامن» دارد)؛ درك سخن نمی کند (ص ۱۱۲) به جای: درد سخن نمی کند، که ضبط قزوینی و خانلری است (نیز نگاه کنید به لغت نامه دهخدا). اصولاً «درک کردن» يك مصدر مرکب جدید است که شاید سابقه کاربردش به پیشتر از عصر مشروطیت نرسد. گلِ نسرین (ص ۱۶۳) (آنکه رخسار ترارنگ گل نسرین داد) به جای: گل و نسرین که ضبط قزوینی و خانلری است (برای تفصیل در این باب نگاه کنید به ذهن و زبان حافظ، صفحات ۱۷۴-۱۷۵)؛ همچنین: از آنرو مشوشم (ص ۲۷۹) به جای: ایرامشوشم، که ضبط قزوینی و خانلری است.

تغییر جای دو مصراع - در غزل معروف «صلاح کار کجا» جای مصراعهای دوم و چهارم بر خلاف قاطبه نسخ چاپی معتبر و مشهور - حتی نامعتبر و نامشهور - عوض شده است، به این صورت:

صلاح کار کجا و من خراب کجا

سماع وعظ کجا نغمه رباب کجا

چه نسبتست به رندی صلاح و تقوی را

بین تفاوت ره از کجاست تا به کجا (ص ۲۰)

طبق این ضبط «صلاح کار» معادل گرفته می شود با «سماع وعظ» که اشکالی ندارد، ولی لنگه دیگرش یعنی «من خراب» قرینه سازی می شود با «نغمه رباب» که رکیک

است یعنی ربطی و شباهتی بین «من خراب» و «نغمه رباب» نیست. ضمناً در کلمه «رباب» روی حرف اول ضمه گذاشته شده که غلط است (نگاه کنید به حافظ و موسیقی و کتب لغت معتبر عربی و فارسی). نمونه‌ای از اعراب گذاریهای نادرست این تصحیح را در بخش دیگری خواهیم آورد.

خاک هندو - ضبط سهیلی:

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را
بخاک هندویش بخشم سمرقند و بخارا را (ص ۲۱)
گمان می‌کنم واکنش بیشتر خوانندگان هم این باشد که «خاک هندو» غلط چاپی است. جمیع حافظهای مطبوع «خال هندو» دارند. حافظ در جای دیگر گوید:
سواد لوح بینش را عزیز از هر آن دارم
که جان را نسخه‌ای باشد ز لوح خال هندویت
برای پرهیز از تطویل از ارائه شواهد کاربرد خال هندو در ادب قبل از حافظ صرف نظر می‌کنیم.

ازین... دانست / درین... دانست - ضبط سهیلی:

آن شد اکنون که ز اینای عوام اندیشم
محتسب نیز ازین عیش نهانی دانست (ص ۶۰)
ضبط مصراع دوم در قزوینی و خانلری: محتسب نیز درین عیش نهانی دانست. «ازین دانستن» معنی ندارد. ولی «در این دانستن» یا «در کاری دانستن» به تصریح استاد خانلری یعنی «آشنای آن بودن، در کاری دست داشتن، مهارت داشتن» («دیوان حافظ، مصحح خانلری، بخش دوم، ص ۱۱۸۳ که شواهدی نیز از ادب قدیم نقل شده). در مرصاد العباد آمده است: «و چون کنی را یابد که در آن حرفت نداند و بهای آن متاع نشناسد، بر وی اسب ندواند و به قیمت افزون بدو نفر وشد» (ص ۵۳۹) و مصحح مرصاد العباد شرح مفصل مستندی در این باب، در بخش تعلیقات نوشته است (صفحات ۶۶۸-۶۶۹) و مثالهای فراوانی نقل کرده است.

تیماری صبا - ضبط سهیلی:

دل ضعیفم از آن می‌کشد به طرف چمن

که جان ز مرگ به تیماری صبا ببرد (ص ۱۹۵)
 ضبط قزوینی و خانلری و جمیع نسخ معتبر: ... به بیماری صبا ببرد. «تیماری» کلمهٔ
 مجعول و نادرست و بی سابقه‌ای است. علت پناه بردن به این کلمهٔ غلط (چه از سوی
 مصحح و چه از سوی کاتب) درست در نیافتن معنای بیت و نشناختن «بیماری صبا»
 است که در شعر فارسی از چندین قرن قبل از حافظ تا چندین قرن پس از او در غزل
 و قصیده به کار رفته است. در شعر فارسی و نیز عربی صبا و نسیم را بیمار می‌شمارند
 چرا که گاه آهسته و ضعیف می‌وزد یا حتی متوقف می‌گردد و دوباره به راه می‌افتد و
 مجموعاً مانند انسان بیمار، افتان و خیزان و بی‌حاله سیر می‌کند (برای تفصیل در
 این باره نگاه کنید به حواشی غنی بر دیوان حافظ، صفحات ۹۲ و ۴۷۹). خوشبختانه
 حافظ چندین اشارهٔ صریح به بیماری صبا دارد:

- (۱) چون صبا با تن بیمار و دل بی‌طاقت
 به هواداری آن سرو خرامان بروم
- (۲) با صبا افتان و خیزان می‌روم تا کوی دوست
 وز رفیقان ره استمداد همت می‌کنم
- (۳) با ضعف و ناتوانی همچون نسیم خوش باش
 بیماری اندرین ره بهتر ز تندرستی

و معنای بیت از این قرار است: دل ضعیف و بیمارگون من از آن میل به چمن و گشت و
 گذار دارد که مگر با توسل به امدادِ نسیمِ آهسته خیز و افتان و خیزانِ صبا حالش بهتر
 شود و از دست مرگ جان به در ببرد. آری بیماری صبا هم مانند بیماری چشم
 یارست که باید هر دورا حمل به صحت کرد!
 از بیم درازتر شدن بحث، از نقل شواهدی دیگر از سایر شعرادر بارهٔ بیماری صبا
 خودداری می‌کنم.

چشم جادوانه - ضبط سهیلی:

قیاس کردم و آن چشم جادوانهٔ مست
 هزار ساحر چون سامریش درگله بود (ص ۲۱۸)
 ضبط قزوینی و خانلری ... آن چشم جادوانه (به تقدیم دال به واو). نیاز به احتجاج
 ندارد که در شعر فارسی چشم «جادوانه» نداریم.

بردور / از دور - ضبط سهیلی:

چشم آلوده نظر بر رخ جانان دورست (ص ۲۳۹)

ضبط قزوینی و خانلری: ... از رخ جانان دورست. پیداست که «دور» با «از» به کار می‌رود نه با «بر».

جامه ازرق - ضبط سهیلی:

چندان بمان که جامه ازرق کند قبول

بخت جوانت از فلک پیر ژنده پوش (ص ۲۶۱)

ضبط قزوینی و خانلری: خرقه ازرق. جامه پذیرفتن اگر هم معنایی داشته باشد، سابقه‌ای و آدابی و اهمیتی ندارد. آنچه مهم است خرقه پذیرفتن - به رسم صوفیه - است. صفت «ازرق» (کبود) هم قرینه‌ای است که نشان می‌دهد خرقه درست است. همچنین مصراع دوم که حکایت از «پیر» دارد مؤید خرقه است. چه پیر، خرقه می‌بخشد، نه جامه.

واو زائد - ضبط سهیلی:

دل از پرده بشد حافظ خوش لهجه کجاست

تا بقول و غزلش ساز و نوایی بکنیم (ص ۲۹۵)

ضبط قزوینی: ... ساز، نوایی بکنیم. یعنی نوایی ساز کنیم. ضبط خانلری مانند سهیلی است ولی اشکال این ضبط همان است که آقای دکتر هروی گفته‌اند و آن این است که «نواکردن» نداریم.

اهل خرد - ضبط سهیلی:

نشان اهل خرد عاشقیست با خوددار

که در مشایخ شهر این نشان نمی‌بینم (ص ۳۱۷)

ضبط قزوینی و خانلری و جمیع نسخ معتبر و غیرمعتبر: نشان اهل خدا... حدیث تعارض و تقابل عشق و عقل، در شعر و عرفان ایرانی و اسلامی سابقه‌ای کهن و شهرتی عالمگیر دارد. در این صورت چگونه نشان اهل خرد (= عاقلان که نقطه مقابل عاشقان هستند) عاشقی است؟ حافظ در جاهای دیگر گوید:

- (۱) قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق
 چو شبی است که بر بحر می کشد رقی
 (۲) عاقلان نقطه پرگار وجودند ولی
 عشق داند که در این دایره سرگردانند
 (۳) حریم عشق را در گه بسی بالاتر از عقلست
 کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد

شاهانه نهاد - ضبط سهیلی:

قانع بخیالی ز تو بودیم چو حافظ
 یارب چه گدا همت و شاهانه نهادیم (ص ۲۳۷)
 ضبط قزوینی و خانلری: یارب چه گدا همت و بیگانه نهادیم. حافظ می گوید چقدر
 همت قاصر داریم که از تو و وصال تو به خیالی خشک و خالی قانع شده ایم؛ و این
 نیست مگر از پست همتی و بیگانه نهادی. و گرنه گدا همت با شاهانه نهاد قابل جمع
 نیست.

مزوجه خرقه - ضبط سهیلی:

ازین مزوجه خرقه نیک در تنگم
 بیک کرشمه صوفی وشم قلندر کن (ص ۳۴۱)
 ضبط قزوینی و خانلری: ازین مزوجه و خرقه... مزوجه نوعی کلاه است (نگاه کنید
 به حاشیه مفصل علامه قزوینی بر این کلمه) و ربطی به خرقه ندارد، مگر اینکه با واو
 عاطفه به خرقه عطف شود.

بیفکند / نیفکند - ضبط سهیلی:

مهر تو عکسی بر ما بیفکند
 آئینه رویا آه از دلت آه (ص ۳۶۸)
 ضبط قزوینی و خانلری: نیفکند (فعل منفی). اگر مهر جمال معشوق عکسی و پرتوی
 بر عاشق افکنده باشد جای شکر است نه شکایت. یعنی مصراع دوم با مصراع اول
 جور در نمی آید.

ارادت - ضبط سهیلی:

من این دو حرف نوشتم چنانکه غیر ندانست
تو هم زروی ارادت چنان بخوان که تو دانی (ص ۳۸۱)
ضبط قزوینی و خانلری: تو هم زروی کرامت... این خلاف ادب است که «ارادت» را
که باید به مرید و خادم و عاشق نسبت داد، به مراد و معشوق و مخدوم نسبت دهند. این
درست مثل «بنده فرمودم» و «شما عرض کردید» می‌شود.

تحمل بکنیم - ضبط سهیلی:

ساغر ما که حریفان دگر مینوشند
ما تحمل بکنیم ار تو روا می‌داری (ص ۳۸۶)
ضبط قزوینی و خانلری: ما تحمل نکنیم (فعل منفی). بسته به این است که شاعر و
عاشق (که در واقع يك نفرند) غیرت داشته باشد یا نه!

و ذکرت - ضبط سهیلی:

فحبك راحتی فی کل حین
و ذکرت مونسی فی کل حال (ص ۳۹۶)
ضبط قزوینی و خانلری: و ذکرت مونسی... از قرینه «فحبك» و معنای کلمه و بیت
معلوم است که «و ذکرت» درست است. پیدا است که «و ذکرت» هیچ معنایی ندارد.

دست بگیرد - ضبط سهیلی:

شاید که به آبی فلکت دست بگیرد
گر تشنه لب از چشمه حیوان بدرآیی (۴۰۴)
ضبط قزوینی و خانلری: دست نگیرد (فعل مرکب منفی). بنده در چاپ اول
ذهن و زبان حافظ مطابق ضبط آقای سهیلی را پذیرفته بودم ولی به اشتباه خود پی
بردم و در چاپ دوم استدراک کردم. برای تفصیل به آن کتاب (صص ۱۴۱-۱۴۲)
مراجعه فرمایید.

بجوید / نجوید - ضبط سهیلی:

بجوید جان از آن قالب جدایی

که باشد خون جامش در رگ و پی (ص ۴۲۷)
 قزوینی: نجوید (فعل منفی). خانلری این بیت را در متن ندارد، و در حاشیه مانند قزوینی ضبط کرده است. باری این بیت در مدح خون جام (باده) است. اگر فعل مثبت باشد نقض غرض شاعر و هجو باده خواهد بود.

اعراب گذاریهای نادرست

اعراب گذاری متون ادبی امری سهل و ممتنع، ساده‌نما و خطیر است. چه اگر در مورد یا مواردی نادرست باشد، در تیراژ (۵۰۰۰ نسخه یا بیشتر) ضرب می‌شود و تا دهها و بلکه صدها سال بر صفحه روزگار باقی می‌ماند. بعضی اعراب گذاریهای این متن هست که اگر نبود بهتر بود، چرا که امکان دو قرائت را باز می‌گذاشت. فی‌المثل: میان عاشق و معشوق فرق بسیارست (ص ۱۸۶) بهتر است با سکون قاف و فك اضافه خوانده شود. یا: کی اتفاقِ مجالِ سلام ما افتد (ص ۱۶۶) نیز بهتر است با سکون قاف و فك اضافه باشد. این دو قرائت اگر بدون حرکت و اعراب باشند، امکان هر دو قرائت برای خواننده هست. ولی با اعراب گذاری، دو امکان تبدیل به يك امکان می‌شود. در اینجا متعرض اینگونه موارد کمرنگ نمی‌شویم بلکه چندین مورد غلط فاحش بل افحش را مطرح می‌سازیم:

(۱) من که در آتش سودای تو آهی زنم

کی توان گفت که بر داغِ دلم صابر نیست (ص ۸۶)

معنای بیت نشان می‌دهد که «بر داغ، دلم صابر نیست» درست است.

(۲) بی معرفت مباش که در من یزید عشق... (ص ۱۲۶)

به شهادت کلیه کتب لغت معتبر عربی و فارسی «مَنْ یزید» (به فتح میم) درست است.

(۳) ... گر بکشم زهی طرب و ر بکشد زهی شرف (ص ۲۸۶)

اولاً معلوم نیست «بکشد» به ضم کاف و از مصدر کشتن باشد. مناسبتر آن است که همان از کشیدن و مانند «بکشم» اول باشد. ثانیاً «بکشد» (به کسر کاف) تلفظ فارسی دری نیست (که به فتح کاف است) بلکه لهجه اخیر تهران است؛ و نباید چنین معیارهای بی اعتباری را در تصحیح متون راه داد. این هم يك نمونه دیگر از امر وزین سازی شعر حافظ. در جاهای دیگر هم این اعراب گذاری تکرار شده: عشرت کنیم ورنه به حسرت کشندمان... (ص ۳۰۱)

(۴) فَصَّمْتُ هَاهُنَا لِسَانَ الْقَالَ (ص ۲۷۹)

ضبط قزوینی: فَصَّمْتُ.

(۵) ...وه که بس بیخبر از غلغل و بانگ جرسی (ص ۳۷۹)

پیدا است که با کسره لام اصلاً نمی‌توان بیت را درست خواند.

(۶) باد صبا ز عهد صبی یاد میدهد... (ص ۳۸۲)

ضبط قزوینی: صَبِي (به کسر صاد) نگاه کنید به لسان العرب و سایر کتب لغت

معتبر عربی.

(۷) يَا مُبَسِّبًا يَحَاكِي دَرَجًا مِنَ اللَّالِي (ص ۳۸۵)

قزوینی و خانلری: یا مُبَسِّبًا... مَبَسِّمٌ بر وزن مجلس یعنی دندان (های) پیشین (نگاه

کنید به منتهی الارب، لغت نامه). اما مُبَسِّمٌ در زبان عربی (اسم فاعل از «ابسام»؟) به کار نرفته است.

(۸) بلبل مظلم واللہ هادی (ص ۳۹۲)

ضبط قزوینی و خانلری (مطابق قواعد عربیت): بلبل مظلم...

(۹) بلغ الطاقة يا مقلة عيني بيني (ص ۳۹۵)

قزوینی اعراب کلمه «الطاقة» را ظاهر نکرده است. خانلری به درستی «الطاقة»

ضبط کرده است: برای تفصیل نگاه کنید به شرح سودی ذیل این بیت.

(۱۰) اری اسامر لیلای لیلة القمری (ص ۴۰۶)

قزوینی اعراب کلمه «لیلة» را ظاهر نکرده است. ضبط خانلری مانند ضبط

سهیلی خوانساری است و هر دو غلط است. چه «لیلة» قید زمان و به اصطلاح مفعول

فیه برای فعل «اسامر» است و باید منصوب باشد. برای تفصیل نگاه کنید به

شرح سودی.

(۱۱) ...علاج کی کنمت آخر الدواء الکی (ص ۴۱۵)

ضبط قزوینی و خانلری اعراب را ظاهر نکرده است. «الدواء» یا باید به سیاق

فارسی بدون همزه خوانده شود: آخر الدواء الکی؛ و یا اگر قرار است به سیاق عربی

باشد آخر الدواء الکی درست است.

(۱۲) ...الاقی من هواها ما الاقی (ص ۴۲۱)

ضبط قزوینی و خانلری: «من نواها». سودی «هواها» دارد ولی می‌گوید «نواها»

(یعنی دوری او) مناسبتر است. در هر حال «هوا» به ضم حرف اول درست نیست، و

هَوا (یاهوی) درست است.

- (۱۳)... انا أَصْطَبِرْتُ قَتِيلًا و قَاتِلِي شَاكِي (ص ۴۲۲)
 درستش «اَنَا أَصْطَبِرْتُ» است. یعنی همزه «اصطبرت» (از اصطبار = مصدر باب افتعال) همزه وصل است و با همزه قطع، یعنی به صورتیکه آقای سهیلی اعراب گذارده، هم قاعده عربیت نقض می شود و هم وزن بیت مختل می گردد.
 (۱۴)... وهات شمسۀ کرم مطیب زاکی (ص ۴۲۲)
 ضبط قزوینی و خانلری: شمسۀ کرم... زیرا «شمسۀ» مفعول «هات» است و باید منصوب باشد (برای تفصیل نگاه کنید به شرح سودی).
 (۱۵) دَعِ التَّكَاسُلُ تَغْنَمُ فَقَدْ جَرَى مِثْلُ (ص ۴۲۲)
 ضبط قزوینی و خانلری اعراب ندارد. «التکاسل» چون مفعول «دع» است باید منصوب باشد.

غلطهای چاپی

در اینجا نمی توان فهرست مفصل اغلاط مطبعی را به دست داد. فقط به چند مورد برجسته - که به احتمال زیاد اشتباه کتابت نسخه ها بوده و به چاپ راه یافته - اشاره می کنیم: در اولین مصراع از غزلی که ردیف آن «چیست» است، بجای چیست، «نیست» آمده است (ص ۶۷)؛ بند بلا (ص ۱۶۳)، ضبط قزوینی و خانلری: بند و بلا؛ نازکی و طبع لطیف (۱۰۱)، ضبط قزوینی و خانلری: نازکی طبع لطیف؛ بی ملالت و صد غصه (ص ۱۸۸)، ضبط قزوینی و خانلری: بدون واو؛ زان رهگذر که بر سر کویش چهارود (ص ۱۸۱)، چون یکبار «چهارود» در همین غزل به کار رفته، و این بیت با آن معنی نمی دهد، طبق ضبط قزوینی و خانلری: چراود؛ ندای عارض (ص ۲۰۳)، که درستش: فدای عارض است؛ التهی دمم (ص ۳۳۷) که درستش طبق ضبط قزوینی و خانلری: التهی دمم است (کلمه اولی با نون، و دومی با ذال نقطه دار)؛ بغزه رونق و ناموس سامری بشکن (ص ۳۳۸)، که درستش «بغمزه» است؛ اَنْتَ رَوَانِحِ رَنْدِ الْحَمَى... (ص ۳۹۶)، درستش طبق معنی و وزن شعر و ضبط قزوینی و خانلری: اَنْتَ...؛ هَمِچَنِین... دَانِبًا کِهَلَالِ (ص ۳۹۷)، که درستش طبق ضبط قزوینی و خانلری: دَانِبًا کِهَلَالِ است (اسم فاعل از ذوب)؛ عَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ عَافِيَتِهِ (ص ۲۷۹)، که درستش بعد عافیة است.

اشکالات کم اهمیت تر در این تصحیح تازه بسیار است ولی تصدیق بیش از این

جایز نیست. آری اهتمام آقای سهیلی خوانساری که کوشش عالمانه علامه قزوینی را دست کم می‌گیرد و از تصحیح جدید دکتر خانلری به نیکی یاد نمی‌کند، به این دلایل و نمونه‌ها که عرضه شد، بی‌اهمیت است و ارزش آن از نظر صحت و دقت و ضبط و انضباط چیزی است بین متوسط و نازل.

[چاپ شده در نشر دانش، سال ۶، شماره ۴]

شرحی بر حافظ، پیراسته از لطافتها

اصغر دادبه

دیوان غزلیات حافظ شیرازی، با شرح ابیات و ذکر وزن
غزلها و امثال و حکم، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر.
تهران. صفی‌علیشاه. ۱۳۶۳. سی و یک + ۷۲۴ صفحه.

در میان تحقیقاتی که در سالهای اخیر در زمینه حافظ‌شناسی انتشار یافته است، دیوان حافظ با شرح و حواشی دکتر خلیل خطیب رهبر، به سبب شهرت و سابقه نویسنده دانشمند آن در کار شرح برخی از متون عمده ادب فارسی، درخور توجه و تأملی دیگر است. از آنجا که از زمان انتشار نخستین چاپ این کتاب تاکنون، گامی آنگونه که باید در راه نقد و معرفی آن برداشته نشده است، نگارنده بر آن شد تا برخی از یادداشت‌های خود را در این زمینه در معرض داوری دوستداران حافظ قرار دهد. تا انصاف و داد رعایت شود و آنگونه که ارباب نقد تأکید کرده‌اند در نقادی محاسن کار نیز از نظر دور نماند ابتدا نقطه‌های قوت و سپس نقطه‌های ضعف کتاب، مورد بررسی قرار می‌گیرد:

(۱) بررسی نقطه‌های قوت (محاسن)

الف) جامعیت: گذشته از شرح سودی - که هم به سبب مفصل بودن و هم به جهت دیگر نوآموزان چندان بدان اقبال نمی‌کنند - شرح جامعی که مانند شرح مورد بحث، تقریباً معانی تمام ابیات حافظ را بدست دهد، وجود ندارد. اگر از لحاظ کیفی به موضوع ننگریم، این امر از محاسن کار بشمار می‌آید.

ب) اختصار: ایجاز حواشی، گرچه در بیشتر موارد ایجازی است محلّ و به آشنایان به زبان و هنر حافظ نکته‌ای نمی‌آموزد، اما به هر حال می‌تواند برای نوآموزان شعر خواجه سودمند افتد و آنان را برای تأمل در ابیات حافظ آماده سازد و از این رهگذر

تا حد نسبتاً قابل ملاحظه‌ای به معلمان در کار تدریس مدد رساند و بدین سان هدف مؤلف را که به گفته خود «آسان ساختن کار تعلیم» است (پیشگفتار، صفحه بیست و سوم و بیست و چهارم) تا حدی تحقق بخشید. در مواردی هم که سخن احیاناً کمتر ایهام‌آمیز و چندپهلوست، می‌تواند برای متوسطان نیز مفید واقع شود.

ج) نثر کتاب: صرف نظر از تعابیر نادلپسند و غیر حافظانه، مثل بدل ساختن ترکیب زیبای «حریف عشق» به تعبیر نادلپسند و غیر مفهوم «هدم و همکار مهر» (۲۴۷/۳ = عددهای سمت راست، شماره بیت و اعداد سمت چپ، شماره غزل، برابر نسخه مصحح مرحوم علامه قزوینی - دکتر غنی و نیز شرح مورد بحث است) و «حریفان» به «همکاران محفل» (۱۴۲/۲)، همچنین تعبیر «باغ دیده» به «باغچه چشم» (۱۴۶/۲) و معنی کردن «بروانه» به «حشره عاشق شمع» (۳۲۵/۳) - که شمار آنها اندک هم نیست - بر روی هم نثر کتاب روان و برای معلمان و نوآموزان و دیگر خوانندگان عادی امروز، مفهوم است.

انتخاب نسخه ارزشمند و شناخته شده مصحح علامه قزوینی - دکتر غنی به عنوان نسخه مبنای شرح از سویی، و جامعیت، اختصار و نثر امروزی کتاب از سوی دیگر، همچنین سنجش قیمت شرح با بهای نسخه‌ای که مبنای شرح واقع شده و نیز مقایسه قیمت آن با بهای کتب مشابه، مثلاً شرح سودی، عواملی است که موجب شده است تا اهل کتاب، بویژه دانشجویان بدان اقبال کنند و چاپ اول آن بزودی نایاب شود و کتاب به چاپ دوم و احیاناً به چاپهای دیگر برسد.

۲) بررسی نقطه‌های ضعف (معایب)

متأسفانه نقطه‌های ضعف کتاب بیش از اندازه‌ای است که به علت جایز الخطا بودن انسان وجود آنها اجتناب‌ناپذیر توصیف شود. چراکه به سبب پیشرفت حافظ‌شناسی در نیم قرن اخیر و ظهور استادان باذوق و حافظ‌شناس در طول این مدت، دیگر خواننده از استادی که «تزدیک به چهل سال از عمر گرامی را وقف آموزش زبان فارسی کرده است» (پیشگفتار، صفحه بیست و سوم)، انتظار ندارد که در حد «سودی» (در گذشته ۱۰۰۶ ه.ق)، شارح ترک زبان حافظ، هم به لطایف شعر خواجه توجه نداشته باشد (نمونه ← ۱۰۵/۲ + ۴۶۷/۵) و حتی بسیاری از خطاهای او را پس از گذشت چهارصد سال تکرار کند (نمونه ← ۱۵۲/۶ + ۱۸۳/۷ + ۲۲۵/۲).

در این بخش نوع خطاهایی که در شرح و حواشی مورد بحث دیده می‌شود در چهار قسمت مورد بررسی قرار می‌گیرد و در هر قسمت نمونه‌ای چند به عنوان مشتی از خروار اشتباه‌ها و لغزش‌ها با توضیح طرح می‌شود و به چند نمونه با ذکر شماره غزل و بیت اشارت می‌رود:

الف) نادیده گرفتن ایهام و طنز و دیگر لطایف: شعر حافظ آمیخته با دقیقه‌ها و لطیفه‌هاست. هر تعبیر رندانه و هنرمندانه این شاعر بی‌همال، دست کم در بسیاری از موارد، روی در نکته‌ها و تعریض‌ها و طنزها دارد. حافظ در بازی دلپذیر با الفاظ بی‌همتا است. در انتخاب واژه‌ها و ترکیب‌ها و به کار گرفتن تعبیرها، دقتی و سواس آمیز و حیرت‌انگیز دارد. هدف او در این کار، رعایت تناسب‌های لفظی و معنوی به قصد هر چه مؤثرتر ساختن سخن خویش است. این تناسب‌ها، برخلاف صنعت بازی‌های بسیاری از شاعران به هیچ روی متکلفانه نیست؛ بلکه هم به زیبایی سخن حافظ افزوده، و هم چنانکه هدف او بوده است، بر تأثیر سخنش. بنابر این نادیده گرفتن آنها معنایی جز حافظ‌ناشناسی و درنیافتن زیبایی نمی‌تواند داشت. حسن تعلیلهای حافظ، تشبیه‌های مُضمرش - که در عین حال در بیشتر موارد تشبیه تفضیل نیز هست - طرزی خاص دارد، طرزی که به شعر خواجه زیبایی ملکوتی و تأثیر جادویی می‌بخشد. سر همه هنرورزی‌های حافظ، هنر ایهام است و طنز. بهره‌گیری از این دو هنر است که حافظ را حافظ کرده است. نادیده گرفتن عنصر ایهام و عنصر طنز در شعر حافظ موجب می‌شود تا معنای سخن این رند عالم سوز آن‌سان که باید مفهوم نشود و هدف او آن‌گونه که باید شناخته نیاید. چرا که دست کم، در بسیاری از موارد، ایهام حافظ در خدمت طنز و انتقاد است، یا طنز و انتقاد او با زبانی ایهام آمیز بیان می‌شود. این معانی - که در نظر آشنایان به سخن حافظ ناشناخته نیست - در شرح مورد بحث، تقریباً نادیده انگاشته شده، یا توجه بدان آنقدر ناچیز است که می‌توان گفت در حد بی‌توجهی است.

تا آنچه به اجمال گفته آمد بتفصیل روشن شود، از میان اصطلاحات، دو اصطلاح برجسته (= محتسب و صوفی) در دیوان حافظ را به منظور بحث و بررسی، برمی‌گزینیم:

* محتسب: در شرح مورد بحث: در بیشتر موارد، محتسب به بازدارنده یا نهی‌کننده از منکرات معنی شده است. در چند مورد هم معنی نشده (۴۷/۸ + ۷/۷ + ۱۵۰/۹ + ۲۶۳)، در يك مورد فقط به ذکر این که: «محتسب، اسم فاعل از احتساب است و مصدر باب

افتعال» بسنده شده (۴۸۹/۱۰)، و تنها در يك مورد توضیح داده شده است که: «شاید از محتسب به تعریض امیر مبارزالدین محمد مقصود باشد» (۲۰۰/۱۰).

محتسب، واژه‌ای کلیدی: واژه محتسب برابر نسخه مصحح علامه قزوینی و دکتر غنی حدود بیست مورد به کار رفته است. این واژه، از اصطلاحات کلیدی و طنزآلود و انتقادآمیز حافظ است. طنز و انتقاد نهفته در این اصطلاح، از سویی متوجه محاسبان ریایی روزگار حافظ، و از سوی دیگر متوجه امیر مبارزالدین محمد (۷۰۰ - ۷۶۵ هـ.ق)، امیر سفاک و مرانی و سرسلسله آل مظفر است^۱، امیری که از سوی ارباب ذوق و اصحاب حال شیراز به سلطان محتسب، ملقب شده بود و حافظ او را مروّج ریا و خرافات می‌شمرد و در هر فرصت از او انتقاد می‌کرد.^۲ مثلاً در بیت ۴۸/۴:

آن شد اکنون که زابنای عوام اندیشم

محتسب نیز درین عیش نهانی دانست

با بیانی انتقادآمیز و طنزآلود می‌گوید: آن روزگار که از عوام الناس در بیم بودم و در نهان به عشرت می‌پرداختم گذشت، چرا که محتسب (= امیر مبارز + هر محتسب ریایی) هم:

(۱) از عیش نهانی من آگاه است، و:

حدیث حافظ و ساغر که می‌زند پنهان

چه جای محتسب و شحنه، پادشه دانست (۴۷/۸)

(۲) خود به عیش نهان مشغول است^۳، بنابراین:

(۱) طنز و انتقاد نهفته در واژه محتسب، در موارد متعدد، نخست متوجه امیر مبارزالدین است و سپس متوجه هر محتسب ریایی (= ایهام) مانند بیت ۴۱/۱:

اگر چه باده فرح بخش و باد گل بیزاست

به بانگی چنگ مخور می که محتسب تیزاست

نیز چنین است ابیات: ۴۶/۱۰، ۴۸/۴، ۱۲۶/۶، ۲۹۶/۷، ۳۶۲/۴ و ۳۶۳/۹. و در مواردی نخست متوجه هر محتسب ریایی است و سپس یادآور امیر مبارزالدین محمد است (= ایهام)، مانند بیت ۱۴۸/۲:

هر کس که بدید چشم او گفت

کو محتسبی که مست گیرد

نیز چنین است ابیات: ۴۷/۸، ۲۰۰/۱۰، ۲۸۵/۲. (برای یافتن موارد کاربرد واژه محتسب و واژه صوفی در دیوان حافظ از کشف اللغات سودمند محقق ارجمند ابوالقاسم انجوی بردیوان حافظ نیز استفاده شده است).

(۲) تاریخ عصر حافظ در قرن هشتم، دکتر قاسم غنی، تهران، انتشارات زوار، چاپ سوم، ۱۳۵۶ هـ.ش، ص ۱۶۳-۱۶۴ و ۱۶۴-۱۷۲.

(۳) در چیزی دانستن، یا در کاری دانستن هم به معنی آگاهی داشتن از آن چیز و از آن کار است و هم به معنی دست داشتن و مهارت داشتن در آن چیز و در آن کار (= مرصاد/العباد، به تصحیح دکتر امین ریاحی، ص ۵۳۹ و ۶۶۸ و دیوان حافظ، به تصحیح دکتر خانلری ۱۱۸۳/۲).

با محتسبم عیب مگویند که او نیز

پیوسته چو ما در طلب عیش مدام است (۴۶/۱۰)

لوقتی تو به شکستن و تو به بستنهای «امیر مبارز» را به یاد می آوریم و در احوال او می خوانیم که: «... و چهره مبارک که افر وخته جام مدام بود، سیمای متعبدان گرفت و خاطر شریف که به نشوه شراب، فرحان می گشت نشاط للضائم فرحان یافت»^۴، انتقاد طنزآمیزی را - که در سخن حافظ متوجه امیر مبارز است - درمی یابیم. بی توجهی بدین نکته های بنیادی، یا درنیافتن آنهاست که سبب می شود تا بیتی با اینهمه دقایق، چنین معنی شود: «آن روزگار سپری شد که به علت می گساری از عامی زادگان نادان نگران باشم. نمی کننده از منکر نیز از عیش و نوش پنهانی من اکنون آگاهست.» (۴۸/۴).

* صوفی: برخورد شارح با صوفی نیز همانند برخورد وی با محتسب، بسیار سطحی است. در این شرح از نکته گوییهای ظریف و طنزآمیز حافظ در انتقاد از صوفیان ربایی سخنی در میان نیست. اگر فی المثل ذکر می هم از پشمینه پوش نیرنگ باز (۱۳۳/۱)، یا پشمینه پوشان ریاکار (۱۹۳/۱۱) در میان آمده، یا اشارتی به بی دردی و نادرستی صوفیان رفته است (۲۸۶/۱-۳)، در شرح ابیاتی است که در آنها این معانی اظهر من الشمس است، مثل بیت ۱۳۳/۱:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد

بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد

صوفی، واژه ای کلیدی: واژه صوفی، برابر نسخه علامه قزوینی و دکتر غنی، افزون بر سی مورد در دیوان حافظ به کار رفته و همانند واژه محتسب دست کم در بیشتر موارد از اصطلاحات نامقبول در نظر حافظ است.^۵ شاید بتوان گفت سیاق سخن خواجه رندان در به کار گرفتن صوفی در دیوان، توأم با طنز و انتقاد است، بویژه در ابیاتی که این اصطلاح در کنار می و مطرب و ساقی و همانندان آن قرار می گیرد و در تقابل با این اصطلاحها - که در جهان بینی حافظ مطلوب است - به کار می رود. نادیده گرفتن این معانی است که موجب شده است تا در شرح حاضر، از بیتهایی که در آنها صوفی مورد طعن و طنز و انتقاد است، تفسیرهایی سطحی و ظاهری به دست داده شود.

(۴) مواهب الهی، با واسطه تاریخ عصر حافظ، ص ۱۷۳.

(۵) مکتب حافظ یا مقدمه ای بر حافظ شناسی، دکتر منوچهر مرتضوی، تهران، کتابخانه ابن سینا، ۱۳۴۴ هـ. ش، ص ۴۲۴-۴۳۲. (نیز - تاریخ تصوف دکتر غنی و مقدمه ابوالقاسم انجوی بر دیوان حافظ)

چنانکه بر بنیاد همین ظاهر بینی است که فی المثل بیت:

صوفی از پرتو می راز نهانی دانست

گوهر هر کس از این لعل توانی دانست

چنین معنی شده است: «درویش به نور باده معرفت، اسرار جهان هستی را دریافت. آری به سرشت مردم چون باده لعل فام نوشیدند پی توان برد...» (۴۸/۱). درحالی که حافظ در این بیت نیز به شیوه خاص خویش چاشنی ای از طنز درانداخته و با به کار گرفتن واژه گوهر (= ذات و سرشت) همراه با می، این معنی را به ذهن خواننده القا می کند که: چون کسی باده بنوشد به مصداق مستی و راستی (= مستان راست می گویند) هر چه در نهان دارد آشکارا می کند و هر نیک و بد که در دل دارد بر زبان می راند و بدین سان نیک نهادی یا بد نهادی خود را ظاهر می سازد که: «می محک بود و خیر و شر از او مشتق» و اینک صوفی بد نهاد مدعی راز دانی تحت تأثیر می و در اثر فروغ باده، باطن خود را - که جز ادعا و پندارهای خرافه آمیز نیست - ظاهر می سازد و شطح و طامات می بافت. این بیت، دو نکته دیگر را نیز به یاد می آورد: نخست آنکه تنها از طریق می و مستی (= روش عرفا) می توان به حقیقت رسید و دوم آنکه: صوفی مردم فریب متظاهر به صلاح که به ظاهر باده را ام الحباثت می خواند، در نهان باده می نوشد و او را «جنس خانگی باشد همچو لعل رمانی» (۴۷۳/۵) و این خود انتقادی است افشاگرانه و طنز آمیز (← ۱۷۸/۳ + ۲۷۷/۸ + ۴ - ۲۸۵/۲).

نیز به سبب نشناختن عنصر طنز و انتقاد است که بیت:

صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باد

ورنه اندیشه این کار فراموشش باد

چنین تفسیر می شود: «درویش سالک اگر شراب عشق به اندازه تاب و توان خود بنوشد، گوارای وی باد و اگر حد خویشتن نشناسد، اندیشه سیر و سلوک در طریق معرفت از خاطرش دور باد» (۱۰۵/۱). این بیت نیز بیانگر همان انتقاد افشاگرانه و طنز آمیزی است که در بخش پایانی شرح بیت پیشین (۴۸/۱) از آن سخن رفت. ورنه مگر نوشیدن باده عشق (= عاشق شدن) ارادی است که در آن بتوان حد خویشتن شناخت؟ و مگر نه این است که کمال در عشق در سیر و سلوک، مطلوب است؟

همچنین به سبب درنیافتن همین دقایق است که بیت:

گفتم به دلق زرق بپوشم نشان عشق

غمّاز بود اشک و عیان کرد راز من

این سان معنی می شود: «با خود گفتم با خرقه نیرنگ و زهدنمایی آثار عاشقی خود را پنهان سازم. در این میان آب دیده من پرده دری کرد و راز عشق مرا هویدا ساخت.» (۴۰۰/۴).

نکته اصلی بیت آن است که: بین دلق پوشی و عشق، کمترین تناسب و ارتباط وجود ندارد و دلق پوشان بویی از عشق نبرده اند. آنچه از دلق پوش صومعه (= صوفی خانقاه) می توان شنید نه بوی عشق که بوی ریاست: خوش می کنم به باده مشکین مشام جان
کز دلق پوش صومعه بوی ریاست شنید (۲۴۳/۳)

و تنها نشانی که در او نمی توان یافت، نشان عشق است. بنابراین به حکم آنکه اگر کسی بخواهد چیزی را نهان سازد مطمئن ترین راه را برمیگزیند، اگر عاشقی بخواهد راز عشقش یکسره نهان ماند، بهترین راه آن است که دلق بپوشد و خرقه برتن کند و در زمره صوفیان درآید (ایهام تناسب پوشیدن در معنی به تن کردن با دلق قابل توجه است).

حافظ این مضمون را - که در صوفیان نشانی از عشق نیست - در بیتی دیگر (۳۵۸/۴) چنین سروده است:

نشان اهل خدا عاشقی است، با خوددار
که در مشایخ شهر این نشان نمی بینم

با خوددار، موهوم دو معنی لطیف است: نخست، عشق را با خود داشته باش یعنی عاشق باش، دوم، این معنی را که نشان اهل خدا عاشقی است بدان و به عنوان راز نزد خود نگاهدار. از این ایهام نیز در شرح مورد بحث ذکری در میان نیامده و بیت نیز دقیق و درست معنی نشده است (← ۳۵۸/۴).

در ادامه این بحث، دو نکته نیز شایان توجه است:

(۱) ستیز حافظ با صوفی ربایی قرن هشتم است که از تصوف مسندی برای فریب مردم می سازد و رنه بی گمان، حافظ هم به جهان بینی صوفیانه (عارفانه) معتقد است و هم به صوفیان صافی با دیده احترام می نگرد.

(۲) در برخی از ابیات حافظ، صوفی با لحن موافق به کار رفته است و معنی طنز و انتقاد از آن مستفاد نمی شود، یا این معنی در آن ضعیف به نظر می رسد، مثل بیت:

۳۶۱/۶

صوفی صومعه عالم قدسم، لیکن

حالیا دیر مغان است حوالنگاهم

با آنکه تقریباً در تمام شرح (بجز در موارد معدود) صنعت ایهام نادیده گرفته شده است، در پایان این قسمت به چند نمونه دیگر در این باب، با ذکر شماره غزل و بیت، اشارت می‌کنیم: ۲۲/۸ (ایهام در واژه دیر مغان)، ۲۴/۵ (ایهام در خوش ننشست) ۸۸/۸ (ایهام تناسب زال با داستان) و ۱۵۰/۱ (ایهام در ازمین دست).

ب) معانی نادرست: در شرح حاضر، بیتهایی دقیق معنی نشده و بیتهایی آشکارا غلط معنی شده است. از بیتهایی که دقیق معنی نشده می‌گذریم و تنها از میان ابیاتی که آشکارا نادرست معنی شده است سه نمونه می‌آوریم:

* سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست

معنی عفو و رحمتِ آمرزگار چیست؟

نوشته‌اند: «اگر فراموشکاری و گناه بنده را اعتباری نباشد و آدمی را در کارهای نیک و بد اختیاری نیست و مسؤولیتی ندارد، پس بخشایش و رحمت ایزدی چه معنی تواند داشت؟» (۶۵/۷)

از این عبارت این معنی مستفاد می‌شود که انسان مختار و مسؤول است و گناه او نیز اعتبار دارد (=مقدمه) بنابراین خدا بخشاینده و رحیم است (=نتیجه)؛ نیک پیدا است که میان مقدمه و نتیجه رابطه‌ای وجود ندارد، از آن مقدمه این نتیجه به بار نمی‌آید و گرهی از معنای بیت نمی‌گشاید. حافظ در این بیت با عنایت به این معنی که رحمت از دیدگاه بسیاری از متکلمان، صفتِ فعلِ حق تعالی است و صفت فعلِ آنگاه متحقق می‌گردد که آفریده‌ای وجود داشته باشد^۶، ضمن بکار گرفتن مغالطه‌ای لطیف می‌گوید: اگر گناه بنده را ارزش و اعتباری نباشد، عفو و بخشایش خداوند چه معنی تواند داشت؟ توضیح سخن آنکه اگر گناهکار نباشد و گناه نکند و مورد رحمت و عفو خدا قرار نگیرد، صفتِ رحمت متحقق نمی‌شود. بنابراین گناه چون موجب تحقق صفتِ رحمت می‌گردد نه تنها بی‌اثر و مطلقاً منفی نیست؛ بلکه امری است مؤثر و به لحاظی دارای اعتبار، و این معنایی است که عرفا نیز بر آن تأکیدی

۶) المقصد الاسنی شرح اسماء الحسنی، امام محمد غزالی، چاپ دوم، مصر، ۱۳۲۴ ق، ص ۲۵-۲۷. (نیز ← کتاب الارشاد، امام الحرمین جوینی، تصحیح الدكتور محمد یوسف موسی - علی عبدالمنعم عبدالحمید، چاپ مصر، مکتبة الخانجی، ۱۹۵۰ م، ۱۳۹۶ ق، ص ۱۴۵).

خاص می‌ورزند.^۷ حافظ همین مضمون را با بیانی انتقادآمیز، خطاب به مدعیان دروغین و مغرور خداشناسی در بیتی (۱۹۵/۵) چنین سروده است:

نصیب ماست بهشت، ای خداشناس برو
که مستحق کرامت گناهکارانند

* چو شمع صبحدم شد ز مهرِ او روشن
که عمر در سر این کاروبار خواهم کرد

معنی بیت: «از عشقِ وی چو شمع فلک یا خورشید بامدادی بر من آشکار و روشن گشت که زندگانی من در این مشغله صرف خواهد شد.» (۱۳۵/۴).

ویژگی بنیادی شعر حافظ، یعنی ایهام به گونه‌ای زیبا و دقیق در این بیت به کار گرفته شده است. مراد از شمع صبحدم، نه خورشید (!)؛ بلکه شمع‌ای است که به گاه بر آمدن خورشید آرام آرام فرو می‌میرد و به خاموشی می‌گراید. / مهر، موهم دومعنی است: عشق، و خورشید. / روشن، نیز به تبع مهر موهم دومعنی خواهد بود: تابان، و مسلم (آشکار). / این کاروبار، یعنی کاروبار عاشقی. / تشبیه مضمّر معشوق به خورشید (=مهر) و تناسب بین شمع و صبح و مهر و روشن (در هر دومعنی) قابل توجه است

با عنایت به نکاتی که گفته آمد، معنی بیت چنین است: چنانکه شمع صبحگاهی با بر آمدن خورشید (=مهر) و تابان شدن (=روشن شدن) آن فرو می‌میرد، این معنی بر من مسلم و آشکار گشت (=روشن شد) که عمر خود را یکسره نثارِ عشق (=مهر) او (=معشوقی که به مهر می‌ماند) می‌سازم و جان در سر کارِ عاشقی می‌کنم.

حافظ این مضمون را در بیتی دیگر (۳۳۰/۱) این گونه سروده است:

تو همچو صبحی و من شمعِ خلوتِ سحرم

(۷) در باب معنی این بیت میان حافظ‌شناسان اختلاف نظر است. برخی بیت را بدانگونه که در نسخه قزوینی - غنی آمده است نامفهوم دانسته‌اند و برای روشن ساختن معنای آن از نسخه‌های دیگر مدد جستند، مثلاً از نسخه مصعّق استاد خانلری ۱۴۸/۱ (غزل ۶۶) که بیت مورد بحث در آن چنین ضبط شده است:

سهر و خطای بنده گرش هست اعتبار

معنی لطف و رحمتِ پروردگار چیست

یعنی اگر گناه بنده را اعتبار باشد و بنده گناهکار بخشوده نشود و به کفر برسد لطف و رحمت خدا معنی ندارد. مراد آنکه چون خدا بخشاینده است گناه را نادیده می‌گیرد و از کفر گناهکار در می‌گذرد.

نیک پیداست که بیت برابر ضبط قزوینی - غنی لطفی دیگر دارد و گذشته از آنکه متضمن معنای نهفته در بیت، برابر ضبط نسخه دکتر خانلری است، دقیقه‌ها و لطیفه‌هایی دربردارد که در متن مقاله از آن سخن رفت.

تبسمی کن و جان بین که چون همی سپرم

* با صبا در چمن لاله سحر می گفتم

که شهیدان که اند اینهمه خونین کفن

معنی بیت: «سحرگاه به باد صبا در باغ لاله می گفتم که این گل‌های سرخ، کفن‌های کدام شهیدان اند؟» (۳۸۷/۸).

در نظر شارح، خونین، صفتِ مقدم و کفن (کفنها)، موصوف مؤخر (= کفنهای خونین) به شمار آمده است و گل‌های سرخ، به صورت کفنهای خونین شهیدان، تخیل شده است! پیداست که این استنباط نه چندان با معیارهای دستور زبان سازگاری دارد، نه معنایی که بر مبنای آن از بیت حاصل می‌آید، با بیت تطبیق می‌کند.

خونین کفن، صفتِ جانشین موصوف است که جمع بسته شده، یعنی: شهیدان خونین کفن، و در پندار شاعرانه، لاله‌ها به صورت شهیدان خونین کفن تخیل شده است. بنابراین سخنی که سحرگاه در چمن لاله با باد صبا در میان بوده چنین است: این شهیدان خونین کفن (= لاله‌ها) در راه که و به خاطر چه کسی شهید شده‌اند؟ «سودی» چهارصد سال پیش، این تخیل لطیف را دریافته و در شرح خود چنین نوشته است: «در چمن لاله هنگام صبح به صبا گفتم: اینهمه لاله‌های خونین کفن، شهیدان که‌اند؟ به طریق تجاهل لاله‌ها را به خونین کفن تشبیه کرده است.»^۸ نیز از جمله بیهیایی که نادرست معنی شده است، این بیتهاست: ۱۵۲/۶، ۱۵۲/۲، ۱۰۵/۲، ۷۲/۵.

ج) معنی کردن و معنی نکردن: روش شارح در شرح کردن ابیات، در بیشتر موارد، به درهم ریختن واژه‌های بیت و استفاده از آنها در ساختمان جمله‌هایی منثور محدود می‌شود. این جمله‌ها - که بدانها عنوان معنی بیت داده شده است - در بسیاری از موارد در ابهام با اصل بیت یکسانند با این تفاوت که لطف و زیبایی بیت در آنها نیست. همین سبب در این مقاله از این روش به معنی کردن و معنی نکردن تعبیر شده است. برای روشن شدن موضوع سه نمونه به دست داده می‌شود:

* رسید موسم آن کز طرب چو نرگس مست

نهد به پای قدح هر که شش درم دارد

(۸) شرح سودی بر حافظ، ترجمه دکتر عصمت ستارزاده، تهران، کتابفروشی دهخدا، ۱۳۵۸، ش. ۴/۲۱۲۴.

معنی بیت: «هنگام آن فراز آمد که هر کس شش درم دارد، از شادی مستانه مانند نرگس در پای جام نثار کند، یعنی هر چه دارد در وجه می صرف کند.» (۱۱۹/۴). شش درم نرگس چیست؟ چگونه نرگس شش درم به پای قدح باده نهاده؟ تنها با تبیین این نکته‌های تخیل آمیز است که معنای بیت روشن می‌شود: نرگس گلی است شش پر که مجموعاً دارای شش گلبرگ و کاسبرگ سپید است. در برخی از جنس‌های آن حلقه‌ای زرد رنگ در وسط گل دیده می‌شود که «نرگس شهلا» نام دارد.^۱

در بیت مورد بحث با توجه به ویژگیهای نرگس، سه تخیل شاعرانه، قابل ملاحظه است:

(۱) تخیل شش گلبرگ و کاسبرگ سپید گل نرگس یا احیاناً تخیل قسمت سپید گلبرگهای این گل به صورت شش درم. توجه بدین نکته که درم (=درهم = نقره) خود سپید است، به لطف معنی می‌افزاید.

(۲) تخیل مجموعه جام گل نرگس، یا احیاناً حلقه زرد رنگ وسط گل، به قدح باده.

(۳) تخیل گل نرگس به صورت باده‌نوشی که هر چه دارد (=شش درم) در موسم بهار - که وقت باده‌گساری است - به پای قدح باده نهاده و در کار مستی کرده است. حافظ این معنی را به گونه‌ای در بیت بعد (۱۱۹/۵) باز نموده است:

زر از بهای می اکنون چو گل دریغ مدار

که عقل گل به صدت عیب متهم دارد

همچنین دو تخیل از سه تخیلی که از آن سخن رفت به گونه‌ای در بیتی دیگر (۴۵۴/۲) می‌توان ملاحظه کرد:

چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن

که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی

* بر جمال تو چنان صورت چین حیران شد

که حدیثش همه جا در در و دیوار بماند

معنی بیت: «صورت زیبای چینی از دیدار چهره دلربای تو آنگونه متحیر گشت که داستان این حیرت هنوز در نقشهای در و دیوار نمایان است.» (۱۷۸/۱۰).

(۱) لغت نامه، ماده «نرگس» (منقول از گیاه‌شناسی گل گلاب).

چرا و چگونه داستان این حیرت در نقشها نمایان است؟ روشن شدن بیت در گرو پاسخ دادن به این پرسش است، پاسخی که جای آن در «معنی بیت» خالی است. صورت چین، یعنی نقاشی چینی که در نظر قدما نمونه برجسته هنر نقاشی بوده است. زیرا به گواهی متون ادب فارسی، چین در فرهنگ ایرانی مظهر هنر نقاشی بشمار می آمده است. / حدیثش، یعنی حدیث حیرانی صورت چین. نشانه حیرانی (حیرت)، سکون و خیره ماندن به يك سو، یا خیره به يك سو نگرستن است. شخص حیران در جای خود ساکن می ماند و خیره به سوی چیزی که سبب حیرتش شده است، می نگرد. حافظ در این بیت به مدد حسن تعلیل لطیف به توصیف غلوآمیز جمال معشوق می پردازد. توضیح سخن آنکه: از دیدگاه علمی، سکون تابلوها و خیره به يك سو نگرستن عکسها (= حالت ثابت چشم آنها که به سویی نگران است) معلول نبودن حرکت در عالم جمادات است (= تعلیل) اما در تخیل هنرمندان حافظ، این سکون و يك سو نگری، معلول حیرت تصویرهاست. حیرتی که از تماشای جمال بی همتای معشوق در آنها پدیدار گشته است (= حسن تعلیل) و این معشوق آنچنان زیباست که حتی نقشها هم - که فاقد احساس اند - حیران جمال او شده اند (= نکته لطیف = توصیف غلوآمیز) و داستان این حیرت همچنان در نقشهای در و دیوار (= تابلوهای آویخته به دیوارها) آشکار است.

* دیشب به سیل اشک ره خواب می زدم

نقشی به یاد خط تو بر آب می زدم

معنی بیت: «شب دوش از سیل سرشک خوابم نمی برد و به یاد سبزه عذار تو نقشی بر آب می بستم که نمی گرفت و کاری بی حاصل بود.» (۳۲۰/۱).

نکته ای که باید در این بیت روشن شود آن است که نقش بر آب زدن (= کار بیهوده کردن) چه کاری است و این معنی با توضیحی که داده اند، روشن نمی شود. نقش بر آب زدن در این بیت روی در سه معنی تواند داشت:

(۱) شدت اشکباری یا جاری ساختن سیل سرشک: یعنی می گریستم و چون وصال تو در پی نداشت بی حاصل بود. حافظ در بیتی دیگر (۴۰۰/۷) می گوید:

نقشی بر آب می زنم از گریه حالیا

تا کی شود قرین حقیقت مجاز من

(۲) راه خواب زدن: یعنی می گریستم و نمی خفتم و چون دور از تو بودم و در شب

فراق به سر می‌بردم، رو خواب زدن نیز بی‌حاصل بود.
 (۳) یاد سبزه خطِ معشوق کردن: یعنی نقش خیال روی معشوق را بر کارگاه دیده کشیدن که آن نیز همچون گریستن و نخفتن حاصلی نداشت. در بیتی دیگر از همین غزل (۳۲۰/۶) آمده است:

نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم

بر کارگاه دیده بی خواب می‌زدم

تعبیر این معانی (گریستن و نخفتن و یاد معشوق کردن) به بی‌حاصلی از آنروست که وصال در پی نداشته است، ورنه نفس این اعمال در نظر عاشق بی‌حاصل نیست. گذشته از نمونه‌ها و شواهد مذکور، بیت‌های ۱۴۶/۵، ۳۸۷/۴، و ۴۶۷/۵ نمونه‌های دیگر معنی کردن و معنی نکردن بشمار می‌آید.

(د) بیت‌های معنی نشده: در میان بیت‌های معنی نشده، شمار ابیات قابل تأمل کم نیست. در این قسمت نیز به طرح سه نمونه می‌پردازیم:

* شراب خورده و خوی کرده می روی به چمن

که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت (۱۶/۴)

در این بیت گذشته از يك سلسله تناسیهای لفظی، دو نکته قابل ذکر است: نخست، تشبیه مضمر و تفضیل رخسار معشوق به گل ارغوان، دوم، تخیل شاعرانه مبنی بر این که سرخی رنگ ارغوان و آتشگونی آن، معلول رشک و حسدش نسبت به معشوق ارغوانی روی است و لطافت و طراوت رخسار او - که بسی لطیف تر و زیباتر از گل است - شرار رشک و حسد در دل ارغوان انداخته است (=حسن تعلیل).

* شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو

ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو بیست (۳۰/۳)

در این بیت غیر از دو تشبیه مضمر، یکی تشبیه روی معشوق به ماه نو که دیدارش چون هلال، دیری نمی‌پاید، و دیگری تشبیه ابروی معشوق به هلال ماه، این نکته بنیادی نیز قابل توجه و ذکر است: قدما عقیده داشتند که چون آشفته (=دیوانه) به ماه نو (=هلال) بنگرد، بر آشفته‌گیش می‌افزاید و شیدا (=مجنون)

می شود. در خسرو شیرین نظامی، در بخش «مناظره خسرو با فرهاد» آمده است که:

بگفتا: چون نیایی سوی اوراه؟

بگفت: از دور شاید دید در ماه

بگفتا: دوری از مه نیست در خور

بگفت: آشفته از مه دور بهتر^{۱۰}

نیز در غزلیات شمس می خوانیم که:

باز سر ماه شد، نوبت دیوانگی است

آه که سودی نداشت دانش بسیار من^{۱۱}

* وگر کمین بگشاید غمی ز گوشه دل

حریم درگه پیرمغان پناهت بس (۲۶۹/۳)

مضمون این بیت از مضامین لطیف و قابل تأملی است که مکرر در دیوان حافظ، با تعبیرهای تخیل آمیز مختلف، بیان شده است: گاه غم، درد و باده، درمان پنداشته شده

است مانند بیت ۳۹/۳ و بیت ۳۵۸/۱:

(۱) چون نقش غم ز دور ببینی شراب خواه

تشخیص کرده ایم و مداوا مقرر است

(۲) غم زمانه که هیچش کران نمی بینم

دواش جز می چون ارغوان نمی بینم

و گاه، همچون بیت مورد بحث، غم، ترکتازی است که به بغمای دل عاشق می آید و در این حال، به نظر خواجه، مطمئن ترین پناهگاه، میخانه (= حریم درگه پیرمغان) است، چرا که:

اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد

من و ساقی بهم تازیم و بنیادش بر اندازیم (۳۷۴/۲)

نیز از جمله بیتهای شایسته تأمل و توضیح است، بیتهای: ۴۵/۳، ۲۲/۶، ۷/۲.

۸۸/۹ و ۱۵۰/۷.

این نکته نیز گفتنی است که در شرح مورد بحث، گاه ابیاتی معنی شده است که در

۱۰ خسرو شیرین، نظامی گنجوی، چاپ وحید دستگردی، ص ۳۲۴.

۱۱ کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دانشگاه تهران، ۲۶۷/۴.

مقایسه با ابیات معنی نشده، ساده‌تر و روشن‌تر به نظر می‌رسد، یا دست کم خواننده در دشوارتر بودن آنها مردّد می‌ماند، و واپسین سخن آنکه این شرح از جهات دیگر نیز قابل نقد و بررسی است، اما برای احتراز از اطناب به همین مقدار بسنده شد.

[چاپ شده در نشر دانش، سال ۶، شماره ۵]

۳. کتابشناسی

گزیده کتابشناسی پژوهشی حافظ

گزیده کتابشناسی پژوهشی حافظ

محمدعلی رونق

تهیه و تنظیم کتابشناسی جامع حافظ که باید شامل تمام نسخه‌های خطی، چاپی، تحقیقات، شرح‌ها و ترجمه‌ها باشد، کاری است بسیار دشوار؛ کتابشناسی حاضر گزیده‌ای است که از بین یادداشت‌هایی که دربارهٔ حافظ داشته‌ام - با تأکید بر تحقیقات ایرانیان معاصر - فراهم آورده‌ام. مبنای این کتابشناسی دیوانهای تصحیح شده از سال ۱۳۰۶ تاکنون و کتابها و مقاله‌های تحقیقی طی چند دههٔ اخیر می‌باشد. هر چند که بحر وجود حافظ در این کوزهٔ تنگ نمی‌گنجد اما تا زمان تدوین و چاپ کتابشناسی جامع حافظ، شاید این کتابشناسی بتواند علاقمندان حافظ و پژوهشگران را تا اندازه‌ای راهگشا و مفید باشد.

این کتابشناسی در سه بخش تنظیم شده است: الف) دیوانهای تحقیقی و انتقادی؛ ب) کتابهای پژوهشی؛ ج) مقاله‌ها و بررسیها. تقریباً همهٔ دیوانهای انتقادی و کتابهای پژوهشی را معرفی کرده‌ام و در انتخاب مقاله‌ها، اعتبار نشریه، نویسنده و محتوای مقاله را در نظر داشته‌ام.

الف) دیوانهای تحقیقی و انتقادی

۱) حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. حافظ شیراز: به روایت احمد شاملو. تهران: مروارید، ۱۳۵۴. ۵۶+۴۸ ص.

۲) ——. حافظ. گردآوری: سلیم نیساری. تهران: [بی‌نا]، ۱۳۵۳. ۴۲۶ ص.

۳) ——. دیوان حافظ، از روی چاپ قدسی. مقدمه به قلم علی اصغر حکمت. تهران: ابن سینا، ۱۳۵۳. ۱۶+۴۹۵+۳۱ ص.

- (۴) — دیوان حافظ. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: ۱۳۲۰. چاپ اول. ۴۳۲ ص.
- (۵) — دیوان حافظ. با تصحیح و مقدمه به قلم مجید یکتائی. تهران: علی اکبر علمی، ۱۳۶۳. چاپ دوم. ۴۹۵+۲۲۰ ص.
- (۶) — دیوان حافظ. به اهتمام هاشم رضی. تهران: کاوه، ۱۳۴۱. ۲۹۹+۱۳۲ ص.
- (۷) — دیوان حافظ. به خط کیخسرو خروش. تهران. انجمن خوشنویسان ایران، ۱۳۶۲. ۴۲۳ ص.
- (۸) — دیوان حافظ. (براساس سه نسخه کامل کهن مورخ سالهای ۸۱۳ و ۸۲۲ و ۸۲۵ هجری قمری) به تصحیح اکبر بهروز-رشید عیوضی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳. کب + بیست و هفت + ۵۷۲ ص.
- (۹) — دیوان حافظ. به تصحیح عبدالرحیم خلخالی. از روی نسخه قدیمی ۸۲۷ هجری. تهران: کاوه، ۱۳۰۶. ۷۴+۲۷۵ ص.
- (۱۰) — دیوان حافظ. به تصحیح مسعود فرزاد. به کوشش علی حصوری. تهران: هگام، ۱۳۶۲. ۴۹۶ ص.
- (۱۱) — دیوان حافظ. خواجه شمس الدین محمد. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. چاپ دوم با تجدیدنظر. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۲. ۲ جلد (مندرجات جلد اول: غزلیات. مندرجات جلد دوم: ملحقات غزلیات، قصاید، مثنویات، قطعات و رباعیات)
- (۱۲) — دیوان خواجه حافظ شیرازی. با تصحیح و سه مقدمه و حواشی و تکمله و کشف الابیات و کشف اللغات. به اهتمام ابوالقاسم انجوی شیرازی. تهران: جاویدان، ۱۳۶۳. ۱۶۲+۳۰۶+۸۳+۲۲۸ ص.
- (۱۳) — دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ. به انضمام شرح حال و شرح عبارات صوفیه و فهرست اعلام. ادیبی تهرانی. تهران: نوین، ۱۳۶۲. ۳۹۶ ص.
- (۱۴) — دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، براساس نسخه مورخ ۸۱۲-۸۱۷ هجری و نسخه مورخ ذی الحجه سال ۸۲۴ هجری قمری. به اهتمام محمد رضا جلالی نائینی و نذیر احمد. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۳. سی و چهار + ۷۸۳ ص.
- (۱۵) — دیوان غزلیات مولانا شمس الدین محمد حافظ شیرازی، با معنی واژه‌ها و شرح ابیات و ذکر اوزان و بحر غزلها و برخی نکته‌های دستوری و ادبی و

امثال و حکم. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی علیشاه، ۱۳۶۳. سی و یک + ۷۲۴ ص.

(۱۶) — دیوان کهنه حافظ، از روی نسخه خطی نزدیک به زمان شاعر. بکوشش ایرج افشار. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۹. ۴۹۲ ص.

(۱۷) — دیوان مولانا شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی. به اهتمام یحیی قریب. چاپ دوم با تجدیدنظر کامل. تهران: صفی علیشاه، ۱۳۶۱. ۶۳۷ + ۲۶ ص.

(۱۸) — زبده دیوان خواجه حافظ. به انتخاب محمدعلی فروغی. تهران: [ابن‌سینا، بی‌تا] ۲۱۸ ص.

(۱۹) — سفینه حافظ. به سعی و اهتمام مسعود جنتی عطائی. تهران: ۱۳۶۴. ۶۸۸ ص. مصور. [مندرجات: مقدمه، سرگذشت حافظ، خاک مصلی یا حافظیه، علامات و قراردادهای، مقدمه محمد گلندام، فالهای حافظ و طرز فال، داستانهای حافظ، اصلاحات و تعالیق، تاریخ قرن حافظ، اشعار]

(۲۰) — فالنامه حافظ. نگارش عباس آریانپور کاشانی. [تهران: علمی، ۱۳۴۴]. ۲۹ + ۱۴۶ + ۱۸ ص. مصور.

(۲۱) — لسان‌الغیب یا دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی. به تصحیح حسین پرمغان بختیاری. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۴۵. ۵۹۸ + ۵۶ ص [مقدمه کتاب تحقیق جامعی است درباره حافظ و شعر او]

ب) کتابهای پژوهشی

(۲۲) آقازاده، میرمحمد. نقدی به کتاب حافظ خراباقی. [بی‌م، بی‌تا] ۱۳۵۹. ۳۷۶ ص. کتابنامه.

(۲۳) امینی، محمد. حافظ را چگونه باید شناخت. تهران: عطائی، ۱۳۵۴. ۱۳۹ ص.

(۲۴) اهور، پرویز. کلك خیال انگیز یا فرهنگ جامع دیوان حافظ. (شامل معانی و شرح یکهزار و ششصد حرف، واژه، ترکیب، تعبیر، اصطلاحهای عرفانی و اسمهای خاص و بعضی ابیات دشوار). تهران: زوار، ۱۳۶۳. ۲ جلد.

(۲۵) بامداد، محمدعلی. حافظ‌شناسی یا الهامات خواجه. به کوشش محمود بامداد. چاپ دوم. تهران: ابن‌سینا، ۱۳۳۸. د + ۲۴۷ ص.

(۲۶) بهروزی، علینقی. حافظ را بشناسید. شیراز: معرفت، ۱۳۵۵. ۸۱ ص. مصور.

- (۲۷) بینا، محسن. حافظ کیست و عرفان چیست؟ به خط نستعلیق غلامحسین همایونی. تهران: فروردین، ۱۳۳۹. ۲۰۲ ص.
- (۲۸) جعفری لنگرودی، جعفر. شخصیت معنوی حافظ. تهران: معرفت، [بی تا] ۱۱۷ ص.
- (۲۹) حکمت، علی اصغر. درسی از دیوان حافظ. تهران: احمدی، ۱۳۲۰. ۶۸ ص.
- (۳۰) خانفی، پرویز. حافظ در اوج. شیراز: اداره کل فرهنگ و هنر فارس، ۱۳۵۳. ۲۲۷ ص. جلد اول.
- (۳۱) —. مقاله‌ها و مقابله‌ها (جلد دوم حافظ در اوج). شیراز: اداره کل فرهنگ و هنر فارس، ۱۳۵۶. ۲۱۲ ص.
- (۳۲) خدیو جم، حسین. واژه‌نامه غزل‌های حافظ. تهران: نشر ناشر، ۱۳۶۲. ۱۳۶ ص. کتابنامه.
- (۳۳) خرمشاهی، بهاء‌الدین. ذهن و زبان حافظ. تهران: نشر نو، ۱۳۶۱. ۲۱۰ ص.
- [مندرجات: اسلوب هنری حافظ و قرآن. میل حافظ به گناه. حافظ و انکار معاد. اعجاز درایهام. اختلاف قرائات. نقد کتاب در کوی دوست. نقد کتاب دیوان حافظ به روایت احمد شاملو]
- (۳۴) الدارابی، محمد بن محمد. لطیفه غیبی، حاوی توضیح اشعار مشکله حضرت خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، بضمیمه بیان اصطلاحات اهل عرفان، شیراز: احمدی، ۱۳۵۷. ۱۵۳ ص.
- (۳۵) دشتی، علی. کاخ ابداع، اندیشه‌های گوناگون حافظ. تهران: جاویدان، چاپ پنجم. ۱۳۶۲. ۲۱۴ ص.
- (۳۶) —. نقشی از حافظ. تهران: اساطیر، چاپ هفتم، ۱۳۶۴. ۳۳۴ ص.
- (۳۷) دوانی، جلال‌الدین محمد. شرح یک غزل از حافظ. تصحیح و تحشیه اسماعیل واعظ جوادی، تهران: [بی تا] ۳۲ ص.
- (۳۸) ذوالنور، رحیم. در جستجوی حافظ: تفسیر و تأویل غزلیات، قصاید، مثنویات، قطعات و رباعیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، طبق توالی ابیات متن مصحح محمد قزوینی - قاسم غنی و مقابله با حافظ خانلری. تهران: زوار، ۱۳۶۲. ۲ جلد.
- (۳۹) رجائی بخارانی، احمد علی. فرهنگ اشعار حافظ (شرح مصطلحات صوفیه در دیوان حافظ) تهران: زوار، ۱۳۴۱. جلد اول. سی و دو + ۶۴۷ ص.

- (۴۰) ریاضی، غلامرضا. سخنی چند درباره حافظ عارف ربانی. [مشهد: باستان، ۱۳۴۵] ۱۶۶ ص.
- (۴۱) زرین کوب، عبدالحسین. از کوچه زندان، درباره زندگی و اندیشه حافظ. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴. پانزده + ۲۸۰ ص. کتابنامه.
- (۴۲) سودی بسنوی، محمد. شرح سودی بر حافظ. ترجمه عصمت ستارزاده. چاپ چهارم. [بی‌م]: انزلی، ۱۳۶۲. ۴ جلد.
- (۴۳) سیف‌پور فاطمی، نصرالله، شرح حال شمس‌الدین محمد حافظ. اصفهان: [بی‌نا]، ۱۳۱۲. ۱۱۴ ص.
- (۴۴) صبا، محسن. غزلیات حافظ و کلام خوشنویسان. تهیه و تنظیم از محسن صبا، شرح حال خوشنویسان از مهدی بیانی، انتخاب اشعار سر صفحه‌ها از مهین‌دخت صبا. تهران: سروش، ۱۳۵۵. ۱۳۹ ص.
- (۴۵) صدرحاج سیدجواد، حسن. مقایسه سعدی و حافظ از نظر غزلسرائی و سبک. [تهران: بی‌نا، ۱۳۲۳].
- (۴۶) ضرغام‌فر، مرتضی. حافظ و قرآن؛ تطبیق ابیات حافظ با آیات قرآن. تهران: صائب، ۱۳۵۴. ۱۴۸ ص.
- (۴۷) علوی، پرتو. بانگ جرس، راهنمای مشکلات دیوان حافظ. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۳. ۱۷۷ ص.
- (۴۸) ——. عقاید و افکار خواجه. تهران: اندیشه، ۱۳۵۸.
- (۴۹) غزنی، سرفراز. سیر اختران در دیوان حافظ. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳. ۱۴۲ ص. مصور.
- (۵۰) غنی، قاسم. بحث در آثار و افکار و احوال حافظ. به انضمام حواشی و فهرس سه‌گانه، بعلاوه مقدمه بقلم استاد علامه فقید محمد قزوینی. تهران: زوار، [بی‌تا] ۲ جلد. [مندرجات جلد اول: تاریخ عصر حافظ یا تاریخ فارس و مضافات و ایالات مجاوره در قرن هشتم. جلد دوم، قسمت اول: تاریخ تصوف در اسلام و تطورات و تحولات مختلفه آن از صدر اسلام تا عصر حافظ]
- (۵۱) فرزاد، مسعود. اصالت و توالی ابیات در اشعار غیر غزل حافظ. شیراز: دانشگاه شیراز، کانون جهانی حافظ‌شناسی، ۱۳۵۵.
- (۵۲) ——. اصالت و توالی ابیات در غزل‌های حافظ. شیراز: دانشگاه شیراز، کانون جهانی حافظ‌شناسی، ۱۳۵۳. ۴ جلد.

- (۵۳) — جامع نسخ حافظ. شیراز: دانشگاه شیراز، کانون جهانی حافظ شناسی، ۱۳۴۷. ۸۴۸ ص.
- (۵۴) — حافظ، صحت کلمات و اصالت غزلها. شیراز: دانشگاه شیراز، کانون جهانی حافظ شناسی، ۱۳۴۹. ۲ جلد.
- (۵۵) — حافظ، گزارشی از نیمه راه. شیراز: دانشگاه شیراز، [۱۳۵۲]. ۱۵+۳۶۸+۱۵۸ ص. [مؤخره کتاب: اشعار تازه منسوب به حافظ. نامه سرگشاده به سی چهل ساله های حافظ دوست. جوابیه مقاله احمد شاملو. چند خاطره و عقیده].
- (۵۶) فرشیدورد، خسرو. در گلستان خیال حافظ، تحلیل تشبیهات و استعارات اشعار خواجه همراه با مقدمه ای مفصل درباره نقد ادبی. تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی، ۱۳۵۷. ۴۹۲ ص. کتابنامه.
- (۵۷) کامرانی، یدالله. حافظ، رند پارسا. تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۳. ۶۵ ص.
- (۵۸) کسروی، احمد. حافظ چه می گوید. تهران: [بی نا]، ۱۳۲۲. ۴۰ ص. [به اعتقاد نویسنده، دیوان حافظ سراسر بدآموزی اخلاقی و اجتماعی است].
- (۵۹) گی، آرتور. مقدمه ای بر حافظ. ترجمه حسین فروتن. [تهران: عطائی، ۱۳۴۹] ۹۶ ص.
- (۶۰) محمودی بختیاری، علیقلی. راهی به مکتب حافظ. [تهران: بی نا، ۱۳۴۵] ۲۱۴ ص.
- (۶۱) مرتضوی، منوچهر. جام جم (یا تحقیق در دیوان حافظ). تبریز: [بی نا]، ۱۳۳۴. ۱۸۶ ص.
- (۶۲) — مکتب حافظ (با مقدمه ای بر حافظ شناسی) تهران: ابن سینا، ۱۳۳۴. ۴۷۸+۴ ص.
- (۶۳) مسکوب، شاه رخ. در کوی دوست. تهران: خوارزمی، ۱۳۵۷. ۲۷۸ ص.
- (۶۴) مصفی، ابوالفضل. با حافظ بیشتر آشنا شویم. [قم: بی نا، ۱۳۳۷]. ۱۳۹ ص.
- (۶۵) مطهری، مرتضی. تماشاگه راز. مباحثی پیرامون شناخت واقعی خواجه حافظ. با مقدمه عبدالعظیم صاعدی. تهران: صدرا، ۱۳۵۹. ۱۹۷ ص.
- (۶۶) — عرفان حافظ. تهران: دانشگاه تهران، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، ۱۳۶۰. ۱۱۱ ص. (انتشارات دانشکده الهیات و معارف اسلامی، مقالات و بررسیها، ۳۴)
- (۶۷) معین، محمد. حافظ شیرین سخن. [تهران: بنگاه پروین، ۱۳۱۹]. جلد اول.

- (۶۸) مقالاتی درباره زندگی و شعر حافظ (مشمول بر ۳۲ مقاله). به کوشش منصور رستگار. شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۵۴. ۵+۵۰۷+۱۹+۱۶ ص. (انتشارات دانشگاه شیراز، ۴۶)
- (۶۹) ملاح، حسینعلی. حافظ و موسیقی. تهران: هنر و فرهنگ، ۱۳۶۳. ۲۹۶ ص. مصور.
- (۷۰) نفیسی، سعید. در پیرامون اشعار و احوال حافظ. تهران: اقبال، ۱۳۲۱. ۲۷۹ ص.
- (۷۱) نور نعمت الهی، رضا. نبوغ حافظ شیراز و نور اشعارش. [بی.م، بی.تا]. ۹۱۷ ص.
- (۷۲) نیرو، سیروس. گنج مراد، شرح شعرهای پیچیده، استفاضات از آیات قرآن مجید و احادیث، اشارات تاریخی و سیاسی، توضیح اصطلاحات فلسفی، عرفانی، نجومی، ادبی و موسیقی، معنی کلمات مشکل و عبارات عربی در غزلیات خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی. تهران: انتشارات و تحقیقات سرزمین، ۱۳۶۲. ۵۶۷ ص. کتابنامه.
- (۷۳) نیساری، سلیم. سخنان حافظ. تهران: [بی.نا]، ۱۳۲۷. ۳۴ ص.
- (۷۴) واعظی، حسین. کتاب آزادگان یا تخلصات سعدی و حافظ. مشهد: [بی.نا]، ۱۳۳۶. ۱۵۳ ص.
- (۷۵) هروی، حسینعلی. مجموعه مقالات نقد و نظر درباره حافظ و چند مقاله دیگر. به اهتمام عنایت الله مجیدی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳. ۳۱۱ ص.
- (۷۶) هژیر، عبدالحسین. حافظ تشریح. به اهتمام مهدی سهیلی. [تهران: اشرفی، ۱۳۴۵]. ۲۳۷ ص.
- (۷۷) همایونفرخ، رکن الدین. حافظ خراباتی، روابط اجتماعی و سیاسی خواجه حافظ شیرازی با معاصرانش و بدست دادن شأن نزول و تاریخ سروده شدن این آثار و شرح و تفسیر هر یک از آنها از آغاز تا انجام. [تهران: بی.نا]، ۱۳۵۴-۱۳۶۱. ۲ جلد در ۷ مجلد. کتابنامه. [جلد اول، مجلدات ۱ تا ۵ به نام حافظ خراباتی و جلد دوم، مجلدات ۶ و ۷ به نام حافظ عارف].
- (۷۸) همائی، جلال الدین. مقام حافظ (متن کامل سخنرانی جلال الدین همائی در برنامه مرزهای دانش رادیو) تهران: فروغی، ۱۳۴۳. ۶۳ ص.
- (۷۹) هومن، محمود. حافظ. به کوشش اسماعیل خویی. [تهران: طهوری،

۱۳۴۷. پنج + ۴۴۳ ص. (زبان و فرهنگ ایران، ۵۲). [مندرجات: حافظ، حافظ چه می گوید، نقد و تفسیر].

ج) مقاله‌ها و بررسیها

- ۸۰) آجودانی، ماشاء الله. «بررسی واژه نامه حافظ». نشر/نش، سال چهارم، شماره سوم، (فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۳) ص ۴۸-۳۹.
- ۸۱) —. «نامرادی در شناخت حافظ». نشر/نش، سال چهارم، شماره دوم (بهمن و اسفند ۱۳۶۲) ص ۳۷-۲۸. [نقد کتاب گنج مراد، تألیف سیروس نیروا].
- ۸۲) آصفی، آصفه. «عصر حافظ». در کتاب نگاهی به ادب پارسی. تهران: [بی نا، بی تا] ص ۲۰۰-۲۲۱.
- ۸۳) اخوان ثالث، مهدی. «آورده اند که حافظ...». ماهنامه فرهنگ، جلد اول، شماره ۵ و ۶ (خرداد ۱۳۴۱) ص ۹۷-۸۰. [ماجرایها و قصه‌هایی درباره حافظ].
- ۸۴) ادیب طوسی. «مقایسه بین شعر سعدی و حافظ». در کتاب حافظ شناسی. فراهم آورده سعید نیاز کرمانی. [بی م]: گنج کتاب، ۱۳۶۴. جلد اول. ص ۴۷-۶۵.
- ۸۵) اسکندری، محمد حسین. «افکار فلسفی حافظ». مجموعه مقالات چهارمین کنگره تحقیقات ایرانی، به کوشش محمدعلی صادقیان. شیراز: ۱۳۵۳. ص ۱۵-۴۲.
- ۸۶) اسلامی ندوشن، محمدعلی. «بوی در نزد حافظ». در کتاب آواها و ایماها. تهران: توس، ۱۳۵۸. ص ۱۳-۴۳.
- ۸۷) —. «تأمل در حافظ». یغما، سال شانزدهم، شماره پنجم، (مرداد ۱۳۴۲) ص ۲۰۵-۲۱۸.
- ۸۸) —. «حافظ شاعر داننده راز». در کتاب جام جهان بین. تهران: توس، ۱۳۵۵. ص ۲۰۷-۲۲۶.
- ۸۹) —. «ماجرای پایان ناپذیر حافظ». نشر/نش، سال دوم، شماره دوم، (بهمن و اسفند ۱۳۶۰) ص ۵۱-۴۲. [درباره دیوان حافظ پرویز ناتل خانلری].
- ۹۰) افشار، ایرج. «سخنی مقدماتی در باب طرح کتابشناسی سعدی و حافظ». در کتاب حافظ شناسی. فراهم آورده سعید نیاز کرمانی. [بی م]: گنج کتاب، ۱۳۶۴. جلد اول. ص ۱۱۷-۱۳۰.
- ۹۱) —. «نکته‌هایی در تصحیح حافظ». یغما، دوره ۶، ص ۷۲-۷۵.
- ۹۲) افشار، محمود. «حسودان حافظ». در کتاب گفتار ادبی. تهران: مجموعه

انتشارات ادبی و تاریخی موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، ۱۳۵۳. کتاب اول. ص ۳۶۵-۳۶۳.

(۹۳) ——. «حمه حافظ به زاهدان ریائی در غزل». در کتاب گفتار ادبی. تهران: مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، ۱۳۵۳. کتاب اول. ص ۳۱۲-۳۰۷.

(۹۴) ——. «مقایسه غزلهای مشابه سعدی و حافظ». در کتاب گفتار ادبی. تهران: مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، ۱۳۵۳. کتاب اول. ص ۳۳۶-۳۲۲.

(۹۵) امیری فیر و زکوهی، کریم. «ثلاثه غساله». وحید، دوره سیزدهم، شماره نهم، ص ۸۶۷-۸۷۱.

(۹۶) ——. «حافظ و هنر غزل سرائی». گوهر، سال سوم، شماره اول، (فروردین ۱۳۵۴) ص ۱۹-۲۳.

(۹۷) امین، حسن. «تحقیقی در دیوان حافظ شیرازی». هوخت، دوره ۲۶، شماره ۴، ص ۲۶.

(۹۸) امینی، محمود. «تضمین و تلمیح در شعر حافظ». نشریه فرهنگ خراسان، جلد سوم، شماره ۱۰، ص ۴۵-۴۶.

(۹۹) ——. «لغات و اصطلاحات نجومی و نرد و شطرنج در شعر حافظ». نشریه فرهنگ خراسان، جلد سوم، شماره ۸ و ۹، ص ۴۹-۵۰.

(۱۰۰) انجوی شیرازی، ابوالقاسم. «حافظ، تصوف». نگین، سال اول، شماره ۱۲، ص ۲۸-۳۱.

(۱۰۱) ——. «دشواری های تصحیح دیوان خواجه حافظ». نگین، سال هشتم، شماره ۸۷، ص ۱۰-۱۲.

(۱۰۲) انصاری (محقق)، نوش آفرین. «نظر برخی از سیاحان اروپائی درباره سعدی و حافظ». یغم، سال بیست و چهارم، شماره دهم، (دی ۱۳۵۰)، ص ۵۹۷-۵۹۰.

(۱۰۳) باستانی پاریزی، محمد ابراهیم. «حافظ چندین هنر». گوهر، سال دوم، شماره هشتم، (آبان ۱۳۵۳)، ص ۷۰۴-۷۱۱. و شماره نهم (آذر ۱۳۵۳)، ص ۸۰۸-۸۱۳ و شماره دهم (دی ۱۳۵۳) ص ۸۹۸-۹۱۰.

(۱۰۴) بختیار، مظفر. «نسخه ای کهن از دیوان حافظ». راهنمای کتاب، سال یازدهم، شماره ۴ (۱۳۴۷) ص ۱۵۸-۱۵۹.

- (۱۰۵) براون، ادوارد گرانویل. «شرح حالات حافظ، تحقیقات شبلی درباره حافظ، منابع فارسی در ترجمه احوال حافظ، نسب و دوره طفولیت حافظ، ممدوحان خواجه حافظ، شهرت حافظ در ایام حیات وی، وقایع زندگی داخلی، مقامات علمی حافظ، مفسران اشعار حافظ، ترجمه‌های دیوان حافظ و...» در کتاب تاریخ ادبی ایران، جلد سوم، از سعدی تا جامی. ترجمه و حواشی علی اصغر حکمت. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷. ص ۳۰۸-۴۲۲.
- (۱۰۶) برهانی، مهدی. «قزوینی - غنی یا خانلری، کدام؟». در کتاب حافظ شناسی. فراهم آورده سعید نیاز کرمانی. [بی‌م]: گنج کتاب، ۱۳۶۴. جلد اول. ص ۶۷-۱۱۰.
- (۱۰۷) بهار، محمد تقی. «شعرهای دخیل در دیوان حافظ». در کتاب بهار و ادب فارسی. به کوشش محمد گلبن، با مقدمه غلامحسین یوسفی. تهران: جیبی، ۱۳۵۵. جلد اول. ص ۲۸۷-۲۹۰.
- (۱۰۸) بهزادی اندوهجودی، حسین. «شاعر مبارز، جلوه‌هایی از شعر حافظ». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ۲۱، شماره ۴ (زمستان ۱۳۵۳) ص ۸۵-۱۰۲.
- (۱۰۹) بینش، تقی. «حافظ و شیخ جام». راهنمای کتاب، دوره سوم، ص ۴۳۷-۴۳۹.
- (۱۱۰) پاشائی، محمد. «عشق و استغنائی حافظ». نشریه فرهنگ خراسان، جلد ۷، شماره ۲، ص ۳۷-۴۱.
- (۱۱۱) پرواز، سیاوش. «درباره بعضی لغات و تعبیرات دیوان حافظ». کیهان فرهنگی، سال دوم، شماره ۱ (فروردین ۱۳۶۴) ص ۳۰-۳۸. [نقد دیوان حافظ به تصحیح پرویز ناتل خانلری]
- (۱۱۲) ——. «کلك خیال انگیز». کیهان فرهنگی، سال دوم، شماره ۴ (تیر ۱۳۶۴) ص ۲۲-۲۶. [نقد کتاب کلك خیال انگیز نوشته پرویزاهور]
- (۱۱۳) پرویزی، رسول. «حافظ و سلیمان با چنان حشمت». وحید، دوره ۵، (۱۳۴۷) ص ۱۰۴۵-۱۰۵۲.
- (۱۱۴) پروین گنابادی، محمد. «درباره تعبیری بر چند بیت حافظ». سخن، دوره ۲۰، (۱۳۴۹) ص ۹۴۳-۹۴۷.
- (۱۱۵) پرهام، مهدی. «چرا حافظ را دوست داریم». نگین، دوره ۱۰، شماره ۱۲۰،

ص ۱۳-۷.

(۱۱۶) پژوهنده [ناتل خانلری]. «آشنایان حافظ - ناصر بخاری». سخن، دوره شانزدهم، شماره ۹ (مهر و آبان ۱۳۴۷) ص ۹۲۹-۹۳۲.
(۱۱۷) پورجواد، نصرالله. «دل دردمند حافظ». نشر دانش، سال اول، شماره‌های پنجم و ششم (مرداد تا آبان ۱۳۶۰) ص ۱۶-۲۲.
(۱۱۸) ترابی، اکبر. «تحقیق در آثار سعدی و حافظ و وجوه اختلاف میان آندواز نقطه نظر: مذهب، جبر و اختیار، عرفان». نشریه دانشکده ادبیات تبریز، دوره ششم، شماره چهارم (اسفند ۱۳۳۳) ص ۴۷۹-۴۸۷.
(۱۱۹) ثمره، یدالله. «تحلیل سبکی حافظ و معرفی غزلی تازه منسوب به او». مجموعه سخنرانیهای ششمین کنگره تحقیقات ایرانی. جلد دوم. تبریز: دانشگاه تبریز، ۱۳۵۷. ص ۴۰-۵۸.

(۱۲۰) جاوید، هاشم. «کارنامه حافظ». وحید. دوره ۳، ص ۶۰۹-۶۱۴.
(۱۲۱) جمال زاده، محمد علی. «از حافظ تا برشت». نگین، شماره ۶۵ (۱۳۴۹) ص

۳۶-۳۴.

(۱۲۲) ——. «نوپردازان عهد کهن». نگین، شماره ۷۰ (۱۳۴۹) ص ۲۵-۲۶.
(۱۲۳) حاکمی والا، اسماعیل. «جهان بینی حافظ». مجموعه خطابه‌های نخستین کنگره تحقیقات ایرانی. بخش دوم. به کوشش غلامرضا ستوده. تهران: دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، [۱۳۴۹] ص ۲۰۵-۲۱۵.
(۱۲۴) حبیب الهی، ابوالقاسم. «مقایسه‌ای بین بعضی از حالات و افکار سعدی و حافظ». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال هفتم. شماره سوم. (پائیز ۱۳۵۰) ص ۵۵۹-۵۷۳.

(۱۲۵) حدیدی، جواد. «حافظ در ادبیات فرانسه». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، سال ۱۲، شماره ۴ (زمستان ۱۳۵۵) ص ۶۵۳-۶۷۱.
(۱۲۶) حسن زاده آملی، حسن. «شرح نکته‌هایی از اشعار حافظ». کیهان اندیشه، سال اول، شماره اول (۱۳۶۴)

۱۲۷ حصوری، علی. «درباره دستنویس دیوان حافظ در دهلی نو». خرد و کوشش (نامه ادبیات و علوم اجتماعی دانشگاه شیراز)، دوره چهارم، دفتر چهارم، (بهار ۱۳۵۳) ص ۱۰۷-۱۰۹.

(۱۲۸) حق شناس، علی محمد. «حافظ شناسی: خودشناسی». نشر دانش، سال

- سوم، شماره چهارم (خرداد و تیر ۱۳۶۲) ص ۲۶-۳۶. [نقد کتاب ذهن و زبان حافظ، نوشته بهاءالدین خرمشاهی].
- ۱۲۹) حکمت، علی اصغر. «درسی از دیوان حافظ». آموزش و پرورش، جلد ۱۰، شماره ۶ و ۷، ص ۲۵-۱.
- ۱۳۰) ——. «منابع جدید در پیرامون حیات حافظ». مجله دانشکده ادبیات شیراز، شماره ۷ (بهمن ۱۳۴۱) ص ۲۸-۳.
- ۱۳۱) حلبی، علی اصغر. «حافظ در بعد چهارم». تلاش. دوره ۱۰، شماره ۵۱، ص ۳۳-۳۰.
- ۱۳۲) حمیدیان، سعید. «کاری نه درخور حافظ». نشر دانش، سال چهارم، شماره سوم (فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۳) ص ۴۸-۵۳ [نقد کتاب واژه‌نامه غزل‌های حافظ تألیف حسین خدیو جم].
- ۱۳۳) خائفی، پرویز. «اقتفای حافظ از سعدی و وجوه کلام حافظ». مجموعه مقالات چهارمین کنگره تحقیقات ایرانی. جلد اول به کوشش محمد علی صادقیان. شیراز: ۱۳۵۳. ص ۲۲۳-۲۳۷.
- ۱۳۴) خدیو جم، حسین. «جهانگیری ترانه حافظ و سخن سعدی». هنر و مردم. دوره جدید، شماره صد و ششم (مرداد ۱۳۵۰)، ص ۴۷-۵۱.
- ۱۳۵) خرمشاهی، بهاءالدین. «چارده روایت». نشر دانش. سال پنجم، شماره چهارم (خرداد و تیر ۱۳۶۴) ص ۲-۶.
- ۱۳۶) ——. «حافظ و وسوسه‌ی عقل». گلچرخ، ویژه ادبیات و هنر، شماره ۵ (ضمیمه روزنامه اطلاعات، هفتم آبان ۱۳۶۴).
- ۱۳۷) ——. «رونق بازار حافظ‌شناسی». کیهان فرهنگی، سال اول، شماره ۵، (مرداد ۱۳۶۳) ص ۲۵-۲۶.
- ۱۳۸) داوری، رضا. «تفسیر حافظ بر مبنای نیست‌انگاری». در کتاب شاعران در زمانه عسرت. تهران: ۱۳۵۰، ص ۱۰۴-۱۱۶.
- ۱۳۹) ——. «حافظ‌شناسی ادیبان و منتبعان». در کتاب شاعران در زمانه عسرت. تهران: ۱۳۵۰. ص ۵۰-۱۰۳.
- ۱۴۰) دبیران، حکیمه. «پیر در شعر حافظ». مجموعه سخنرانیهای هفتمین کنگره تحقیقات ایرانی. جلد اول. به کوشش محمد رسول دریاگشت. تهران: دانشگاه ملی، ۱۳۵۵. ص ۲۳۸-۲۸۳.

- (۱۴۱) —. «تبع صائب از حافظ». مجموعه سخنرانیهای ششمین کنگره تحقیقات ایرانی. جلد دوم. تبریز: دانشگاه تبریز، ۱۳۵۷. ص ۲۳۴-۲۵۳.
- (۱۴۲) درخشان، مهدی. «حافظ و یکی از شاعران معاصر او، مشترکات حافظ شیرازی و ناصر بخارائی». مجموعه مقالات چهارمین کنگره تحقیقات ایرانی. جلد اول. به کوشش محمد علی صادقیان. شیراز: ۱۳۵۳. ص ۲۳۸-۲۴۷.
- (۱۴۳) دستغیب، عبدالعلی. «حافظ و رندی و مستی». نگین، جلد ۲، شماره ۶، ص ۲۸-۳۱.
- (۱۴۴) دوستخواه، جلیل. «نکته‌دانی بذله‌گو چون حافظ شیرین سخن» (اشعار حافظ درباره خودش). پیام نوین، جلد ۴، شماره ۲، ص ۳۰-۳۵.
- (۱۴۵) دهخدا، علی اکبر. «یادداشت‌هایی درباره اشعار حافظ». دانش، سال دوم، شماره هشتم (آذر ۱۳۳۰) ص ۳۹۷-۴۰۴.
- (۱۴۶) رازانی، ابوتراب. «پژوهشی در هنر و تعبیر سعدی و حافظ از این پدیده». هشتمین کنگره تحقیقات ایرانی، کرمان. دفتر دوم. به کوشش محمد روشن. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران، [۱۳۵۸] ص ۳۶۷-۳۸۳.
- (۱۴۷) راشد، حسینعلی. «حافظ». ایران امروز، جلد ۱، شماره ۲ و ۳، ص ۵۵-۵۶.
- (۱۴۸) رضازاده شفق، صادق. «گفته و حافظ». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال چهاردهم، شماره اول (مهر ۱۳۴۵) ص ۱۶-۲۲.
- (۱۴۹) رضا، فضل‌الله. «فردوسی و حافظ». یغما، سال بیست و دوم، شماره یازدهم (بهمن ۱۳۴۸) ص ۶۱۳-۶۲۲.
- (۱۵۰) رعنا حسینی، کرامت. «بنت العنب و تلخوش در شعر حافظ». آینده، سال هشتم، شماره ۱۲ (اسفند ۱۳۶۱)، ص ۹۰۹-۹۱۸.
- (۱۵۱) —. «نسخه‌ای قدیمی از دیوان حافظ». راهنمای کتاب، سال دهم، شماره ۶ (۱۳۴۷) ص ۵۸۰-۵۸۴.
- (۱۵۲) روح بخشان، عبدالمحمد. «واژه‌های محلی در اشعار حافظ». راهنمای کتاب، سال دوازدهم، شماره ۳ و ۴ (خرداد و تیر ۱۳۴۸) ص ۱۰۸-۱۱۶.
- (۱۵۳) ریاحی، محمد امین. «سرچشمه‌های مضامین حافظ». یغما، سال ۲۴، شماره ۴ (تیر ۱۳۵۰) ص ۱۹۳-۲۰۵.
- (۱۵۴) زریاب خوئی، عباس. «دیو مسلمان نشود / دیو سلیمان نشود». آینده، سال دهم، شماره ۱۰ و ۱۱ (دی و بهمن ۱۳۶۳)، ص ۶۵۱-۶۵۴.

- (۱۵۵) زرین کوب، عبدالحسین. «حافظ، خواجه رندان». در کتاب با کاروان حله (مجموعه نقد ادبی)، تهران: جاویدان، ۱۳۵۶. ص ۲۳۷-۲۴۸.
- (۱۵۶) سامی، علی. «حافظ». در کتاب شیراز شهر جاویدان. شیراز: انتشارات لوکس (نوید)، ۱۳۶۳. ص ۳۵۱-۴۵۴. [مجموعه‌ای از مقاله‌ها و آراء گوناگون درباره حافظ].
- (۱۵۷) سپهبدی، عیسی. «حافظ مفسر عالم غیب». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۱۸، شماره دوم (۱۳۵۰) ص ۳۵-۴۹.
- (۱۵۸) سجادی، ضیاءالدین. «ایهام و تناسب در شعر خاقانی و شعر حافظ». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. سال ۱۹، شماره ۳ و ۴ (۱۳۵۱) ص ۹۴-۱۱۰.
- (۱۵۹) سمیعی، احمد. «کلام و پیام حافظ». نشر دانش. سال چهارم، شماره پنجم، (مرداد و شهریور ۱۳۶۳) ص ۱-۱۷ و شماره ششم (مهر و آبان ۱۳۶۳) ص ۱۱-۲۱.
- (۱۶۰) سمیعی، کیوان. «تضمین غزلیات حافظ». در کتاب تحقیقات ادبی یا سخنانی پیرامون شعر و شاعری. تهران: زوار، ۱۳۶۱. ص ۳۷۸-۳۸۸.
- (۱۶۱) شاه حسینی، ناصرالدین. «فال حافظ از چه زمان معمول شد». شیراز شهر جاویدان، گردآورنده علی سامی. شیراز: انتشارات لوکس (نوید)، ۱۳۶۳. ص ۴۴۲-۴۴۵.
- (۱۶۲) شریعت، محمد جواد. «ترکیبات اشعار خاقانی و حافظ و وجه اشتراك آنها». هشتمین کنگره تحقیقات ایرانی. دفتر نخست. به کوشش محمد روشن. تهران: فرهنگستان ادب و هنر، ۱۳۵۶. ص ۱۵۶-۱۷۳.
- (۱۶۳) ——. «ضمیر و کاربرد آن در دیوان حافظ». پانزده گفتار. (مجموعه گفتارهای نهمین کنگره تحقیقات ایرانی). جلد اول. تهران: دانشگاه تربیت معلم، ۱۳۵۸. ص ۱۷۹-۱۸۵.
- (۱۶۴) شعار، جعفر. «دوگانگی در شعر حافظ». سخن، دوره بیست و پنجم، شماره ۶ (آبان و آذر ۱۳۵۵) ص ۵۸۴-۵۹۷.
- (۱۶۵) شمیسا، سیروس. «نکته‌ای درباره ساقینامه حافظ». آینده، سال هفتم، شماره ۱ و ۲ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۰) ص ۴۲-۴۴.
- (۱۶۶) صادقیان، محمد علی. «جلوه‌هایی از قرآن کریم در شعر حافظ». وحید، دوره ۱۴، شماره ۳. ص ۱۴۵-۱۵۱.

- (۱۶۷) صاعدی، عبدالعظیم. «فیض‌پذیری فیض (ملاحسن) از حافظ». کیهان، ویژه ادب و هنر (۱۸ مهر ۱۳۶۴).
- (۱۶۸) صبا، علی اکبر. «در پیرامون تصحیح حافظ». راهنمای کتاب. دوره سوم، ص ۵۱۸-۵۱۶.
- (۱۶۹) صدیق، عیسی. «از کرامات خواجه شیراز». خاطرات وحید، شماره ۱۶ (۱۳۵۱) ص ۴۱.
- (۱۷۰) طاهری، ابوالقاسم. «محیط حافظ». در کتاب تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران از مرگ تیمور تا مرگ شاه عباس. تهران: جیبی، ۱۳۴۹. ص ۱۷-۱۹.
- (۱۷۱) طبری، احسان. «اندیشه‌هایی چند درباره حافظ». در کتاب برخی بررسیها درباره جهان بینی و جنبش‌های اجتماعی در ایران. [تهران]: ۱۳۵۸. ص ۴۷۹-۴۸۷.
- (۱۷۲) عابدی، امیر حسن. «یکی از نسخه‌های خطی کهنه و اصیل دیوان حافظ». خرد و کوشش (نامه ادبیات و علوم اجتماعی دانشگاه شیراز)، دوره چهارم، دفتر اول (آذر ۱۳۵۱)، ص ۵۷-۳۸.
- (۱۷۳) علوی، پرتو. «حافظ قرآن یا قوال». نگین، شماره ۶۸ (۱۳۴۹) ص ۱۸.
- (۱۷۴) عمادی، اسدالله. «حافظ فریادگر عصر خویش بود». شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، دفتر ششم (بهار ۱۳۶۱)، ص ۲۸۶-۳۰۲.
- (۱۷۵) فرزاد، مسعود. «حافظ دوستی غیر از حافظ‌شناسی است». مقالات و بررسیها، دفتر نوزدهم - بیستم (۱۳۵۳) ص ۱۸-۱۲۷. [پاسخ به مقاله «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد» نوشته حسینعلی هروی در مجله مقالات و بررسیها، دفتر ۱۳-۱۶].
- (۱۷۶) ——. «در جستجوی حافظ صحیح». مجموعه خطابه‌های نخستین کنگره تحقیقات ایرانی [بخش دوم]. به کوشش غلامرضا ستوده. تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی [۱۳۴۹] ص ۱۹۵-۲۰۴.
- (۱۷۷) ——. «صوفی و عارف در حافظ». مجموعه سخنرانیهای هفتمین کنگره تحقیقات ایرانی. جلد دوم. به کوشش محمد رسول دریادگشت. تهران: دانشگاه ملی، ۱۳۵۵. ص ۱۰۱-۱۱۱.
- (۱۷۸) ——. «عروض حافظ». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۱۸، شماره اول (فروردین ۱۳۵۰)، ص ۲۰۱-۲۱۷.

- (۱۷۹) فرزام، حمید. «مناسبات حافظ و شاه ولی». نشریه دانشکده ادبیات اصفهان، سال دوم، شماره دوم و سوم (۱۳۴۵) ص ۲۸-۱.
- (۱۸۰) فرشید ورد، خسرو. «ابتکار و تقلید در تشبیهات و استعارات حافظ». وحید، دوره ۱۳، شماره ۳، ص ۲۵۶-۲۵۸.
- (۱۸۱) ——. «تحلیلی از يك بهارنامه حافظ». در کتاب حافظ شناسی. فراهم آورده سعید نیاز کرمانی. [بی م]: گنج دانش، ۱۳۶۴، جلد اول. ص ۱۱۱-۱۱۵.
- (۱۸۲) ——. «تکامل و انحطاط تشبیه در شعر حافظ». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ۲۰، شماره ۳ و ۴ (اردیبهشت ۱۳۵۳)، ص ۲۳-۲۹.
- (۱۸۳) فروزانفر، بدیع الزمان. «شرح غزلیاتی از حافظ». در کتاب مجموعه مقالات و اشعار استاد بدیع الزمان فروزانفر، با مقدمه عبدالحسین زرین کوب، به کوشش عنایت الله مجیدی. تهران: دهخدا، ۱۳۵۱. ص ۱۶۷-۲۱۳.
- (۱۸۴) فلاح رستگار، گیتی. «کلمه در شعر حافظ». مجموعه سخنرانیهای هفتمین کنگره تحقیقات ایرانی. جلد اول به کوشش محمد رسول دریاگشت. تهران: دانشگاه ملی، ۱۳۵۵. ص ۳۱۲-۳۶۷.
- (۱۸۵) قزوینی، محمد. «بعضی تضمینهای حافظ». یادگار. سال اول، شماره پنجم (دی ۱۳۲۳)، ص ۶۷-۷۲. و شماره ششم (بهمن ۱۳۲۳) ص ۶۲-۷۱. و شماره هشتم (فروردین ۱۳۲۴)، ص ۶۰-۷۱. و شماره نهم (اردیبهشت ۱۳۲۴)، ص ۶۵-۷۸.
- (۱۸۶) ——. «حافظ و سلطان احمد جلایر». یادگار، سال اول، شماره اول (شهریور ۱۳۲۳)، ص ۷-۱۲.
- (۱۸۷) قهاری، ضیاء «آنا تول فرانس، مقایسه با خیام و حافظ». دانش، سال اول، شماره چهارم (تیر ۱۳۲۸)، ص ۲۷۰-۲۷۵.
- (۱۸۸) کجوری، پروین. «ورود شعر حافظ به ینگی دنیا». آینده، سال هفتم، شماره ۶ (شهریور ۱۳۶۰)، ص ۴۵۴-۴۵۸.
- (۱۸۹) کمالیان، مهدی. «نسخه بدلهای دیوان حافظ». فرهنگ ایران زمین. جلد ششم (۱۳۳۷)، ص ۲۰۴-۲۷۲.
- (۱۹۰) مجتبائی، فتح الله. «حافظ و امیر خسرو». آینده، سال یازدهم، شماره ۱-۳ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۴)، ص ۴۹-۶۹.
- (۱۹۱) محجوب، محمد جعفر. «چند نکته درباره شعر حافظ وزندگانی او». در کتاب حافظ شناسی. گردآورنده سعید نیاز کرمانی. جلد اول. [بی م]: گنج کتاب، ۱۳۶۴.

ص ۳۱-۴۶.

(۱۹۲) محیط طباطبائی، محمد. «تحقیقی در تاریخ وفات حافظ». آینه، سال هفتم، شماره ۱ و ۲ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۰)، ص ۲۵-۳۱.

(۱۹۳) —. «حافظ و هندوستان». ایندوایرانیکا، جلد ۴، شماره ۲ و ۳، ص ۵-۱۱.

(۱۹۴) —. «قدیمترین مأخذ کتبی حافظ». وحید، دوره ۹ (۱۳۵۰)، ص ۷-۱۶.

(۱۹۵) —. «وجه تخلص خواجه حافظ». گوهر، سال دوم، شماره ۱۰ (دی

۱۳۵۳)، ص ۸۶۷-۸۷۴.

(۱۹۶) مرتضوی، منوچهر. «ایهام یا خصیصه اصلی سبک حافظ». نشریه دانشکده ادبیات تبریز، سال یازدهم، شماره دوم (تابستان ۱۳۳۸) ص ۱۹۳-۲۲۴، و شماره چهارم (زمستان ۱۳۳۸)، ص ۴۸۵-۵۰۰. و سال دوازدهم، شماره اول (بهار ۱۳۳۹)، ص ۶۵-۸۴.

(۱۹۷) —. «عشق در دیوان حافظ». نشریه دانشکده ادبیات تبریز، دوره ششم، شماره چهارم (اسفند ۱۳۳۳).

(۱۹۸) مشکور، محمد جواد. «حافظ جبری مذهب است». وحید، دوره ۹ (۱۳۵۰)

ص ۵۵۵-۵۶۵.

(۱۹۹) مصفی، ابو الفضل. «داس مه نو در کشتزار اندیشه حافظ». گلچرخ، ویژه ادبیات و هنر، شماره ۵ (ضمیمه روزنامه اطلاعات، هفتم آبان ۱۳۶۴).

(۲۰۰) —. «وظیفه در شعر حافظ». در کتاب حافظ شناسی. فراهم آورده سعید

نیاز کرمانی. [بی م]: گنج کتاب، ۱۳۶۴. ص ۱۳۹-۱۶۷.

(۲۰۱) معظمی، رضی. «دید فلسفی حافظ». جهان نو، دوره ۹، ص ۱۷-۲۱.

(۲۰۲) معیری، محمد علی. «چند نکته ناگفته درباره حافظ». ایران آباد، شماره ۴

(تیر ۱۳۳۹)، ص ۴۲-۴۴.

(۲۰۳) معین، محمد. «ترجمه احوال حافظ». در کتاب مجموعه مقالات دکتر محمد

معین. به کوشش مهدخت معین. تهران: معین، ۱۳۶۴. ص ۵-۲۰.

(۲۰۴) —. «زیارتگاه رندان». در کتاب مجموعه مقالات دکتر محمد معین. به

کوشش مهدخت معین. تهران: معین، ۱۳۶۴. ص ۳۳۵-۳۳۴.

(۲۰۵) مقانی، علی. «تأثرات حافظ از قرآن». نشریه دانشکده ادبیات تبریز، دوره

۸، ص ۲۸۸-۳۰۷.

(۲۰۶) ناتل خانلری، پرویز. «از شهر حافظ تا دیار رودکی». سخن، دوره بیستم،



- شماره دوازدهم (خرداد ۱۳۵۰) ص ۱۰۸۹-۱۰۹۷.
- ۲۰۷) —. «سه کلمه در شعر حافظ». در کتاب حافظ شناسی. فراهم آورده سعید نیاز کرمانی، [بی.م.]، گنج کتاب، ۱۳۶۴. جلد اول. ص ۲۵-۴۶.
- ۲۰۸) نجات، نورالدین. «غزلهای دخیل و اصیل در دیوان حافظ». آینده، سال هشتم، شماره هشتم (آبان ۱۳۶۱)، ص ۵۳۱.
- ۲۰۹) نجفی، ابوالحسن. «حافظ: نسخه نهائی». نشر دانش، سال دوم، شماره اول (آذر و دی ۱۳۶۰)، ص ۳۰-۳۹. [درباره دیوان حافظ به تصحیح و تحشیه پرویز ناتل خانلری].
- ۲۱۰) نفیسی، سعید. «حافظ و جهان ملک خاتون». راهنمای کتاب، سال یازدهم، شماره هفتم (مهر ۱۳۴۷)، ص ۳۶۹-۳۷۲.
- ۲۱۱) نوشاهی، گوهر. «اقبال و حافظ». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، سال سیزدهم، شماره سوم (پائیز ۱۳۵۶) ص ۴۹۲-۴۲۷.
- ۲۱۲) نیاز کرمانی، سعید. «حافظ از دیدگاههای مختلف». در کتاب حافظ شناسی. فراهم آورده سعید نیاز کرمانی، [بی.م.]، گنج کتاب، ۱۳۶۴. جلد اول. ص ۳-۲۳.
- ۲۱۳) وکیل، محمد صالح. «ترجمه و تفسیر بعضی از ابیات حافظ». یادگار، جلد ۵، شماره ۸ و ۹، ص ۱۲۳-۱۳۷.
- ۲۱۴) هروی، حسینعلی. «حافظ و والری یا سنجش بین جهان بینی عرفانی و مادی». مقالات و بررسیها، دفتر دوم، (۱۳۴۹)، ص ۹۶-۱۱۵.
- ۲۱۵) —. «سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ». نشر دانش، شماره ۵ و ۶ (مرداد - آبان ۱۳۶۰). [درباره دیوان حافظ به تصحیح و تحشیه پرویز خانلری].
- ۲۱۶) —. «نظری به کلام و پیام حافظ». نشر دانش، سال پنجم، شماره اول، (آذر و دی ۱۳۶۳)، ص ۲۳-۳۲. [نقد مقاله «کلام و پیام حافظ» نوشته احمد سمیعی در نشر دانش، سال چهارم، شماره پنجم].
- ۲۱۷) —. «نقدی بر حافظ جلالی - نذیر احمد و مقایسه آن با حافظ قزوینی - دکتر غنی». مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تربیت معلم، شماره ۵، (شهریور ۱۳۵۸) و شماره ۶ (دی ۱۳۵۸).
- ۲۱۸) —. «نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ». نشر دانش، سال ششم، شماره دوم (بهمن و اسفند ۱۳۶۴). [نقدی است بر چاپ دوم حافظ خانلری].
- ۲۱۹) همایونفرخ، رکن الدین. «درباره ملاقات خواجه حافظ با امیر تیمور

- گورکان». ارمغان، دورهٔ چهل و شش، شمارهٔ ۳ (خرداد ۱۳۵۶) ص ۱۶۵-۱۷۶.
- ۲۲۰) هومن. محمود. «حافظ رند». دریا، شمارهٔ ۲ (مرداد ۱۳۴۱) ص ۹۷-۱۰۳.
- ۲۲۱) هیلمن، مایکل. «حافظ شناسی در آینده». مجموعهٔ خطابه‌های نخستین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی [بخش دوم]. به کوشش غلامرضا ستوده. تهران: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، [۱۳۴۹]، ص ۲۱۶-۲۲۵.
- ۲۲۲) —. «نقد ادبی ودیوان حافظ». راهنمای کتاب، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱ و ۲ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۴۹)، ص ۴۳-۵۱.
- ۲۲۳) یاحقی، محمدجعفر. «نیشخند حافظ شیراز». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، سال یازدهم، شمارهٔ دوم (تابستان ۱۳۵۴) ص ۲۸۶-۳۰۵.
- ۲۲۴) یغمائی، صهبا. «خاطره‌ای از بحر العلوم رشتی و تفسیری از ثلاثهٔ غساله». وحید، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۶، ص ۶۵۳-۶۵۶.
- ۲۲۵) یکتائی، مجید. «تحقیق دربارهٔ مفاهیم عرفانی غزلیات حافظ». مهر، جلد ۱۳، شمارهٔ ۲ (۱۳۴۶)، ص ۲۹-۳۳ و شمارهٔ ۳، ص ۱۹۶-۱۹۸.
- ۲۲۶) یوسفی، غلامحسین. «نکته‌ای در شعر حافظ». یغما، سال هفدهم، شمارهٔ سوم، (خرداد ۱۳۴۳)، ص ۱۱۳-۱۱۵.

