



تلخ خوش

نقد و نظرهای درزمینه حافظ پژوهی

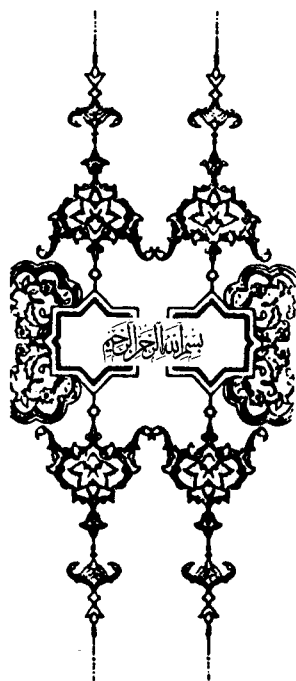
سید محمد راستگو



نشر خرم - قم ، خیابان صفائیہ - تلفن ۲۶۵۷۵

نام کتاب	: تلخ خوش
مؤلف	: سید محمد راستگو
ناشر	: نشر خرم
حروف چینی	: سجّاد، (C) ۲۴۱۹۵
لیتوگرافی	: امیرالمؤمنین
چاپ	: فروردین
تاریخ نشر	: زمستان ۱۳۷۰
نوبت چاپ	: اول
تیراژ	: ۳۰۰۰ نسخه

❀ حق چاپ محفوظ ❀



«فهرست»

- آن تلخوش ۱۱ ○
- با حافظ نامه ۲۸ ○
- حاشیه بر شرح «هروی» ۹۶ ○
- داوری ادبی ۱۶۹ ○
- شرحی بریتی از حافظ ۲۰۱ ○
- گلگشتی در آینه جام ۲۱۳ ○
- گامی در تصحیح غزل‌های حافظ ۲۳۹ ○

پیشگفتار

مجموعه‌ای که پیش رو دارید فراهم آمده چند مقاله پربار است، که پاره‌ای از آنها پیشتر، اینجا و آنجا نشر شده بودند و پاره‌ای دیگر نخست بار است که نشر می‌شوند، مقاله‌ها همه نقد و نظرهایی هستند در زمینه حافظ پژوهی، که برخی از آنها به بهانه نقد و بررسی چند اثر ارجمند حافظ پژوهانه و همه آنها به قصد آشکارگری و ابهام زدایی برخی از ابعاد ذهنی و بیشتر زبانی خواجه شعر فارسی شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی - که روانش خوش باد - سامان یافته‌اند و با نام «تلخ خوش» به حافظ دوستان و حافظ پژوهان پیشکش شده‌اند.

این مجموعه را «تلخ خوش» نامیده‌ام، نخست از اینرو که «تلخ خوش» عنوان یکی از مقاله‌های این مجموعه است، مقاله‌ای که گمان دارم از یک دیدگاه، شاخص‌ترین مقاله این مجموعه باشد، و نامگذاری یک مجموعه مقاله، بنام یکی از مقاله‌های شاخص آن، که گونه‌ای از تسمیه کل به اسم جزء (نهادن نام جزئی از یک مجموعه بر کل آن) است، امروزه روز روا و جایز است؛ دیگر اینکه بیشترین مقاله‌های این مجموعه نقد و نظرند، و نقد، بخودی خود و بالذات ثمربخش و خوش و شیرین است زیرا می‌تواند

نویسندگان و پژوهشگران را در پیراستگی آثار خویش از سهو و خطا - و کیست که او داغ این سیاه را ندارد - یاری رساند و بهسازی و کمال و آراستگی آثار آنان را از پی آورد، که «حياة العلم بالنقد و الرد» عارضی جدا نیست، از اینرو می توان گفت: «نقد تلخ است ولی میوه شیرین بارش» یعنی تلخ خوش. امیدوارم نشر این مجموعه بتواند گامی باشد هر چند کوتاه در راه دست یابی به شیواترین شکل و درست ترین تفسیر خواجه شیراز، خواجه بزرگواری که پیشاپیش بر من منت نهاد و بزرگوارانه بر نوشته های ناقابل رقم قبول زد و با لسان غیبی خویش آنگاه که برای نوشتن این پیشگفتار با دیوان مبارکش تفأل زدم، چنین بشارتم داد:

چه لطف بود که ناگاه رشحه قلمت

حقوق خدمت ما عرضه کرد بر کرم
به نوک خامه رقم کرده ای سلام مرا
که کارخانه دوران مباد بی رقت
نگویم از من بیدل به سهو کردی یاد
که در حساب خرد نیست سهو بر قلمت
همیشه وقت تو ای عیسی صبا خوش باد
که جان حافظ دلخسته زنده شد به دمت
امیدوارم روح بزرگش مدد نماید تا به اتمام و اکمال آنچه در باره شعر او در دست و قصد دارم، توفیق یابم.

این پیشگفتار کوتاه را همین جا پایان می دهیم با سپاس خالصانه از رفیق شفیق عزیز جناب سعیدی لاهیجی و نیز جناب خرّمی (مدیر نشر خرّم) که نشر این مجموعه وامدار، همت و پایمردی آنان است. والسلام.

سید محمد راستگو

== آن تلخو ش ==

پیرامون یکی از ترکیبات دیوان حافظ

آن تلخوش

آنچه در پی می‌آید توضیح و بازگشایی یکی از ترکیبات دیوان حافظ است که گمان می‌برم به دلیل بدنویسی یا بدخوانی به گونه‌ای غلط رواج یافته، و به همین دلیل بحث و گفتگوهای را سبب شده است.

سخن بر سر «تلخوش» است در این بیت معروف حافظ:

آن تلخوش که صوفی ام الخبائثش خواند

اشهی لنا و احلی من قبله العذرا

که در برخی از نسخه‌ها به جای آن «بنت العنب» آمده است.

آنچه این ترکیب را که به ظاهر فراهم آمده از واژه «تلخ» و پسوند «وش» است و معنی تلخ‌گونه و تلخ مزه دارد، ابهام‌آمیز و بحث‌انگیز کرده،

این است که گویا پسوند تشبیهی «وش» تنها با دیدنیها به کار می‌رود و در مورد چشیدنیها کاربرد ندارد. بر پایه همین اشکال است که دکتر خانلری این ترکیب را با این که در بیشتر نسخه‌های مورد استفاده او بوده، نپسندیده و ترکیب عربی «بنت العنب» را که در برخی از دیگر نسخه‌ها دیده شده، بر آن ترجیح داده و در تعلیقات دیوان (ج ۲ ص ۱۱۶۰) پسند خویش را چنین توجیه کرده است:

«... «بنت العنب» گذشته از تناسب با «ام الخبائث» در شعر فارسی سابقه دارد، از آن جمله در این بیت خاقانی:

مرا سجده‌گه بیت بنت العنب به که از بنت امّ القرا می‌گریزم
ترکیب «تلخوش» هم غریب است، زیرا که پسوند «وش» برای همانندی
دیدنیهاست نه چشیدنیها، و من مورد مشابه این ترکیب را جای دیگر
ندیده‌ام.

آقای بهاء الدین خرمشاهی نیز در «حافظ نامه» (ج ۲ ص ۱۳۰) با این عبارت که «پسوند «وش» برای بیان طعم، غریب است و کمتر نظیر دارد» توجیه خانلری را پذیرفته است، بی آنکه «بنت العنب» را بر «تلخوش» ترجیح نهد. نظر و پسند خانلری را ادیب برومند در «غزل‌های حافظ» (غزل ۵، بیت ۹) که اخیراً به تصحیح او منتشر شده، این گونه تکرار کرده است: «بنت العنب که یک ترکیب عربی است و با «ام الخبائث» مناسب لفظی و ادبی دارد، بر «تلخوش» مرجح است، خاصه اینکه پسوند «وش» که در مورد مشابهت استعمال می‌شود با واژه «تلخ» که صفت است قابل پیوند نیست، و این پسوند همواره پس از اسم آمده است... نیز کاربرد ترکیبات عربی در زمان حافظ از شیرین‌کاریهای ادبی بوده است».

دکتر زریاب خوبی نیز در «آینه جام» (ص ۱۰۳) پسند خانلری را با نقل بیت‌هایی هم مضمون از ولید بن یزید، تأیید کرده است. توجیه خانلری را دکتر هروی نپسندیده و آن را در مقاله «سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ» که نقدی است بر حافظ خانلری (چاپ شده در نشر دانش س ۱ ش ۶ و نیز کتاب درباره حافظ ص ۱۴۲) و نیز در شرح خود بر دیوان حافظ - گویا به نقل از دکتر منوچهر امیری - نقد کرده است. ایشان نخست در رد پسند خانلری یعنی ترجیح «بنت العنب» بر «تلخوش» نوشته‌اند: «در «بنت العنب» اشکالی هست که در «تلخوش» نیست، و آن مقابل قرار گرفتن با «قبلة العذارا» در مصراع دوم است. آیا می‌توان گفت که دختر انگور از بوسه دختران شیرین‌تر است؟ و گویا در طرح این اشکال از یاد برده‌اند (و یا توجه نکرده‌اند) که دختر انگور کنایه از شراب است، و شراب (دختر انگور) را از بوسه دختران شیرین‌تر دانستن هیچ اشکال هنری و بلاغتی ندارد. (مگر اشکال سلیقه‌ای که شاید کسانی «قبلة العذارا» را از «بنت العنب» احلی بدانند) نیز فراموش کرده‌اند که همین اشکال اگر هم درست باشد که نیست در باره «ام الخبائث» نیز وارد است و می‌توان گفت: آیا می‌شود مادر پلیدی‌ها از بوسه دختران شیرین‌تر باشد؟»

سپس اشکال خانلری را درباره پسوند «وش» این‌گونه پاسخ داده‌اند: «...لفظی که در این ترکیب از مرز معنی 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 می‌کنند معنای

دیدنی می‌گیرند، چنان که گفته می‌شود: فلانی چهره تلخی دارد. یا ترش‌رو است...

این پاسخ و توجیه نیز نااستوار می‌نماید، زیرا در نمونه‌هایی چون چهره تلخ و چهره شیرین، صفتهای تلخ و شیرین از مفهوم خاص و حقیقی خود یعنی مزه خوش و مزه ناخوش به در آمده، به معنی مطلق خوش و ناخوش به کار رفته‌اند، و این کاربرد مجازی از دیرباز چنان رواج و مقبولیت داشته که واژه‌های تلخ و شیرین به گونه رمز و سمبل در آمده‌اند برای هر چیز خوش، پسندیده و دل‌انگیز و هر چیز ناخوش، ناپسند و نفرت‌انگیز؛ و از این جاست که چهره شاد و دوست‌داشتنی به شیرین و چهره اخموی عصبانی به تلخ و ترش توصیف می‌شود.

این نمونه‌ها را با استعاره نیز می‌توان توجیه کرد، این‌گونه که چهره شاد (یا عبوس) در ذهن به چیزی که ویژگی عمده و آشکار آن شیرینی و دل‌انگیزی (یا تلخی و نفرت‌انگیزی) است، تشبیه شده و در خیال با آن یکسان انگاشته شده و با این تشبیه و یکسان‌انگاری صفت آن چیز دیگر را پذیرفته است، مثلاً چهره شاد و دلپذیر با استعاره قند و عسل پنداشته شده، و سپس به شیرینی که ویژگی زیانزد قند و عسل است، توصیف گشته است، یعنی چهره‌ای چون قند و عسل دلپذیر و پسندیدنی.

نیز این نمونه‌ها با حسامیزی (یعنی وابسته‌های حواس را به هم آمیختن) مثلاً چیزی دیدنی یا بوییدنی یا... را با واژه‌ای که ویژه

شنیدنی هاست بیان کردن^۱ که گونه‌ای استعاره است، توجیه پذیرند، این گونه که مثلاً اخم و گرفتگی چهره که حالتی دیداری است نه چشیداری از جهت همسانی در ناپسندی و نامطلوبی با تلخ و ترش، تلخ و ترش انگاشته شده و با همین واژه‌ها بیان گشته است، پیدا است که در این دو صورت نیز پیوند چهره با شیرینی یا تلخی و ترشی پیوندی مجازی است.

اما هیچ کدام از این سه توجیه درباره «تلخوش» آنگونه که جناب هروی معتقدند پسندیده نمی‌نماید، زیرا همان گونه که دیدیم بنیاد این سه شیوه بر مجاز استوار است، اما تلخی شراب صفتی واقعی و حقیقی است نه مجازی و خیالی، و به همین دلیل مقایسه و هم‌سنگی آنها با تلخی چهره که صفتی مجازی است قیاس مع الفارق و نابجایی نماید، و اگر تلخی شراب واقعی است یعنی گونه‌ای مزه و از مقوله چشیدنی‌ها - و پیدا است که تلخ به این معنی دیدنی نیست - پس سخن ایشان درباره دگرگونی تلخ از چشیدنی به دیدنی، استوار نخواهد بود، افزون بر اینکه دانسته نیست با چنین توجیهی تلخوش را چگونه باید معنی و در ذهن تصویر کرد؟

اگر ایشان می‌گفتند: تلخ که چشیدنی است نه دیدنی، در ذهن و خیال به چیزی دیدنی تشبیه شده و از این جهت پسوند ویژه دیدنی‌ها را پذیرفته است، از نظر اصول بلاغی راهی به دهی می‌برد. فتأمل! در سخن ایشان این اشکال نیز هست که چهره تلخ را مثال آورده‌اند برای «چشیدنی‌هایی که به مناسبت حالت انعکاسی که در چهره

۱- برای توضیح بنگرید به: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، «موسیقی شعر»، ص ۱۵

ایجاد می‌کنند، معنای دیدنی می‌گیرند» در حالی که به عکس چهره تلخ مثال است برای دیدنی‌هایی که معنی چشیدنی گرفته‌اند (البته به تعبیر ایشان. و به تعبیر دقیق‌تر دیدنی‌هایی که با واژه‌های ویژه چشیدنی‌ها همراه شده‌اند).

نظر دیگر در توجیه «تلخوش» و ترجیح آن بر «بنت العنب» نظر دکتر شفیعی کدکنی است، ایشان در ضمن بحث از تحول تکاملی هنر حافظ با تکیه بر این نکته که حافظ در مراحل نخستین کار هنری خویش به همان سنتهای رایج ادبی چون مراعات نظیر و تناسب‌های معنوی توجه داشت، و در مراحل تکاملی بعدی، بیشتر به تناسب‌های آوایی و موسیقایی، و با توجه به این که حافظ با تغییر و تعالی سلیقه‌های هنری، سروده‌های پیشین خود را تغییر می‌داده است، و همین تغییرها و اصلاح‌های او یکی از علل اختلاف نسخه‌هاست، نتیجه گرفته‌اند که «بنت العنب» که ضبط قدیم‌ترین نسخه‌های دیوان است، سروده نخستین شاعر است که بعدها با تغییر سلیقه هنری، خود آن را به «تلخوش» تغییر داده است.

و در پاسخ به اشکال دکتر خانلری یعنی نشان دادن نمونه و سابقه برای استعمال «وش» همراه با چشیدنی‌ها، نوشته‌اند: «در خراسان در لهجه کدکن «شیروش» به معنی شیرین‌وش یعنی چیزی که مزه‌های نزدیک به شیرین دارد ولی کاملاً شیرین نیست، استعمالی بسیار رایج است»^۱ آخرین نظر در این باره، نظر دکتر زرین‌کوب است، ایشان در ترجیح «تلخوش» بر «بنت العنب» نوشته‌اند: «... این که حافظ به جای ذکر صریح نام یا عنوان شراب می‌خواهد، آن را به رغم آنکه «ام الخبائش»

خوانده‌اند اشتهی و احدى از قبلۃ العذرا جلوه دهد، با اشاره‌ای که در آن تلخوش هست بهتر مجال تقریر می‌یابد. و با شیوه بیان حافظ هم مناسبتر است. از دو وصفی که برای آن می‌آورد و از آن جمله اشتهی ناظر به تقابل با «ام الخبائث» و احدى ناظر به تقابل با آن تلخوش می‌نماید این معنی را که در مقابل احدى باید تلخوش باشد، بیشتر به ذهن می‌نشانند.

و درباره توجیه تلخوش نوشته‌اند: «اگر هم استعمال پسوند وش در دنباله آنچه متضمن طعم باشد تا حدی غریب و بی سابقه به نظر آید، به احتمال قوی استعمال عمدی آن از جانب حافظ باید متضمن تصور رنگ تلخ در ذهن شاعر باشد که تعبیری بدیع است و بلاغت قرآنی و شیوه بیان بعضی از شعراء دیگر هم از غرابت آن می‌کاهد». (نقش برآب ص ۳۶۵).

این بود آنچه در باره تلخوش گفته‌اند، اما به گمان ما دور نیست اگر بگوئیم این ترکیب اصلاً یک ترکیب تشبیهی فراهم آمده از تلخ و پسوند «وش»، نیست، تا به این بحث و نظرها نیاز باشد، بلکه در اصل «تلخ خوش» بوده که به شیوه کتابت قدیم پیوسته و سرهم نوشته شده و با حذف یکی از دو «خ» بصورت «تلخوش» درآمده است و این شیوه کتابت یعنی دو واژه پیاپی هم پاغاز^۱ را که حرف پایانی اولی با حرف آغازین دومی یگانه یا هم‌آوا (قریب المخرج) است، پیوسته نوشتن و دو حرف پایانی و آغازی مکرر را چون حروف مشدد انگاشتن و تنها یکی از آنها را در کتابت آوردن، میان نسخه‌نویسان قدیم رواج داشته

۱. «هم پاغاز» بر ساخته‌ای ترکیبی و تخفیفی است از «هم پایان و آغاز». یعنی دو واژه پیاپی که حرف پایانی اولی با حرف آغازی دومی همسان است. نظیر پالهنک که ترکیبی تخفیفی از پالا و آهنگ است.

است، و نمونه‌هایی چون درست‌تر = درست‌تر، راست‌تر = هیچ‌تر = هیچ چیز، هیجا = هیچ‌جا، شپره = شب‌پره و... در متون قدیمی فراوان یافت می‌شود، حتی واژه‌هایی می‌شناسیم که گویا در اثر همین شیوه مخفف‌نویسی با تلفظی مخفف رواج یافته‌اند، واژه‌هخایی چون آوند = آب‌وند، شرم‌نده = شرم‌منده و... یا با همان شکل مخفف نوشتاری به ضرورت در شعر آمده‌اند مانند: بادامغز = بادام مغز حتی این قاعده تخفیفی گاه در مورد واژه‌های هم‌پا‌غازی که پیوسته نوشته نمی‌شوند نیز جاری شده است مانند گرد‌هن = گرد‌دهن. «تلخ‌خوش» نیز از راه اینگونه کتابت نخست به شکل «تلخوش» (پیوسته و با حذف یک‌خ) نوشته شده و بعدها با منسوخ شدن این شیوه کتابت به غلط «تلخوش» (به فتح واو) تلفظ شده و همین تلفظ غلط رواج یافته است.^۱

آنچه این گمان را تأیید می‌کند یکی توجه فراوان حافظ به برساختن تصویرها و ترکیبهای خلاف آمد، متناقض نما و پارادوکسی است^۲، که شمار فراوانی از آنها را در سخن او می‌بینیم، تصاویری چون دولت فقر، مجمع پریشانی، هوشیار مست، شادی غم، شورشیرین و... دو دیگر تکرار همین توصیف متناقض‌نما با اندک تغییری در این بیت حافظ:

۱- در باره واژه «خوشگل» نیز که گویا در متون گذشته سابقه ندارد، می‌توان این طور حدس زد که شاید تحریف «خوش‌شکل» باشد که در اثر همین شیوه کتابت، نخست بصورت «خوش‌شکل» نوشته شده و بعدها به «خوشگل» تغییر یافته است. (خوش‌شکل به معنای خوشگل در متون سابقه دارد). البته تعبیر «خوش آب و گل» در زبان روزمره بر اصالت «خوشگل» بی‌دالت نیست اگر آن را پی‌آمد تحریف خوش‌شکل ندانیم. فتأمل!

۲- برای توضیح «خلاف آمد» و نمونه‌های فراوان آن بنگرید به مقاله نگارنده با عنوان «خلاف آمد» - کیهان فرهنگی - سال سوم - شماره نهم.

بادۀ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک
 نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام
 که کافی است تلخ و تیز جابه جا شوند، تا همین ترکیب
 تلخ خوش به دست آید.

نیز در بیت‌های زیر از دیگر گویندگان پارسی:
 باغ پرگل شد و صحرا همه پرسوسن
 آبها تیره و می تلخ و خوش و روشن
 (فرخی، دیوان ص ۳۲۵)

ای تازه گل که چون ملی از تلخی و خوشی
 چند از درون به خصمی و بیرون به دوستی
 (خاقانی، دیوان ص ۶۷۷)

زهر عشقت کام عیشم تلخ کرد،
 هست تلخ این چاشنی اما خوش است
 (امیر خسرو دهلوی، دیوان، ص ۸۵)

خندان درآ تلخی بکش شاباش ای تلخی خوش
 گل‌ها دهم گرچه که من اول همه خارآدم
 (کلیات شمس ۱۷۳/۳)

داد می معرفتش با تو بگویم صفتش
 تلخ و گوارنده و خوش همچو وفای دل من
 (کلیات شمس ۱۱۴/۴)

زین خنب‌های تلخ و خوش گرچاشنی داری بچش
 ترک هوا خوشتر بود یا در هوا آمیخته
 (کلیات شمس ۹۵/۵)

این توصیف پارادوکسی به صورتهای «تلخ شیرین»، و تخفیف یافته آن «شین تلخ»، «تلخ‌نوش» و «تلخ حلوا» نیز در این بیت‌های مولانا آمده است:

چه تلخ است و چه شیرین پر از مهر و پر از کین
 زهی لذت نوشین زهی لقمه دندان
 (دیوان شمس ۱۵۹/۴، نیز ۲۱۲/۶، ۱۲۹/۷)
 بروی او دلابس باده خوردی

به شین تلخی از آن رو در خماری
 (دیوان شمس ۵۱/۶)

اخلاق مختلف چو شرابات تلخ و نوش^۱
 در جسم‌های هم‌چو اوانی نهاده‌ای
 (دیوان شمس ۲۲۱/۶)

چون جان و دل یکتا شوی پیدای ناپیدا شوی
 هم تلخ و هم حلوا شوی با طبع می هم‌خو شوی
 (دیوان شمس ۱۹۴/۵)

این نیز گفتنی است که واژه «وش» افزون بر پسوند تشبیهی، صفت و به معنی خوب و خوش نیز هست، (رک: برهان قاطع) و در این صورت «تلخ و ش» از نظر پارادوکسی و متناقض‌نمایی با «تلخ‌خوش» تفاوتی نخواهد داشت. با اینحال «تلخ خوش» حافظانه‌تر و با شیوه‌ها و

۱- عبارت «تلخ و نوش» دور نیست که تحریف «تلخ و خوش» باشد، به قرینه تکرار چندین باره آن در زبان حضرت مولانا.

شگردهای سبکی او سازوارتر است، زیرا از یک سو «وش» در معنی وصفی «خوش» واژه‌ای وحشی و غریب الاستعمال است، و حافظ را به کاربرد واژه‌های وحشی و غریب عنایتی نبوده است، (در نمونه‌هایی که از دیگر شاعران نیز آوردیم، دیدیم که همه تلخ را با خوش همراه ساخته بودند) و از دیگر سو، توالی و از پی آبی دو «خ» در «تلخ‌خوش» که از مصادیق واج‌آرایی و تکرار حرف به شیوه هم‌پاغازی است، از شگردهایی است که حافظ به آن توجه و دلبستگی داشته، و بسامد بالای آن در سخن او گواه این مدعاست و ترکیبهای هم‌پاغازی چون: آتش شوق، نرگس ساقی، یمن نظر، جام مرصع، ارباب بی‌مروت، برگ گفت و شنید، داغ غم، خاک کو، باز ظفر، آلوده (ه) دامن و ... به فراوانی در سخن او یافت می‌شود.

افزون بر اینها «خوش» پذیرای ایهام، شیوه شاخص حافظ نیز هست آنهم ایهامی ظریف و دیرپاب، زیرا یکی از معانی خوش که در برهان قاطع آمده، «بوسه» است، و درین معنی با «قبله» در مصرع دوم ایهام ترادف و با «عدارا» ایهام تناسب دارد.

این بود حدس ما درباره «تلخ‌وش» و اصل تحریف شده آن «تلخ‌خوش» که افزون بر این که جلوه‌گاه دو شگرد از شیوه‌های سبکی حافظ است یعنی واج‌آرایی و خلاف آمد، با واقعیت نیز سازوار است زیرا شراب برای شرابخوار تلخی است که در عین تلخی، خوش نیز هست.

با اینهمه «تلخ‌وش» با پسوند تشبیهی «وش» را غلط نمی‌دانیم، زیرا اولاً محدود بودن «وش» به دیدنی‌ها معلوم و مسلم نیست و با

غیردیدنی‌ها نیز نمونه و سابقه دارد، مانند:

«نیست وش» باشد خیال اندر روان

تو جهانی بر خیالی دان روان

(مثنوی دفتر ۱ بیت ۷۰)

دم تو، دم تو، دم «جان وش» تو می تو می تو می چون زر تو

(دیوان شمس ۵ / ۸۵)

و پیداست که «نیست» و «جان» دیدنی نیستند.

ثانیاً و بر فرض محدود بودن آن به دیدنی‌ها، باکی نیست اگر کسی از راه مجاز خاص و عام (کاربرد خاص در مفهوم عام) آن را از محدوده دیدنی‌ها رها سازد و در غیر دیدنی‌ها نیز به کار برد. برای آن پیشینه استعمال نیز یافته‌ایم، در این بیت حضرت مولانا:

ای جان شیرین تلخ‌خوش بر عاشقان هجرکش

در خدمت آن شاه خوش بی کبر با صد کبریا

(دیوان شمس ۱ / ۱۹)

که با توجه به مفهوم بیت (تلخ گونه بودن جان شیرین برای عاشقان به معبران افتاده) و تکرار «خوش» در مصراع دوم نمی‌توان آن را تحریف شده «تلخ‌خوش» دانست، هر چند می‌توان گفت کاربرد پسوند «وش» همراه با واژه‌هایی چون تلخ که به نظر محققانی چون خانلری غریب است یکی از هزاران بی‌قیدی‌ها و هنجار شکنی‌های لفظی حضرت خداوندگار، مولانست، روح شیدای آزادی که «لفظ و گفت و صوت را بر هم زند تا که بی این هر سه با او دم زند» فتامل!

و آخرین نکته، این که پارادوکس «تلخ‌خوش» مانند بسیاری از

این گونه ترکیب‌ها، شکل کمال یافته و هنری‌تر، کاربرد «تلخ و خوش» به صورت تضاد و طباق بدیعی است که نمونه‌های فراوانی نیز دارد. مانند این بیت سیف فرغانی:

ای بت پسته دهن وقت تو چون نامت خوش

عیش تلخ من از آن چشم چو بادامت خوش

(دیوان سیف ص ۶۰۹)

== با حافظ نامه ==

بِاسْمِ الْحَقِّ

آنچه از پی می‌آید بخشی از یادداشت‌های انتقادی اینجانب است، بر «حافظ نامه» جناب خرمشاهی که در مستدرک این کتاب (چاپ سوم) چاپ شده است. جناب خرمشاهی برخی از آنها را به دیدهٔ قبول نگریسته و بر برخی انگشت انتقاد نهاده‌اند، اینجانب بر پاسخهای انتقادی ایشان، پاسخ‌هایی نوشتم و خدمت ایشان فرستادم و خواستم که اگر به پاسخی نیاز می‌بینند مرقوم فرمایند که تاکنون که دیر زمانی می‌گذرد پاسخی نداده‌اند، در اینجا مجموعهٔ آن نقدها و پاسخ‌ها را ملاحظه می‌فرمایید.

با «حافظ نامه»

انتشار کتابی در شرح اشعار خواجه شیراز، آن هم از نویسنده‌ای حافظ پژوه و اهل و آشنا با زبان، بیان، اندیشه و شگردهای هنری خواجه (نه از نویسنده‌ای ترک و...) چیزی بود که حافظ دوستان از دیرباز انتظارش را می‌کشیدند و چشم به راهش داشتند و اینک کتاب «حافظ نامه» از جناب خرّمشاهی که دیری است با حافظ و حافظ پژوهان انس و آشنایی دارد پاسخی است به این انتظار بجای حافظ دوستان.

«حافظ نامه» افزون بر شرح ۲۵۰ غزل خواجه، مقدمه‌ای دارد خواندنی در باب «وجوه امتیاز و عظمت حافظ و تأثیر پیشینیان بر او»، در جای جای کتاب نیز بحث‌های خواندنی دیگری هست مانند چهارده روایت، حافظ و مدح، حافظ و نظام احسن آفرینش و... که بویژه برای آنان که حوصله تفصیلی این مباحث را ندارند آموزنده و کارگشاست. از ویژگیهای خوب این کتاب یاری جویی نویسنده از سخنان

خود حافظ و گاه دیگران است برای تفسیر و توضیح پاره‌ای از ابیات و اصطلاحات. و بایسته است که شارحان متون ادبی این شیوه شایسته و راهگشا را بیشتر مورد توجه قرار دهند، که «کلام الشاعر یفسر بعضه بعضه» یا «الشعر یفسر بعضه بعضه».

و خلاصه: ذوق، دانش و تتبع پر زحمت نویسنده که از جای جای کتاب آشکار است از «حافظ نامه» کتابی خواندنی و ماندنی ساخته است.

اینجانب آنگاه که کتاب را به قصد خواندن فرا پیش گرفتم گمان نمی‌کردم چندان به حاشیه‌نویسی نیاز افتد، از اینرو گاه قلم نیز همراه نداشتم، با اینهمه حاشیه‌نویسی‌ها، از یکی دو مورد فراتر رفته به دهها مورد رسید، آنچه در زیر می‌آید بخشی است از بازنویسی همان حاشیه‌نویسی‌ها (به ترتیب صفحات کتاب) که امید است نشر آنها بی‌اثر نباشد هم در بهسازی و تکمیل «حافظ نامه» و هم در بهشناسی اشعار خواجه

یکم (ص ۱۳۰)

در باره ترکیب «تلخوش» نوشته‌اید: «یعنی تلخ گونه، و تلخ مزه، البته پسوند وش برای طعم غریب است.» دیگران نیز درباره این ترکیب همین را گفته‌اند. اما دور نیست که این ترکیب نه مرکب از تلخ + وش، بلکه فراهم آمده از تلخ + خوش بوده و بعدها به شیوه کتابت قدیم، در اثر پیوسته‌نویسی و حذف یکی از دو «خ» به صورت کنونی درآمده باشد. توضیح اینکه: در کتابت قدیم گاه کاتبان، دو واژه پیاپی را که حرف

پایانی اولین، با حرف آغازین دومین-یکی بود، پیوسته و سرهم می‌نوشتند. و از آن دو حرف یکسان، تنها یکی را به کتابت می‌آوردند. یعنی این گونه حروف مکرر را با حرف مشدد یکسان می‌نوشتند. یا به این دلیل که آنها را در لهجه خویش مخفف تلفظ کرده، و همان صورت ملفوظ را می‌نوشته‌اند. و یا آنها را نیز مشدد می‌پنداشته‌اند. گمان می‌رود ترکیب «تلخ خوش» چنین داستانی داشته باشد، یعنی نخست به همان شیوه کتابت، به تلخوش تغییر چهره داده، و بعدها با منسوخ شدن آن شیوه کتابت، به غلط تلخوش (با فتح واو) تلفظ شده، و همین تلفظ غلط رواج پیدا کرده تا آنجا که اهل ادب را نیز با اشکال رویور کرده است.

بنا بر این تلخ خوش مانند مجمع پریشان [و خراب آباد] یک ترکیب پارادوکسی (به اصطلاح آقای دکتر شفیعی) است. یعنی ترکیبی متضادنما که دو چیز ناسازگار و هم‌گیر را در خود جمع دارد. و حافظ با بر ساختن آن به توصیفی پارادوکسی از شراب پرداخته و می‌گوید هر چند شراب تلخ است، و هر تلخ ناگوار، اما، شراب تلخی است که در عین تلخی خوش و گوارا هم هست. آنچه این گمان را به یقین نزدیک می‌کند، تکرار همین توصیف است با اندک تغییری در این بیت حافظ:

«باده گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک

نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام،

پاسخ جناب خرمشاهی:

[در لغت نامه دهخدا در ذیل کلمه «وش» جزو یکی از معانی آن چنین آمده است: گون، گونه، گمان می‌کنم استعمال آن در مبصرات است، نه در مذوقات. چنانکه در این بیت حافظ... یا اشتباه است و اصل آن تلخ و خوش... (یادداشت مرحوم دهخدا). پس نظر یا نظریه آقای راستگو تازگی ندارد، مگر اینکه ایشان به لغت‌نامه مراجعه نکرده باشند، که در این صورت توارد خاطر است. اما دفاع و دلایل ایشان قابل توجه است، و لو اینکه نهایتاً مثبت دعوای ایشان نیست.

بنده برای تلخوش (به فتح واو) و صحت آن، و رفع استبعاد از اینکه چرا به قول مرحوم دهخدا به جای مبصرات، در مذوقات به کار رفته، یا به تعبیر ساده‌تر استاد خالصری «پسوند وش برای همانندی دیدنیهاست، نه چشیدنیها» (بعضی لغات و تعبیرات، ذیل بنت العنب) نظر یا نظریه‌ای دارم که اتفاقاً در اینجا هم از یکی از اصطلاحات دوست دانشورم آقای دکتر شفیعی کدکنی استمداد و استفاده می‌شود، و آن تعبیر «حسامیزی» است که ایشان به کار برده‌اند. چنانکه مثلاً برای بو، «شنیدن» به کار می‌بریم و برای صوت، یا بو، «دیدن» (در باره بو شنیدن - کتاب حاضر ص ۸۱۱). بارها هنگام صحبت از عطری، یا گلی، آن را جلوی بینی مخاطب خود گرفته و از او پرسیده‌ایم: «می‌بینی؟» یعنی «این رایحه را استشمام می‌کنی؟» لهذا به کار بردن «وش» که مخصوص رنگها و دیدنیهاست، برای تلخ که از چشیدنیهاست، از مقوله بسیار کهن «حسامیزی» است و اشکالی ندارد.]

پاسخ به پاسخ:

در باره اینکه نظر من در باره «تلخوش» تازه نیست و نظیر آن در «لغت نامه دهخدا» نیز آمده است، باید بگویم، که هر چند نظر من با دهخدا تفاوت دارد، زیرا من اصل آن را «تلخ خوش» که یک ترکیب پارادوکسی است، حدس زده‌ام، و توجیه و دلیلی که آورده‌ام در اثبات همین نظر است، اما دهخدا آن را بصورت دو واژه بهم عطف شده (تلخ و خوش) حدس زده است، با اینهمه اگر من از نظر دهخدا خبر می‌داشتم بحتم این نظر تیزبینانه را در تأیید نظر خویش شاهد می‌آوردم، بجاست همین جا اشاره کنم، به نظرهای دقیق و ذوقمندانه دهخدا از جمله درباره برخی تصحیحات دیوان حافظ که استاد محیط طباطبایی آنها را در مقاله‌ای (نشر شده در کیهان فرهنگی س ۵ ش ۸) نقد و ابطال کرده، و من در پاسخ آنها مقاله‌ای با عنوان «داوری ادبی» برای کیهان فرهنگی فرستادم که البته چاپ نکردند^۱، و در آن بیشترین نظرهای دهخدا را تأیید و توجیه کردم.

این را نیز بگویم که من درباره «تلخوش» مقاله مستقلی نیز پرداخته‌ام و در آن آنچه را از دیگران در این باره دیده‌ام نقل و نقد کرده‌ام، و از جمله به توجیه «حسامیزی» که شما در اینجا آورده‌اید، نیز اشاره کرده‌ام، و با نشان دادن پیشینه استعمال، آن را به همین صورت رایج نیز درست دانسته‌ام^۲.

۱- آن مقاله را در همین مجموعه می‌بینید، (مقاله داوری ادبی)

۲- بنگرید به همین مجموعه، (مقاله آن تلخوش)

دوم (ص ۱۹۱)

در مورد بیت زیر:

ساقی و مطرب و می جمله مهیاست ولی

عیش بی یار مهیا نشود یار کجاست

نوشته‌اید: «ضبط همه نسخه‌ها در مصراع دوم «مهیا» است. تنها در انجوری و بعضی نسخه بدلها «مهنا» آمده و همین درست است. زیرا ۱- حافظ آنقدر کمبود واژه ندارد که یک کلمه را در دو مصراع تکرار کند.

۲- مهیا و مهنا جناس دارند و ذهن صنعتگرای حافظ باسانی از آن نمی‌گذرد.

۳- ترکیب عیش مهنا ترکیبی رایج و کلیشه‌ای است.»

با اینهمه همان مهیا که ضبط همه نسخه‌هاست درست‌تر می‌نماید. زیرا ظاهراً مقصود شاعر این نیست که با وجود ساقی و مطرب و می عیش ما مهیا هست ولی مهنا نیست، پس یار را خبر کنید تا عیش مهبای ما را مهنا کند. بلکه مقصود این است که هر چند ساقی و مطرب و می یعنی اسباب عیش همه آماده‌اند، با اینهمه عیش ما فراهم نیست. زیرا عیش ما را فقط یار فراهم می‌سازد. و نه چیز دیگر. دلیل‌های یاد شده نیز هیچ کدام پذیرفتنی نیستند. زیرا تکرار یک واژه اگر بجا و هنرمندانه باشد، نه تنها نشان کمبود واژگانی شاعر نیست، بلکه صنعتی است که در بدیع آن را «تکریر» نام داده‌اند که اگر با تضاد نفی و اثبات همراه باشد (آنگونه که در بیت یاد شده می‌بینیم) لطف بیشتری می‌یابد. و نمونه‌های فراوانی نیز دارد. حافظ خود گوید:

باده‌نوشی که در او روی و ریایی نبود
بهتر از زهد فروشی که در او روی و ریاست

* * *

ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون
روی سوی خانه خمار دارد پیر ما
این نیز مثالی از سعدی:

گر بگویم که مرا با تو سر و کاری نیست
در و دیوار بگوید که سر و کاری هست
[ضبط نسخه فروغی در مصراع دوم چنین است: در و دیوار
گواهی بدهد کاری هست. خرمشاهی] و به این گونه هر چند شاعر از
صنعت جناس چشم پوشیده اما دو صنعت تکریر و نفی و اثبات را به
جای آن نشانده است. و با این جابه‌جایی ارادت خویش به معشوق را
نیز با مبالغت و تأکید همراه کرده است. و این نیز صنعتی است.
کلیشه‌ای بودن «عیش مهنا» نیز کارگشا نیست. زیرا همان طور که گفته
آمد، مقصود شاعر مطلق عیش است، نه عیش مهنا، مقید.
بیت‌های زیرین که همه با بیت مورد بحث حال و هوایی یگانه
دارند، نیز قرینه‌هایی هستند بر درستی و قوت بخشی آنچه گفته آمد:
مطرب و می‌گر چه موجود است لیک

خوبرویی نیست آخر چون رویم

(امیر خسرو دهلوی، دیوان ص ۴۱۶)

هر تنعم که تو بینی همه با دوست خوش است
گل و مل را چه محل گر نبود صحبت یار
(عماد فقیه، دیوان ص ۱۶۱)

باغ و بهار و جام می، چنگ و دف و آوازی
کام دل من زین همه، حاصل نگردد یار کو

(ناصر بخارایی، دیوان ص ۳۶۶)

ز عشرت و طرب و باده هیچ باقی نیست
ولی چه سود که دوریم از آن جمال امشب

(اوحدی مراغه‌ای، دیوان ص ۱۲۲)

با اینهمه گفتنی است که مقصود، ترجیح ضبط «مهیّا» بر «مهتّا» است
و نه غلط بودن «مهتّا»

سوم (ص ۲۳۲)

ترکیبهای «سرآب» و «سرآب» را دارای جناس خط دانسته‌اید. حال
آنکه اگر بخواهیم از اصطلاحات جا افتاده و وراج یافته بدیعی بهره
گیریم، نه اصطلاحات خود ساخته، باید گفت: جناس مرکب درست‌تر
است. زیرا جناس خط آنجاست که پایه‌ها یکسان نوشته شوند و تنها
در نقطه گذاری تفاوت داشته باشند. با اینکه سرآب و سرآب تفاوت
نقطه‌ای ندارند، یکسان نیز نوشته نمی‌شوند.

چهارم (ص ۲۹۰)

در بیت زیر:

سنگ و گل را کند از یمن نظر لعل و عقیق
هر که قدر نفس باد یمانی دانست

باد یمانی را فاعل گرفته، بیت را این گونه معنی کرده‌اید: «باد یمانی هر عنصر بی قابلیت چون سنگ را به عنصری عالی چون لعل و عقیق تبدیل می‌کند.» که درست نمی‌نماید. فاعل، هر که... در مصرع دوم است و معنی بیت نیز چنین: کسی که قدر نفس باد یمانی (نفحات رحمانی) را بداند و از آن بهره‌اندوزد، به مقامی می‌رسد که می‌تواند سنگ و گل را با نظر خود به لعل و عقیق بدل نماید. یعنی نظر او کیمیا می‌شود.

[آری حق با آقای راستگوست.](خرم‌شاهی)

پنجم (ص ۳۱۶)

در مصرع «که رنج خاطر از جور دور گردون است» واژه‌های «جور» و «دور» را دارای سجع دانسته‌اید که از نظر تطبیق با اصطلاح جا افتاده و رواج یافته «سجع» درست نیست. زیرا سجع در اصطلاح بدیع، ویژه واژه‌های هماهنگی است که در پایان جمله‌های پیاپی می‌آیند و از این رو ناگزیر دور از هم بوده، در یک جمله و در کنار هم نخواهند بود. مگر اینکه، خود آن را از این محدوده درآورده، تا مرز هرگونه هماهنگی واژه‌گانی خواه دور از هم و خواه کنار هم گسترش دهیم. واژه‌های نزدیک یا کنار هم در یک جمله را اهل بدیع «ازدواج» و «تضمین المزدوج» نام داده‌اند. نظیر این سهوالقلم در جاهای دیگر نیز آمده است. از جمله در مورد واژه‌های «رخت و بخت» در «بختم اریار شود رختم از اینجا ببرد» (ص ۵۲۷) و «اینکار و انکار» در مصرع «آنکه این کار ندانست در انکار بماند» (ص ۶۶۰)، که در اولی جناس لاحق درست است و در دومی جناس زاید مرکب.

ششم (ص ۴۳۷)

بیت زیر:

صد جوی آب بسته‌ام از دیده برکنار

بر بوی تخم مهر که در دل بکارمت

را دارای صنعت حسن تعلیل دانسته‌اید، که پذیرفتنی نیست. زیرا حسن تعلیل آنجاست که گوینده برای چیزی دلیلی غیر واقعی یعنی خیالی و شاعرانه بتراشد، نه اینکه دلیل واقعی آن را گزارش کند. و در بیت یاد شده، گریستن برای نرم کردن دل معشوق دلیل واقعی است و نه خیالی. همین نادرستی در ص ۶۶۶ و ص ۸۹۳ نیز تکرار شده است.

پاسخ جناب خرمشاهی:

[در تعریف حسن تعلیل، بنده با آقای راستگو اختلاف نظری ندارم، ولی در اطلاق آن به بیت یا بیت‌های مورد بحث اختلاف نظر یا اختلاف سلیقه داریم. اگر حافظ گفته بود من در دل شبها می‌گیرم، تا تو ببینی یا بشنوی و دلت نرم شود و من در دل تو جا پیدا کنم، طبعاً حسن تعلیلی در کار نبود. ولی نحوه بیان را ملاحظه کنید می‌گویید این جویبارهای اشک که من روان کرده‌ام به امید آبیاری تخم مهر و محبت است که قرار است، یا دست اندرکارم، که در دل تو بکارم. می‌گویید اگر قرار است تخمی سبز شود به آبیاری نیاز است و این حسن تعلیل است، زیرا دلیل واقعی نیست یعنی آن تخم، تخمی نیست که

فی الواقع سبز شود یا آبیاری با اشک و غیر اشک لازم داشته باشد.]

پاسخ به پاسخ:

در باره اینکه بیت:

صد جوی آب بسته‌ام از دیده برکنار

بر بوی تخم مهر که در دل بکارمت

آیا حسن تعلیل دارد یا ندارد، باید بگویم، گویا جنابعالی در تعریف و تطبیق حسن تعلیل اندکی مسامحه کرده‌اید. [وگرنه بر حسن تعلیل داشتن این بیت اصرار نمی‌فرمودید مگر اینکه بر خلاف آنچه نوشته‌اید در تعریف حسن تعلیل با ما اختلاف نظر داشته باشید.] زیرا در حسن تعلیل، محور این نیست که دلیل بصورت خیالی و مجازی عرضه شود، بلکه محور این است که دلیل عرضه شده، دلیلی خیالی، ساختگی و غیر واقعی باشد، خواه به صورت خیالی و مجازی عرضه شود و خواه به صورت حقیقی و غیر خیالی، اما اگر دلیل عرضه شده دلیلی واقعی و حقیقی بود دیگر حسن تعلیل نخواهد بود، خواه شیوه بیان آن مجازی و خیالی باشد و خواه حقیقی و غیر خیالی؛ مثلاً اگر به شیوه حقیقی و غیر مجازی بگوییم «رنگ تیره بنفشه بخاطر ستمی است که بر آزادگان رسیده» حسن تعلیل است، و اگر همین مضمون را به صورت «بنفشه در غم آزادگان سیه پوشید» که شیوه‌ای مجازی و خیال آمیز است عرضه کنیم، باز هم حسن تعلیل خواهد بود، زیرا تیرگی رنگ بنفشه به دلیل یاد شده نیست. اما عبارت: «گریه می‌کنم تا دل تو را به خود مهربان کنم» حسن تعلیل ندارد زیرا گریستن واقعاً می‌تواند دلیل

برانگیختن مهربانی باشد، حال اگر همین مضمون که تنها دارای تعلیل است و نه حسن تعلیل به شیوه‌ای شاعرانه و خیال‌آمیز عرضه شود، آن گونه که در سخن حافظ آمده، باز هم فقط دارای تعلیل خواهد بود و نه حسن تعلیل، البته تردید نیست که اگر تعلیل و نیز حسن تعلیل با شیوه‌ای خیال‌آمیز عرضه شود لطف هنری بیشتری خواهد داشت.

هفتم (ص ۵۹۷)

عبارت «كنت كنزاً...» را سخن رسول (ص) گفته‌اید، با اینکه حدیث قدسی است، یعنی سخن خدا، نه رسول (ص).

پاسخ جناب خرمشاهی:

[این تعبیر که حدیث قدسی را سخن پیامبر (ص) نامیده‌ام در جای خود درست است و شرح و بیانش خواهد آمد. اما اشاره و محل ایراد آقای راستگو در ص ۵۹۷ کتاب حاضر در جمله‌ای است که از ابن عربی نقل شده است. و در واقع ابن عربی، حدیث قدسی را قول پیامبر (ص) نامیده و حق با اوست. زیرا با اذعان به اینکه «كنت كنزاً...» حدیث قدسی است، باید دید که حدیث قدسی چیست. میرسیّد شریف جرجانی در تعریفات خود می‌نویسد: «حدیث قدسی، از حیث معنی از جانب خداوند تعالی است، و از حیث لفظ از رسول الله (ص) و عبارت است از آنچه خداوند به الهام یا رؤیا با رسولش در میان می‌گذارد، و رسول علیه السلام از آن معنی، با عبارات خودش تعبیر می‌کند. قرآن از حدیث قدسی افضل است زیرا لفظ آن نیز مُنَزَّل [= وحیانی] است.» از معاصران، استاد

کاظم مدیر شانه‌چی در کتاب درایة الحدیث (ص ۱۳) خود در تعریف حدیث قدسی می‌نویسد: «عبارت از حدیثی است که پیغمبر از خداوند اخبار کند. بدین‌گونه که معنی و مضمون آن بر قلب پیغمبر القاء شود و پیغمبر با لفظ خود ادا می‌نماید.» پس عیب و ایرادی در عبارت ابن عربی که اینجانب نقل و ترجمه کرده‌ام نیست.

پاسخ به پاسخ:

درباره این اشکال من که «حدیث قدسی سخن خداست و نه سخن رسول(ص)» باید بگویم که به هنگام بازنویسی حاشیه‌نویسی‌هایم بر «حافظ نامه» توجه نکرده‌ام که این سخن از ابن عربی است که شما ترجمه کرده‌اید و نه سخن خود شما، اما این مسامحه اصل اشکال را منتفی نمی‌کند. زیرا اشکال در اصل بر «ماقال» وارد است و بالتبع بر «من قال» یعنی ابن عربی و نیز شما که با نقل قولی از میر سید شریف سخن او را تصویب و تایید کرده‌اید. آنچه را نیز از «تعریفات جرجانی» و «درایة الحدیث مدیر شانه‌چی» نقل کرده‌اید، که در حدیث قدسی معنی از جانب خداست و لفظ و تعبیر از پیامبر(ص)، دلیل این نیست که حدیث قدسی را سخن پیامبر بدانیم، زیرا اولاً این قید را برخی از اعظام حدیث شناسان که نمی‌توان نظرشان را نادیده گرفت یا نیاورده‌اند یا بصراحت نفی کرده‌اند؛ [مثلاً دانشمند همه فن حریف شیخ بهایی (ره) در «الوجیزة» که رسالگگی است موجز، اما متین و پربار و از مأخذ عمده «علم الدرایة»، می‌نویسد: «و من الحدیث ما یسمی حدیثاً قدسیاً و هو ما یحکی کلامه تعالی غیر متحد بشیء منه، نحو قال الله تعالی

«الصوم لی و انا اجزی علیه»^۱، می بینیم که او در این تعریف با عبارت «کلامه تعالی» بصراحت حدیث قدسی را سخن خدا دانسته، و به هنگام نقل مثال با عبارت «قال الله» آشکارا آن را به خدا نسبت داده است.

فیلسوف و فقیه نکته سنج میرداماد (ره) نیز در کتاب «الرواشح» که مأخذی دقیق و پرنکته در حدیث شناسی است، ضمن بحثی در تعریف حدیث قدسی چنین می نویسد: «... الحدیث القدسی یوحی الی النبی (ص) معناه فیجری الله علی لسانه فی العبارة عنه الفاظاً مخصوصة فی ترتیب لیس للنبی (ص) ان یدلها الفاظاً غیرها او ترتیباً غیره»^۲ و بصراحت نه تنها معنی حدیث قدسی که الفاظ و شیوه تعبیر آن را نیز از خدا می داند، الفاظ و شیوه تعبیری که خداوند آنها را بر زبان پیامبر (ص) جاری می گرداند و پیامبر (ص) مجاز نیست آن الفاظ یا تعابیر یا ترتیب آنها را تغییر دهد. و در تفاوت آن با قرآن، دو ویژگی برای قرآن برمی شمرد: یکی این که قرآن به قصد اعجاز نازل شده، و دیگر این که پیامبر (ص) قرآن را لفظاً و معنأً یکجا از فرشته وحی دریافت کرده است. [

ثانیاً، اگر حدیث قدسی سخن رسول (ص) است باید آنچه در آن آمده نیز به پیامبر (ص) مربوط باشد بویژه آنجا که ساختار کلام بصورت متکلم وحده است؛ مثلاً در حدیثهای قدسی یی چون «کنت کنزاً مخفیا...»، «لولاک لما خلقت الافلاک»، «عبدی اطعنی حتی اجعلک مثلی» و... باید پذیرفت که این گنج مخفی که می خواسته شناخته شود

۱- الوجیزه چاپ شده با ضیاء الدرایه ص ۹۵.

۲- الرواشح، ص ۲۰۵.

پیامبر(ص) است (هرچند بجای خود او نیز گنج مخفی است) و این پیامبر است که به رسولش می‌فرماید: اگر تو نبودی افلاک را نمی‌آفریدم، و این پیامبر است که خطاب به بندگان‌ش یعنی آدمیان می‌گوید از من اطاعت کنید تا شما را چون خود سازم و... و گمان نمی‌کنم جناب خرمشاهی به این پذیرش‌ها گردن گذارند.

بهر حال گمان می‌کنم تعبیر «پیامبر فرمود»، به هنگام نقل حدیث قدسی، تعبیری مسامحه‌آمیز باشد، و بهتر این است که حدیث قدسی را یا مستقیماً به خداوند نسبت دهیم و از قول او نقل کنیم [همانگونه که همین ابن عربی در مواردی از همین «فصوص» به هنگام نقل حدیث قدسی با تعبیرهایی چون «... ان الله تعالى يقول» ص ۱۰۷، و «كما ورد في الخبر الصحيح عن الله تعالى» ص ۲۲۲، همین کار را کرده است، و ابوالعلاء عقیفی در تعلیقه بر همین سخن ابن عربی که در «حافظ نامه» نقل شده، و این بحث و گفتگو را پیش آورده، با تعبیر «قال تعالى في حدیث قدسی یرویه الصوفیه، کنت کنزاً...» ص ۳۰۳ آنچه را در متن به پیامبر(ص) منسوب شده، به خداوند نسبت داده است. شیخ احمد جام نیز در چندین جای کتاب «انس الثابین» احادیث قدسی را با عبارت «يقول الله» یا نظیر آن، به خداوند نسبت داده، از جمله در صفحه‌های ۵۹، ۱۷۷ و ۲۱۰]. و اگر خواستیم آن را از قول پیامبر(ص) نقل کنیم باید با تعبیرهایی چون «يقول النبي حكاية عن الله» (پیامبر(ص) از قول خدا چنین فرموده) که میان محدثین رواج دارد، نشان دهیم که این سخن رسول(ص) نقل قول از خدا و در حقیقت سخن خداست. و آخرین سخن اینکه، حتی اگر الفاظ حدیث قدسی از پیامبر(ص) باشد،

آنگونه که جرجانی معتقد بود، تقریباً نقل قول غیرمستقیمی از خداوند است، و آنچه با نقل قول، چه مستقیم و چه غیر مستقیم، عرضه می شود همانگونه که از عنوان «نقل قول» فهمیده می شود، در حقیقت سخن «منقول عنه» است نه سخن «ناقل» بویژه اگر مقصود از نقل قولی، مضمون و معنی آن قول باشد [که نقل حدیث بیشتر به همین قصد است و ابن عربی نیز حدیث یاد شده را با چنین مقصودی نقل کرده است.] نه ساختار ظاهری و لفظی آن، و این نکته اخیر می تواند پاسخ این پرسش مقدّر نیز باشد که اگر نقل قول، سخن ناقل نیست نباید آنچه را در قرآن از قول ابراهیم، موسی، هارون، فرعون و... نقل و حکایت شده، سخن خدا دانست، و آنچه را در شاهنامه از قول رستم و اسفندیار و... نقل شده، سخن فردوسی، زیرا در اینگونه موارد آنچه مورد نظر است، ساختار کلام است نه مضمون و معنی آن. (با پوزش از اطنابی که پیش آمد).

هشتم (ص ۷۲۸)

در مصرع «پنهان خورید باده که تعزیر می کنند» همراه با نقل اقوال بحث مفصلی آورده اید، در اینکه تعزیر درست است یا تکفیر و خود به حق تعزیر را ترجیح داده اید. اما دلیل و به تعبیر دقیق تر، حدسی را که بر این ترجیح یاد کرده اید، چندان اطمینان بخش نیست. و هنوز در این بیت جای بحث هست. الف) گمان می کنم اگر بگوییم حافظ از باب مجاز خاص و عام یعنی ذکر خاص و اراده عام، که کاربردی رایج و شیوه ای از شیوه های صور خیال است، تعزیر را که نوعی مجازات

خاص شرعی است، به معنی عام یعنی مطلق مجازات شرعی، به کاربردده است، نه به آن همه طول و تفصیل و جرح و تعدیل نیاز خواهد بود و نه در سخن حافظ با اشکال ادبی یا فقهی سر و کار خواهیم داشت. بویژه اینکه در فقه اهل سنت خلاف بوده که مجازات باده‌خواری حدّ است یا تعزیر. ب) اگر نیز کسی بگوید: در اینجا تعزیر همان معنی خاص خویش را دارد، زیرا در قرآن و سنت نبوی (ص) برای باده‌نوشی مجازاتی معین نشده است، پر بیراهه نرفته است.

البته حافظ خود در جای دیگری تعبیر «تکفیر» را به کار برده است، در این بیت:

به شکر تهمت تکفیر کز میان برخاست

بکوش کز گل و مل داد عیش بستانی

و همین می تواند کفّه «تکفیر» را قدری سنگین تر سازد. فتأمل.

پاسخ جناب خرمشاهی:

[در مورد طول و تفصیل مطلب یا مقاله‌ام در زیر عنوان «تعزیر یا تکفیر؟» که حدود دو صفحه و نیم است، شرمنده نیستم، زیرا یک بحث جدی فقهی است. حدیث‌شناس نامدار معاصر، استاد محمد باقر بهبودی هم در حافظیه (شماره ویژه کیهان فرهنگی همزمان با بزرگداشت بین‌المللی حافظ، آبانماه ۶۷) مقاله‌ای مفصلتر از مقاله بنده، و البته تحقیقی‌تر در همین موضوع نوشته‌اند که تحت عنوان «... که تعزیر می‌کنند» در صفحات ۵۶-۵۷ همان مجله چاپ شده است. ایشان در

آن مقاله تصریح کرده‌اند که شرابخواری در عهد رسول اکرم (ص) تعزیر داشته، نه حد، و معمولاً شارب خمر را حداکثر بیست ضربه آن هم نه با تازیانه، بلکه با دست و ترکه و نعلین و پارچه تاب داده، می‌زده‌اند. و سپس در ادامه بحث می‌نویسند: «...ولی در عهد خلفا که با صد تأسف خودسریهای فراوانی صورت گرفته است، ترکه، و نعلین هم جای خود را به شلاق داده است، و رقم ضربات هم از بیست به چهل و سپس به هشتاد بالغ شده و تثبیت گشته است، و رفته رفته در اثر رواج و شهرت و یکنواختی آن در طول تاریخ نام تعزیر هم به نام حد شرعی تبدیل یافته و حتی در ادب و فقه و حدیث هم اثر نهاده است. ولی خواجه شیراز با وسعت اطلاعات و درس قرآن و کشف کشف از حقایق مزبور مطلع بوده و عمداً و با صراحت کامل گفته است: «پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند». گرچه تعزیر کنندگان حکومت گمان دارند که حد شرعی را به مرحله اجرا می‌گذارد، ولی یک کاتب نسخه‌بردار که از حقایق بی‌خبر و بی‌اطلاع بوده و هشتاد ضربه شلاق را به عنوان حد شرعی مسلم می‌دانسته است، کلمه تعزیر را غلط پنداشته و به خاطر گل روی حافظ و حفظ آبروی او نوشته است «پنهان خوردید باده که تکفیر می‌کنند». و بعدها که نسخه او رو نویس شده اختلافات نسخ را پدید آورده است.» (همانجا).

دوست ادیب نکته‌سنج آقای سید محمد راستگو، به صحت اصطلاحات در علم بدیع علاقه نشان می‌دهند - چنانکه در نقدهای گذشته ایشان دیدیم - ولی در حدیث، چنانکه در مورد حدیث قدسی ملاحظه کردیم و در این مورد هم که فقهی است، حد و حدود اصطلاحات را نگه نمی‌دارند. اینکه می‌گویند حافظ ذکر خاص و اراده عام کرده است و «تعزیر را که نوعی مجازات خاص شرعی است، به

معنی عام یعنی مطلق مجازات شرعی به کار برده است» دو اشکال کوچک و بزرگ دارد. اشکال کوچکش این است که تعزیر مخصوصاً در مقایسه با حد، مجازات خاصی نیست، بلکه شامل انواع مجازاتها از درشت سخن گفتن قاضی تا تند نگاه کردن او تا حبس و جریمه و ضربه‌های بسیاری از یک تا هشتاد (در مورد شرب خمر) می‌گردد. اشکال بزرگ در روشی است که می‌گویند ذکر خاص و اراده عام کارگشاست. زیرا این را در مورد قراءت دیگر یعنی «تکفیر می‌کنند» نیز می‌توان به کاربرد و گفت حافظ ذکر خاص (= تکفیر) کرده ولی اراده عام (یعنی تفسیق) داشته است. این روش و نگرش کارگشا نیست. و سخن اخیر ایشان که می‌گویند «اگر نیز کسی بگوید در اینجا تعزیر همان معنی خاص خویش را دارد، زیرا در قرآن و سنت نبوی (ص) برای باده‌نوشی مجازاتی معین نشده پر بیراهه نرفته است» باز دو اشکال دارد. اگر تعزیر معنای خودش را دارد، دیگر ادعای معین نبودن مجازات با آن قابل جمع نیست. زیرا تعزیر یعنی معین بودن مجازات (ولی نه یک مجازات معین). دیگر اینکه، نه در قرآن، ولی در سنت نبوی (ص)، چنانکه از قول استاد بهبودی نقل کردیم، مجازات بلکه مجازاتهایی (= تعزیر) برای شرابخواری تعیین شده بوده است و منابع فقه و حدیث فریقین بر این امر مسلم گواهی دارد. اگر بحثی در بین مذاهب هست، در جزئیات آن است، نه در اصل آن.]

پاسخ به پاسخ:

در مورد اینکه من به صحّت استعمال اصطلاحات بدیعی

علاقه مندم (نیز ص ۱۴۳۸/۱۱) باید بگویم، به یقین شما هم قبول دارید، که اگر اصطلاحی خواه بدیعی یا غیر بدیعی در معنی خاصی رواج پیدا کرد، برای پرهیز از اشتباه انگیزی و مغالطه آمیزی باید آن اصطلاح را در همان معنی رواج یافته و جا افتاده، بکار برد، و اگر خواستیم آن را در معنایی متفاوت با معنای رواج یافته آن بکار ببریم باید با اشاره به آن، زمینه تفاهم با خواننده را فراهم کرده، راه اشتباه انگیزی را ببرندیم. و اگر من در مواردی بر کاربرد اصطلاحات بدیعی «حافظ نامه» انگشت نهاده‌ام، بر همین پایه بوده است، و گرنه من خود به درستی و دقیق بودن برخی از این اصطلاحات عقیده ندارم، و حتی در نوشتاری بدیعی بنام «هنر سخن آرای» برخی از آنها را تغییر نیز داده‌ام.

- و اما اینکه «من حدّ و حدود اصطلاحات حدیثی و فقهی را نگه نمی‌دارم» از شما چه پنهان من روحانی و اهل فقه و حدیثم و با اصطلاحات این علوم بیگانه نیستم، و اندک تحصیلی که داشته‌ام نیز در همین مقوله‌های حوزه‌ای بوده است، منتهی چند سالی است که ذوق و علاقه فطری مرا با ادبیات نیز درگیر کرده است. بهر حال گمان نمی‌کنم حدّ و حدود اصطلاحات را بهم زده باشم، در مورد اصطلاح حدیث قدسی از آنچه پیش ازین گفته آمد، آشکار می‌شود که آنچه ابن عربی گفته و شما دفاع و تصویب کرده‌اید، با خروج از اصطلاح بیشتر منطبق است تا آنچه من گفته‌ام. اما در مورد اصطلاح حدّ و تعزیر تنها خواسته‌ام توجیهی بیاورم در پاسخ این اشکال که چرا حافظ از مجازات باده گساری که «حد» است. با «تعزیر» تعبیر کرده

است. همانگونه که شما توجیهی دیگر آورده‌اید و دیگران دیگر. و از گستاخی‌هایی که هم‌اکنون در پاسخ ایرادهای بزرگ و کوچک شما خواهم داشت آشکار خواهد شد که حد و مرز اصطلاحات را بهم نریخته‌ام، و اما اشکال‌ها:

الف: اشکال کوچک: اینکه گفته‌ام «تعزیر نوعی مجازات خاص شرعی است». و شما فرموده‌اید «مجازات خاصی نیست» با توجه به این نکته بوده که عنوان «مجازات شرعی» یک عنوان کلی و عام است. با دو فرد خاص. حد و تعزیر، بنابر این اگر بگوییم «تعزیر» گونه‌ای خاص از مجازات شرعی است. همانگونه که «حد» گونه خاص دیگری است، به هیچ روی سخنی ناروا نگفته‌ایم، و این منافات ندارد یا اینکه هر یک از این دو گونه خاص، برای خود مصادیق و زیر مجموعه‌های گوناگونی داشته باشند. مثلاً تند نگاه کردن قاضی، حبس و جریمه و... همه مصادیق خاص تعزیرند و تعزیر خود نسبت به اصل مجازات شرعی، گونه‌ای خاص است، و قطع دست و قتل و صد ضربه تازیانه و... همه مصادیق و زیر مجموعه‌های «حدند» و «حد» خود گونه خاصی از عنوان عام مجازات شرعی.

مگر نه این است که همه مصادیق و زیر مجموعه‌های یک عام نسبت به آن عام، خاص شمرده می‌شوند؟ آیا انسان و اسب و آهو که همه مصادیق عنوان عام «حیوان» اند، هر کدام حیوانی خاص نیستند؟ اگر تعزیر نوعی مجازات خاص شرعی نباشد، باید آهو هم نوع خاصی از حیوان نباشد.

ب: اشکال بزرگ: اینکه اشکال بزرگ توجیه مرا در این دانسته‌اید

که این شیوه یعنی ذکر خاص و ارادهٔ عام در مورد «تکفیر» نیز جاری است، سخت نسنجیده می‌نماید، زیرا شیوهٔ یاد شده به قصد ترجیح تعزیر بر تکفیر نیامده است، تا چنین اشکالی بر آن وارد باشد، بلکه مقصود از آن پاسخگویی به این اشکال است که چرا حافظ کیفر باده‌خواری را بجای «حد» تعزیر گفته است، و توجیه اینکه کاربرد «تعزیر» در اینجا غلط نیست و از نظر ادبی می‌تواند قابل قبول باشد. اما وجه ترجیح تعزیر این است، که هم از نظر موسیقایی خوش‌آوا تر و گوش‌نوازتر است و هم از نظر تناسب معنایی، با باده‌گساری سازگاری بیشتری دارد و این هر دو از ظرایف هنری مورد علاقه حافظند.

و اما دو اشکال شما بر احتمال اخیر من یعنی تعزیر را به همان معنی خاص خویش حمل کردن، گستاخانه باید بگویم که در طرح این دو اشکال غیر وارد مسامحه شده، (شاید نیز تعبیر من مسامحه‌آمیز بوده است) زیرا مقصود از معنی خاص تعزیر همان معنی اصطلاحی و فقهی آن است، یعنی مجازاتی شرعی که نوع و مقدار آن مشخص نشده و به اختیار حاکم شرع نهاده شده است، و مقصود از این عبارت که «در قرآن و سنت نبوی برای باده‌گساری مجازاتی معین نشده» نیز اشاره به همین معنی اصطلاحی «تعزیر» است، یعنی به نظر اهل سنت در این دو مأخذ فقهی از مجازات معین و مرزبندی شده‌ای برای باده‌گساری سخن نرفته است، و الا در اینکه مجازات باده‌گساری «حد» است نه «تعزیر» تردید و در نتیجه اختلافی پیش نمی‌آمد. مگر نه این است که «تعیین» یعنی از میانهٔ چند چیز محتمل بر یکی یا بیشتر انگشت انتخاب نهادن، و همان انگشت نهاده را برگزیدن و دیگران را رها

کردن؟ و مگر نه این است که در قرآن و نیز در سنت نبوی (آنگونه که اهل سنت معتقدند) از میان مجازات‌های گوناگونی که نسبت به باده‌گساران اعمال می‌شده است، بر مجازات خاصّ مشخصی انگشت انتخاب نهاده نشده است؟ و مقصود من از عبارت «در قرآن و سنت نبوی برای باده‌گساری مجازاتی معین نشده است» چیزی جز این نبوده است، اما گویا شما «معین نشده است» را به معنی «وضع نشده است» گرفته‌اید، یعنی تعیین مجازات را که قاعدتاً فرع بر وضع و تشریع آن است، به معنی اصل وضع و تشریع آن دانسته‌اید، و با چنین برداشتی از «تعیین» که مقصود من نبوده است، بر تناقض گونه‌ای در کلام من انگشت نهاده‌اید، با اینکه در این بحث اصل تشریع مجازات چیزی مفروغ عنه است، و بر پایه این اصل مفروغ عنه این بحث، بنیاد شده که آیا این مجازات، مجازاتی مشخص و معین است (حدّ) یا مجازاتی غیر معین و نامشخص (تعزیر)؟ و اینکه من احتمال اخیر را بر پایه عدم تعیین یعنی تعزیر بودن مجازات باده‌گساری بنیاد نهاده‌ام، با توجه به این بوده که اهل سنت که حافظ نیز از شمار آنان است، می‌گویند چون در قرآن و سنت نبوی برای باده‌خواری «حدّی» معین نشده، پس مجازات آن تعزیر است، و احتمال اخیر من در حقیقت نتیجه طبیعی صغری کبرایی است که از همین نکته برمی‌آید و آن این که: حافظ سنی است و سنی مجازات باده‌خواری را تعزیر می‌داند، پس اگر حافظ گفته «پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند» بر اساس بینش فقهی سنّیانه خود سخنی ناروا نگفته است. حال که سخن باینجا رسید، بد نیست برای پیشگیری از یک «ان قلت» و اشکال آخوندی ممکن‌الورود

این نکته را بیفزایم که، در بینش فقهی شیعه مجازات باده گساری «حدّ» است، و اگر نه در قرآن و سنت نبوی، در سنت ولوی که از نظر اعتبار فقهی همپایه سنت نبوی است، برای آن هشتاد ضربه تازیانه مشخص شده است، و حتی پیشینه این تعیین در برخی از روایات شیعی به حضرت رسول (ص) نیز رسیده است.^۱

حال که این بحث نیز به اطناب کشید اجازه دهید توجیه دیگری بیاورم بر درستی کاربرد «تعزیر» در سخن حافظ، و آن اینکه، می توان گفت: حافظ «تعزیر» را به معنی عام لغوی یعنی مطلق مجازات و تنبیه بکار برده است، و با این کاربرد سخن خویش را با رنگی از «ایهام» نیز همراه کرده است، و زمینه حمل آن را هم بر معنی عام لغوی، و هم بر هر یک از دو مصداق خاص و شرعی آن (حدّ و تعزیر شرعی) باز گذاشته است (گونه ویژه ای از ذکر عام و اراده خاص)، یعنی حمل تعزیر لغوی بر تعزیر شرعی برای آنکه مجازات می گساری را تعزیر می داند (اهل سنت)، و حمل آن بر «حدّ» برای آنکه آن را «حدّ» می داند (شیعه) و حمل آن بر مطلق تنبیه و تأدیب برای آنکه از دید فقهی و مذهبی به مسأله نگاه نمی کند. و اینک این توجیه را بر دیگر توجیه ها ترجیح می دهم. و برای اینکه باز به خروج از اصطلاح متهم نشوم می افزایم که برخی از اجلّه فقها نیز از راه مجاز عام و خاص (عام را به معنی خاص عمل کردن) واژه «تعزیر» را در برخی از روایات به «حدّ» حمل کرده اند، از جمله فقیه جلیل آیه الله خوئی در باره این روایت «سألته عن الشارب فقال اما رجل كانت منه زله فأتى معرّره» نوشته اند: «فلا مانع من ان يراد من التعزير فيها

۱- برای دیدن روایت رک: وسائل الشیعه ج ۱۸ ص ۴۷۵.

الحد الشرعی نظراً الى أنه لغة عبارة عن التأديب^۱

نهم (ص ۷۴۰)

در مصرع «از بتان آن طلب ارحسن شناسی ای دل» آن را آمیزه‌ای از حسن و ملاححت و جاذبه جنسی تفسیر کرده‌اید، که تفسیری پسندیده نیست. باید گفت: «آن» با جاذبه جنسی سر و کار ندارد. زیرا جاذبه جنسی محور عشقه‌های هوس‌آلودی است که از زیبایی ظاهر برمی‌خیزد و عاشق چنین عشقی نیز کسی را می‌جوید که موی و میان و خط و خالی داشته باشد. و حافظ، خود «آن» را چیزی و رای موی و میان و جاذبه جنسی می‌داند. و در نشان دادن تفاوت «آن» با انگیزه‌های جاذبه جنسی یعنی زیبایی ظاهری بصراحت می‌گوید:

شاهد آن نیست که موئی و میانی دارد

بسنده طلعت آن باش که آنی دارد
و در جای دیگر با یادکرد همین دوگونگی و تفاوت «آن» را لطیفه‌ای نهانی می‌داند:

لطیفه‌ایست نهانی که عشق از او خیزد
که نام آن نه لب لعل و خط زنگار است

پاسخ جناب خر مشاهی:

[آقای راستگو، گویی هر راستی را نمی‌گویند از جمله فقط نیمی از تعریف بنده از آن را نقل کرده‌اند. کل تعریف اینجانب چنین است: «آن

۱- مبانی تکملة المنهاج، ج ۱، ص ۲۶۹

جاذبه دریافتنی و ناگفتنی که آمیزه‌ای از حسن و ملاحه و جاذبه جنسی است» مهمتر این که این تعریف ضمنی و استطرادی است. لازم بود جناب ایشان به مقاله اصلی «آن» که اساس آن بر نقل تعریفی از استاد فروزانفر است (صفحه ۵۱۰ کتاب حاضر) و مجموعاً دوازده بیت شعر از حافظ و شاعران دیگر در وصف آن در بردارد، مراجعه می‌کردند. اما کمال پرهیزی که از همجواری یا شرکت فحوای «جاذبه جنسی» در معنای «آن» نشان داده‌اند، ولو اینکه آن را اثبات نکرده باشند، طبعاً در حفظ حفاظ قلم و عفاف بیان، و رعایت حسن اخلاق جوانان از خوانندگان، تأثیر کلی دارد. و نهایتاً بی‌اجر نیست. اشکال دیگری که می‌توانستند بر تعریف بنده بگیرند، این است که «جاذبه جنسی» خود مبهم‌تر از «آن» یا به همان ابهام است. یعنی معرف اجلی از معرف نیست. به هر حال برای بنده تردیدی باقی نماند که آقای راستگو، در علم نظر بینا هستند.]

پاسخ به پاسخ:

اینکه من همه تعریف شما را از «آن» نقل نکرده‌ام، از این بوده که به همه آن اعتراض نداشته‌ام، محور اعتراض من این بوده، که شما جاذبه جنسی را جزئی از حقیقت «آن» دانسته‌اید، از اینرو تنها به همین محور اعتراض اشاره کرده‌ام، و به نقل همه تعریف شما نیازی ندیده‌ام؛ افزون بر اینکه، نقل به زعم شما ناقص من به هیچ روی سبب تغییر و تحریف تعریف شما نیز نشده است، و به همین دلیل انتساب دروغی را به شما و دروغگویی مرا پی‌آمد نداشته است، که

شما فرموده‌اید «آقای راستگو گویی هر راستی را نمی‌گویند از جمله...» که فحوای آن این است که گاهی دروغ می‌گویند از جمله در اینجا. البته من این گفته شما را همانگونه که خود در پایان پاسخ‌ها اشاره نموده‌اید، شوخی و شطاحی می‌دانم و جدی نمی‌گیرم. آنچه را نیز در جای دیگر «حافظ نامه» از قول فروزانفر (ره) آورده‌اید هر چند بجای خود درست و مفید است، اما پاسخگوی اشکال من نیست و اشکال همچنان برجاست. اما در مورد اینکه من عدم آمیزگی «آن» با جاذبه جنسی را اثبات نکرده‌ام، باید بگویم تقریباً همه آنچه را من در این مورد آورده‌ام و با «زیرا» که ادات اثبات و تعلیل است، آغاز شده، اثبات‌واره‌ای است بر این مدعی که «آن» با جاذبه جنسی سر و کار ندارد.

دهم (ص ۷۵۲)

در باره پیشنهاد کاربرد واژه تسبیح (رشته دانه دار معروف) در ادب فارسی که پیشتر بیشتر «سبحه» خوانده می‌شده، از قول قزوینی شواهدی آورده، که از آن میان تنها سعدی بر حافظ مقدم است. اضافه می‌کنم که این واژه به همین معنی در شعر خاقانی و عطار که قرنی بر سعدی تقدم دارند، آمده است. دومین بیت قصیده معروف و جگرسوز خاقانی به نام «ترنم المصاب» در سوک پسرش رشیدالدین چنین است:

دانه دانه گهر اشک ببارید چنانک

گره رشته تسبیح ز سر بگشایید

و این هم دو بیت از منطق الطیر (چاپ دکتر گوهرین، ص ۷۱) در داستان
شیخ صنعان:

آن دگر یک گفت تسبیح کجاست

کی شود کار تو بی تسبیح راست

گفت تسبیحم بیفکنم ز دست

تا توانم بر میان زَنار بست

پاسخ جناب خرمشاهی:

[در درجه اول و پیش از هر توضیحی از کشف و ارائه آیین سه شاهد ارزشمند برای کلمه و کاربرد «تسبیح»، از جناب راستگو سپاسگزارم. و با آنکه عهد پیشین خود را در مورد پرهیز از «جدل» فراموش نکرده‌ام، اما ناگزیرم اندکی درباره مطلب و بلکه مقاله‌ای که ذیل عنوان تسبیح در صفحات ۷۵۱ - ۷۵۳ کتاب حاضر نوشته‌ام توضیحی بدهم.

از مطلب ایشان به هیچ وجه بر نمی‌آید که بنده در همان دو صفحه اطلاعات کمیاب و دشواریابی در باره تسبیح - عمدتاً بر مبنای ترجمه و تلخیص رساله‌ای از سیوطی - در میان آورده‌ام؛ و در آغاز آن مقاله نوشته‌ام که: «[تسبیح] در اسلام بر عکس آنچه بعضی تصور می‌کنند، مستحدث نیست، و از همان صدر اول، حتی عهد حیات رسول الله (ص) سابقه داشته است...» اما قول دیگرشان که نوشته‌اند: «از قول قزوینی شواهدی آورده که از آن میان تنها سعدی بر حافظ مقدم است» بخش اخیر عبارات ایشان به مصداق «هذه بضاعتنا رُدَّت الینا» نقل ناقصی از عبارات

اینجانب است که نوشته‌ام: «سپس [قزوینی] اشعار فارسی عده‌ای از شعرای ایران را که در آنها کلمه تسبیح کار رفته نقل کرده است که از آن میان فقط سعدی مقدم بر حافظ است. بقیه از جمله سلمان و کمال خجندی معاصر حافظند و عده‌ای هم چون جامی و صائب بعد از عصر حافظ هستند.»

گله دوستانه بنده - که خود ربط به آداب و اخلاق تحقیق دارد - از این نیست که چرا محققى چون ایشان برای بنده تفریط ننوشته‌اند (حال آنکه فی الواقع در آغاز نقد و نظرشان از راه لطف چنین کاری هم کرده‌اند، و بنده جسارتاً آن را همانند سایر تقریظها حذف کرده‌ام) بلکه این است که دو سه جمله اول ایشان، برای کسی که مقاله «تسبیح» را در متن حاضر ندیده باشد، موهم این معنی است که آن مقاله نقل و تلفیقی جسته و گریخته و خالی از تحقیق، و در عین حال شتابزدگی است. نمی‌دانم شاید هم فی الواقع چنین باشد. یا بنده نازک طبع و پرتوقع هستم.]

پاسخ به پاسخ:

اینکه من به مقاله خوب و مفید شما درباره «تسبیح» که ترجمه و تلخیصی است از کتاب سخت دیرباب سیوطی، اشاره نکرده‌ام، از این بوده، که سخن من نه درباره این بخش از سخن شما که درباره بخش دیگر آن یعنی نقل شواهد شعری از قول قزوینی بوده است، آن هم نه به قصد اعتراض بلکه به قصد تکمیل و نشان دادن پیشینه کاربرد «تسبیح» پیش از سعدی، عذرخواه دیگر من از این عدم اشاره این است که من در آغاز مقاله‌ام بطور کلی یکی از ویژگی‌های بسیار خوب «حافظ نامه» را این دانسته‌ام که در جای جای آن مقاله‌های

خوب و خواندنی‌یی وجود دارد، برخی از آنها را نام نیز برده‌ام. اما اینکه شما اشاره من به «تقدم سعدی بر حافظ» را مصداق «هذه بضاعتنا ردت إلینا» و نقل ناقصی از عبارت کامل خودتان دانسته‌اید، گویا بقول خودتان شوخی و شطّاحی باشد، و الا گمان نمی‌کنم آگاهی از تقدّم و تعاصر سعدی و سلمان بر و با حافظ، بضاعت اختصاصی و ملک ثبت شده‌ای باشد که من غاصبانه به تصرف آن دست یازیده باشم. و بالاخره برای آسودگی خاطر استاد عزیز «نازک طبعم» که «وجود نازکش آزوده گزند مباد» باید بگویم که من عبارت مورد گله جنابعالی را که صریح آن تنها این است که شما درباره کاربرد «تسبیح» بحثی داشته و در آن بحث شواهدی از قول قزوینی آورده‌اید، به برخی از دوستان خالی الذهن نشان دادم هیچ کدام برداشت گله آمیز جنابعالی را نداشتند.

یازدهم (ص ۷۶۰)

برای نشان دادن یکی از جلوه‌های هنر زبانی حافظ یعنی تکرار یک حرف، اصطلاحات «واج آرایی» و توزیع را که اولی ساخته آقای احمد سمیعی و دومی ترجمه از فرنگی است، به گونه‌ای آورده‌اید، که خواننده ناآشنا می‌انگارد در بدیع سنتی ما نامی برای این تکرار وجود ندارد. با اینکه از دیرباز در نوشته‌های بدیعی، از صنعتی به نام «التزام» و «لزوم مالا یلزم» نام برده‌اند که نوعی از آن تکرار چشمگیر یک حرف می‌باشد. که گاه آن را با اضافه به حرف تکرار شده نام می‌برند. مثلاً می‌گویند مصرع «خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد» التزام

«خ» دارد. (تفصیل و انواع این بحث را در مقاله‌ای آورده‌ام.)

پاسخ جناب خرمشاهی:

[چنین پیدا است که جناب راستگو برای اسم و اصطلاحات بدیعی ارج و اعتبار خاصی قائلند. بنده نمی‌دانم و ایشان نگفته‌اند، که اصطلاح «لزوم ما لا یلزم» یا «التزام» را برای این صنعت از کدام منبع کهن علم بدیع برگرفته‌اند. این دو اصطلاح که ایشان می‌گویند، گویا مربوط به قافیه است، نه بدیع، و نیز چنین می‌نماید که «لزوم ما لا یلزم» و «الزام» وصف و صفتی برای این صنعت است، نه اسم اصلی و اساسی و قدیم و جدید این صنعت که مجمع علیه بین بدیع شناسان باشد. آقای دکتر سیروس شمیسا در کتاب نگاهی تازه به بدیع این صنعت را که از تکرار حروف پدید می‌آید، به دو نوع تقسیم‌بندی کرده است. آن نوع را که از تکرار صامت‌ها پدید آید «هم حروفی»، و آن را که از تکرار مصوت‌ها پدید آید «همصدائی» اصطلاح کرده و تصریح دارد که قدما آن را «اعنات» و «توزیع» (درّه نجفی) نام نهاده‌اند.^۱]

پاسخ به پاسخ:

بر این سخن من که «واج‌آرایی» گونه‌ای از همان صنعت رایج و دیر شناخت «التزام»، و «لزوم ما لا یلزم» است، پاسخی انکارآمیز نوشته‌اید، که از آن پاسخ می‌توان پرسش‌هایی طرح کرد که پاسخ به آن پرسش‌ها می‌تواند بیانگر حقیقت مطلب باشد اما پرسش‌ها: آیا التزام [که لزوم

ما لا یلزم و اعنات نیز نام دارد] به گونه‌ای که شامل واج آرایشی نیز بشود در متون کهن بدیعی آمده است؟ آیا کاربرد التزام تنها در حروف قافیه است؟ آیا التزام از اصطلاحات قافیه است یا بدیع؟ و بالاخره آیا التزام و لزوم ما لا یلزم وصف و صفت آن صنعت‌اند یا نام آن؟ توجه به منقولات ذیل می‌تواند پاسخگوی این پرسش‌ها و روشنگر بحث ما باشد:

(الف) «معنی وی (اعنات) آن بود که شاعر یا دبیر تکلفی کند اندر نظم و نثر چیزی را که بروی نبود، چنانکه حرفی را نگاه دارد اندر قوافی^۱».

(ب) «پارسی اعنات در کاری سخت افکندن باشد و این را نیز لزوم ما لا یلزم خوانند، و این چنان بود که شاعر از بهر آرایش سخن چیزی تکلف کند که بر او لازم نبود... چنانکه در آخر اسجاع یا در آخر ابیات پیش از حرف روی یا ردف حرفی را التزام کند»^۲.

(ج) «اعنات آن است که شاعر حرفی یا کلمه‌ای که التزام آن واجب نباشد التزام کند، و شعراء عجم آن را «لزوم ما لا یلزم» خوانند...» ، و بالاخره این سخن مطوّل (ص ۴۵۸) ذیل عنوان «لزوم ما لا یلزم» با افزوده «و یقال له الالتزام و...» در توضیح این عبارت «الا یضاح»، «و قد یكون ذلك في غير الفاصلتين»، «معناه ان مثل هذا الاعتبار الذي یسمى لزوم ما لا یلزم قد یجئ في کلمات الفقر او الابیات غیر الفواصل و القوافی».

۱- ترجمان البلاغه ص ۳۶.

۲- حدائق السحر ص ۲۶.

۳- المعجم فی معاییر اشعار العجم ص ۳۸۴.

با توجه به منقولات یاد شده آشکارا درمی یابیم که، تعریف التزام و لزوم ما لا یلزم به گونه ای که اختصاص به حروف قافیه نداشته باشد و «واج آرای» را نیز فراگیرد، در متون کهن و دست اول بدیعی آمده است، زیرا هر چند در «ترجمان البلاغه» و «حدائق السحر» از حروف قافیه نام برده اند، اما این نام بردن به گواهی واژه «چنانکه» که از ادات مثال آوری است، تنها به قصد مثال و آوردن یکی از مصادیق بوده است، اما تعریفی که بدست داده اند، مطلق و فراگیر است، و مقید بحروف قافیه نیست، در «المعجم» هم که اصلاً نامی از حروف قافیه نیامده است. اما قول قاطع آن است که از «مطول» نقل کردیم، که آشکارا و بصراحت تمام نشان می دهد که صاحب «الایضاح» و نیز صاحب «مطول»، هر دو «التزام» را از حصار تنگ حروف قافیه بیرون آورده و در همه واژه های قرینه های نثری یا مصرع های شعری جاری می دانند. در باره شمول و فراگیری التزام، این سخن مرحوم همایی نیز خواندنی است: «اعتقاد نگارنده این است که لفظ التزام بلکه لزوم ما لا یلزم... دارای مفهوم وسیع است که شامل انواع التزام حروف و کلمات می شود و اختصاص به حروف سجع و قافیه ندارد»^۱ نیز از صریح سخن حدائق «و این را لزوم ما لا یلزم خوانند» و المعجم «و شعراء عجم آنرا لزوم ما لا یلزم خوانند» و مطول که این بحث را ذیل عنوان «لزوم ما لا یلزم و یقال له- الالتزام...» آورده، و نیز سخن همایی آشکار می شود که این عنوان نام کهن و قدیمی دیگری برای صنعت «اعنات» است، نه وصف و صفت آن. افزون بر اینکه این هر دو عنوان مفهوم اسمی و مصدری دارند و

نمی‌توانند وصف و صفت باشند، و با چشم‌پوشی از اینکه حتی اگر مفهوم وصفی نیز می‌داشتند اشکال وارد نبود، زیرا در بسیاری از موارد، با توجه به اوصاف یک چیز نام آن را انتخاب می‌کنند.

و نیز از منقولات یاد شده که همه از نوشته‌های بدیعی نقل شدند، آشکار می‌گردد که التزام و لزوم ما لا یلزم از اصطلاحات فنّ بدیع‌اند و ربطی به فنّ قافیه ندارند. تنها یکی از مصادیق کاربرد آنها در حروف قافیه است، و به همین دلیل کسانی چون دکتر شمیسا این گونه قافیه‌ها را «قافیه بدیعی» نام داده‌اند و آن را به قافیه‌ای که با یکی از صنعت‌های ادبی همراه باشد تعریف کرده‌اند.^۱

حال که به قول شما به اندازه کافی احقاق حق کردم بگذارید انتقادی نیز به سخن پیشین خود وارد نمایم و آن اینکه من اصطلاح «توزیع» را که با «واج‌آرایی» یکی است، ترجمه از فرنگی دانسته بودم و از یاد برده بودم که این نام مانند «اعنات» نام دیگر همان التزام است و در کتابهایی چون «درّه نجفی» ص ۱۲۲ نیز آمده است.

دوازدهم (ص ۷۸۵)

درباره اختلاف قرائت «سلیمان» و «مسلمان» این نکته گفتنی است که هر چند هر دو قرائت درست می‌نماید، اما ذکر اسم اعظم، تلبیس و حیل قرینه‌های قانع‌کننده‌ای هستند بر ترجیح سلیمان.

۱- سیروس شمیسا، آشنایی با عروض و قافیه، ص ۱۱۳.

سیزدهم (ص ۷۸۵)

در مصرع «حسن خلقی ز خدا می طلبم خوی ترا» نسخه بدل «حسن» را بر «خوی» ترجیح داده، نوشته‌اید: «قرائت خوی دارای اشکالی لفظی و نوعی حشو و تکرار مکرر است، و برای خوی نمی‌توان حسن خلق طلبید». بی‌اینکه بخواهیم قرائت «حسن» را نادرست بدانیم، می‌توان گفت: هیچ عیب ندارد که به گونه‌ای استعاری که خود نوعی هنری سخن‌گفتن است، «خوی» را انسانی بینگاریم و برای آن حسن خلق طلب کنیم. به این گونه دیگر اشکال لفظی و تکرار مکرر نخواهد بود.

چهاردهم (ص ۸۰۸)

در مصرع «ز روی ساقی مهوش گلی بچین امروز» گل چیدن از روی کسی را، تماشا و حظّ بصر عمیق معنا کرده‌اید. هر چند این ترکیب می‌تواند پذیرای چنین مفهومی باشد، ولی اگر همراه با قرینه نباشد (مانند بیتی که باز از خود حافظ به شاهد آورده‌اید) لطیف تر و شاعرانه‌تر، این است که آن را بوسه گرفتن معنی کنیم، که گاه این معنی نیز با قرینه همراه است. مانند:

شبی گر در برم آیی به فتوای فقیه عشق

به لب گل چینم از چهرت بسی رندانه رندانه

البته دور نیست که حافظ که هنرش چند پهلوی سخن‌گفتن است، هر دو معنی را خواسته باشد.

پانزدهم (ص ۸۳۸)

در بحث تکرار قافیه که بحث خوب و جالبی است، گفته‌اید: «ادب شناسان تکرار قافیه را در غزل جایز نمی‌شمارند.» باید افزود مگر در تکرار قافیهٔ اولین مصرع در پایان بیت دوم، که به شیوهٔ «یک بام و دو هوا» آن را پسندیده، با نام «ردّ القافیه» یکی از صنایع لفظی شمرده‌اند.

شانزدهم (ص ۸۵۱)

بیت زیر:

یا رب آن زاهد خودبین که بجز عیب ندید

دود آهیش در آئینهٔ ادراک انداز

را دعا پنداشته، چنین معنی کرده‌اید: «خدایا به آن زاهد خودخواه دردی بده و احساس و عاطفه‌ای ببخش...». گویا بافت و حال و هوای این بیت نفرین باشد، نه دعا، و معنی آن نیز چنین: حال که زاهد خودبین به جای دیدن خوبیها فقط عیبه‌ها را می‌بیند و با این عیب بینی، ظلم و حق‌کشی می‌کند، خدایا با دود آه (آه آنانکه زاهد با عیب بینی به آنها ستم کرده، یا مطلق آه به مناسبت آینه)، آئینهٔ ادراک او را تیره کن. یعنی ادراک را از او بگیر تا دیگر عیب‌گیری و عیب بینی نکند. آنچه این برداشت را تأیید می‌کند، اثرگذاری منفی آه در آینه است، که آن را تیره کرده، از نشان دهنده‌گی و کارآیی می‌اندازد. و گویا حافظ در این تمثیل، اشارتی نیز دارد به اثرگذاری آه مظلوم در نابودی ظالم. افزون بر این، آئینهٔ ادراک، عقل است که با احساس و عاطفه تناسبی ندارد، زیرا جایگاه احساس دل است، نه عقل.

هفدهم (ص ۸۶۹)

بیت زیر:

با چنین زلف و رخس بادا نظر بازی حرام

هر که روی یاسمین و جعد سنبل بایدهش

را این گونه معنی کرده‌اید: «هر کس رویی به لطافت یاسمین و زلفی

چون کاکل سنبل می‌طلبید، با وجود زلف بهتر از سنبل و روی لطیف‌تر از

یاسمین این زیبارو، بر او و بر من حرام باد اگر چشم به جمال دیگری

داشته باشیم.»

آشکار است که در معنی بیت عباراتی پرداخته، پیچیده و درهم، با

شرط و جزائی بی‌پیوند و اول و آخری گسسته، که فهم آن از خود بیت

آسان‌تر نیست. و مصداق کاملی است برای «تعریف به اخفی» و با

اینهمه نادرست. مفهوم بیت چنین است: نظر بازی با زلف و رخ

دوست، حرام باد بر کسی که با وجود زلف و رخ او، به جعد سنبل و

روی یاسمین دل می‌بندد. نکته اصلی در این بیت، صنعت

استخدامی است که در عبارت «با چنین زلف و رخ» وجود دارد.

«استخدام» این است که مفهومی را که دوبار به آن نیاز است، در لفظ

فقط یک بار بیاوریم. اما به گونه‌ای که کار دوبار را انجام دهد. و

همانگونه که دیدید ما در معنی بیت «با زلف و رخ» را دوبار بکار

گرفتیم. این نیز گفتنی است که ترکیبهای «روی یاسمین» و «جعد سنبل»

را، هم می‌توان اضافه تشبیهی دانست تا مراد روی چون یاسمین و

زلف چون سنبل باشد، و هم اضافه استعاری تا مقصود گل سنبل و

یاسمین باشد.

[حق با آقای راستگوست. من به سهم خود از توضیحات ایشان استفاده کردم.] (خرمشی)

هجدهم (ص ۸۸۰)

در معنی این بیت:

چو بر شکست صبا زلف عنبر افشانش

به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش
 نوشته‌اید: «چون باد صبای بیمارگون در زلف یار پیچ و شکن پدید آورد، با رسیدن به هر شکن نشاط تازه‌ای یافت.» یعنی در مصرع دوم «شکسته» را شکن زلف معنی کرده‌اید. و «صبا» را مرجع ضمیر «ش» در «جانش» دانسته‌اید. هر چند بیت ابهامی به این معنی دارد ولی معنی اصلی آن این است: باد صبا، پس از گذر به زلف او به هر شکسته دل عاشقی که رسید، جان آن شکسته دل عاشق نشاط تازه‌ای یافت. یعنی «شکسته» به معنی عاشق شکسته دل است. و همین نیز مرجع ضمیر «ش».

پاسخ جناب خرمشاهی:

[حق با آقای راستگوست. پیش از ایشان، دوست دانشمند جناب دکتر اصغر دادبه همین ایراد را گرفته بودند (-ص ۱۳۸۴ کتاب حاضر) و بنده در پاسخ به ایشان، از روی دستپاچگی گفته بودم که معنایی که من از بیت به دست داده‌ام «بسیار دور از ذهن است.» اما بعدها که چاپ دوم مکتب حافظ اثر حافظ شناس نامدار معاصر، جناب آقای دکتر منوچهر مرتضوی انتشار یافت، دیدم که در ضمیمه دوم این طبع،

درفصل هنرمندانه و محققانه‌ای به نام «ایهام»: خصیصه اصلی سبک حافظ، (ص ۴۹۷-۴۹۸) هر دو معنی را به یکسان برای این بیت قائلند. همانند نظرگاه آقای راستگو. ضمناً در گفت و گوئی که پس از انتشار مستدرک چاپ دوم، با جناب دکتر دادبه دست داد، گفتند که ایشان نیز هر دوی این معانی را برای این بیت قائلند، و عقب نشینی بنده، افراطی بوده است. [

نوزدهم (ص ۹۳۰)

در مصرع «سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج روان» ترکیب «گنج روان» را ترکیبی اضافی دانسته، گرانبها چون گنج و در عین حال متحرک و رونده، معنی کرده‌اید. گنج روان در این گونه موارد یک ترکیب اضافی است، کنایه از معشوق که چون گنجی در خزانه جان و روان عاشق جای دارد. با ایهام به معنی مورد نظر شما و نیز با ایهام به گنج قارون.

پاسخ جناب خرمشاهی:

[بنده پیشتر هم یاد کرده‌ام که ترکیب گنج روان همانند سرو روان است. معنای پیشنهادی آقای راستگو را کمی دور از ذهن می‌دانم، البته تا حدی که ایهامی تشکیل دهد، قابل قبول است.]

پاسخ به پاسخ:

شاید عبارت پیشین من به دلیل ایجاز از رسایی لازم، برخوردار

نبوده که آن را کمی دور از ذهن دانسته‌اید. برای آشکاری بیشتر می‌افزایم: ترکیب «گنج‌روان» که روی هم کنایه از معشوق است، به دلیل چند معنایی بودن واژه «روان» ترکیبی ابهامی و پذیرای چند توجیه است:

۱- اگر روان را به معنی نزدیک‌ترش یعنی جان بگیریم، ترکیب «گنج‌روان» ترکیبی اضافی خواهد بود و پذیرای این معنی آشکار و نزدیک به ذهن: «معشوقی که چون گنج گرانبهاست و خزانه آن گنج، جان و دل عاشق است». ترکیب «دل ریش» در مصرع اول و همه مصرع دوم «که من این خانه به سودای تو ویران کردم» که اشارتی به جای داشتن گنج در خرابه هاست، نیز قرینه‌هایی هستند بر همین معنی، دل ریش، خرابه‌ایست که خواستار گنج است، و آن گنج نیز معشوق که جای او جان و دل عاشق است، بیت با این معنی اشارت و تلمیحی نیز دارد به روایت «انا عند المنكسرة قلوبهم» (جای من، دل‌های شکسته است) و روایت «قلب المؤمن عرش الرحمن» (دل مؤمن جایگاه خداست).

۲- اگر روان را به معنی دورترش یعنی رونده بدانیم، ترکیب «گنج‌روان» ترکیبی وصفی خواهد بود با این معنی: معشوقی که چون گنج گرانبهاست، اما برخلاف دیگر گنج‌ها رونده و خرامان نیز هست. نظیر سرو روان. [و این معنی دوم که همان معنی مورد نظر شماست، به ذهن من از معنی اول دورتر می‌نماید.]

۳- چون «گنج‌روان» وصف گنج قارون (که می‌گویند به زمین فرو رفت و هنوز هم در آن روان است) نیز هست، می‌تواند در این بیت نیز ابهامی به آن داشته باشد. باین اعتبار و این معنی که معشوق گنجی گرانبهاست اما

مانند گنج قارون که در زمین روان و دسترس ناپذیر است، او نیز دور از دسترس و وصال ناپذیر است.

۴- به قول دکتر زرّین کوب: «گنج روان یعنی گنج بی پایانی که مثل آب روان دایم جاری است و رکود و نفاد ندارد. و خرج هم آن را نقص و خلل نمی‌رساند» (نقش بر آب ص ۳۹۹). با این توجیه گنج روان در این بیت، معشوقی خواهد بود چون گنج گرانبها، آن هم جاودانی و ابدی و فنا ناپذیر.

بنابراین «گنج روان» دارای ایهامی چهاربعدی خواهد بود، که اگر آن را تنها به معنی مورد نظر شما محدود سازیم، با شیوه ایهام‌آوری حافظ سازوار نخواهد بود.

بیستم (ص ۹۳۴)

در معنی «جامی به یاد گوشه محراب می‌زد» نوشته‌اید «به یاد محراب که محل پیشین عبادتم بود جامی می‌نوشتیدم». شاید مقصود با توجه به سنت به یاد و سلامتی کسی می‌نوشتن این باشد: به یاد و به سلامتی ابروی محرابی یار باده می‌نوشتیدم.^۱
[نظر معقول و قابل قبولی است.] (خرمشی)

۱- «به عشق گوشه ابرو، و به طاق ابروی کسی می‌نوشتیدم مخصوصاً این اخیر در قدیم مصطلح بوده است و هنوز هم بعضاً هست. شانی نکلو، معاصر شاه عباس در ستایش امام علی بن ابیطالب (ع) گوید:

اگر دشمن کشد ساغر و گر دوست به طاق ابروی مردانه اوست
و در نسخه‌ای: به عشق ابروی (اخوان ثالث، در حیات کوچک پاییز در زندان، ص ۱۵۶)

بیست و یکم (ص ۹۴۴)

در معنی «به خاک پای تو سوگند و نور دیده حافظ» حاشیه قزوینی را نقل کرده‌اید که می‌نویسد: «این واو عاطفه در عموم نسخ قدیمه هست. و نور دیده عطف بر خاک پاست. یعنی سوگند به خاک پای تو و به نور دیده حافظ...» چنین می‌نماید که غرض حافظ و نیز سعدی در این بیت: به خاک پای تو سوگند و جان زنده دلان

که من به پای تو در مردن آرزومندم برخلاف تفسیر مرحوم قزوینی و نقل تأییدی شما، سوگند به دو چیز یعنی خاک پای یار و نور دیده خویش نیست. بلکه مورد سوگند فقط یک چیز است. یعنی خاک پای یار که برای حافظ در حکم نور دیده است. این «واو» را که با واوهای عطف معمولی تفاوت آشکاری دارد، و از نظر مفهوم تاکنون به آن توجهی نشده است، می‌توان واو تفسیر نام داد. یعنی واوی که ما بعد آن نوعی تفسیر و توضیح است برای ماقبل، و ما قبل در حکم یا مانند ما بعد است. این واو در حافظ نمونه‌های دیگری نیز دارد؛ «بکن معامله‌ای وین دل شکسته بخر» که عبارت «این دل شکسته بخر» تفسیر است برای عبارت «بکن معامله‌ای». نیز «غزل گفتم و در سفتی» که در سفتن همان غزل گفتن است. در باره بیت مورد بحث این نیز گفتنی است که سوگند عاشق به نور دیده خود سوگندی است نا عاشقانه، بی ادبانه و ناسازوار با عمق ارادت عاشق.

پاسخ جناب خرمشاهی:

آقای راستگو نکته ناگفته و ظریفی را مطرح کرده‌اند. حق با ایشان

است. بنده به سهم خودم استفاده کردم. اما جمله آخر ایشان که در حکم تعلیل و توجیه است، درست نیست در همه زبانها رسم است که انسانها در مقابل دوست و یار و آشنا یا معشوق و محبوب خود، علاوه بر آنکه به جان او سوگند می‌خورند به جان خود نیز سوگند می‌خورند، و عرفاً استبعاد و استنکاری ندارد. در عربی لعمرک، یا عمری به یکسان بکار می‌رود. در فارسی نیز قسم «به جان تو» به اندازه «به جان خودم» گفته و شنیده می‌شود. اما اصل و اساس حرف ایشان، ربطی به این تعلیل هم ندارد، متین و مقبول است. [

حاشیه‌ای بر پاسخ:

در پاسخ به اشکال شما به این بخش از سخن من که سوگند به نور دیده خود خوردن، سوگندی ناعاشقانه است. شرمگنانه می‌افزایم که مقصود این نبوده که به جان یا نور دیده خود سوگند خوردن درست نیست یا کاربردی ندارد. بلکه صریح سخن من این است که چنین سوگندی، ناعاشقانه است و با عمق ارادت عاشق ناسازوار. زیرا به چیزی سوگند خوردن، یعنی آن چیز را دارای ارج و ارزش دانستن. بنابر این اگر عاشق به جان یا نور دیده یا یکی دیگر از وابسته‌های خود سوگند خورد. به این معنی است که او برای خود و وابسته‌های خود ارزش و اهمیت قائل است. با اینکه عاشق صادق نه تنها چنین پنداری ندارد که خویش و وابسته‌های خویش را در برابر عشق و معشوق هیچ و فانی می‌انگارد، و به همین دلیل است که به گواهی یادداشت‌های متعدد من، عاشق اگر نه همیشه معمولاً به یکی از

وابسته‌های معشوق سوگند یاد می‌کند. تا نشان دهد که با بودن معشوق، خود و وابسته‌های خود را ارجمند و در نتیجه سزاوار سوگند نمی‌داند، و تنها آنچه برای او عزیز است و سوگند یاد کردنی، معشوق است و وابسته‌های معشوق. و باز برای تأکید همین نکته یعنی ارجمندی هر چه بیشتر معشوق و تذلل هر چه بیشتر عاشق است، که سوگندهای او بیشتر به یکی از وابسته‌های به ظاهر بی‌ارزش معشوق مانند خاک پا و... است. به قول سعدی:

قسم به جان تو خوردن طریق عزّت نیست

به خاک پای تو و آنهم عظیم سوگندی است

در زیر نمونه‌هایی از سوگندهای عاشق را می‌آورم:

به خاک پای تو ای سرو ناز پرور من

که روز واقعه پا وا مگیرم از سر خاک

(حافظ)

اگر چه خرمن عمرم غم تو داد به باد

به خاک پای عزیزت که عهد نشکستم

به سر سبز تو ای سرو که گر خاک شوم

ناز از سر بنه و سایه برین خاک انداز

(حافظ)

به گیسوی تو خوردم دوش سوگند

که من از پای تو سر برنگیرم

(حافظ)

به ولای تو که گر بنده خویشم خوانی

از سر خواجگی کون و مکان برخیزم

است. بنده به سهم خودم استفاده کردم. اما جمله آخر ایشان که در حکم تعلیل و توجیه است، درست نیست در همه زبانه‌ها رسم است که انسانها در مقابل دوست و یار و آشنا یا معشوق و محبوب خود، علاوه بر آنکه به جان او سوگند می‌خورند به جان خود نیز سوگند می‌خورند، و عرفاً استبعاد و استنکاری ندارد. در عربی لعمرك، یا لعمری به یکسان بکار می‌رود. در فارسی نیز قسم «به جان تو» به اندازه «به جان خودم» گفته و شنیده می‌شود. اما اصل و اساس -حرف ایشان، که ربطی به این تعلیل هم ندارد، متین و مقبول است.]

حاشیه‌ای بر پاسخ:

در پاسخ به اشکال شما به این بخش از سخن من که سوگند به نور دیده خود خوردن، سوگندی ناعاشقانه است. شرمگنانه می‌افزایم که مقصود این نبوده که به جان یا نور دیده خود سوگند خوردن درست نیست یا کاربردی ندارد. بلکه صریح سخن من این است که چنین سوگندی، ناعاشقانه است و با عمق ارادت عاشق ناسازوار. زیرا به چیزی سوگند خوردن، یعنی آن چیز را دارای ارج و ارزش دانستن. بنابر این اگر عاشق به جان یا نور دیده یا یکی دیگر از وابسته‌های خود سوگند خورد. به این معنی است که او برای خود و وابسته‌های خود ارزش و اهمیت قائل است. با اینکه عاشق صادق نه تنها چنین پنداری ندارد که خویش و وابسته‌های خویش را در برابر عشق و معشوق هیچ و فانی می‌انگارد، و به همین دلیل است که به گواهی یادداشت‌های متعدد من، عاشق اگر نه همیشه معمولاً به یکی از

وابسته‌های معشوق سوگند یاد می‌کند. تا نشان دهد که با بودن معشوق، خود و وابسته‌های خود را ارجمند و در نتیجه سزاوار سوگند نمی‌داند، و تنها آنچه برای او عزیز است و سوگند یاد کردنی، معشوق است و وابسته‌های معشوق. و باز برای تأکید همین نکته یعنی ارجمندی هر چه بیشتر معشوق و تذلل هر چه بیشتر عاشق است، که سوگندهای او بیشتر به یکی از وابسته‌های به ظاهر بی‌ارزش معشوق مانند خاک پا و... است. به قول سعدی:

قسم به جان تو خوردن طریق عزت نیست

به خاک پای تو و آنهم عظیم سوگندی است

در زیر نمونه‌هایی از سوگندهای عاشق را می‌آورم:

به خاک پای تو ای سرو ناز پرور من

که روز واقعه پا وا مگیرم از سر خاک

(حافظ)

اگر چه خرمن عمرم غم تو داد به باد

به خاک پای عزیزت که عهد نشکستم

به سر سبز تو ای سرو که گر خاک شوم

ناز از سر بنه و سایه برین خاک انداز

(حافظ)

به گیسوی تو خوردم دوش سوگند

که من از پای تو سر برنگیرم

(حافظ)

به ولای تو که گر بنده خویشم خوانی

از سر خواجگی کون و مکان برخیزم

این خسته دل که دعوی عشق تو می‌کند

سوگند راستش به قد دلربای تست

(حافظ)

به خاک پای تو خوردیم سوگند

از آن معنی که سوگندی عظیم است

(امیر خسرو)

گمان مبر که مرا هیچکس به جای تو باشد

قسم به جان و سر من که خاک پای تو باشد

(امیر خسرو)

اگر چو شمع ببرند دشمنان سر من

به دوستی که تتابم سر از محبت دوست

(ناصر بخارایی)

تشنه آب حیات لب تو بسیارند

به جفایت که همام از همه‌شان تشنه‌تر است

(همام)

حسن هزار لیلی عشق هزار مجنون

داری و زان زیادت دارم به خاک کویت

(همام)

ما روضه نخواهیم که هر جا چو تو حوری است

سوگند به خاک سر کویت که بهشت است

(کمال خجندی)

به وصال تو که گر کوه تحمل بکند

این همه بار فراق تو که بر خاطر ماست

(خواجوی کرمانی)

به خاک پای توکان را به جان و دل خواهد

که تاج سرکند آن کس که باشدش سر تو

(خواجوی کرمانی)

پس از فراق تو گر بنده زنده خواهد ماند

به حق وصل توکان زیستن به اکراه است

(سلمان ساوجی)

ز خاک کوی حبیبم مران که سلمان را

به خاک پای سرکوی یار سوگند است

(سلمان ساوجی)

به خاک کعبه کویت به حق حلقه مویت

که ممکن نیست کز روی تو هرگز روی برتابم

(سلمان ساوجی)

به چشمانت که تا رفتی ز چشمم، بی خور و خوابم

به ابرویت که من چون زلف تو پیوسته در تابم

(سلمان ساوجی)

به دیدارت که تا بینم جمال کعبه کویت

محال است این که هرگز سرفروداید به محرابم

(سلمان ساوجی)

به حق صحبت دیرین که تا از صحبت دورم

ز عمر خویش محروم ز حال خویش مهجورم

(سلمان ساوجی)

به سر کوی تو سوگند که تا سر دارم

نیست ممکن که من از حکم تو سر بردارم

(سلمان ساوجی)

به نیاز گفت فردا پی تهنیت بیایم

به دو چشم او که جانم بشود اگر نیاید

(خاقانی)

به خاک پات که گر سر فدا کند سعدی

مقصر است هنوز از ادای احسانت

(سعدی)

به خاک پای عزیزان که از محبت دوست

دل از محبت دنیا و آخرت کندم

(سعدی)

به خاک پای عزیزت که عهد نشکستم

زمن بریدی و با هیچ کس نپیوستم

(سعدی)

به دو چشم تو که شوریده تر از بخت من است

که به روی تو من آشفته تر از موی توام

(سعدی)

به دوستی که اگر زهر باشد از دستت

چنان به ذوق ارادت خورم که حلوا را

(سعدی)

به وفای تو کزان روز که دلbind منی

دل نبستم به وفای کس و درنگشادم

(سعدی)

بیست و دوم (ص ۹۶۱)

نوشته‌اید: «در متون فارسی گوهری به معنی گوهر فروش به کار نرفته است، و همیشه به جای آن جوهری آمده است.» این حکم کلی نیست...

پاسخ جناب خرمشاهی

[این بنده در طول فعالیت قلمی و نقد و انتقادنویسی یا نقد و انتقاد خوانی بیست سی ساله خود به یک چنین مورد شگرفی برخورد کرده بودم. وقتی که جناب راستگو از گیومه که علامت نقل قول مستقیم و حامل عین قول است، استفاده می‌کنند، معنایش در عرف ایران و جهان این است که آن قول یعنی مقول داخل گیومه، عین عبارات و الفاظ صاحب قول است. حال آنکه بنده نه عین آن عبارات را گفته‌ام، و نه حتی مضمون آنها را. از محقق صادق القولی چون جناب راستگو که به خوبی آداب تحقیق را می‌دانند، و نکته‌سنجی می‌کنند، چنین گیومه سازی و نسبت نامستندی بعید است. عین قول بنده - با معذرت از تفصیل - چنین است: ... با اینکه جوهری معرب

گوهری است، و طبیعی تر این بوده که شعرای فارسی زبان «گوهری» را بیشتر به کار ببرند. ولی غریب این است که در واقع عکس این امر اتفاق افتاده است؛ و نگارنده این سطور، در مطالعه بیش از بیست متن منظوم و منثور - برای جست و جوی شواهد برای کاربردهای حافظ - فقط یک بار به گوهری برخورد و باقی هر چه دید همه «جوهری» بود. سنائی گوید...» (کتاب حاضر، ص ۹۶۱)

باری، حال که حیرتم فروکش کرد و به قدر کافی احقاق حق شد، بقیه قول جناب راستگو را نقل می‌کنم: «این حکم کلی نیست و موارد نقضی دارد. از جمله این بیت منطق الطیر. (ص ۵۰):

هر که را بویی است او رنگی نخواست

زانکه مرد گوهری سنگی نخواست]

پاسخ به پاسخ:

نخست باید توبه کنم و طلب بخشایش از این گناه کبیره که به قصد ایجاز، ماحصل یک صفحه «حافظ نامه» را در یک سطر خلاصه کرده‌ام و با زیر پا نهادن البته غافلانه و غیر عمدی مقررات بین‌المللی تحقیق آن را داخل گیومه نهاده‌ام؛ و با این گناه بزرگ شما را چنان به خشم و حیرت آورده‌ام که با شش هفت سطری کوبنده، حسابی مرا کيفر داده و داد خود از من ستانده‌اید، اما در عین شرمندگی از این گناه، از یک گستاخی ناگزیرم و آن این که: وقتی خواسته‌اید عین سخن خویش را نقل کنید تا ثابت شود که من نه تنها عین سخن شما که مضمون آن را نیز درست نقل نکرده‌ام و حتی نسبت نامستندی را به شما بر بسته‌ام؛

گویا شدت حیرتتان از گناه من، سبب شده، تا تنها، بخشی از سخن خود را نقل کنید، و نقل بخش پایانی آن را که بس از نقل شواهد شعری به گونه تکمله‌ای در آغاز صفحه ۹۶۲ آمده است از یاد ببرید، و دلیل این از یاد بردن نیز گویا از یک سو فاصله شدن شواهد شعری است میان بخش اول سخن شما و تکمله پایانی آن، آنهم به گونه‌ای که سخن را پایان یافته فرامی‌نماید، و از دیگر سو آمدن تکمله پایانی در صفحه بعد. و اینک آن تکمله فراموش شده و سر نوشت ساز درباره آنچه مرقوم فرموده‌اید:

«...اما آن یک بار که گوهری مشاهده شد در این بیت نظامی بود «ما که ز صاحب خبران دلیم * گوهریم ار چه ز کان گلیم» و اکنون که بیشتر تأمل می‌کنم به نظرم چنین می‌رسد که گوهری در این بیت به معنی جوهری (= جواهر، جواهر شناس) نیست، بلکه به معنی گوهرین، اصیل و نیک‌نژاد است».

گمان دارم اگر خود شما نیز می‌خواستید، ماحصل این بحث و نظراتان را در یک سطر خلاصه کنید، چیزی نبود جز همانچه من گفته‌ام، یعنی: «در متون فارسی «گوهری» به معنی گوهر فروش نیامده و همیشه بجای آن «جوهری»، آمده است. فظهر ممّا ذکرنا که من نسبت نامستندی را به شما بر نبسته‌ام، و اگر نه عین سخن شما، اما مضمون و ما حاصل آن را درست نقل کرده‌ام، و تنها گناه من این بوده که غفله آن را در حصار گیومه زندانی کرده‌ام، و راستی آیا آن همه خشم و حیرت برای یک گیومه‌سازی نابجا و غافلاته زیاده نمی‌نماید؟ یا... اینک پس از احقاق حق، شواهد زیر را بر شاهد پیشین می‌افزایم:

«گوهری باید تا قدر گوهری بداند» (انس التائین، ص ۲۴۵).

خوش گوهری کو گوهری هشت از هوای بحر او
تا بحر شد در سِرّ خود در اصطفا پا کوفته

(دیوان شمس ۱۰۱/۵)

مرد چو گوهری بود قیمت خویش خود کند

شاد نشد به سختگی هیچ قباد و سنجرى

(دیوان شمس ۲۰۷/۵)

بیست و سوم (ص ۶۸۱)

در معنی این بیت:

تورانشه خجسته که در من یزید فضل

شد منت مواهب او طوق گردنم

نوشته‌اید: «توران شاه کسی است که در مزایده و حراج فضل و بخشش، بیشترین بخشش را به من داشت.» گمان می‌کنم معنی درست این باشد: تورانشاه کسی است که وقتی من فضل هنر خویش را به مزایده نهادم بیشترین صله را از او دریافت کردم. یعنی فضلی که به حراج نهاده شده، فضل و هنر حافظ است، نه فضل و بخشش تورانشاه. و این طبیعی‌تر می‌نماید.

پاسخ جناب خرماهی:

[در اینجا هم جناب راستگو قولی با گیومه به بنده نسبت داده‌اند که عین قول من نیست، بلکه فحوا و نقل به معنای ملخص آن است،

که طبعاً در چنین موردی نباید از گیومه استفاده می‌کردند. عین قول بنده در ص ۹۸۱ کتاب حاضر آمده است، مراجعه و مقایسه فرمائید. [

بیست و چهارم (ص ۹۹۵)

در شرح بیت زیر:

این جان عاریت که به حافظ سپرده دوست

روزی رخس بسینم و تسلیم وی کنم

بی هیچ ضرورتی مصرع دوم را جابه جا کرده و به گونه «روزی جان تسلیم وی کنم و بعد رخس را ببینم» در آورده‌اید، تا از آن نتیجه بگیرید که حافظ چون اشعریان به رؤیت خدا در قیامت و پس از مرگ اعتقاد دارد.

راست است که اشعار خواجه در مواردی رنگ و بوی اشعری دارد، اما آنها را دستاویز قرار دادن و حافظ را اشعری دانستن و دیگر اندیشه‌های او را به تکلف توجیه اشعری کردن روا نیست. زیرا حافظ اندیشه‌های اشعری ستیز آشکاری نیز دارد. مانند آنچه در باره حافظ و اختیار در همین حافظ نامه آمده است. افزون بر این، آیا کسی که خود فریاد می‌زند: «جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه» و حقیقت را در هر کجا می‌جوید، می‌تواند در دایره تنگ اشعری گری اسیر بماند؟!

با توجه به این نکته (که تفصیلش نیاز به مقاله‌ای دارد) باید پرسید: کدام ضرورت ایجاب می‌کند تا سخن صریح و بی‌ابهام شاعر را قلب و جابجا کنیم، تا از آن نتیجه دلخواه خود را بگیریم یا پیشداوری خود را

بر آن تحمیل کنیم. آیا این همان اجتهاد در برابر نص که بطلانش بر همه آشکار است نیست؟! آیا طبیعی‌تر و با اندیشه‌های حافظ مناسب‌تر نیست که مراد او از دیدار حق را همان بدانیم که همه عارفان می‌گویند؟

پاسخ جناب خرمشاهی:

[بهتر بود جناب راستگو معنای محصل بیت را از دیدگاه خود به دست می‌دادند. دیدار حق از نظر همه عارفان کدام است؟ صدی نود و پنج عرفا مخصوصاً تا عصر حافظ یا اشعری‌اند یا متمایل به نظرگاه آنها. پس اتفاق نظری اگر در میان آنها باشد، همان دیداری است که اشاعره برآنند، و معتزله و شیعه و احتمالاً بعضی حکمای الهی با آن مخالفند. به هر حال «روزی رخس ببینم» یعنی چه؟]

بیست و پنجم (ص ۱۰۷۲)

در بیت زیر:

عبوس زهد به وجه خمار ننشیند

مرید خرقه دردی کشان خوشخویم

که یکی از بیهت‌های پر حرف خواجه است، قرائت مثبت (بنشیند) را ترجیح داده و گفته‌اید: «قرائت منفی (ننشیند) معنی درستی ندارد». اما ظاهراً همان قرائت منفی که در بیشتر نسخه‌ها هست، درست است، و قرائت مثبت معنی درستی ندارد. و آنچه از خائلری در معنی آن نقل کرده‌اید، اصلاً به ذوق و دل نمی‌چسبد. با توجه به بیت پیشین

(سرم خوشست و به بانگ بلند می‌گویم)

که من نسیم حیات از پیاله می‌جویم
و با توجه به اینکه ترکیب «عبوس زهد» ترکیبی ایهامی و دو پهلوی
است: هم به معنی عبوس حاصل از زهد، و هم به معنی عبوسی که بر
چهره زاهد نمودار است، که در اولی سخن از خود زهد است و در
دومی از زاهد؛ و با توجه به اینکه دو پهلوی بودن «عبوس زهد» عبارت «به
وجه خمار نشیند» را نیز دو پهلوی و پذیرای دو مفهوم می‌کند، بیت
خواجه معنائی این چنین دارد: عبوسی که به نشان زهد بر چهره زاهد
نمودار می‌گردد، بر چهره خمارآلود من می‌خواره که نسیم حیات را از
پیاله می‌جویم نمی‌نشیند. یعنی چنین حالتی در چهره من پیدا
نمی‌شود و چنین وصله‌ای به من نمی‌چسبد. به دیگر سخن: من اهل
زهد نیستم تا عبوسی که نشان آن است در چهره‌ام آشکار شود. افزون
بر این، با زاهد اخمو نیز سروکاری نداشته، حوصله آنها را که با
چهره‌ای عبوس و اخمو با من برخورد می‌کنند ندارم، و خریدار اخم و
عتاب آنها نیستم، بلکه مرید و دوست باده‌خواران هم پیاله‌ای هستم
که خوشخویانه و با مهربانی مرا پذیرا می‌شوند و در یک کلمه من باده
نوش نه خود، زاهدم و نه با زاهدان سروکاری دارم.

پاسخ جناب خرمشاهی:

[اضطرابی که در معنا یا معنا کردنهای آقای راستگو از این بیت
دیده می‌شود، در این است که گاه اقتضا می‌کند که عبوس بر وزن
عروس را، به ضم اول بر وزن خروس بخوانیم؛ و تحصیل جواز چنین

قرائتی کار آسانی نیست و گویا آقای راستگو این جواز را که باید کاربرد حافظ و دیگران بدهد و ذوق قدیم و جدید مردمان بپذیرد، مسلم و محرز گرفته‌اند. اما اگر بگویند همه جا عبوس را به فتح اول مراد کرده‌اند، این تلفظ (یعنی تلفظ مشهور و درست) با معنایی که به دست داده‌اند نمی‌خواند.

پاسخ به پاسخ:

درباره «عبوس زهد» باید بيفزایم که معنای پیشنهادی من که اضطراب هم ندارند، بیشتر با «عبوس» (به ضم اول) تناسب دارند، و این قرائت هر چند وحشی و نامأنوس می‌نماید اما از نظر مفهومی بر قرائت مشهور برتری دارد، زیرا «عبوس زهد» در قرائت مشهور و با فتح اول هر چند به تنهایی می‌تواند به قول دکتر خانلری ترکیبی باشد نظیر «مست غرور» درست و با معنی، اما در ساخت بیت، سخت نامناسب می‌نماید. معنی خانلری نیز لایتجسبک است و ذوق و ذهن را راضی نمی‌سازد. اما من در «عبوس» (به ضم) اشکال معنایی نمی‌بینم، حتی آن را به صورت ایهام‌پذیرای دو معنی می‌دانم، توضیح اینکه «عبوس زهد» را می‌توان با دو توجیه در نظر آورد و در نتیجه مصرع را دو گونه معنی کرد: ۱- ترشروبی حاصل از زهد، ۲- ترشروبی و اخمی که بر چهره زاهد نمودار است.

در معنی اول، ترشروبی به عنوان نشان یا معلول زهد بی آنکه به شخص زاهد منسوب شود، به صورت مطلق بماهو هو و تقریباً لا بشرط مورد نظر است، و در معنی دوم ترشروبی نه به صورت مطلق

بلکه بصورت مقید و بشرط شیء و منسوب به زاهد مقصود است، به دیگر سخن در معنی اول، خودِ اَخم و ترشرویی منظور است، منتهی اُخمی که نشان زهد است، و در معنی دوم اُخمی که زاهد بر چهره دارد و در نتیجه زاهد اُخمو منظور است، برای دریافت این معنی دوم نیز می‌توان زهد را مجازاً به معنی زاهد گرفت تا «عُبوس زهد» به معنی «عُبوس زاهد» باشد. با توجیه اول مصرع حافظ پذیرای چنین مفهومی است، ترشرویی و اُخمی که حاصل زهد است، بر چهره رند می‌پرستی چون حافظ آشکار نمی‌شود، یعنی رند می‌پرست اهل زهد نیست تا نشان آن، که همان اُخم است بر چهره او بنشیند. و با توجیه دوم چنین مفهومی می‌پذیرد: ترشرویی زاهد و زاهد ترشروی، چیزی نیست که در چشم رند می‌خوار ارج و ارز داشته باشد، یعنی رند می‌پرست خریدار اُخم و ترشرویی زاهدان و اهل دوستی و رفاقت با آنها نیست، و آنچنان از آن‌ها گریزان و نفور است که حتی چون گرد و غباری نمی‌توانند بر چهره او بنشینند، و خلاصه: در معنی اول غرض نفی زهد از خویش است و در معنی دوم، نفی پذیرش زاهد. و این معنی دوم هر چند از ظاهر مصرع قدری دور می‌نماید اما مصرع دوم (مرید خرقه دُردی کشان خوشخویم) که اعلام ارادت به دُردی‌کشان خوشخو است، با این معنی که اعلام نفرت از زاهدان اُخمو است، سخت مناسب می‌نماید و می‌تواند قرینه‌ای باشد بر پذیرش آن و کاستن غرابت آن.

اما در مورد غرابت و نامأنوسی «عُبوس» آیا نمی‌توان گفت: انس و خوگری ذهن و ذوق ما با قرائت «عُبوس» (به فتح اول) سبب شده تا

قرائت «عُبوس» (به ضم) این چنین وحشی و غریب نماید، و گرنه ترکیب حروفی این واژه آنچنان تنافرآمیز و تنفرانگیز نیست که ذهن و ذوق به جرم زبان آزاری و گوش خراشی، جواز ورود آن را به دنیای شعر و غزل امضاء نکند، بویژه اینکه ساخت آوایی و موسیقایی آن، که محور تنافر و عدم تنافر است با «عبوس» (به فتح) تفاوت محسوس و آشکاری ندارد، مقایسه آن با واژه آشنا و غیر وحشی «عُبور» که ترکیب حروفی و ساخت آوایی همسانی دارند نیز می تواند کاهشگر غرابت آن باشد، ساخت و قالب آن یعنی وزن «فُعول» نیز قالبی آشنا و رایج است. و واژه های بسیاری هم به صورت مفرد هم به صورت جمع در این قالب و قالب و در زبان ما رواج دارد، واژه هایی چون: سروش، خروس، شهود، و... اگر کسی این واژه ها را بر خلاف معمول و به فتح اول تلفظ کند، آیا همان ناآشنایی و غرابتی را که از «عُبوس» حس می کنیم، برای ما پیش نخواهد آمد، مقصودم این نیست که واژه «عُبوس» واژه ای ملوس و خوش آهنگ است. می خواهم بگویم این واژه خود به خود و بماهو هو چندان گناهی ندارد، و علت اصلی گریز و رمش ذهن و ذوق ما از آن، انس و الفتی است که با قرائت دیگر آن داشته ایم، و هر خلاف آمدِ عادتِ در آغاز ناپذیرفتنی و نامأنوس می نماید، هر چند به مرور پس از خوگیری ذهن به آن، مأنوس و پذیرفتنی می شود، و من اینک که چند گاهی است «عُبوس» (به ضم) را پذیرفته ام و گاه گاه آنرا با همین تلفظ ناآشنا در ذهن و زبان زمزمه کرده ام دیگر برایم مثل گذشته ناآشنا و وحشی نمی نماید، و ذهن و ذوقم دارد به آن خومی گیرد، و خلاصه آن چنان که شما معتقدید آنرا «عجیب و غریب و کاملاً

بیراه نمی دانم.

دربارهٔ این سخن شما نیز که، جواز صحت چنین قرائتی را باید کاربرد حافظ و دیگران بدهد، باید بگویم، اولاً اگر واژه‌ای از نظر صرفی، آوایی و معنایی درست و بی عیب بود، در صحت کاربرد آن چه نیازی است تا به استعمال این و آن تکیه شود، زیرا چه بسا برای شاعران زمینه‌ای پیش نیاید تا به استعمال بسیاری از واژه‌های خوب و شیوا نیاز پیدا کنند، افزون بر اینکه چنین بینشی راه نوآوری و ازگانی را نیز برمی بندد.

آری کاربرد واژه‌ای بوسیلهٔ شاعران سخندان دلیل درستی و پذیرش آن واژه هست، اما عدم کاربرد آن در زبان آنان دلیل ناروایی و نادرستی آن نیست، و این‌ها دو مقولهٔ هر چند شبیه به هم اما جدای از هم‌اند و نباید آن‌ها را با هم درآمیخت.

ثانیاً از کجا و با کدام قرینهٔ تردیدناپذیر می‌توان گفت که حافظ واژه یاد شده را به فتح اول و بر وزن عروس بکار برده، در حالیکه از آنچه بیشتر گفته آمد بویژه اشکال و ابهام معنایی این قرائت، می‌توان اگر نه یقین، ظن غالب حاصل کرد بر اینکه حافظ آنرا به ضم اول و بر وزن خروس بکار برده است، سدیگر کاربرد این واژه با همین قرائت نامشهور در زبان شاعران استاد، پیشینه نیز دارد و عجلهٔ یک شاهد برای آن یافته‌ام و هو هذا:

تو خود عبوس گینی نه از خوف و طمع دینی

از رشک زعفرانی یا از شماتت اطلس

(دیوان شمس، ج ۳، ص ۸۱ بیت ۱۲۸۸۹)

که همراهی آن با پسوند «گین» جایی برای تلفظ آن به فتح اوّل باقی نمی‌گذارد.

افزون بر این، آهنگ خشن و صدای سنگین واژه «عبوس» بیشتر و بهتر می‌تواند تصویرگر چهره عبوس‌گین و اخم‌آلود زاهد باشد، یعنی با این قرائت، تناسب آوایی و معنایی کلام که از شگردهای هنری حافظ جادوسخن است، بیشتر می‌گردد.

بیست و ششم (ص ۱۱۰۵)

در معنی بیت زیر:

حجاب دیده ادراک شد شعاع جمال

بیا و خرگه خورشید را منور کن

نوشته‌اید: «شعاع جمال تو چندان نورانی است که [خود] به خود به صورت حجابی مانع از ادراک دیدار تو می‌شود. تو آنی که خیمه و خرگاه خورشید را هم با آنهم نورانیت منور می‌کنی» معنی مصرع دوم بی‌تردید غلط است. و هیچ پیوند معنوی ذوق‌پذیری با مصرع اوّل ندارد و معلوم نیست چرا جمله امری «خرگه خورشید را منور کن» به جمله خبری «تو آنی که...» بدل شده است؟

به نظر می‌رسد خرگه خورشید کنایه از دل باشد که جایگاه خورشید حقیقت است (قلب المؤمن عرش الرحمن) و از دید عارفان ابزار شناخت و شهود حقیقت. فعل امر «بیا» در آغاز مصرع دوم نیز، هم می‌تواند دعائی باشد و خطاب به خدا، و هم ارشادی و خطاب به سالک (انسان). در صورت اوّل مفهوم بیت چنین است: خدایا حال که

به دلیل شعاع جمالت دیده ادراکم از دریافت تو ناتوان است، و نمی تواند پذیرای تو باشد، ای خورشید حقیقت بیا و در دلم بنشین. دلم را نورانی کن و به اینگونه توفیق شهود خویش را نصیبم فرما. و در صورت دوم چنین: ای انسان، ای سالک. حال که به دلیل شعاع جمال او، دیده ادراک ترا توان دریافت دیدار او نیست، بیا با اخلاص و صفا و سلوک، دلت را که خرگاه اوست، صافی و پاک و نورانی کن، تا خورشید حقیقت را پذیرا گردد و توفیق شهود او نصیبیت شود. به اینگونه بیت مورد بحث تعبیر شاعرانه ای خواهد بود از این اعتقاد عارفان که ابزار شناخت حقیقت را دل می دانند، نه عقل.

بیست و هفتم (ص ۲۰۱)

می نویسد «مسلم است جوانی حافظ بی عیش و عشرت و بی می و مطرب طی نشده است.» صدور این فتوای قاطع بسی مشکل است، درباره کسی که جوانیش در مدرسه و به آموختن حفظ قرآن با چادره روایت و بحث کشف کشف و... سپری شده و خود بصراحت می گوید: ای دل شباب رفت و نجیدی گلی ز عیش.

پاسخ جناب خرماهی:

[همچنین خود او بصراحت گفته است:

- حافظ دگر چه می طلبی از نعیم دهر

می می خوری و طره دلدار می کشی

- به طهارت گذران منزل پیری و مکن

خلعت شیب چو تشریف شباب آورده

- حافظ چه شد از عاشق و رندست و نظریاز

بس طور عجب لازم ایام شبابست

- چون پیر شدی حافظ از میکده بیرون آی

رندی و هوسناکی در عهد شباب اولی

اقلاً پانصد بیت در دیوان حافظ در وصف عیش و آروزی طرب و پنجاه بیت در وصف الحال عیش و عشق و عشرت خود حافظ است. آنچه دشوارست اثبات پرهیزگاری و پارسائی رندی چون او است و در اینجا یادداشت‌های انتقادی ارزنده جناب راستگو به پایان می‌رسد. با تشکر از ایشان. بی شک این دوست فرزانه به خوبی و رندانه می‌داند که اگر در گوشه و کنار بحث شوخی و شیطنت و شطّاحی کرده باشم، نباید جدّی گرفت. چنان که بنده نیز گاه جدّی شدنهای ایشان را شوخی انگاشته‌ام!

پاسخ به پاسخ:

با اشاره به مدرسه زیستی حافظ و نقل «ای دل شباب رفت و نجیدی گلی ز عیش» نخواسته‌ام پارسایی و عصمت او را ثابت کنم، بیت‌های نقل شده توسط شما را نیز کم و بیش، پیش چشم داشته‌ام، تنها مقصودم این بوده و هست که با بودن چنین ابیات بظاهر متناقض نمی‌توان فتوای قاطع بر پاکی یا ناپاکی او صادر کرد، (هر چند من خود جانب پاکی او را ترجیح می‌دهم)، بلکه بر این باورم که اثبات اخلاق و رفتار و بینش و منش کسی تنها از راه سروده‌های او راهی اطمینان بخش نیست. و چه بسا از راه ترکستان به کعبه رفتن است، زیرا شعر سخنی

خیال پرداخته و تصویری و رمزی است، نه گزارشگری، که بتوان به همین سادگی با تکیه بر آن چهره اخلاقی و منشی شاعر را ترسیم کرد. و همین است راز اینکه گاه چهره‌های متفاوت و حتی متناقضی برای یک شاعر از جمله حافظ ترسیم می‌شود، و تکیه گاه ظاهری همه نیز سروده‌های شاعر است.

بیست و هشتم - ص ۸۲۳

ذیل عنوان «فراز کردن» پس از اشاره به این قول مشهور که: «فراز کردن از اضداد است، یعنی هم به معنی بستن است و هم به معنی باز کردن». نوشته‌اند: «نگارنده این سطور در هیچیک از حدود سی متن منظوم و منثور که برای تحقیق در شواهد مربوط به شعر حافظ مطالعه کرد، به فراز کردن به معنی باز کردن برخورد». سپس اشاره کرده‌اند که شاهدهایی که در لغت نامه دهخدا برای فراز کردن آمده، همه به معنی بستن‌اند. تنها شاهی هم که کسانی برای فراز کردن به معنی باز کردن آورده‌اند، درست نیست، و به معنی بستن است. خود نیز شواهدی بر این معنی آورده‌اند.

دقت نظر و تیزبینی جناب خرمشاهی در برابر این قول مشهور، و تقریباً ابطال مستدل آن، برآستی تحسین برانگیز است. و نشانگر ذهن و ذوقی پویا، نکته‌یاب و مستقل. با اینهمه اینجانب به شواهدی برخوردی که نظر مشهور را تأیید می‌کند. مثلاً در این سخن اوحدی مراغه‌ای در جام جم:

مرد را کاو ستاد یار شود زود باشد که مرد کار شود

در عَرَش به رخ فراز کند چشم او را به نور باز کند
و در این بیت ناصر بخارایی:
در باز دل و دین به در می‌کده ناصر

می نوش زمانی که در توبه فراز است^۱
«فراز کردن» بی تردید به معنی باز کردن آمده است، و در این بیت
حضرت مولانا:

همه جمال تو بینم چو چشم باز کنم
همه شراب تو نوشم چو لب فراز کنم
با اینکه با معنی بستن تناسب بیشتری دارد، می تواند به معنی باز
کردن نیز باشد.

در توجیه درستی فراز کردن به معنی باز کردن نیز می توان گفت:
گویا این اصطلاح که در اصل به معنی بالا بردن بوده است، در مورد
باز کردن درها و پنجره‌هایی که با بالا کشیدن باز می شده‌اند (نظیر درهای
کرکه‌ای امروز) به کار می‌رفته است. و کم کم از باب مجاز خاص و عام در
معنی مطلق باز کردن نیز استعمال شده است. هر چند این کاربرد در
متون فارسی کمیاب است.

در توجیه این نکته، این بیت فردوسی (مقدمه داستان رستم و سهراب)
نیز توجه کردنی است:

همه تا در آز رفته فراز به کس بر نشد این در راز باز
که با همه بحث و گفتگوهایی که درباره آن شده، معنی روشن و

۱ - نظیر سخن ناصر بخارایی در این عبارت فرهاد میرزا معتمدالدوله، نویسنده قرن ۱۳ نیز آمده
است، که البته به دلیل تأخر زمانی نمی‌تواند شاهد قاطعی باشد: «... چشم امید باز است و در توبه
فراز...»

(تاریخ ادبیات ایران، سال چهارم فرهنگ و ادب ص ۳۱)

دلچسبی ندارد، اگر «همه» در آغاز بیت را تحریف «همی» بدانیم، و «فراز رفته» را به معنی بالا رفته و باز شده، هم معنی بیت روشن تر و دلچسب تر می شود. و هم شاهی بر شواهد «فراز» به معنی باز، افزوده می شود. البته در این بیت دور نیست که واژه «آز» نیز تحریف شده «راز» باشد، فتأمل.

* * *

و آخرین سخن درود و بدرودی با دانشمندان دانشی آیین، نیک اندیش نیک منش جناب خرمشاهی، و با عذر و پوزش از گه گاه «زیره به کرمان بردن» ها و گستاخی های به یقین بی غرضانه قلم.

نقد شرح هروی

آنچه از پی می‌آید بخش‌هایی از
یادداشت‌های انتقادی اینجانب است
بر «شرح غزل‌های حافظ» دکتر هروی
(چاپ شده در نشر دانش س ۹ ش ۱)
همراه با پاسخ‌های جناب هروی بر
برخی از آن‌ها (چاپ شده در نشر
دانش س ۱۰ ش ۶) همراه با پاسخ‌های
دوباره اینجانب.

حاشیه بر شرح حافظ «هروی»

در میان شاعران فارسی زبان، حافظ در چند سال اخیر بازاری از همه گرمتر بوده و بیش از هر کس دیگر درباره او و اشعارش مقاله و کتاب نوشته و نشر شده است، با اینهمه در زمینه شرح دیوان او کار عمده‌ای صورت نگرفته و شرح سودی همچنان عنوان تنها شرح کامل حافظ را برای خود نگه داشته است، و حافظ دوستان همچنان در انتظار شرحی از نویسندۀ فارسی زبان و اهل و آشنایند. چندی پیش با انتشار حافظ نامه بخشی از این آرزو برآورده شد. و اینک نشر شرح دکتر هروی که خوشبختانه همه غزلها را بیت بیت معنی یا شرح کرده است، همراه با یک جلد فهرست مفید و کارگشا، پاسخ دیگری است به انتظار بجای حافظ دوستان. دکتر هروی که دیرزمانی است با حافظ و حافظ پژوهان انس و آشنایی دارد، آن گونه که خود در مقدمه کتاب گفته است، همه آنچه را درباره حافظ در کتاب یا مجله با روزنامه‌ای بوده خوانده است و در تحلیل بیتها تأملها کرده و آنچه را

مبهم می‌نموده حضوری یا تلفنی با حافظ پژوهان نامداری چون مرحوم دکتر یزدگردی و دکتر مرتضوی و ... در میان نهاده و در ابهام‌زدایی از هیچ کوششی دریغ نکرده است. اما افسوس که با چنین پشتوانه‌ای، از تفصیل و تحلیل روی گردانده، و به گفته خود «شرحی متوسط» پدید آورده است، و این بهانه هرچند می‌تواند عذر خواه او باشد در برابر ایرادهایی از این دست که چرا تنها گاه به بررسی و تحلیل و موشکافی پرداخته و از کنار بسیاری از بیت‌های نیازمند توضیح بآسانی گذشته و از نشان دادن ظرایف هنری جز بازنمایی برخی از ابهام‌ها شانه تهی کرده است، اما هرگز نمی‌تواند پاسخگوی خواننده‌ای باشد که تحلیل و توضیح همه نکات یاد شده را انتظار دارد.

به هر حال، شرح هروی برای حافظ دوستان غنیمتی است و برای شرح سودی نعم البدلی. چاپ و صحافی کتاب زیبا و وسوسه‌انگیز است اما دریغ که قیمت بسیار گران آن (۱۲۰۰ تومان)^۱ دست بسیاری از حافظ‌دوستان را از خواندن یا داشتن آن کوتاه می‌کند، اینجانب نیز امانت‌وار از دوستی گرفتم و خواندم. وقتی کتاب را مرور می‌کردم، پاره‌ای از آنچه را به ذهنم می‌رسید در حاشیه صفحه‌ها یادداشت کردم که شمار آنها از صد فراتر رفت. در زیر بخشی از همان حاشیه‌نویسیها را می‌آورم. شاید نشر آنها در اصلاح و تکمیل کتاب بی‌اثر نباشد. این نیز گفتنی است که در این یادداشتها از کمبودها، نکته‌ها، اختلاف سلیقه‌ها، و انتخاب نسخه‌ها که کم هم

(۱) - و اینک ۱۵۰۰ تومان.

نیستند جز یکی دو مورد سخن نگفته‌ام و تنها به ذکر مواردی پرداخته‌ام که به نظرم نیازمند اصلاح بوده است.

۱- ص ۱۶

ترکیب «گلگشت» را یک ترکیب وصفی گرفته، یعنی «گشت» را موصوف و «گل» را به معنی زیبا صفت آن دانسته‌اند، اما در معنی، آن را به گونه‌ای یک ترکیب تشبیهی «گشتی چون گل زیبا» معنی کرده‌اند. با چشم‌پوشی از این تناقض، به نظر می‌رسد که گلگشت نه یک ترکیب وصفی است، و نه به معنی «گشتی چون گل زیبا»، بلکه یک اسم مرکب است که از جابه‌جایی اجزاء یک ترکیب اضافی پدید آمده است. (و این گونه اسمهای مرکب نمونه‌های فراوانی دارد مانند گلاب، گلخانه، کتابخانه و...) یعنی در اصل «گشت گل» بوده، به معنی گشت و گذار در گلزار، یا به معنی تماشای گل، و بعد با جابه‌جایی اجزاء، اسم و علم شده برای چنین گشت و گذار و تماشایی؛ و از آنجا که گشت و گذار و تماشا در گلزار معمولاً همراه با شادی و طرب و به قصد تفرّج و تفریح است، و غالباً همراه با اسباب شادکامی، این ترکیب مفهوم تفرّج و گردش طربناکانه را نیز یافته است. نیز این ترکیب می‌تواند اسم مکان به معنی تفرّجگاه و گردشگاه باشد، زیرا که غالباً محل تفرّج و تماشا، جاهای سبز و پرگل است، بویژه اگر اضافه به نام مکان شود آنگونه که در سخن حافظ به «مصلی» اضافه شده است. بنابراین گلگشت مصلی با توجیه اول یعنی تفرّج و گردش در گلزار مصلی، و با توجیه دوم یعنی گردشگاه مصلی.

پاسخ دکتر هروی:

[در باره گلگشت در این مصراع «کنار آب رکناباد و گلگشت مصلی را» اختلافی از قبیل «گلگشت» یا «گلگشت» خواندن وجود ندارد، جز اینکه بنده گل را در این ترکیب صفت گشت می گیرم، زیرا «گل» نماد زیبایی کامل شده است و برای هر چیز عالی ایده‌ال به صورت صفت می آید: گل گفتن، گل شنیدن، گل کاشتن و ترکیبات گلبانگ و گلخند و گلچرخ. اما ناقد محترم چند مثال ذکر کرده‌اند، مثل گلخانه و گلاب، که مسلماً گل در آنها اسم است. این ترکیبات را باید دو مقوله جداگانه محسوب داشت. یک نوع ترکیبات که گل در آن نقش صفت به خود می گیرد مثل نمونه‌های دسته اول (گلخند و گلبانگ...) و نوع دوم ترکیباتی که گل در آنها همان اسم است مثل گلخانه... حال اگر گلگشت را در گروه اول قرار دهیم به معنی گشتی چون گل زیبا خواهد بود، یعنی گل صفت می شود و معنی وسیعتری پیدا می کند و اگر در گروه دوم قرار دهیم به معنی گشت گل و گلزار خواهد بود و معنی محدود می شود. دکتر غنی در یادداشتها (ص ۲۶۳) به نقل از غیاث اللغه و مؤید الفضلا این معنی دوم را پذیرفته و استاد معین هر دو معنی را و بنده با نظر استاد معین موافقم، به اعتبار اینکه گل را اسم یا صفت محسوب داریم کلمه گلگشت را می توانیم در هر کدام از دو گروه جا دهیم.]



پاسخ به پاسخ:

جناب هروی در شرح دیوان حافظ، واژه «گلگشت» را ترکیبی وصفی و به معنی گشتی چون گل زیبا دانسته بودند، و اینجانب در نقد خود، آن را اسمی مرکب و به معنی گشت و گردش و نیز اسم خاص مکانی، دانسته بودم و شرحی را که درباره ساختار آن نوشته بودم، هنوز درست و دقیق می دانم. اینک جناب هروی با نقل قول هایی از دکتر معین و دکتر غنی، مفهوم اسمی این ترکیب را نیز پذیرفته و آن را پذیرای هر دو معنی یاد شده دانسته اند؛ و به این گونه، نظر پیشین خود را تکمیل و اصلاح فرموده اند؛ اینجانب نیز در تکمیل نظر پیشین خود، تا اینجا با جناب هروی موافقم که اصل این واژه که «گشت گل» بوده، افزون بر این که ترکیبی اضافی و به معنی تماشای گل و گلزار است، می تواند ترکیبی وصفی به معنی گشتی مطبوع، و یا ترکیبی تشبیهی به معنی گشتی چون گل مطبوع، نیز باشد؛ اما درباره خود این واژه که از جابه جایی اجزاء این اصل پدید آمده، بر اینم که درست تر و مناسب تر با طبیعت زبان فارسی این است که آن را اسمی مرکب بدانیم که برای چنان گشت و گردش ها بی اسم و علم شده است، یعنی هم اسم و علم برای گردش و تماشا در گل و گلزار، و هم اسم و علم برای گردش های مطبوع و دل پسند، که البته مفهوم نخستین نزدیک تر و ذهن آشنا تر است، و به احتمال بسیار قوی در سخن حافظ و دیگران نیز به همین مفهوم که تقریباً مترادف با تفرج و تماشا است، به کار رفته است، با ابهامی به معنی دیگری آن. آنچه این نظر را تأیید می کند، افزودن بر همخوانی و همسازی آن با

طبیعت زبان فارسی، یکی سخن دکتر ریاحی است که می‌گوید:
 «گلگشت در فارسی امروز افغانستان، به طوری که از رادیوها شنیده‌ام،
 به معنی «سیر و گشت» بر سر زبان‌هاست...» (گلگشت ص ۱۵۱) و دیگر
 قرینه قرار گرفتن آن با تماشا در دو بیت زیر از امیر خسرو دهلوی:
 بی تو ای گل سرگلگشت چمن نیست مرا

که تماشای گلستان شما خوش باشد

گل به تماشای سمن می‌رود باد به گلگشت چمن می‌رود
 اندک تأملی در این بیت‌ها، آشکار می‌کند که امیر خسرو، گلگشت
 و تماشا را به عنوان دو قرینه مترادف بکار برده است.
 سدیگر: این بیت امیر خسرو:

از گریه من هر طرف پر لاله و گل شد زمین

وقتی به گلگشت ای صنم در گلستان من بیا
 که در مصرع نخست آن، سخن از پر گل و لاله شدن زمین از گریه
 عاشق است، و در مصرع دوم آن، سخن از دعوت به گلگشت یعنی
 گشت و تماشای همان گل‌هایی که در مصرع اول از آنها سخن رفته
 بود.

ترکیب «گشت سبزه» در این بیت امیر خسرو:

هوای روی تو برد آن همه هوس ز سرم

که گشت سبزه و رفتن به باغ جودانم
 نیز می‌تواند قرینه دیگری باشد بر درستی آنچه در باره ساخت
 «گلگشت» گفتیم.

در پایان هم برای آشکاری بیشتر و هم به این مناسبت که نامی از دکتر ریاحی به میان آمده، بجاست نقل بخشی از نوشته ایشان در این باره:

«گلگشت را دو معنی کرده‌اند: یکی «جای خوش‌آیند برای سیر و تفرّج که مخصوصاً دارای گل سرخ و گل‌های دیگر باشد» و در گلگشت مصلی به صورت نام خاص آمده است. دیگر سیرگل و سیر جاهای خوش منظر. در شعر حافظ به قرینه عطف آن به «کنار آب رکناباد» مسلماً به صورت اسم خاص بکار رفته و می‌گوید:

«کنار آب رکناباد را در جنت نخواهی یافت و گلگشت مصلی را هم در جنت نخواهی یافت» و اگر «گردش کردن در مصلی» معنی شود، با فصاحت زبان حافظ سازگار نخواهد بود.

اما گلگشت پیش از آنکه به مصلی بپیوندد، در اصل اسم بوده به معنی گشت و تماشای گل‌ها یا گشت مطبوع و زیبا از نوع شکرخند (خنده شیرین)، شکرخواب (خواب شیرین) نزدیک بدانچه در گلبانگ و گلچرخ و گل گفتن هم آمده، اما بعداً به صورت اسم مکان به کار رفته...» (گلگشت ص ۱۵۰)

۲- ص ۲۹، در مورد بیت:

هنگام تنگدستی، در عیش کوش و مستی

کاین کیمیای هستی، قارون کند گدا را

نوشته‌اند: «نفس حیات و هستی اکسیری است که قارون را به ثروت رسانده و دیگران را نیز می‌تواند برساند». این توجیه درست نمی‌نماید.

کیمیای هستی یعنی اکسیر و عاملی که هستی را تغییر می‌دهد و وجود ناقص را به وجود کامل بدل می‌کند، و مراد از آن در بیت یاد شده همان مستی و شراب است که در مصرع اوّل آمده و کلمه «این» در آغاز مصرع دوّم اشاره به آن است. و مفهوم بیت این است: هنگام تنگدستی به شراب و مستی پناه ببر. زیرا مستی اکسیری است که هستی آدمی را دگرگون می‌کند. آن سان که فقیر مست در عالم مستی خود را نه فقیر و نیازمند که قارون و بی‌نیاز احساس می‌کند. همین مضمون را جای دیگر این گونه بیان کرده است:

ای گدای خانقه برجه که در دیر مغان

می‌دهند آبی و دلها را توانگر می‌کنند

پاسخ دکتر هروی:

[ترکیب کیمیای هستی را اضافه تشبیهی یافته‌ام و آن را هستی چون کیمیا، حیات که فی نفسه اکسیر و کیمیاست، معنی کرده‌ام و مفهوم آن در بیت اینکه هستی پدیده‌گرانبهایی است که خود می‌تواند گذارا به مقام استغنا برساند و از قارون برتر کند. ناقد محترم این معنی را نمی‌پذیرند و کیمیای هستی را اشاره به عیش و مستی در مصراع نخستین می‌دانند که موجه است و آن را می‌پذیرم. همین تعبیر پیش از مقاله آقای راستگو، درحافظ نامه بهاءالدین خرمشاهی آمده است و از قضا همان بیت: «ای گدای خانقه برجه که در دیر مغان * می‌دهند آبی و دلها را توانگر می‌کنند» را شاهد آورده‌اند.]

۳- ص ۵۱، در مورد بیت

ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد

وقت آن است که بدرود کنی زندان را

نوشته‌اند: «اشاره به ممدوحی است که در شرف رهایی از بند و زندان و رسیدن به مقامی والا است». در متن غزل هیچ اشارتی که مؤید این برداشت باشد وجود ندارد. و با توجه به دو سه بیت پیشین آن که سخن از مرگ و پایان زندگی است، مانند «هر که را خوابگاه آخر نه که مشتی خاک است» و «برو از خانه گردون بدر و نان مطلب» دور نیست که ماه کنعانی، مسند مصر و زندان به ترتیب کنایه باشند از روح، جهان ملکوت و جسم یا دنیای مادی.

۴- ص ۸۳، در مورد بیت

بنفشه طرّه مفتول خود گره می‌زد

صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

نوشته‌اند «در حالی که بنفشه زلف خود را تاب می‌داد، باد بوی زلف ترا منتشر ساخت». به نظر می‌رسد معنی بیت، چنین باشد: بنفشه با تاب دادن طرّه خویش خودنمایی می‌کرد. باد صبا برای اینکه غرور او را بشکند و به او نشان دهد که از او زیباتری نیز هست. بوی زلف تو را آورد، از زلف تو حکایت کرد و به این گونه بنفشه را شرم‌منده ساخت.

۵- ص ۹۹، در شرح بیت

سبزیست در و دشت بیا تا نگذاریم
دست از سرآبی که جهان جمله سراب است
به مقصود اصلی «دست از سر آب برداشتن» که همان باده نوشی
است اصلاً توجّهی نشده است.

پاسخ دکتر هروی:

ایشان معتقدند و با اعتماد به نفسی کامل اظهار می‌دارند که
«مقصود اصلی دست از سر آب برداشتن همان باده نوشی است که اصلاً [به
آن] توجّهی نشده است.» و جواب اینکه به مقصود اصلی شعر توجه
دقیق شده است و باده‌نوشی که فرموده‌اند اینجا مطلق مورد نظر
نیست و تمام قرائین بیت گواه بر این هستند که، چنانکه در شرح
آورده‌ام. از سر آب مراد رودخانه یا کنار چشمه است. در مصراع
نخست با سخن از سبزی دشت و بیابان بهار را وصف می‌کند و در
مصراع دوم گوشه‌مصفایی برای نشستن و تفریح و تفرّج می‌جوید.
مقابل سر آب با سراب قرینه دیگری بر معنی آب است، زیرا آنکه از
سراب گریزان است به دنبال آب است نه شراب، و قرائین بسیار دیگر
در خود حافظ:

«دورست سر آب در این بادیه هشدار

تا غول بیابان نفریبد به سراپت»

که مسلماً مراد از سر آب در بادیه آب نوشیدنی است. گویی
جناس «سراب» و «سر آب» در معنی کنار جوی و چشمه، در نزد
شاعران معاصر حافظ باب روز بوده است. عماد فقیه:

«بر سر آبی ای پسر همچو عماد کن وطن
زانکه جهان سفله را بر سر آب دیده‌ام»

یا:

«سَرِ آبی مده ز دست عماد که جهان را سَراب می‌بینم»
و از خواجه:

«بیابر چشم من بنشین اگر سرچشمه‌ای خواهی
سَرِ آبی چنین آخر سرابی هم نمی‌ارزد؟»
کسی که سراسر حافظ را شرح می‌کند بس که با مفاهیم مختلف
شراب مواجه می‌شود، به قول خود شاعر احساس شراب‌زدگی
می‌کند؛ دیگر حاجتی نمی‌بیند که از آب جوی و رودخانه هم برای
شاعر شراب بسازد.]

پاسخ به پاسخ:

جناب هروی «سر آب» را در بیت یاد شده، «کنار جوی آب» معنی
کرده، و من گفته بودم، به مقصود اصلی دست از سر آب برنداشتن که
همان با ده نوشی است، توجّهی نشده، آشکار است که اگر بخواهیم
این کلام موجز را قدری با اطناب بیان کنیم، چیزی جز این نخواهد
بود که:

ترکیب «سر آب» افزون بر این که به معنی «کنار جوی آب» می‌باشد،
و حافظ نیز به حتم به این معنی نظر داشته، به معنی «باده‌نوشی» نیز
هست، و همین معنی دوّم چون با شیوهٔ رندانهٔ حافظ تناسب بیشتری
دارد، و بلکه از بنیادهای جهان‌بینی رندانهٔ اوست، باید مقصود اصلی

شاعر شمرده شود، و معنی اوّل، مقصود جنبی، ایهامی و دست دوّم آن.

این است آنچه از عبارت موجز پیشین خواسته‌ایم. و اکنون نیز «برهمانیم که بودیم و همان خواهد بود».

اما شرحی که جناب هروی، در ردّ این نظر نوشته‌اند تا اثبات کنند که در این بیت «باده‌نوشی» اصلاً مورد نظر نیست، و مقصود اصلی که به آن توجه دقیق!! هم شده، فقط «کنار رودخانه نشستن» است، نه تنها اثبات‌گر مقصود ایشان نیست، که مغالطه‌آمیز و بیراهه رفتن نیز هست، زیرا بی تردید یکی از معانی مجازی «آب» که در زبان فارسی کاربرد گسترده‌ای نیز دارد «شراب» است، حافظ خود می‌گوید:

ای گدای خانقه برجه که در دیر مغان

می‌دهند آبی و دلها را توانگر می‌کنند

ساقی بیار آبی از چشمه خرابات

تا خرقه‌ها بشویم از عجب خانقاهی

* * *

خط ساقی‌گر از این گونه زند نقش بر

آب‌ای بسارخ که به خونابه منقش باشد

پیداست که «آب» در این بیت‌ها، چیزی جز «شراب» نیست

ترکیب‌هایی چون «آب باده»، «آب روشن می»، «آب خرابات»، «آب طربناک»، «آب آتشگون» و... که همه ترکیب‌هایی تشبیهی یا کنایه‌ای از شرابند، نیز در بیت‌هایی از این دست، فراوان یافت می‌شوند:

خاک وجود ما را از آب باده گل کن

ویران سرای دل را گاه عمارت آمد

به آب روشن می عارفی طهارت کرد
علی الصباح که میخانه را زیارت کرد

خرقه زهد مرا آب خرابات ببرد
خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت

خیز و در کاسه زر آب طربناک انداز
پیش تر زانکه شود کاسه سر خاک انداز

ساقیا یک جرعه ده زان آب آتشگون که من
در میان پختگان عشق او خامم هنوز
بنابر این ترکیب «سرآب» بآسانی و بی هیچ مانعی می تواند مفهوم
«به سر شراب رفتن و باده نوشی» را بپذیرد، همانگونه که مفهوم «کنار جوی
نشستن» را می پذیرد، و به این گونه ترکیبی ایهامی و دو معنایی
می گردد. حال اگر اصرار داشته باشیم این ترکیب دو معنایی را، آن هم
در شعر حافظ، تنها به معنی «کنار جوی نشستن» محدود سازیم، کاری
نکرده ایم جز:

۱- دیده انگاشتن شاخص ترین شگرد شاعری شاعر، یعنی
ایهام آوری و دو پهلو سخن گویی.

۲- بی توجهی به آشکارترین شیوه بینشی و منشی او، یعنی رندی
و مستی.

۳- تقصیر و کوتاهی در ادای وظیفه خود نسبت به شرح و نقد کلام

و بازنمایی ظرایف نهفته در آن، و در نتیجه کلامی هنری و میناکاری شده را چون کلامی عادی و معمولی فرانمودن.

افزون براین، توجّه به سلیقه رندانه و منش قلندرانه حافظ، و پیش چشم داشتن بیت‌هایی از این دست:

با می به کنار جوی می‌باید بود
و ز غصّه کناره جوی می‌باید بود

معنی آب زندگی و روضه ارم
جز طرف جویبار و می خوشگوار چیست

مفروش به باغ ارم و نخوت شداد
یک شیشه می و نوش لبی و لب کشتی

ساقیا سایه ابر است و بهار و لب جوی
من نگویم چه کن ار اهل دلی خود تو بگوی

سبز است لب ساعر از او دور مدار
می بر لب سبزه خوش بود نوشیدن

آشکار می‌کنند که حافظ کسی نیست که لب جوی را بی لب جام و سرآب را بی ساعر شراب بپسندد، همان گونه که با یادآوری بیت‌هایی چونان:

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید
وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید

ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود
 وین بحث باثلاثه غساله می‌رود
 گلبن عیش می‌دمد ساقی گل‌عذار کو
 باد بهار می‌وزد باده خوشگوار کو
 دوستان وقت گل آن به که به عشرت کوشیم
 سخن اهل دل است این و بجان بنیوشیم
 خوش هوایی است فرح بخش خدایا بفرست
 نازنینی که به رویش می‌گلگون نوشیم...
 تردیدی نمی‌ماند که حافظ کسی نیست که با «سبز شدن در ودشت»
 و رسیدن فصل گل و سبزه، رندی و مستی را از یاد ببرد و فقط نشستن
 کنار جوی آب را توصیه کند؛ و اگر نیز توصیه‌ای چون:
 بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین

کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس
 از او سراغ داریم، با آنچه گفتیم ناسازواری ندارد، زیرا در این بیت از
 سبز شدن در ودشت و رسیدن فصل گل و سبزه، سخنی نیست؛ و
 محور آن تنها این است که باید از گذر آب جوی، گذر عمر را به
 یاد آورد و از این اشارت جهان گذران، برای اغتنام فرصت و
 بهره‌برداری از عمر گذران، درس آموخت.

از آنچه گفته آمد آشکار می‌شود که این سخن جناب هروی که
 گفته‌اند: در دیوان حافظ آنقدر با شراب سر و کار داریم که نیازی نیست
 تا از آب جوی و رودخانه هم برای او شراب بسازیم، نیز استوار و
 پذیرفتنی نیست، زیرا پذیرش آن نه تنها بی‌توجهی به ظهور ایهامی

کلام است و ظهور کلام نیز بی تردید حجت و نادیده گرفتن آن ناروا، که بی توجهی به منش رندانه و شگرد شاعری حافظ نیز هست، و پی آمد این بی توجهی ها نیز چیزی نیست جز دور شدن از دریافت مقصود گوینده.

بنابراین، در سخن شاعری که می پرستی، بنیادی ترین اصل مکتب رندی اوست [و آشکارا خود را مرید جام می می داند، و پیری جز جام و می گلرنگ نمی شناسد، و کار صواب را فقط باده پرستی می داند، و در خواب خوش هم خواب پیاله می بیند، و در خیالش چیزی خوشتر از می و مطرب نقش نمی گیرد، و گشایش میخانه را گشایشگر کار فرو بسته خود می داند، و می خواهد پیاله بر کفنش بندند تا هول رستاخیز را نیز به باده از دل ببرد و...] و ایهام آوری شاخص ترین شگرد شاعری او، راستی اگر ترکیب ایهامی «سرآب» را به معنی باده نوشی نیز بدانیم، مناسب تر و ذوق پذیرتر نخواهد بود؟ و اما بیت هایی که جناب هروی شاهد آورده اند، آن ها نیز مثبت ادعای ایشان نیست، زیرا در دو مورد یعنی بیت های نقل شده از عماد فقیه، ترکیب «سرآب» مانند بیت مورد بحث، ایهامی و دو معنایی است، و جالب این که در آن ها نیز معنی اصلی تر، باده نوشی است، و در دو بیت دیگر بودن قرینه مانعه است که راه را بر مفهوم باده نوشی می بندد، و می دانیم که واژه ها و ترکیب هایی که خود بخود ایهامی و چند معنایی اند، گاه با قرینه هایی همراهند که آن ها را به یک معنی محدود نموده، راه را بر دیگر معانی می بندد.

حال که سخن قدری به اطنا بگرایید، باکی نیست از نقل سخن

جناب خرمشاهی، ایشان در معنی بیت نوشته‌اند:

«ایام بهار است و سراسر دَرّه و دشت سبز و خرم است، بیا تا غافل از این دعوت بی‌زبان نباشیم، و حال که جهان جمله همچون سراب و هم آلود و بی‌اعتبار و غیر واقعی است دم را غنیمت بشمریم و از شراب غافل نباشیم»^۱. و آخرین سخن که دفع دخل احتملی نیز هست، این که از آنچه در باره توجّه حافظ به باده پرستی گفتیم و آن را از بنیادهای مکتب رندی او دانستیم، نباید نتیجه گرفت که حافظ خود می‌خواه نیز بوده است زیرا می و وابسته‌های آن چون مستی، میخانه، ساقی و... همه و همه واژگانی رمزی و نمادین‌اند و به قصد و غرض‌های دیگری بکار رفته‌اند که گفتگو از آن‌ها مجال دیگری می‌خواهد.

۶- ص ۱۱۳

در معنی «هر سر موی مرا با تو هزاران کار است» نوشته‌اند: «یعنی من هزاران برابر موهای سرم با تو کار دارم». معنی دقیق‌تر و نزدیک‌تر آن این است که: هر سر موی من یعنی هر ذره از ذرات وجود من با تو هزاران کار دارد و عشق تو سراپای وجود مرا فرا گرفته است.

۷- ص ۱۳۴

در مورد بیت:

خمها همه در جوش و خروشدن زمستی

و ان می که در آنجاست حقیقت نه مجاز است

(۱) - حافظ نامه، ج ۱، ص ۲۲۵.

شرحی آورده‌اند در اثبات اینکه مقصود از مصرع دَوَم تأکید می‌است بر اینکه مراد از می، می انگوری حقیقی است نه مجازی عرفانی. بی‌آنکه بخواهیم توجه حافظ را به شراب انگوری دست کم در دنیای شعر نفی کنیم، می‌توان گفت که اگر مقصود این بود، آوردن مصرع دَوَم ضرورتی نداشت، زیرا وقتی سخن از میخانه و خم می‌است معلوم است که مراد می انگوری است و توضیح آن از قبیل توضیح واضحات و نوعی حشو خواهد بود. افزون بر اینکه استعمال مجازی نیاز به قرینه و توضیح دارد نه استعمال حقیقی، و در اینجا مصرع دَوَم تقریباً قرینه‌ای است بر اینکه مراد از می، می عرفانی «مجازی» است نه «حقیقی» انگوری. بنا بر این حقیقت و مجاز در اینجا مفهوم عرفانی دارند و از نظر اصطلاح ادبی تنها به صورت ایهام تناسب در کنار هم قرار گرفته‌اند.

پاسخ دکتر هروی:

[«خمها همه در جوش و خروشد زمستی

و ان می که در آنجاست حقیقت نه مجاز است»،

ناقد محترم معتقد است می حقیقی در این بیت می عرفانی است. عرض می‌کنم در این صورت لابد می مجازی می انگوری خواهد بود. یعنی اگر می عارفانه حقیقی باشد آن می که در شیشه و سبو می‌ریزند و گاه آشکار و بعضی جاها پنهان می‌نوشند علی‌القاعده می مجازی خواهد بود. و آنگاه روشن فرمایید آن می که شرعا منع و حد دارد می مجازی است یا می حقیقی؟ این را هم از هم اکنون بگویم که

صرف نظر از اینکه شما سر انجام کدام می را حقیقی و کدام می را مجازی اعلام کنید من تصمیم خود را در باره این بیت گرفته‌ام که می آن انگوری است، نه از سر لجاج، بلکه بر حسب قرینه مؤکدی که در دست دارم و آن قرینه، بیت پیش از بیت مورد بحث است:

الْمَنَّةُ لِلَّهِ كَهْ دَرِ مِيَكْدِه بَا زَسْت

زانرو که مرا بر در او روی نیازست

این بیت زمینه‌ساز بیت بعدی است و معنی آنها با هم مرتبط و متناسب است. زیرا خمهایی که در جوش و خروشنند در همین میکده جا دارند. اگر این میکده عرفانی باشد خمها و می درون آنها هم عرفانی است. اما از میکده عرفانی مراد خانقاه، مقام پیر و جایگاه وجد و حال اهل عرفان است و چنانکه می‌دانیم در زمان حافظ اینگونه مکانها همیشه دایر بوده است. در تاریخ آل اینجو و آل مظفر هرگز نیامده است که خانقاه را بسته باشند تا باز شدن آن «الْمَنَّةُ لِلَّهِ» داشته باشد. اما آن میکده که بر حسب تمایل حاکم وقت باز و بسته می‌شد میکده شراب انگوری بود:

«در میخانه بیستند خدایا مپسند

که در خانه تزویر و ریا بگشایند»

پس میکده‌ای که در بیت نخستین گشوده شدنش سبب شکرگزاری شاعر شده قطعاً میکده انگوری است. طبعاً خمهای درون آن هم از کیفیت و ماهیت همین میکده تبعیت می‌کنند. چنین است که اگر ناقد محترم اصرار داشته باشند که می حقیقی را می حالی، غیر انگوری و عرفانی معنی کنند بنده حرفی ندارم، منتهی مصراع را

طوری می خوانم که باز معنی می انگوری - که به تعبیر ایشان مجازی خواهد بود - از آن مستفاد شود بدین صورت: «وان می که در آنهاست حقیقت نه، مجازست.» [

پاسخ به پاسخ

هر چند جناب هروی تصمیم گرفته اند (البته نه از سر لجاج) که به هر گونه ای شده، «می» را در بیت مورد بحث، می انگوری حقیقی بدانند نه عرفانی مجازی، اما من هنوز آنچه را پیشتر در باره عرفانی بودن «می» در این بیت، نوشته ام، درست تر و دقیقتر می دانم، و قرینه ای را که جناب هروی خواسته اند از بیت اول غزل «الْمَنَّةُ لِلَّهِ که در میکده باز است...» بر مراد خود دلیل بیاورند، کافی نمی دانم، زیرا واژه هایی چون میکده در سخن شاعرانی چون حافظ، واژگانی نمادین و سمبلیک اند و از اینرو نباید بر محدودسازی آنها به معانی معمولی و حقیقی و شناخته شان اصرار داشته باشیم، که چنین اصراری چیزی نخواهد بود جز دور شدن از پیامی که شاعر آن را در پوشه رمز و نماد بیان کرده است.

از دیگر سوا اگر مراد از می و میکده، همان معانی حقیقی آنها بود، همانگونه که پیشتر گفته ام، آیا مصرع «و آن می که در آنهاست حقیقت نه مجاز است» حشو و زاید نبود؟ چیزی که بلاغت کلامی و شیوه ایجاز و فشرده گویی حافظ آن را بر نمی تابد.

افزون بر اینها اگر غرض این بود که می مورد گفتگو انگوری است، مناسبتر این بود که بگوید: «و آن می که در آنهاست حقیقی نه مجازی

است». اما حافظ گفته: «و آن می که در آن‌هاست حقیقت نه مجاز است» که مفهوم ظاهر بلکه صریح آن بدون هیچ توجیهی این است که شرابی که در آن خم‌ها می‌جوشد، شراب حقیقت است، و به دیگر سخن: حقیقت، شرابی است که در آن خم‌ها می‌جوشد، اما برای بدست آوردن معنی مورد نظر جناب هروی، باید حقیقت را به معنی ادبی آن یعنی «به کار رفتن لفظ در معنی موضوع له خود» بدانیم و مصرع را چنین توجیه و معنی کنیم که لفظ می در عبارت «و آن می که در آن‌هاست» حقیقت است نه مجاز، یعنی در موضوع له خود که شراب انگوری است، بکار رفته، و پیداست که چنین مفهومی بی‌توجیه و بآسانی از این سخن حافظ بر نمی‌آید، زیرا حافظ بصراحت از خود «می» سخن می‌گوید و نه از واژه و چگونگی استعمال آن. البته جناب هروی برای پاسخگویی به این سخن من، با استفاده از قرائت غیر مشهور بیت، پیشاپیش تدبیری اندیشیده‌اند، یعنی واژه «نه» را به معنی «نیست» گرفته تا نتیجه بگیرند، «و آن می که در آن‌هاست، حقیقت (عرفانی) ند (نیست)، مجاز (انگوری) است».

حال که ایشان از قرائت دیگری یاری جسته‌اند، من نیز با این که قرائت مشهور را درست و دقیق می‌دانم، باکی نمی‌بینم تا بیت را به گونه‌ای بخوانیم که واژه «حقیقت» از نظر دستوری، قید و به معنی «واقعاً و حقیقتاً» باشد، تا نتیجه بگیریم «و آن می که در آن‌هاست، حقیقت (حقیقتاً واقعاً) نه مجاز است (مجاز نیست)». یعنی انگوری و دنیایی نیست، بلکه خدایی و عرفانی است، مگر نه این که از دید عارف جز حضرت حق که «حقیقت» است، همه چیزها از جمله دنیا و دنیایی‌ها چون

شراب انگوری، همه و همه «مجاز» شمرده می‌شوند؟
و اما این که جناب هروی در آغاز سخنشان در ردّ نظر من به طنز گفته‌اند: اگر می‌عرفانی حقیقت باشد لابد باید می‌انگوری مجاز باشد، گمان دارم این سخن ایشان از یک سو پی‌آمد به هم آمیختن دو اصطلاح ادبی و عرفانی حقیقت و مجاز است و از دیگر سو، کم‌عنایتی به بخش پایانی سخن من که گفته بودم: «حقیقت و مجاز در اینجا مفهوم عرفانی دارند و از نظر اصطلاح ادبی، تنها به صورت ایهام تناسب در کنار هم قرار گرفته‌اند.»

۸- ص ۱۷۷

در مورد «لعل سیراب به خون تشنه، لب یار منست» نوشته‌اند: «معنی به خون تشنه بودن لعل در عین سیراب بودن محلّ تأمل است». باید گفت نه تنها تأمل و اشکالی نیست بلکه بر ساختن این گونه مفاهیم پارادوکسی و متضادنا و تعجب‌برانگیز، مانند خراب‌آباد، سلطنت فقر، خنده گریستن، حاضر غایب، مجمع پریشانی و... خود نوعی ظرافت هنری است که در ادب فارسی بویژه ادب عرفانی نمونه‌های فراوانی دارد. «لعل سیراب به خون تشنه» نیز از همین دست است، یعنی لب یار از جهت سرخی و طراوت چون لعل سیراب است و از جهت عاشق‌کشی به خون تشنه است.

پاسخ دکتر هروی:

[«لعل سیراب به خون تشنه لب یار منست»، در معنی مصراع

نوشته‌ام: «به خون تشنه بودن لعل در عین سیراب بودن آن محلّ تأمل است» و ناقد محترم گویند: «نه تنها تأمل و اشکالی نیست، بلکه بر ساختن اینگونه مفاهیم پارادکسی و به ظاهر متضاد و تعجب برانگیز... خود نوعی ظرافت هنری است.» اما پارادکس واقعی وقتی خودنمایی می‌کند که معلوم گردد این «لعل» واقعاً از خون اشباع و سیراب است و باز به خون تشنه است. این تضاد واقعاً طبیعی است که پارادکس را خواهد ساخت، نه یک تشبیه سرسری و مبالغه‌آمیز شاعرانه. در شرح بیت:

«گویند سنگ لعل شود در مقام صبر آری شود و لیک به خون جگر شود»

نوشته‌ام که سودی در شرح این بیت می‌گوید: رسم چنین بوده که لعل را بعد از استخراج از معدن در جگر حیوان تازه کشته شده قرار می‌دادند، لعل بعد از مدتی، طبق خاصیت طبیعی خود، خون را از جگر می‌مکید، آنقدر که سیراب شود. آنگاه رنگش که ابتدا کدر بود، شفاف می‌گردید. پس اینکه حافظ می‌گوید: «آری شود و لیک به خون جگر شود» تنها یک اصطلاح رایج را به کار نبرده، بلکه اشاره به واقعیتی دارد. چون به هنگام نوشتن شرح، هنوز شواهدی از شاعران دیگر به دست نیاورده بودم، بر این نکته تکیه نکرده بودم. فقط تأملی و مکتبی کرده بودم و گذشته بودم: اما اکنون به جرأت می‌گویم که مقصود از «لعل سیراب به خون تشنه» لعلی است که مدتی در خون جگر حیوان تازه کشته شده مانده، خون را مکیده، شفاف و سیراب شده است و اظهار شگفتی شاعر بر این مبناست که چنین لعلی علی‌القاعده دیگر نباید به خون تشنه باشد. فقط لعل لب یار من است که این خاصیت سیری‌ناپذیری را دارد. زیبایی پارادکس در شگفتی

آفرینی آن است نه تنها در تضاد بی منطق آن، و شگفتی وقتی به وجود می‌آید که یک پدیده خلاف قاعدهٔ طبیعی خود عمل کند. لعل سیراب یک بار از خون اشباع شده و شگفت‌انگیز است که باز تشنه به خون باشد. دریافت این نکتهٔ لطیف به درنگ و تأملش می‌ارزید؛ اما بیتی که بر سخن سودی گواه یافته‌ام از خواجو، شاعر هم عصر حافظ است:

«به خون دل قناعت کن که دایم سُرخ روی باشی

که از خون جگر سیراب شد لعل بدخشانی»^۱]

پاسخ به پاسخ:

دربارهٔ «لعل سیراب به خون تشنه لب یار من است» که جناب هروی مفهوم آن را محلّ تأمل دانسته بودند، با اشاره به پارادکسی بودن تعبیر حافظ، معنایی به دست داده بودم که در درستی و استواری آن تردیدی ندارم، جناب هروی در نقد آن، طفره‌روی‌ها کرده و با چاشنی طنز و طعن سخنانی پرت و بی‌ربط به هم بافته‌اند، و من توجیهی خوش‌بینانه‌تر از این سراغ ندارم که بگویم سخنان ایشان بی‌آمد در هم آمیختن و یکی گرفتن اصطلاح ادبی پارادوکس است با اصطلاح منطقی فلسفی آن، و گرنه نمی‌نوشتند: «پارادوکس واقعی وقتی خودنمایی می‌کند که معلوم گردد این لعل واقعاً از خون اشباع و سیراب است و باز به خون تشنه است. این تضاد واقعاً طبیعی است که پارادوکس را خواهد ساخت نه یک تشبیه سرسری و مبالغه‌آمیز شاعرانه».

در پاسخ باید عرض کنم: پارادوکس ادبی بر بنیاد خیال شاعرانه استوار است و بیشتر با تشبیه و استعاره سر و کار دارد، و نباید با پارادوکس واقعی که در حقیقت همان اجتماع نقیضین است و محال، یا با پارادوکس منطقی فلسفی اشتباه و آمیخته شود. اگر گستاخی نباشد. جناب هروی را حواله می‌دهم به نوشتاری از خود با عنوان «خلاف آمد» چاپ شده در کیهان فرهنگی س ۶ ش ۴، که در آن از پارادوکس و ویژگی‌های آن از جمله تعجب‌آفرینی آن، به شرح سخن گفته‌ام.

جناب هروی در ضمن نقد و توضیح خود گفته‌اند: لعل سیراب لعلی است که از خون اشباع شده و علی القاعده نباید به خون تشنه باشد، فقط لب یار است که این سیری‌ناپذیری را دارد، سپس اضافه کرده‌اند که دریافت این نکته لطیف به درنگ و تأملش می‌ارزید، آیا این نکته لطیف همان نیست که من پیشتر گفته بودم: «لب یار از جهت سرخی و طراوت چون لعل سیراب است و از جهت عاشق‌کشی به خون تشنه است»، جز اینکه در همین سخن کوتاه من، علت این تناقض‌گونگی یعنی تشنگی در عین سیرابی، نیز بیان شده است.

۹- ص ۲۲۶ بیت:

حافظ گمشده را با غمت ای یار عزیز

اتحادی است که در عهد قدیم افتادست

که بیان آشکاری است از این نکته که پیمان عشق ازلی است و ریشه در عهد الست دارد. (و این مضمون بارها در سخن حافظ آمده،

مانند «نبود نقش دو عالم که نقش الفت بود» و «درازل بست دلم با سر زلفت پیوند» و «این موهبت رسید ز میراث فطرت» به این شکل نامناسب معنی شده: «چون حافظ راه اصلی وصول به حقیقت را نمی‌شناسد، حالت گمشده را دارد و گمشده پیوسته با غم و اندوه دمساز است»!

پاسخ دکتر هروی:

[در معنی بیت نوشته‌ام «حافظ حالت گمشده را دارد و گمشده با غم و اندوه دمساز است.» تا روابط معنوی اجزای کلام روشن گردد. ناقد محترم نوشته مرا ناقص نقل کرده و مجدداً به «مشکل گشا» و به اصطلاح فرنگیها *passee_ partout* (شاه کلید) عشق توسل جسته است. می‌توان فقط یک کلمه روی دیوان حافظ نوشت «عشق» و خلاص شد! ولی مقصود از شرح، نشان دادن طرز بیان شاعر در هر بیت است.]

پاسخ به پاسخ:

جناب هروی دوباره بر معنی پیشین خود که من آن را نامناسب دانسته بودم، پای فشرده و آن را اینگونه تأیید کرده‌اند که چنین گفته‌ام «تا روابط معنوی اجزای کلام روشن گردد»؛ و من از آن معنی و این تکرار و توجیه تأییدی، آن چنان به شگفت مانده‌ام که اگر عمامه بر سر نداشتم، بیم آن بود که از تعجب شاخ درآوردم، که جناب هروی چگونه از چنان بیتی چنین برداشتی دارند. و آیا براستی هیچ فارسی

زبانی البته جز جناب ایشان می تواند از بیتی چنین آشکار و بی ابهام، برداشتی چنین پرت و بی ربط داشته باشد؟! آخر «حافظ حالت گمشده را دارد و گمشده با غم و اندوه دمساز است» از کجای این بیت برمی آید؟ و آیا اصلاً میان این مفهوم و آن بیت، هیچ پیوند و ارتباطی هست؟! تا چه رسد به این که آشکارگر «روابط معنوی اجزای آن» نیز باشد؟

نکته شگفتی‌زا و شاخ برآورنده دیگر، اعتراض و انکار طنزآلود ایشان بر سخن من است که «به عشق تو سَل جسته‌ام» و بیت حافظ را بیانگر قدم و ازلیت عشق دانسته‌ام، به طنز گفته‌اند؛ «... می توان فقط یک کلمه روی دیوان حافظ نوشت «عشق» و خلاص شد.»!!

یا للعجب، شگفتا سخنان که جناب هروی بر زبان رانده‌اند، «تو سَل به عشق» یعنی چه؟ مگر حافظ خود بصراحت در این بیت از عشق سخن نگفته؟ لابد خواهند گفت: در این بیت که واژه عشق نیامده است، آری ولی مگر شایع‌ترین کاربرد مجازی «غم» در زبان فارسی، غم عشق و در حقیقت خود عشق نیست؟ مگر حافظ خود نمی‌گوید: «عمری است تا به راه غمت رونهاده‌ایم»، «گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید»، «کوه صبرم نرم شد چون موم در دست غمت»، «تا گنج غمت در دل ویرانه مقیم است»، «سینه تنگ من و بار غم او هیاه»، «در مکتب غم تو چنین نکته‌دان شدم»، «سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت» و...؟ و مگر نه این است که غم در اینگونه کاربردها، صورت تخفیف یافته‌ای است از ترکیب اضافی «غم عشق» در بیت‌هایی چون: «دید ای دل که غم عشق دگر بار چه کرد...»، «یک قصه بیش نیست غم عشق و این عجب...»، «چه کند سوز غم عشق نیارست نهفت»، «فرو رفت از

غم عشقت دمدم می دهی تاکی» و... که مضافاً الیه آن حذف شده و از باب مجاز مسبب و سبب یعنی ذکر مسبب (غم) و اراده سبب (عشق) در معنی عشق بکار رفته است؟ و مگر نه این است که عشق، سبب غم است، غم فراق، غم جفای یار، غم... که همه مسبب و پی آمد عشقاند و به تعبیر زیبای حافظ «هنر عشق»،
«ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق»

بروای خواجه عاقل هنری بهتر از این»
 و اما در باره این سخن طنزآلود شگفتی زای جناب هروی که یک کلمه روی دیوان حافظ بنویسیم عشق و خلاص شویم، آیا براستی اگر بخواهیم یک کلمه شاخص روی دیوان حافظ بنویسیم، جز عشق چیزی خواهد بود؟ و آیا جناب هروی که بقول خود همه آثار نوشته شده در باره حافظ را خوانده و عمری با حافظ و حافظ پژوهان سر و کار داشته و دیوان او را شرح کرده، خیلی بهتر از من نمی داند که زبینه ترین عنوان دیوان حافظ، دیوان عشق است؟ و آیا دکتر صلاح صاوی را محق نمی داند که بحق نام «دیوان العشق» را بر ترجمه عربی خود از دیوان حافظ، نهاده است؟

اما آخرین سخن جناب هروی که گفته اند: «مقصود از شرح، نشان دادن طرز بیان شاعر در هر بیت است»، سخنی است بسیار درست و استوار، و بایسته است که هر شارح و ناقدی با توجه به همین قانون، بکوشد تا طرز بیان شاعر را نشان دهد، شگردهای هنری و ظرایف معنایی سخن او را باز نماید، نکته های تلمیحی دینی، عرفانی، علمی، و ... را که سخن شاعرانه بر آنها بنیاد گرفته، باز شکافد، و

تو را گرفته‌اند و نمی‌گذارند روی تو را کسی ببیند. پس مانند غنچه رو بسته هستی و با وجود این هزاران بلبل به عشقت نغمه سر داده‌اند. وانگهی اگر «رقیب» را به معنایی که ناقد محترم مراد گرفته‌اند بدانیم به عاشق تعلق می‌گیرد نه به معشوق و با «هزارت رقیب هست» سازگاری ندارد.]

پاسخ به پاسخ:

توجّه به ساخت و بافت مصرع «روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست»، بویژه توجّه به حرف «واو» که هم واو حذف و ایجاز است و هم با مفهوم تعجّب همراه، و نیز توجّه به مصرع دوم که تمثیل و معادلی برای مصرع اوّل است، آشکار می‌کند که این مصرع به هیچ وجه نمی‌تواند پذیرای معانی‌یی از این دست باشد: «تو هزار نگهبان داری و چنین است که کسی روی ترا ندیده» (معنی‌پیشین جناب هروی) و «هزار نگهبان گرد ترا گرفته‌اند و نمی‌گذارند کسی روی ترا ببیند» (معنی دوباره ایشان)، و جای شگفتی است که ایشان از چنین سخنی که ابهام و پیچ و خمی نیز ندارد، چگونه چنین برداشتی دارند.

معنی صریح و درست و دقیق این مصرع، همان گونه که پیشتر گفته‌ام؛ با یادکردِ اطنابی آنچه به قصد ایجاز و فشرده‌گویی و با قرینه معنوی حذف شده، چنین است: با اینکه کسی روی ترا ندیده، و در چنین حالی قاعدهٔ نباید رقیبانی (کسانی که در عشق تو رقیب هم‌اند) داشته باشی، زیرا رقابت عاشقان، پی‌آمد عشق و عشق، پی‌آمد دیدار است، اما شگفتا که تو با این که چهره به کس ننموده‌ای، هزار رقیب داری،

یعنی هزار عاشقی که در عشق تو با هم، رقیب اند. «هزارت رقیب هست» یعنی هزار رقیب داری، و هزار رقیب یعنی هزار عاشقی که در عشق با هم رقابت دارند، پس «هزارت رقیب هست» یعنی هزار عاشقی که در عشق تو رقیب همدیگرند، داری.

و این نکته آخری که با تأکید و تکرار بیان شده، افزون بر اینکه نشان می‌دهد رقیب در اینجا بیشتر مفهوم امروزی خود را دارد، و به معشوق نیز تعلق می‌گیرد، پاسخ این اشکال جناب هروی بر سخن من نیز هست که گفته‌اند: در چنین صورتی «رقیب به عاشق تعلق می‌گیرد نه به معشوق و با «هزارت رقیب هست» سازگاری ندارد».

البته اگر رقیب را آنگونه که جناب هروی معتقد است به معنی نگهبان بگیریم، باید بیت را اینگونه معنی و توجیه کرد: چون وجود رقیب و نگهبان برای این است که عاشقان نتوانند معشوق را دیدار کنند، بنابراین معشوقی چون تو که هیچ کس رویش را ندیده، یعنی به گونه‌ای است که دیدار او ممکن نیست، نیازی به نگهبان ندارد، اما شگفتا که تو با چنین حالی، هزار نگهبان داری. و پیدا است که این معنی از نظر ذوق‌پذیری و استواری هرگز به پای معنی اول نمی‌رسد. و آخرین نکته این که بیت مورد بحث از نظر مقصود و مفهوم تقریباً مترادف و همپایه بیت زیرین از حافظ است، و مقایسه و هم‌سنجی آن‌ها می‌تواند قرینه‌ای تأییدی بر نظر ما باشد:

یا رب به که شاید گفت این نکته که در عالم

رخساره به کس نمود آن شاهد هر جایی

۱۲- ص ۳۱۳

در معنی «کس نیست که افتاده آن زلف دوتا نیست» نوشته‌اند: «با اینکه زلف تو خمیده است، همه کس در برابر آن خم می‌شود و فروتنی می‌کند» که اصلاً معنی مناسبی نیست. معنی درست چنین است: هیچ کس نیست که گرفتار و از پا افتاده کمند گیسوی تو نباشد، یعنی همگان اسیر زلف تو اند، و این همان مفهوم فراگیری عشق است که در سخن شاعران عارف از جمله حافظ مکرر آمده است.

پاسخ دکتر هروی:

[در معنی «کس نیست که افتاده آن زلف دوتا نیست» میان کلمات افتاده و دوتا رابطه معنی دیده‌ام و معنای دقیق مورد نظر شاعر را داده‌ام: «با اینکه زلف تو خمیده است همه کس در برابر آن افتادگی می‌کند» و ناقد محترم دگر بار تم کلی عشق «نامکرر» را تکرار کرده‌اند. در اظهار نظر ایشان در باره شرح مصرع دوم این بیت:

«ناظر روی تو صاحب نظرانند ولی

سرگیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست»

نیز همان نغمه نامکرر ساز شده است.]

پاسخ به پاسخ:

من در پاسخ معنی پیشین جناب هروی «با اینکه زلف تو خمیده است همه کس در برابر آن خم می‌شود» و تکرار و تأیید دوباره آن با این توجیه

که «میان کلمات افتاده و دوتا رابطه معنی دیده‌ام» و این ادعا که «معنای دقیق مورد نظر شاعر را داده‌ام»!! و بی‌توجهی ایشان به معنای بدست داده شده، و اعتراض و انکار دوباره و سه باره‌شان بر من که چرا این بیت و نیز بیت «سرگیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست» را بیانگر فراگیری عشق دانسته‌ام و به تعبیر ایشان «تم کلی عشق نامکرر» را تکرار کرده‌ام، جز بهت و حیرت راهی نمی‌بینیم.

۱۳- ص ۳۳۶ بیت:

ناظر روی تو صاحب نظرانند ولی

سرگیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست
این گونه معنی شده: «عارفان صاحب بصیرت می‌توانند به چهره تو نگاه کنند، ولی در سر هر کس نکته‌های پوشیده‌ای برای پی بردن به اسرار گیسوی تو وجود دارد». معنی مصرع دوم خیلی دور و نامناسب است. مقصود این است که هر چند تنها عارفان صاحب نظر روی تو را می‌بینند اما سرگیسو یعنی عشق تو در سر همگان وجود دارد یعنی این بیت نیز مانند بیت پیشین بیانگر فراگیری عشق است.

۱۴- ص ۳۴۲، در معنی بیت:

بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی

فرستی دان که زلب تا بدهان این همه نیست
نوشته‌اند: «همان طور که میان لب و دهان آدمی فاصله‌ای نیست، از لب بحر فنا هم تا دهان آدمی فاصله‌ای نیست، پس ای ساقی پیش از آنکه دهان

آدمی به لب دریای فنا برسد و جرعه‌ای بنوشد فرصت را مغتنم دان» معنی درست چنین است: ای ساقی فرصت را غنیمت دان زیرا ما بر لب دریای فنا ایستاده‌ایم و تا فرورفتن به دهان آن فاصله زیادی نداریم، یعنی مراد از دهان، دهان دریای فنا است که می‌خواهد آدمی را فرو بلعد، نه دهان آدمی.

۱۵- ص ۴۲۷، در مورد بیت:

و گر رسم فنا خواهی که از عالم براندازی

بر افشان تا فرو ریزد هزاران جان زهر موی

نوشته‌اند: «اگر می‌خواهی فنا در جهان نباشد گیسوی خود را بیفشان تا جان‌هایی که در آن اسیر است آزاد شده به صاحبان خود برگردند» هر چند بیت، ابهامی به این معنی دارد، اما چون محور اصلی بیت براندازی رسم فنا از جهان است و معنی یاد شده این غرض را تأمین نمی‌کند، نمی‌توان آن را معنی اصلی بیت دانست، معنی اصلی و درست این است: اگر می‌خواهی فنا و نیستی را از جهان براندازی، گیسوی حیات بخش خویش را بیفشان تا از هر موی آن هزاران جان فرو ریزد، و جهان سرشار از جان و حیات گردد و به این گونه رسم فنا از میان برود.

۱۶- ص ۶۹۷، در شرح بیت:

مَشْوِی ای دیده نقش غم زلوح سینه حافظ

که زخم تیغ دلدارست و رنگ خون نخواهد شد

نوشته‌اند: «برای رنگ خون نخواهد شد تعبیر مناسبی منطبق با واقعیت نیافتم زیرا رنگ خون معمولاً با شستن پاک می‌شود». به نظر می‌رسد مقصود چنین باشد: ای دیده برای شستشوی نقش غم از سینه من به خود زحمت مده که این کار از تو بر نمی‌آید. زیرا نقشی که بر سینه دارم اثر زخم دلدار است و خونین، اشکی هم که تو برای شستشو فرو می‌باری خون دل است، بنابراین زخم خونین را هر چه با اشک خونین بشویی پاک نخواهد شد، زیرا «خون به خون شستن محال است و محال». اگر در خواندن بیت، «رنگ خون» و «نخواهد شد» را با ویرگول از هم جدا کنیم نیز به همین نتیجه می‌رسیم: «که زخم تیغ دلدار است و رنگ خون، نخواهد شد.»

۱۷- ص ۷۰۱، بیت:

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد

دل رمیده ما را انیس و مونس شد

این گونه تحلیل شده: «ماه و ستاره، کنایه از ممدوح است. می‌گوید او ابتدا کودک خردی بود مثل ستاره، رفته رفته بزرگتر شد و مثل ماه، مجلس ما را روشن کرد». گمان نمی‌کنم این تحلیل ناب به هیچ تعلیقی نیاز داشته باشد.

۱۸- ص ۷۱۵

در مصرع «چو زر عزیز وجود است نظم من آری» عزیز را به معنی متداول امروزی گرفته چنین معنی کرده‌اند: «شعر من مثل زر عزیز و

گرامی است» چنین می‌نماید که «عزیز وجود» بصورت مرکب و با سکون عزیز، فارسی شده «عزیز الوجود» عربی باشد به معنی کمیاب و در نتیجه پربها و گران ارز، یعنی شعر من چون زر کمیاب، عزیزالوجود و پربها است. البته آن را بصورت اضافی خواندن نیز درست و معنی دار است.

۱۹- ص ۷۵۸

در شرح «مشتاقم از برای خدا یک شکر بخند» نوشته‌اند: «یعنی زمانی به مقدار طول یک بوسه بخند به مناسبت شیرینی بوسه». ظاهراً یک شکر بخند با مقدار طول بوسه تناسبی ندارد بلکه مترادف است با «یک شکر خنده کن». در بیت دیگری از همین غزل می‌خوانیم «جایی که یار ما به شکر خنده دم زند» یعنی یک شکر بخندد. و در هر حال مفهوم آن این است که با خنده خود شکر افشانی کن و کام جان ما را شیرین نما البته از آنجاکه شاعرگاه در عالم خیال خیلی از چیزها، از جمله واحدهای سنجش، را به هم می‌زند، شکر را می‌توان واحد سنجش خنده نیز به شمار آورد.

پاسخ دکتر هروی:

[«مشتاقم از برای خدا یک شکر بخند»، یک شکر را یک بوسه و یک شکر بخند را به مقدار طول یک بوسه بخند معنی کرده‌ام و ناقد محترم می‌نویسند: «مفهوم این است که با خنده خود شکر افشانی کن و کام جان ما را شیرین نما» عرض شود شکر پیش از حافظ هم در معنای

مستعار بوسه آمده است. در شرح هم شاهد آورده‌ام از نظامی:

«دگر باره ز شیرین شد شکر خواه»

که غوغای مگس برخاست از راه»

عطار نیز همین واحد شکر را برای بوسه به کار برده است:

«گفتم که ز من جان بستان یک شکر دم»

گفتی شکر من به زیان می نتوان داد».

پاسخ به پاسخ:

اشکال در این نیست که «شکر» می تواند استعاره از بوسه باشد که جناب هروی برای آن شواهدی آورده‌اند، اشکال این است که «یک شکر بخند» را «به مقدار طول یک بوسه بخند» معنی کردن، درست و دست کم ذوق پذیر و دلچسب نیست.

۲۰- ص ۷۶۴، بیت:

اینهمه شهد و شکر کز سخنم می ریزد

اجر صبر است کزان شاخ نباتم دادند

این گونه تفسیر شده است: «شاخ نبات شاخه گیاه است و مراد از آن قلم نی که با آن می نویسد، و معنی بیت چنین: اینکه سخن من تا این حد شیرین شد به این جهت است که در نوشتن شتابزدگی نکرده‌ام پس اجر خود را که کلام شیرین است از این شاخ نبات یعنی قلم خود دریافت کرده‌ام». معنی دلپذیری نیست. درست است که در شاخ

نبات ایهامی به قلم نی هست، اما مقصود اصلی از آن معشوقی است که چون شاخ نبات تمام اندام، شیرین و دلپذیر است. می‌گوید: من به خاطر او که چون شاخ نبات سراپا شیرین است صبر را با همه تلخی پذیرا شدم و همین سبب شد تا به پاداش، سخنم آن چنان شیرین و گیرا شود که گویا شاهد و شکر از آن می‌ریزد، مگر نه این است که «صبر تلخ است ولی میوه شیرین بارش»؟ یعنی صبوری در عشق شیرین شمایلان سخن را شیرین می‌کند.

پاسخ دکتر هروی:

[ذهن بسیاری از مردم حافظ خوان، و متأسفانه بعضی از فضلای زمان، با این معنی خو گرفته است که «شاخ نبات» نام زنی بوده معشوقه حافظ، سراپا شیرین مثل نبات، و من آن را شاخه گیاه یعنی قلم نی دانسته‌ام. پس اکنون باید آن دلبر شیرین را با قلم نی سیاه دراز میان تهی معاوضه کرد که البته دلپذیر نیست. اما من تابع منطق کلام هستم نه غلط مشهور. نه تنها در این بیت که در مجموع دیوان حافظ «شاخ نبات» را به معنی نی کلک یا نی قلم شاعر یافته‌ام. شاعر در موارد مختلف با نوسانات معنی این کلمه ور رفته است. چنانکه هم اکنون خواهم آورد. در این بیت شاعر خود با صراحت تمام برای ما معنی می‌کند که مراد از شاخ نبات قلم نی است:

حافظ چه طرفه شاخ نباتیست کلک تو

کش میوه دلپذیر تر از شهد و شکرست.

میوهٔ این کلک سخنان شیرین است، میوه شاخ نبات معشوقه چه خواهد بود؟ بدون شک شاخ نبات در این ابیات با شاخ نباتی که قنادان از شکر می‌ریزند ایهام دارد ولی این ایهام هم ایهام تناسب است که فقط یادآور آن معنی دور است بی‌آنکه بتوان اجزاء بیت را با آن منطبق ساخت. اما در همه موارد یک مقایسه ضمنی میان نی کلک (شاخ نبات) با نی شکر مورد نظر شاعر است. می‌گویید گرچه نی کلک ظاهراً بی‌ثمر است ولی میوهٔ آن سخنان شیرین است از شکر که محصول نی شکر است دلپذیرتر است. و این معانی از نی کلک قابل استنباط است نه از شاخ نبات - اسم معشوقه. در این بیت بعدی دقت بفرمایید، تشبیه نی کلک به گیاهی (نباتی) که میوه شیرین می‌دهد به صورتی دیگر آمده است:

«کلک حافظ شکرین میوه نباتیست بچین

که در این باغ نبینی ثمری بهتر از این»
و در این بیت بعدی مقایسه میان نی کلک و نی شکر روشنتر صورت پذیرفته است:

«چرا به یک نی قندش نمی‌خرند آن کس

که کرد صد شکر افشانی از نی قلمی»
و مضمون این بیت بعدی همان مضمون «آن همه شهد و شکر کز سخن می‌ریزد» است که مورد بحث ماست. شاخ نبات یا شاخه گیاه خود را با شاخه نی شکر مقایسه کرده است:

«منم آن شاعر ساحر که به افسون سخن

از نی کلک همه قند و شکر می‌بارم».

تصوّر می‌کنم همین شواهد برای بیان مراد حافظ از «شاخ نبات» کافی باشد.]

پاسخ به پاسخ:

جناب هروی اصرار داشته و دارند که «شاخ نبات» در بیت «این همه شهد و شکر...» چیزی جز قلم نی نیست، و من بر این بوده و هستم که «شاخ نبات» در این بیت، تنها ایهامی به قلم نی دارد و معنی اصلی آن معشوقی است که چون شاخ نبات سراپا شیرین و دلپذیر است. (نه نام دختری که به قول عوام معشوقه حافظ بوده است). اکنون می‌افزایم: غزلی که این بیت از آخرین بیت‌های آن است، غزلی است برخلاف معمول با بیت‌هایی یک پارچه و بهم پیوسته، که سراسر آن گزارش یک واقعه عرفانی است، حال اگر «شاخ نبات» را در این بیت «قلم نی» معنی کنیم، افزون بر این که بیت مفهوم ذوق‌پذیر و دلچسبی نخواهد داشت، در مجموعه غزل نیز وصله‌ای ناهم‌رنگ خواهد نمود، و این چیزی است که بلاغت بالای حافظ آن را برنمی‌تابد. اما اگر آن را نماد معشوقی نباتین و شیرین (خداوند) بدانیم، هم با مجموعه غزل تناسب و همخوانی خواهد داشت، و هم بیانگر مضمونی ذوق‌پسند و دلپذیر. یعنی این مضمون که عشق و شیدایی به سخن شور و شیرینی می‌دهد، مضمونی که در سخن حافظ و دیگران بارها و بارها با تصویرها و تعبیرهای گوناگون آمده است، حافظ خود می‌گوید:

آن که در طرز غزل نکته به حافظ آموخت

یار شیرین سخن نادره گفتار من است

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود
این همه قول و غزل تعبیه در منقارش

تا مرا عشق تو تعلیم سخن گفتن کرد
خلق را ورد زبان مدحت و تحسین من است

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد
حدیثم نکته هر محفلی بود

ای گلبن جوان بر دولت بخور که من
در سایه تو بلبل باغ جهان شدم

اول ز تحت و فوق وجودم خبر نبود
در مکتب غم تو چنین نکته دان شدم
اما بیت‌هایی که جناب هروی، شاهد آورده‌اند بر این که «شاخ
نبات» قلم نی است، همه درست‌اند، اما همان گونه که هر گردی گردو
نیست هر شاخ نباتی نیز قلم نی نیست.

۲۱- ص ۸۰۵، در معنی بیت:

چون زنسیم می‌شود زلف بنفشه پر شکن
وہ کہ دلم چه یاد آن عهد شکن نمی‌کند

نوشته‌اند: «شگفت‌آور است که هنگام بهار که نسیم با زلف بنفشه بازی می‌کند دل من به نشاط نمی‌آید و به سراغ یار عهد شکن نمی‌رود». این معنی درست عکس چیزی است که شاعر اراده کرده، و این وارون‌سازی، گویا معلول بی‌توجهی به نوع کاربرد «چه» و ساختار جمله در مصرع دوم است، که در این گونه جمله‌ها هر چند فعل مثبت است، اما به قصد تأکید منفی آورده می‌شود؛ مثلاً وقتی می‌گوییم: چه بلاها که از دست تو نکشیدم، یعنی بلاهای بسیار از دست تو کشیدم. بنا بر این «وه که دلم چه یاد آن عهد شکن نمی‌کند» یعنی دلم بسیار از او یاد می‌کند. و خلاصه مقصود شاعر این است که با دیدن شکنهای زلف بنفشه، بارها و بارها به یاد یار عهد شکن خود می‌افتم.

پاسخ دکتر هروی:

[در معنی بیت نوشته‌ام «دل من به نشاط نمی‌آید و یاد آن عهد شکن نمی‌کند». و ناقد محترم نوشته‌اند «با دیدن شکنهای زلف بنفشه بارها و بارها به یاد آن عهد شکن می‌افتم». و نظر ایشان درست است.]

۲۲- ص ۸۰۹

در مصرع «به فتراک جفا دلها چو بریندند، بریندند» هر دو «بریندند» را به یک معنی گرفته، چنین نوشته‌اند: «وقتی دل‌ها را به فتراک جفا می‌بندند دیگر بسته‌اند». چنین می‌نماید که «بریندند»‌ها جناس تام دارند، یعنی تنها ظاهری یکسان دارند اما در معنی متفاوتند: اولی به معنی کمر بستن و آماده شدن است و کنایه از آراستگی معشوق، و دومی به

معنی معمول بستن است. با توجه به این نکته معنی بیت چنین می‌شود: معشوقان سمن بو (که در بیهوشی پیشین از آنها یاد شده) وقتی کمر می‌بندند و خود را آراسته می‌کنند، دل‌های عاشقان را به فتراک جفا می‌بندند. یعنی آنها را اسیر جفا می‌کنند (معشوق آراسته را به جنگجویی کمر بسته و آماده تشبیه کرده است). در غزلی که بیت یاد شده از آن است چند بار دیگر نیز اینگونه جناس را آورده و همین قرینه‌ای است بر اینکه در این بیت نیز از جناس استفاده شده است.

پاسخ دکتر هروی:

[به فتراک جفا دل‌ها چو بر بندند، بر بندند]

ز لطف عنبرین جانها چو بگشایند، بگشایند
ناقد محترم نظر غریبی دارند. می‌گویند «بر بندند اولی به معنی کمر بستن و آماده شدن است و کنایه از آراستگی معشوق». عرض کنم کلمه متمم فعل بر بستن اولی به فتراک است، به فتراک بر بستن. صید را به فتراک اسب می‌بندند. دیگر کمر برای بر بستن چه محلی دارد؟]

پاسخ به پاسخ:

گمان دارم کم عنایتی جناب هروی به سخن من، سبب اعتراض ایشان باشد، و گرنه در ردّ سخن من نمی‌نوشتند: «متمم فعل بر بستن اولی به فتراک است». صریح سخن پیشین و اکنون من این است که «به فتراک» متمم «بر بندند» دوم است. برای آشکاری بیشتر کافی است، «بر بندند» اول را از میان مصرع به آغاز یا پایان آن ببریم تا عبارتی چنین

آشکار بدست آید: سمن بویان چو بریندند (خود را آراسته سازند) دل‌ها را به فتراک جفا بریندند.

در تأیید این که «برستن» به معنی آراستگی و خودنمایی نیز هست، می‌افزایم که هنوز نیز بکاربردن تعبیراتی چون «ورسته» (=برسته) و «وابسته» دربارهٔ کسانی که قیافه می‌گیرند و با آراستگی خود را می‌نمایانند، رواج دارد.

۲۳- ص ۸۳۲، بیت:

عید رخسار تو کو تا عاشقان در وفایت جان خود قربان کنند
این گونه معنی شده: «کی برای زیبایی رخسار تو عید می‌گیرند تا من جان خود را قربان کنم». ظاهراً ترکیب «عید رخسار» تشبیهی است، یعنی شاعر با تشبیه رخسار یار به عید می‌گوید: عید حاجیان روز اضحی است و قربانی آنها گوسفند، اما عید عاشقان رخسار تو است و قربانی آنها جان، پس رخسارت را به من نشان بده تا جان خویش را قربانت کنم.

پاسخ دکتر هروی:

[نوشته بودم «کی برای رخسار تو عید می‌گردد تا...» ناقد محترم یادآور شده‌اند که شاعر خود رخسار یار را به عید تشبیه کرده می‌گوید «عید عاشقان دیدن رخسار تو است»، و نظرشان درست است.]

۲۴- ص ۹۱۴ در معنی بیت:

در ازل هرکو به فیض دولت ارزانی بود

تا ابد جام مرادش همدم جانی بود
 نوشته‌اند: «هرکس از ازل شایسته بخت و اقبال باشد تا ابد جام آرزویش
 با محبوب قرین و همدم خواهد بود، جام آرزو و معشوق را برای همیشه در
 کنار خواهد داشت». گویا بی توجهی به جابجایی ضمیر «ش» که جای
 اصلی آن پس از «جانی» است، چنین معنی نادرستی را سبب شده
 است، معنی درست این است: کسی که از ازل شایسته فیض دولت و
 سعادت گردد جام مراد تا ابد او را همدم جانی و یار عزیز (همدم جانش
 و یار عزیزش) خواهد بود، یعنی همیشه کامروا خواهد بود.

پاسخ دکتر هروی:

[در باب مصراع دوم می‌نویسند معنی صحیح اینکه: «جام مراد تا
 ابد او را همدم جانی و یار عزیز... خواهد بود»، و نظرشان درست است.]

۲۵- ص ۹۷۴، در باره بیت:

غفلت حافظ در این سراچه عجب نیست

هرکه به میخانه رفت بسی خبر آید
 نوشته‌اند: «غفلت حافظ در این خانه کوچک عجب نیست زیرا هرکه به
 میخانه برود مست بیرون می‌آید» در توضیحات نیز «سراچه» را به معنی
 میخانه و خانه گرفته، نوشته‌اند: «بیش از این مفهوم نشد» گویا آنچه بیت
 را به نظر ایشان ابهام‌آمیز کرده و سبب شده آن را به گونه‌ای معنی کنند

که برای خود ایشان نیز دلچسب نباشد ترکیب «سراچه» است که آن را به معنی خانه و خانه کوچک گرفته‌اند. اما سراچه در اینجا معنی حقیقی ندارد، بلکه کنایه است از دنیای مادی که به قصد تحقیر آن را سراچه نامیده‌اند. و این تعبیر کنایی در متون ادبی فراوان به کار رفته، حافظ خود می‌گوید:

در این مقام مجازی بجز پیاله مگیر

در این سراچه بازیچه غیر عشق مبارز

نیز:

چگونه طوف کنم در فضای عالم قدس

که در سراچه ترکیب تخته بند تنم

واژه‌های بازیچه و ترکیب در این دو بیت قرینه‌های آشکاری است بر اینکه مراد از سراچه، دنیا است. بنابراین، بیت چنین معنایی خواهد داشت: اگر حافظ در این دنیا غافل است تعجبی ندارد زیرا خاصیت دنیا این است که آدمی را به غفلت می‌کشاند و از این جهت دنیا مانند میخانه است سرشار از عوامل سکرآور، غفلت‌انگیز و بی‌خبرکننده.

پاسخ دکتر هروی:

[ارجاع به این بیت، بعد از توضیحاتی نوشته بودم «بیشتر از این نفهمیدم» و ناقد محترم شرح مفصلی در توضیح معنی سراچه و کنایه آن مرقوم داشته‌اند. من در دو مورد دیگر، سراچه و کنایه آن را نسبتاً به تفصیل توضیح داده‌ام. یکی در بیت «در این سراچه بازیچه غیر عشق مبارز» و دیگر در بیت «که در سراچه ترکیب تخته بند تنم». پس اشکال

این نبود. اشکال کار من این بود که چرا دنیا را به میخانه تشبیه کرده است. چگونه هر کس که به میخانه دنیا رفت بی خبر آمد. گناه از بنده بود که موضع اشکال را مشخص نساخته بودم. ناقد محترم نوشته اند «خاصیت دنیا این است که آدم را به غفلت می کشاند و از این جهت دنیا مانند میخانه است.» و این توضیح مطلقاً برای من قانع کننده نیست.]

پاسخ به پاسخ:

اشکال سخن جناب هروی در شرح این بیت، دوتا است، نخستین که نخواسته اند آن را بپذیرند، اینکه «سراچه» را که ترکیبی کنایی از دنیا است، به معنی حقیقی آن یعنی خانه کوچک گرفته اند، و همین سبب شده تا معنایی که از بیت بدست داده اند، سخت نادلپذیر و ذوق گریز باشد، و اینکه در دو مورد دیگر «سراچه» را درست معنی کرده اند، نمی تواند عذر خواه اشکال سخنشان در اینجا باشد، اشکال مهمتر جناب هروی این بوده و هست که چرا حافظ دنیا را به میخانه تشبیه کرده است. و من در پاسخ این اشکال گفته بودم: دنیا انسان را به غفلت و بی خبری می کشاند و از این جهت مانند میخانه است، زیرا به میخانه رفتن و می نوشیدن نیز انسان را مست و بی خبر می سازد، یعنی وجه شبه میان میخانه و دنیا غفلت آوری و بی خبر سازی است. و حال که این توضیح سخت آشکار برای جناب هروی قانع کننده نیست، بنده عرض دیگری ندارم.

۲۶- ص ۱۰۶۵، در مورد بیت:

نعیم هر دو جهان پیش عاشقان به جوی

که این متاع قلیل است و آن عطای حقیر

نوشته‌اند: «این متاع طبعاً اشاره به یک جو است که قلیل است و آن عطای حقیر هم نعیم هر دو جهان». از این تحلیل پرت و ناروا و نیز از اعراب‌گذاری متاع و عطا برمی‌آید که غلط خوانی بیت، چنین نتیجه‌ای بارآورده است، یعنی «این متاع» و «آن عطای» را ترکیب وصفی گرفته، آنها را از «قلیل و حقیر» جدا کرده‌اند، در حالی که بهتر و یا تنها راه درست این است که «این و آن» را ضمیر اشاره بگیریم نه صفت اشاره، یعنی آنها را از ما بعدشان جدا ساخته و به دنیا و آخرت که از «هر دو جهان» در مصرع اول نتیجه می‌شود، اشاره بدانیم، «متاع قلیل» و «عطای حقیر» را نیز ترکیب وصفی گرفته، به صورت اضافی بخوانیم. با توجه به این توضیحات، معنی بیت چنین است: نعمتهای دنیا و آخرت در چشم عاشقان بهایی ندارد، زیرا این (دنیا) متاعی قلیل و کالایی کم‌بهاست (با تلمیح به آیه قُلْ متاع الدنیا قلیل - نساء: ۷۷) و آن (آخرت) عطایی حقیر و مزدی اندک، و این مضمون یعنی بی‌توجهی عاشق به دنیا و آخرت، چیزی است که در زبان عارفان، از جمله حافظ، مکرر آمده است. مانند: «اهل نظر دو عالم در یک نظر ببازند»، «سرم بدینی و عقبی فرو نمی‌آید»، «اسیر عشق تو از هر دو عالم آزادست».

پاسخ دکتر هروی:

[نقاد محترم بعد از توضیحات مفیدی بیت را چنین معنی کرده‌اند: «نعمتهای دنیا و آخرت در چشم عاشقان بهایی ندارد زیرا این (دنیا) متاعی قلیل و کالایی کم‌بهاست و آن (آخرت) عطایی حقیر و مزدی اندک است». سخن ایشان درست و دقیق است و متشکرم.]

۲۷- ص ۱۰۸۲، در مورد بیت:

جز فلاطون خم نشین شراب سرّ حکمت به ما که گوید باز
نوشته‌اند: «شاعر شراب را از جهت خم‌نشینی به دیو ژن خم‌نشین، مانند کرده و از جهت آگاهی به سرّ حکمت به افلاطون». اما ظاهراً شاعر نظری به دیو ژن ندارد، زیرا هر چند خم‌نشینی کار او بوده نه افلاطون، اما در فرهنگ اسلامی، در گذشته، این عنوان درباره افلاطون رواج داشته و به همین دلیل، نظامی و حافظ و شعرای دیگر، افلاطون را بارها خم‌نشین خوانده‌اند.

۲۸- ص ۱۸۰۴، در بیت:

گرد بیت الحرام خم حافظ گر نمیرد بسر بسپوید باز
بیت الحرام را فقط مکان مقدس و محترم معنی کرده‌اند. هر چند این معنی درست است، اما نکته اصلی ناگفته این است که ظرافت هنری بیت، آنگاه آشکار می‌شود که توجه کنیم خم، خانه شراب است و شراب شرعاً حرام و بنابراین خم واقعاً بیت الحرام است. آنگاه در نظر آوریم که بیت الحرام، عنوان کعبه و به معنی مکان مقدس

و محترم نیز هست. با کنار هم نهادن این دو نکته به این نتیجه ظریف می‌رسیم که خم در عین اینکه بیت الحرام است یعنی جایگاه شراب حرام، بیت الحرام نیز هست، یعنی چون کعبه مقدّس و محترم.

پاسخ دکتر هروی:

گرد بیت الحرام خم حافظ گر نمیرد بسر بپوید باز،
بر معنایی که داده‌ام ایرادی ندارند جز اینکه نکته‌ای بر آن
می‌افزایند، نکته‌ای بجا و گفتنی. حقیقت اینکه بنده هم نکته را دیده
بودم ولی آن را کمی تند و بی پروا یافتم و بعد از نوشتن حذف کردم.
می‌نویسند «ظرافت هنری آنگاه آشکار می‌شود که توجه کنیم خم خانه شراب
است و شراب شرعاً حرام بنابراین خم واقعاً بیت الحرام است. آنگاه در نظر
آوریم که بیت الحرام عنوان کعبه و به معنی مکان مقدّس و محترم نیز هست.»
نکته دقیقی است و باید گفته می‌شد و اکنون که طرفین مقایسه روشن
گشته توضیح دقیقی هم از قلم استاد زریاب در آئینه جام (ص ۳۰۹) بر
آن بیفزایم که حق مطلب کاملاً ادا شود. می‌نویسند «در این بیت حافظ
نکته پرمعنایی را در معنی شناسی بیان می‌کند که خیلی مهم است و آن معنی
حرمت و حرام است: حرمت و احترام از یک ماده لغوی هستند و هر
نه متضمن یک معنی هستند و آن اینکه شیء مورد نظر نزدیک نشدنی و
نابودنی و گاهی نادیدنی و درنیافتنی است. اگر کعبه که خانه خداست و مطاف
مسلمانان جهان است بیت الله الحرام است. برای آن است که خیلی از اعمال
بشری در آنجا ممنوع است و حرام است و از این جهت حرمت دارد... حافظ
خم را بیت الحرام گفته است و آن درست است زیرا حرام آن است که نباید به

آن دست زد و نابسودنی و دست نزدنی است و نزدیک نشدنی. از لحاظ لغوی میان تمام «حرام» ها چه حرامهای مقدّس و چه حرامهای غیر مقدّس ارتباط معناشناسی دقیق برقرار کرده است که ظرافت ذهن او را می‌رساند.

۲۹- ص ۱۲۳۰، در بیت:

من به خیال زاهدی گوشه‌نشین و طرفه آنک

مغبچه‌ای زهر طرف می‌زنم بچنگ و دف

با اینکه در آخر اشاره کرده‌اند که به دف زدن مجازاً رسوا کردن نیز معنی می‌دهد، مصرع دوّم را چنین پرت و خنده‌دار معنی کرده‌اند: «مغبچه با چنگ و دف به سر من می‌زند»! گویا معنی بیت چنین باشد: من بخيال زاهدی گوشه‌نشینی اختیار کرده‌ام اما شگفتا که مغبچه‌گان آوازه‌رسوایی مرا همراه با آواز چنگ و دف به همه جاکشاندند.

۳۰- ص ۱۲۳۸

در شرح بیت «جهان و کار جهان جمله هیچ در هیچست...» به این مناسبت که بیت در بحث خیالی بودن جهان، در کتاب محی‌الدین عربی تألیف دکتر جهانگیری (صفحه ۳۱۸) آمده است، نوشته‌اند: «این گونه هیچ انگاری یا خیالی بودن منطبق است با نظریه محی‌الدین...». بکار بردن اصطلاح هیچ انگاری برای نظریه محی‌الدین در باره خیالی بودن جهان روا نیست و مغالطه‌آمیز و اشتباه انگیز است، زیرا خیالی بودن جهان در نظر محی‌الدین و دیگر عارفان به این معنی است که هستی جهان طفیلی و تبعی و وابسته به هستی اصیل خداوند است و

از خود استقلالی ندارد اما آفرینش نظام احسن هدفدار است، ولی اصطلاح هیچ انگاری و پوچ‌گرایی، امروزه به عنوان ترجمه و معادل «نیهیلیسم» رواج یافته که هیچ رابطه‌ای با خیالی بودن در حکمت محی‌الدین عربی ندارد.

۳۱- ص ۱۲۸۸، در باره بیت:

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست

آنچه آغاز ندارد نپذیرد انجام

نوشته‌اند: «اشاره به مبحث فلسفی حدوث و قدم عالم دارد، و شاعر در اینجا با قدیم بودن عالم، نظر موافق دارد، یادآور این بیت کلیم کاشانی است: ما ز آغاز و ز انجام جهان بی‌خبریم...». ظاهراً این بیت نه اشاره به حدوث و قدم عالم دارد نه ربطی به بیت کلیم. بلکه بیانگر این نکته است که عشق، ابدی و بی‌پایان است زیرا ازلی و بی‌آغاز است و هر بی‌آغازی بی‌پایان نیز هست، و این مضمون یعنی ازلی - ابدی بودن عشق بارها در سخن شاعر آمده است از جمله:

در ازل بست دلم با سر زلفت پیوند

تا ابد سر نکشد و ز سر پیمان نرود

۳۲- ص ۱۳۳۸

در مورد «بخاک پای تو و نور دیده حافظ» گفته‌اند: «برای اینکه ارزش مساوی خاک پا و نور دیده را نشان دهد به هر دو قسم خورده است». به نظر می‌رسد مورد قسم تنها یک چیز است، یعنی خاک پای معشوق که به

منزله نور چشم شاعر است. اینگونه «واو» را که در این مصراع آمده، می‌توان واو تفسیر یا تشبیه نام داد. زیرا ما بعد خود را در رتبه و مانند ماقبل قرار می‌دهد.

پاسخ دکتر هروی:

[در معنای مصراع نوشته‌ام «به خاک پا و نور چشم هر دو قسم یاد کرده است» و ناقد پُر حوصله می‌نویسد: «به نظر می‌رسد مورد قسم تنها یک چیز است یعنی خاک پای معشوق که به منزله نور چشم شاعر است» نور دیده در معنی فرزند، دوست بسیار عزیز یا برادر، در حافظ بسیار آمده است: «ای نور دیده صلح به از جنگ و داوری»؛ «دنیا وفا ندارد ای نور هر دو دیده» و ردیف آوردن آن با خاک پای معشوق برای این است که آن را با چنین عزیزی برابر نهد. و او عطف میان خاک پا و نور دیده دلیل بر اضافه کردن است در عین مقایسه. طرح بیت حافظ منطبق است با طرح این بیت سعدی:

«به خاکپای تو سوگند و جان زنده دلان

که من به پای تو، در مردن آرزومندم»

سعدی هم به دو چیز قسم خورده است در عین مقایسه آنها.]

پاسخ به پاسخ:

من همین نکته را همراه با چند شاهد دیگر در نقد «حافظ نامه» نیز نوشته بودم، جناب خرّمشاهی آن را «متین و مقبول» دانسته و در تأیید آن نوشته‌اند: «آقای راستگو نکته ناگفته و ظریفی را مطرح کرده‌اند. حتی با

ایشان است. بنده به سهم خود استفاده کردم.^۱

«واو» در بیتی که جناب هروی از سعدی، شاهد آورده‌اند، نیز درست مانند بیت حافظ می‌تواند تفسیر و تشبیه باشد، یعنی سعدی نیز «خاک پای دوست» را به منزله «جان زنده دلان» انگاشته است.

۳۳- ص ۱۵۶۹

در شرح بیت «در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند..» با توجه به این اشکال که در سخن‌آموزی به طوطی آنکه در پس آینه قرار می‌گیرد، شخص سخن‌آموز است نه طوطی، در توضیح بیت گفته‌اند: «مقصود حافظ نیز همین است که من مانند کسی هستم که در پشت آینه به طوطی سخن می‌آموزد منتهی هر چه می‌گویم تلقین استاد ازل است». معنی دور، و ذوق‌گریزی است. معنی نزدیک و ذوق‌پذیر این است: من همانند طوطی برابر آینه، آنچه را استاد ازل تلقین می‌کند بازگو می‌کنم. حلّ اشکال نیز این گونه است که، واژه‌های «پس» و «پشت» گاه مترادف با «رو» به کار می‌رفته‌اند، مانند این سخن سعدی در بوستان «حیا دیده بر پشت پایش بدوخت» یعنی از شرم به روی پا نگاه کرد، یا این بیت: «چو خورشید را پشت تاریک شد»

بدیدار شب، روز نزدیک شد»

یعنی وقتی روی خورشید تاریک شد. هنوز نیز این کاربرد کم و بیش نمونه‌هایی دارد، و تعبیرهای پشت میز یا پشت فرمان‌نشستن، سربه پشت زانو نهادن، پشت دست گزیدن، از این دستند.

۱- حافظ نامه، ج ۲، ص ۱۴۴۲.

پاسخ دکتر هروی:

[در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند]

آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم»

در این بیت مشکلی هست که تا حل نشود معنی روشن نخواهد شد، و آن اینکه طوطی را برای سخن آموختن در پیش آینه قرار می‌دهند، پس چرا شاعر گفته در پس آینه مرا مانند طوطی نگه داشته‌اند؟ طوطی پس آینه چه می‌کند؟ برای رسیدن به یک معنای معقول بعضی کسان در اصل نسخه تردید کرده‌اند و به نسخه بدلهایی شگفت‌انگیز متوسل شده‌اند که بحث آن در اینجا مطرح نیست؛ اما شگفت‌انگیزتر از کار این جویندگان ابتکار بعضی از فضلالی معاصر است که می‌خواهند از یک کلمه ساده و معروف فارسی معنای معکوس بگیرند و بدین وسیله مشکل را بر راحتی حل کنند، و آن ابتکار اینکه «در پس آینه» را «در پیش آینه» معنی نمایند. جناب راستگو هم ظاهراً به زمره این فضلا پیوسته‌اند، و نظر خود را با لحن اطمینان بخشی چنین ابراز می‌دارند: «معنی نزدیک و ذوق‌پذیر این است: من همانند طوطی در برابر آینه، آنچه را استاد ازل تلقین می‌کند بازگو می‌کنم. حل اشکال این گونه است که واژه‌های پس و پشت گاه مترادف با رو به کار رفته‌اند...». ناقد محترم اگر ثابت کنند که در تمام زبان محاوره و ادبیات فارسی لفظ «پشت» در معنای معکوس خود یعنی «رو» به کار رفته باشد باز هم ربطی به کار ما و شعر حافظ ندارد؛ زیرا در شعر حافظ «در پس آینه» است نه «در پشت آینه» و آنگاه باید در پیش آینه باشد نه در روی

آینه و آنجا که بحث لفظ مطرح است برای خودِ لفظ مورد بحث باید دلیل و گواه آورد نه برای مرادفات آن. به همان فرهنگ معین که یکی از بیست معنی «پشت» را «رو» ذکر کرده بنگرید که برای کلمه «پس» یک مورد هم «رو» یا «پیش» ذکر نکرده است. اصولاً نوسانات معنی این دو کلمه از زمین تا آسمان با هم تفاوت دارند. اما راه حلی که بنده برای بیت یافته‌ام. در همان اوقات که در منابع و مآخذ در جست و جو بودم به حسب اتفاق متوجه شدم که لغت نامه دهخدا «طوطی پس آینه» را به عنوان یک اصطلاح خاص در مدخل مستقلی آورده، کنایه از استاد سخن آموز دانسته و همین بیت خواجه شیراز را به شهادت ذکر کرده است. این راه حل به نظر من منطقی و دلپذیر آمد؛ مثل کشف هر معنی پوشیده ذوق و روح را به هیجان آورد، چه حاصل معنی بیت آن بود که خود استاد سخن آموز هم که در پس آینه است و تعلیم می‌دهد، مثل طوطی مقابل آینه مقلد و دست‌آموز مقام برتری است و آن مقام برتر استاد ازل یا خالق جهان است. این طرز تعبیر با مشرب کلی حافظ سازگاری کامل دارد. مفهوم کلی و عناصر بیت نزدیک به این بیت است:

«نیست برلوح دلم جز الف قامت یار

چه کنم حرف دگر یاد نداد استادام.»

در لغت‌نامه، ذیل همین مدخل، بیت دیگری نقل شده که

اصطلاح «طوطی پس آینه» در همین معنی در آن به کار رفته است:

«در لباس بَشَرِ مِثْلُکُم ارشاد رسول

فضل من بهر تو طوطی پس آینه است.»

با جست و جوی بیشتر در نزد شاعران دیگر هم شواهدی بر تأیید نظر لغت نامه یافتیم: کمال خجندی گوید:

«در پس آینه کیست قایل این حرف کیست

کاینه با خود نداشت آنچه به طوطی نمود».

کمال هم می‌گوید در پس آینه استاد برتری هست. خاقانی گوید:

هر چه عقلم در پس آینه تلقین می‌کند

من همان معنی به صورت بر زبان می‌آوردم

معنی این بیت خاقانی هم مثل بیت کمال به معنی بیت حافظ نزدیک است. بگذریم، بحث بر سر لفظ «پس آینه» است که آیا می‌توان در این بیت خاقانی هم آن را «پیش آینه» معنی کرد؟ یا فقط این کرامت خواجه شیراز است که این دو لفظ را، که تکرار آنها هم چندان خوشایند نیست، به یکدیگر مبدل می‌سازد. از نثر خاقانی مثالی بیاورم: «... که آب آیینگی می‌کرد و نقش کژمژ مرا به من می‌نمود و من بی‌خبر از غایت حیرت که این منم چنانکه طوطی در آینه می‌نگرد، و معلمش در پس آینه تلقین می‌کند و او خود رامی‌بیند، پندارد که دیگریست»^۱ ... جایگاه طوطی و استاد در این نثر شیوای خاقانی به روشنی مشخص شده است. البته معنایی که من داهام علاوه بر اینکه برای جناب راستگو قانع‌کننده نبوده «ذوق آزار» هم بوده است!

پاسخ به پاسخ:

بر پایه جبر عرفانی و توحید افعالی، بی‌تردید مقصود حافظ از

۱- منشآت خاقانی، به نقل از استاد شفیع کدکنی، موسیقی شعر، ص ۲۷۴.

بیت:

«در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند

آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم».

بویژه با توجّه به دو بیت پیش و پس آن:

«بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم

که من دلشده این ره نه بخود می‌پویم»

«من اگر خارم اگر گل چمن‌آرایی هست

که از آن دست که می‌پروردم می‌رویم»

این است که آنچه را من می‌گویم همه تلقین استاد ازل است و من تنها تلقین‌پذیری هستم که سخنان استاد ازل را بازگو می‌کنم. نیز به گواهی حال و هوا و ساخت و بافت بیت، بی‌تردید حافظ در تصویر و تبیین و ساخت و پرداخت این مضمون و معنی، سنت سخن‌آموزی به طوطی را پیش چشم داشته است، و خود را از این جهت «طوطی صفت» دانسته که بازگوکننده سخنان استاد ازل است، درست مانند طوطی سخن‌آموزی که در برابر آینه نگه داشته می‌شود و آنچه را استاد سخن‌آموز از ورای آینه به او تلقین می‌کند، بازگو می‌نماید. این است مقصود آشکار و صریح حافظ از این بیت. اما این مضمون آشکار و صریح با یک اشکال که جناب هروی نیز به آن اشارت کرده‌اند، روبروست، و آن این که اگر چنین است چرا حافظ گفته: «در پس آینه...» با اینکه می‌دانیم جایگاه طوطی سخن‌آموز در برابر آینه است و جایگاه شخص سخن‌آموز در پس آینه. جناب هروی برای حلّ اشکال «در پس» را به معنی نزدیک و رایج «در پشت» گرفته و در

معنی بیت نوشته‌اند: «من مانند کسی هستم که در پشت آینه به طوطی سخن می‌آموزد، منتهی هر چه می‌گویم تلقین استاد ازل است» و دوباره در تأیید آن شرحی آورده‌اند.

به نظر ما این راه حل افزون بر اینکه ذوق‌پذیر و دلچسب نیست، با اشکال‌هایی نیز همراه است که راه را بر پذیرش آن می‌بندد، نخست اینکه بی‌تردید، حافظ این بیت را بر بنیاد سنت سخن‌آموزی به طوطی بنانهاده است، حال اگر «در پس» را به معنی در پشت بدانیم، معنی این خواهد بود که: «مرا چون طوطی (طوطی صفتم) در پشت آینه نگه داشته‌اند». با این که در سخن‌آموزی به طوطی، او را در برابر آینه نگه می‌داشته‌اند نه در پشت آینه. اگر نیز بگوییم: وجه شبه در «طوطی صفت» تنها بی‌اختیاری و مقلد بودن است و مقصود حافظ نیز اینکه: من هم آنچه می‌گویم مانند طوطی تقلیدی و تلقینی است، سر عبارت «در پس آینه...» داشته‌اند، بی‌کلاه خواهد ماند، یعنی عبارتی حشو و زاید خواهد بود، چیزی که به هیچ وجه پذیرفتنی نیست.

دو دیگر اینکه حافظ می‌خواهد با بهره‌گیری از تشبیه و تصویر، بی‌اختیاری و تلقین‌پذیری خود را از استاد ازل نشان دهد، و این مقصود تصویری تنها با حالت طوطی سخن‌آموز برابر آینه که مقلد تلقین‌پذیر است تناسب دارد نه با شخص سخن‌آموز پس آینه که تلقین‌گر سخن به طوطی است. بلکه حالت این شخص سخن‌آموز تلقین‌گر با حالت بی‌اختیاری و تلقین‌پذیری بی‌که حافظ می‌خواهد برای خود ترسیم کند، ناسازواری دارد. با توجه به این نکته‌ها، گویا راهی نباشد جز اینکه یا «در پس» را تحریف شده بدانیم و یا آن را به

معنی در برابر، تا هم بیت مفهوم ذوق‌پذیر و آشکاری داشته باشد و هم تناسب مقصود او با طوطی تلقین‌پذیر محفوظ بماند.

من پیش‌تر این راه را برگزیده بودم که «در پس» در اینجا به معنی در برابر است و شواهدی آورده بودم که واژه پشت و نیز پس که مترادف آن است گاه در معنی مخالف یعنی رو و برابر نیز بکار می‌رفته‌اند، اکنون در تکمیل آن می‌افزایم که تأمل در کاربردهای گوناگون پس یا در پس و پشت یا در پشت، آشکار می‌کند که کاربرد این واژه‌ها گاه به گونه‌ای بوده است که بی‌توجه به پشت یا پیش یک چیز فقط به قصد نشان دادن جای داشتن چیزی در یکی از سمت‌های چیزی دیگر (خواه سمت پسین آن و خواه سمت پیشین و روین آن) بکار می‌رفته‌اند، یعنی در پس و در پشت واژه‌هایی بوده‌اند هم برای نشان دادن جای داشتن چیزی در سمت پسین و پشتین یک چیز و هم برای نشان دادن جایگاه چیزی در سمت پیشین و روین آن؛ مثلاً وقتی پرده یا دیواری میان دو گروه فاصله باشد، هر کدام از این دو گروه که در یکی از سمت‌های پرده یا دیوار جای دارند، می‌توانند عبارت‌های «در پس پرده» یا «در پشت دیوار» را در باره گروه دیگر بکار ببرند؛ یا مثلاً وقتی گفته می‌شود: فلانی وقتش را در پشت قالی یا چرخ خیاطی می‌گذراند، اصلاً نظری به سمت پشت قالی و چرخ نیست، بلکه مقصود تنها نشان دادن جایگاه شخص در سمتی مشرف بر چرخ و قالی است.

عبارت «در پس آینه» نیز می‌تواند چنین باشد، یعنی بی‌آنکه به پشت یا روی آینه نظری باشد، غرض از آن نشان دادن جایگاه طوطی

است در سمتی مشرف بر آینه، و چون متبادر از آینه همان سمت رویین و صیقلی آن است، پس عبارت «در پس آینه» با توجیه یاد شده مساوی و مترادف با در برابر آینه است.

شبیه این کاربرد را امروزه نیز کم و بیش می‌توان یافت؛ مثلاً شنیده‌ام که در بارهٔ زنانی که به آرایش خیلی پابندند، می‌گویند: همهٔ وقت آن‌ها در پشت آینه یا پشت میز توالت می‌گذرد. همانگونه که این مقصود را با عبارت‌های «پای آینه» و «مقابل آینه» نیز بیان می‌کنند. این است نظر کنونی من در بارهٔ عبارت «در پس آینه...» که بر درستی آن می‌توان این نکته را گواه آورد که در مواردی واژه «پس» به پشت و نیز پیش اضافه می‌شود، و همین افزودگی و اضافه می‌تواند قرینه‌ای باشد که واژهٔ پس یا در پس، گاه بی‌توجه به پشت یا روی یک چیز فقط بیانگر جای داری چیزی در یکی از سمت‌های چیزی دیگر است؛ مثلاً در نمونه‌های زیرین.

پس پشتش اندر سپاهی گران همه نیزه‌داران و جوشن‌وران^۱
درفش پس پشت پیکر گراز سرش ماه زرین و بالا دراز^۲
و به ویژه مصرع: «پس پشت و پیش سپه بود گرد»^۳ که «پس» هم به پشت اضافه شده و هم به پیش و معنی آن این است که: پس پشت و پس پیش سپه بود گرد، (گویا مصححان داستان سیاوش نیز همین نظر را داشته‌اند که در واژه‌نامهٔ کتاب «پس پشت» را در یک مدخل و «پس پشت و پیش» را

(۱) - داستان سهراب بیت ۵۴۵.

(۲) - همانجا بیت ۵۷۶.

(۳) - داستان سیاوش بیت ۲۲۴۰.

در مدخلی جداگانه آورده‌اند). و اما اینکه در آندراج و به تبع آن در لغت‌نامه دهخدا، طوطی پس آینه، کنایه از شخص سخن آموز پس آینه دانسته شده، هر چند خود بخود می‌تواند درست باشد، یعنی می‌توان آن را طوطی نامید از این جهت که طوطی برابر آینه صدای آن شخص را صدای طوطی می‌پندارد، اما شواهد به دست داده شده کافی نیست، زیرا نخستین شاهد همین بیت حافظ است که چنین مفهومی را براحتی نمی‌پذیرد و دومین بیت که در آنجا به حافظ منسوب شده و از حافظ نیست، نیز به گونه‌ای نیست که شاهد این معنی قرار گیرد. حتی اگر چنین نیز باشد در پذیرش آنچه گفتیم مانعی ایجاد نمی‌کند.

و آخرین سخن این که واژه «پس» هر چند هیچ نسخه بدلی ندارد، اما احتمال تحریف آن ناپذیرفتنی نیست، و دور نیست که در اصل واژه‌ای دیگر؛ مثلاً «دربر» بوده است و بعدها در اثر بدنویسی یا بدخوانی به «درپس» تحریف شده است.

شباهت شکلی این دو واژه نیز به ویژه که در گذشته هر دو را معمولاً با یک نقطه می‌نوشته‌اند، آن قدر هست که با اندک بدخوانی یا بدنویسی، یکی به دیگری تحریف شود.

۳۴- ص ۱۶۴۸

در شرح «جویبار ملک را آب روان شمشیر تست» نوشته‌اند: «آبی که در جویبارهای کشور روان است، آب شمشیر تست». یعنی جویبار ملک را اضافه تخصیصی گرفته و آنگونه توجیه کرده‌اند. به نظر می‌رسد این

ترکیب اضافه استعاری باشد، یعنی شاعر، ملک (سلطنت یا مملکت) را به باغی مانند کرده که برای رونق و آبادی به جویبار نیاز دارد و آب آن جویبار را شمشیر ممدوح تأمین می‌کند، نیز می‌تواند اضافه تشبیهی باشد، یعنی ملک مانند جویبار است و آب روان آن شمشیر ممدوح.

پاسخ دکتر هروی:

«جویبار ملک را آب روان شمشیر تست»، ناقد محترم در یک معنی جویبار ملک را اضافه تشبیهی گرفته چنین معنی کرده‌اند: «مالک مانند جویباری است و آب روان آن شمشیر ممدوح» که موجه است. سلمان ساوجی با همین عناصر شعری گوید:

«تا آب جوی تیغ تو را دید روزگار

از ظلم شست پاک بر آن جویبار دست.»

و جای دیگر در مدح سلطان اویس جلایری گوید:

جوی شمشیر تو تا آب ظفر داد به ملک

باغ دین سبز شد و شاخ سعادت بالید

که باز هم شمشیر به جوی و خون جاری از آن به آب جوی تشبیه

شده است. عناصر سازنده شعر همان شمشیر، جوی، ملک و خون هستند ولی هر کدام در نقشی دیگر.

۳۵- ص ۱۷۱۷، در باره بیت:

گلی کان پایمال سرو ما گشت بود خاکش ز خون ارغوان به

نوشته‌اند: «یعنی معشوق آنچنان زیباست که اگر گل سرخی را لگدمال

کند و بخاک بدل نماید، آن خاک از خون ارغوان زیباتر و سرخ‌تر است، اگر معنای دیگری دارد بر بنده روشن نیست. گمان می‌کنم که «گل» را در آغاز بیت باید به کسرگاف خواند نه بضم، با این توجیه که، آنچه واقعاً زیر پای سرو قرار دارد گل است، و گل آمیزه‌ای است از آب و خاک، و خاک نماد پستی و حقارت است، ارغوان نیز گلی است فراهم آمده از جسم نباتی و رنگ سرخ خونین که سمبل زیبایی و خوشرنگی است. شاعر با توجه به این نکات گل زیر پای معشوق سرواندام را با گل ارغوان مقایسه کرده، می‌گوید: خاک آن گل که نماد پستی و بی‌ارجی است، از رنگ خونین ارغوان که سمبل زیبایی و ارج است، ارزش و بهای بیشتری دارد. یعنی پست‌ترین جزء آن گل را بر بهترین جزء این گل برتری داده است.

پاسخ دکتر هروی:

[در معنای بیت تردید کرده‌ام و در آخر نوشته‌ام «اگر معنای دیگری دارد بر بنده روشن نیست»، راه حلی که ناقد محترم یافته است این است که گلی را گلی بخوانیم. نمی‌دانم چه عرض کنم. ذوق نداشته بنده از تصوّر این تصویر خیال آزرده می‌شود که معشوق در گل و لای راه برود، آفتاب بر آن گل بتابد و به خاک مبدلش کند و آن خاک با خون ارغوان مقایسه شود.]

۳۶- ص ۲۰۰۵، در بیت:

دل که آیینۀ شاهی است غباری دارد

از خدا می‌طلبم صحبت روشن‌رایی

روشن رای را صفت دل دانسته و این گونه معنی کرده‌اند: «از دل غبارآلود ملولم و دل روشن بینی می‌خواهم». معنی لطیفی نیست، بهتر است روشن رای را صفت شخص (رفیق، پیر، مرشد یا...) بدانیم، یعنی از خدا می‌خواهم که مصاحبت و هم‌نشینی کسی را نصیبم کند که با صفای خویش غبار از آینه دلم بزدايد.

۳۷- ص ۲۰۲۳، بیت:

سلامی چو بوی خوش آشنایی بر آن مردم دیده را روشنایی
 آشکارا غلط تحلیل و معنی شده: «سلامی مانند بوی خوش آشنایی که مردمک چشم از آن روشن شود، و خبر آن «بر آن شمع خلوت‌گه پارسایی» در مصرع دوم بیت بعد است». یعنی مصرع دوم را صفت «سلام» گرفته ناگزیر شده‌اند خبر آن را در بیت بعد جستجو کنند. گویا علت این بیراهه رفتن، بی‌توجهی به نوع «را» در مصرع دوم است که نشان فک اضافه است و ترکیب اضافی «روشنایی مردم دیده» را از صورت طبیعی در آورده، مضاف (روشنایی) را پس از مضاف‌الیه (مردم دیده) قرار داده است. توجه به این نکته، بیت را به این صورت آشکار درمی‌آورد:
 سلامی چو بوی خوش آشنایی بر آن کسی که نور چشم ما و روشنی مردم دیده ماست، به اینگونه آشکار می‌شود که همین مصرع دوم خبر است، و نیازی نیست برای یافتن خبر به بیت بعد برویم (و این همه به شرط آن است که «بر آن مردم دیده را روشنایی» بخوانیم نه «بر آن مردم دیده روشنایی»).

پاسخ دکتر هروی:

«سلامی چوبوی خوش آشنایی بدان مردم دیده را روشنایی»
 مصراع دوم این بیت در اغلب نسخه‌های معتبر از جمله قزوینی و خانلری «بر آن مردم دیده روشنایی» است؛ اما چون، به طوری که در موارد متعدد در شرح و نقد و نظرها نوشته‌ام، این مصراع بدین صورت برای من معنای درستی ندارد، و ناچار به سراغ نسخه‌های دیگر رفتم و جست و جو سودبخش نبود. ناگزیر در شرح غزلها همین یک مورد را به تصحیح قیاسی متوسّل شدم. حدس زدم که صحیح مصراع این باشد «بدان مردم دیده را روشنایی» و این جریان را عیناً در شرح غزلها نوشته‌ام. اما بعد از آنکه شرح زیر چاپ رفت ضمن جست و جو، یک نسخه خطی در کتابخانه ملی یافتم به شماره ۱۳۷۸ که ضبط آن مؤید حدس من شد و قوت قلبی یافتم. ناگهان متوجه شدم که ذیل نسخه قزوینی که دائماً در دست من است این یادداشت آمده و من توجه نداشتم: «بعضی نسخ چاپی: مردم دیده را». اکنون که یادداشتهای دکتر غنی در حاشیه حافظ، به همت دوست فاضلم آقای اسمعیل صارمی جمع و مدوّن گردیده، در صفحه ۲۹۴ آن می‌خوانیم: «به عقیده جناب آقای قزوینی بدان مردم دیده را روشنایی» بهتر است. که برای من مهر اطمینانی است. این بود خلاصه گزارش کار من درباره این مصراع که چون مکرر درباره آن بحث کرده‌ام اینجا از ورود در بحث ماهوی خودداری می‌کنم. همین قدر خاطرنشان می‌سازم صورتی از مصراع که ناقد محترم نقل کرده‌اند و درباره آن نیش قلم خود را سخت فرسوده‌اند این است «بر آن مردم دیده را روشنایی» که

ربطی به ضبط بنده ندارد. با ضبط قزوینی و خانلری هم منطبق نیست. پس چه لزومی دارد راجع به ضبطی که مورد قبولم نیست وارد بحث شوم. مرقوم داشته‌اند «آشکارا غلط تحلیل و معنی شده». ناگزیر در جواب می‌گوییم: «آشکارا غلط نقل شده و همان نقل غلط تحلیل و معنی شده است.» [

پاسخ به پاسخ:

پاسخ‌های جناب هروی در اینجا نمونه آشکاری از طفره‌روی و بیراهه‌پیمایی می‌نمایند، سخن من اصلاً در بارهٔ اختلاف نسخه‌ها نبوده است، بلکه من نیز همان ضبطی را پسندیده بودم که ایشان پسندیده بودند یعنی ضبط «بدان مردم دیده را روشنایی»، و تنها بر معنایی که ایشان بدست داده بودند، انگشت نهاده بودم، اما گویا بر اثر اشتباه خطی یا ذهنی یا چاپی عبارت «بدان مردم...» در نوشته من به «بران مردم...» تبدیل شده بود. و آشکار است که این تبدیل کوچکترین تغییری در مفهوم و مقصود بیت ایجاد نمی‌کند، و آنچه را من گفته‌ام نفی نمی‌کند، زیرا «بدان» و «بران» عبارت مترادفی هستند که از نظر لفظی نیز تفاوت چندانی ندارند، اما همین تغییر اندک، بهانه‌ای شده تا جناب هروی راه طفره‌روی را باز ببینند و دربارهٔ اختلاف نسخه‌ها شرحی بنویسند و به طنز نقد مرا نیش قلم فرسای بی‌خوانند، و با این عذر که ضبطی که من نقل کرده‌ام ربطی به ضبط ایشان ندارد (با اینکه هر دو یکی هستند) لزومی نبینند تا دربارهٔ نقد معنایی من سخن بگویند و تنها در برابر این سخن من که گفته بودم: «آشکارا غلط معنی شده»،

بگویند: «آشکارا غلط نقل شده»، آیا این سخنان ایشان چیزی هست جز طفره‌روی و برای گریز از پاسخ یا پذیرش و مسیر اصلی سخن را عوض کردن؟ حرف من این بوده و هست که بیت درست معنی نشده، چه «بدان» باشد و چه «بر آن» که تفاوتی هم با آن ندارد. البته این تیزی‌نی جناب هروی که توانسته‌اند این تغییر نام محسوس «بدان» را به «بر آن» کشف کنند، بسی تحسین برانگیز است.

۳۸- گاه عبارات و جمله‌ها به گونه‌ای است که چیزی از آنها مفهوم نمی‌شود، مانند این عبارت «توجه به نصیب شاه از موفقیت دولت اوست» در معنی این مصرع «نظر بر قرعۀ توفیق و یمن دولت شاه است» (ص ۶۵۱). و یا این عبارت: «بی سر و پا اشاره به گردی ماه دارد که تنها میان پیکر آدمی را مجسم می‌سازد» (ص ۵۸۰). گزیده یادداشتها را که کمتر از نیمی از آنهاست همین جا پایان می‌دهم.

پاسخ دکتر هروی:

[ناقد محترم عبارت «بی سر و پا اشاره به گردی ماه دارد که تنها میان پیکر آدمی را مجسم می‌سازد» را به عنوان نمونه نامفهوم کار نویسنده در سراسر متن شاهد آورده‌اند. حال آنکه عبارت مزبور صورت محرف عبارتی است که اصل آن این است: «بی سر و پا، صرف نظر از معنای مجازی آن که آدم بی ارزش است در معنی حسی و واقعی خود اشاره به گردی ماه دارد که تنها میان پیکر آدمی را مجسم می‌سازد - نه سر دارد و نه پا» (ص ۵۸۰).

امیدوارم این گونه نقل و استشهاد از شائبه غرض خالی باشد.]

پاسخ به پاسخ:

اشکال من به همه عبارت شما در باره «بی سرو پا» نبوده، که همه آن را نقل کنم، اشکال به این بخش بوده که: «بی سرو پا... در معنی حسی و واقعی خود اشاره به گرای ماه دارد که تنها میان پیکر آدمی را مجسم می‌سازد» به همین دلیل، همین بخش مورد اشکال را نقل کرده‌ام و یقیناً بی هیچ «شائبه غرض» به نقل همه آن نیازی ندیده‌ام.

سخن را پایان می‌دهم با پوزش از جناب هروی بخاطر طغیان های احتمالی، اما به یقین بی غرضانه قلم و با دست مریزادی به ایشان بخاطر تلاش هایشان، بویژه در عالم حافظ پژوهی و با آرزوی سلامتی و توفیق برای ایشان.

== داوری ادبی ==

داوری ادبی

در شماره حافظیه «کیهان فرهنگی» (آبان ۱۳۶۷) مقاله‌ای آمده بود به قلم استاد محیط طباطبایی در نقد حواشی و یادداشتهای مرحوم دهخدا بر دیوان حافظ و به قول نویسنده «در دفاع از حافظ» که مطالعه آن در همان روزها (اوایل بهمن ۶۷) دست داد و نگارش این مقال را که داوری گونه‌ای میان دو استاد است، سبب شد.

یادداشتهای دهخدا بیشتر تصحیح ذوقی و استحسانی است و نشانگر ذهن و ذوق تیزی که محدودیت در حصار نسخه را نمی‌پسندند، و دور نیست که برخی از آنها بر پایه ضبطهایی بوده که دهخدا از نسخه‌های دیوان حافظ در حافظه خود داشته است. اما آنچه استاد محیط در نقد و نظرهای خود آورده، کوششی است برای طرد و نفی این تصحیحات ذوقی، و اثبات درستی آنچه در نسخه محشی به وسیله دهخدا و احیاناً دیگر نسخه‌ها آمده است، و خلاصه تلاشی برای بقاء در حصار نسخه.

به نظر می‌رسد که این هر دو استاد راه افراط پیموده‌اند؛ یعنی علامه دهخدا در تصحیح ذوقی زیاده روی کرده و گاه باشتابزدگی آنچه را نپسندیده یا اشکال آمیز یافته تصحیح قیاسی کرده است. و همین زیاده روی و شتابزدگی، برخی از نظریات او را آسیب پذیر و پاره‌ای تصحیحات او را «تغلیط» کرده است. و استاد محیط در پرهیز از ذوق آوری و اصرار بر نسخه پذیری افراط کرده و نقد و نظرهایی داده که کمتر از نقد و نظر خالی است.

این دو شیوه، هیچ کدام پسندیده نیست؛ زیرا افراط در تصحیح ذوقی، کلام گوینده را از اصالت می‌اندازد و چه بسا سخن مصحح را به جای آن می‌نشانند. افزون بر این، هرج و مرج ادبی در متون را از پی می‌آورد. اصرار در نسخه پذیری و پرهیز از ذوق آوری، حتی آنجا که قرینه‌های آشکار، تحریف متن را تردید ناپذیر می‌کند، نیز سبب می‌شود تا نارواییها و غلط کاریهای نسخه‌نویسان به متن راه یابد و متنی آفت زده و غلط آمیز فراهم آید. شیوه پسندیده این است که جز آنجا که به گواهی قرینه‌های آشکار و به فتوای ذوق سلیم، خطای نسخه حتمی است، از شتابزدگی در تصحیح و تغلیط متن بپرهیزیم. و ما در این نوشتار بر اینیم که با همین شیوه میان دو استاد - که خدای تعالی خاک را بر اولین خوش و توفیق دومی را افزون کند - به داوری بنشینیم، با این یادآوری که شماره‌های به کار رفته همانها است که در مقاله استاد آمده است.

۱- خوبان پارسی گو بخشدگان عمرند

ساقی بده بشارت رندان پارسا را

دهخدا می‌گوید: به جای «خوبان» شاید «ترکان» و به جای «رندان» شاید «پیران» باشد. و محیط این نظر را جرأت و جسارت دانسته، و بی هیچ دلیلی ضبط متن را ترجیح داده است. آنچه در زیر می‌آید شاید بتواند این پرسش را که کدام یک از این دو نظر بهتر است و از امتیاز بیشتر برخوردار، پاسخگو باشد.

نخست باید گفت: از آنجا که این هردو ضبط پشتوانه نسخه‌ای دارند، پذیرش هیچ کدام خروج از نسخه‌های معتبر نخواهد بود، اما از نظر ذوقی، «ترکان پارسی‌گو» از «خوبان پارسی‌گو» پذیرفتنی‌تر است؛ زیرا «ترک» از یک سو به معنی ترک زبان و ترک نژاد است. و با این معنی «ترکان پارسی‌گو» بر «خوبان پارسی‌گو» دو امتیاز دارد: یکی همین پارسی‌دانی و پارسی‌گویی - که بی تردید برای فردی ترک زبان هنری ارزش افزاست - و دیگر ملاحظاتی که پارسی‌گویی با لهجه ترکی همراه دارد، که به قول جاحظ «لحن» (یعنی به یک زبان، مثلاً فارسی با لهجه دیگری، مثلاً ترکی سخن گفتن) بر لطف و ملاحظت‌گوینده می‌افزاید بویژه اگر غلط آمیز نیز باشد.^۱ و از دیگر سو، ترک در زبان ادبی و شعری به معنی معشوق و زیبارو نیز هست، و در این صورت واژه «ترکان» افزون بر اینکه همان معنی «خوبان» را افاده می‌کند، با داشتن معنی «ترکی‌گو» با «پارسی‌گو» ابهام تضاد ظریفی را پدید می‌آورد. نیز از کنار هم قرار گرفتن «ترکان» و «پارسی‌گو» یک ترکیب پارادوکس نمای زیبا فراهم می‌آید.

این نیزگفتنی است که «ترک پارسی‌گو» همان «ترک شیرازی» است

که به قول نویسنده «حافظ نامه» ذکر خیرش در شعر معروف حافظ «اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را» آمده است، نیز در این بیت سعدی:

ز دست ترک ختایی کسی جفا چندان

نمی برد که من از دست ترک شیرازی

و اما پیران پارسا: این ترکیب نیز در سنجش با «رندان پارسا» از دو امتیاز لفظی و معنوی برخوردار است، امتیاز معنوی آن، بشارت عمر بخشی در مصرع اول است که با «پیران» تناسب آشکاری دارد، پیرانی که بیشترین عمرشان گذشته و امیدشان از آینده بریده است، و چه بسا همین پیری آنها را به پارسایی کشانده است. شاعر از ساقی می خواهد تا به این پیران پارسا پیشه عمر گذرانده نا امید بشارت دهد و آنها را به عمر بخشی و زنده سازی ترکان پارسی گو امیدوار کند.

و امتیاز لفظی آن، هم آغازی (جناس استهلالی) دو واژه «پیر» و «پارسا» است که هردو با «پ» آغاز شده اند، این هم آغازی که از ویژگیهای پرکاربرد زبان حافظ و از عوامل خوش آهنگی و گوشنوازی شعر اوست. در دو واژه «بده» و «بشارت» در همین مصرع نیز دیده می شود. و با توجه به همسان آوایی «ب» و «پ» آشکار می شود که تکرار این دو حرف هم آوا موسیقی درونی این بیت را چه مایه افزون کرده است.

و اما اینکه کسانی «پیران پارسا» را از این جهت بر «رندان پارسا» ترجیح داده اند که «رند» نمی تواند پارسا باشد. چندان پذیرفتنی نیست؛ زیرا «رند پارسا» از گونه ترکیبهای پارادوکسی و

«خلاف آمد عادت» است که هم زیبا و تعمق انگیزاند و هم از شگردهای پرکاربرد و مورد علاقه حافظ، در این بیت کمال خجندی نیز به گونه دیگری آمده است:

زهد در صومعه می‌ورزم و این رندی نیست

رندی آن است که در میکده زاهد باشم

(دیوان کمال، غزل ۷۰۸)

۲- در بزم دور یک دو قدح درکش و برو

یعنی طمع مدار وصال دوام را

دهخدا گفته است: «بجای «دوام» شاید «مدام» باشد». و محیط - که گویا به نکته مورد نظر دهخدا در این تصحیح بر نخورده - در رد آن نوشته است: «این نظر استحسانی دور از قبول ذوق سلیم است؛ زیرا بعد از کشیدن یک دو قدح توفیق وصال «مدام» به معنی شراب حاصل شده، ولی آنچه حاصل نشد، وصال دوام مدام است».

باید گفت: نظر دهخدا هرچند پشتوانه نسخه‌ای ندارد، اما دقیق و مورد پذیرش ذوق سلیم است؛ زیرا «مدام» یک واژه ایهامی دو معنایی است، هم به معنی دوام که در سخن حافظ همین معنی از آن خواسته شده است (و با این معنی نظر محیط «وصال دوام...» برآورده می‌شود، و اشکال او از پایه فرو می‌ریزد) و هم به معنی شراب که هرچند در بیت حافظ این معنی مراد نیست اما ایهام تناسبی با واژه‌های بزم، دور، قدح و درکش دارد. و پیدا است که این ایهام آوری در واژه «مدام» - که بارها در سخن حافظ و دیگران آمده است - میزان

ذوق پذیری سخن را می‌افزاید، افزون بر این، «مدام» با «مدار» در همان مصرع هم آغازی و جناس استهلالی دارد. و این نیز امتیاز دیگری است.

۳- ساقی و مطرب و می جمله مهیاست ولی

عیش بی یار مهیا نشود یار کجاست
دهخدا نوشته است: «در مصرع دوم بجای «مهیا» بی شبهه «مهنا» است». و محیط این نظر را که گویا پشتوانه نسخه‌ای نیز ندارد، نپذیرفته و متن را ترجیح داده است.

برای تأیید نظر محیط و آشکاری این نکته که ضبط متن درست تر است می‌افزایم که گویا دلیل دهخدا و کسانی چون خرّمشاهی در «حافظ نامه» بر ترجیح «مهنا» این است که مهیا و مهنا جناس دارند و تناسب لفظی و به همین دلیل بارها در سخن شاعران متعدّدی آمده‌اند، و حافظ صنعت گرا نیز آنها را به کار برده است. به علاوه حافظ آنقدر کمبود واژگانی ندارد که یک واژه را در دو مصرع تکرار کند.

پاسخ این است که اولاً حال و هوای بیت نشان می‌دهد که مقصود حافظ این نیست که با بودن ساقی و مطرب و می، عیش ما مهیا و آماده هست ولی مهنا و گوارا نیست، پس یار را خبر کنید تا عیش مهیای ما را مهنا کند، بلکه مقصود این است که هرچند ساقی و مطرب و می؛ یعنی اسباب عیش همه آماده‌اند، با این همه عیش ما مهیا و آماده نیست؛ زیرا عیش ما تنها و تنها با بودن یار، مهیا و آماده

می‌شود، پس یار را خبر کنید تا با آمدن خویش عیش ما را فراهم سازد؛ به دیگر سخن، حافظ می‌خواهد بگوید: ساقی و مطرب و می علل ناقصه عیش‌اند و بودن یار علت تامه آن و هیچ معلولی بی وجود علت تامه تحقق نمی‌پذیرد.

دلیلهای یادشده نیز پذیرفتنی نیستند. زیرا تکرار یک واژه در دو مصرع و حتی یک مصرع اگر بجا و هنرمندانه باشد نه تنها نشان فقر واژگانی شاعر نیست. بلکه صنعتی است که در بدیع با نام «تکریر» از آن یاد کرده‌اند. که اگر با تضاد نفی و اثبات نیز همراه باشد - آنگونه که در بیت یاد شده چنین است - لطف و زیبایی بیشتری خواهد داشت. و در سخن شاعران بلیغ نمونه‌های فراوان دارد، حافظ خود می‌گوید:

باده نوشی که در او روی و ریایی نبود

بهتر از زهدفروشی که در او روی و ریایی باشد

بنابر این حافظ هرچند از جناس کلیشه‌ای مهیا و مهنا چشم پوشیده، با نوآوری و کلیشه‌گریزی دو صنعت تکریر و تضاد نفی و اثبات را بجای آن نشانده است و با این جابجایی اظهار ارادت به معشوق را با تأکید و مبالغت همراه کرده است و این نیز صنعت دیگر و امتیاز دیگری است.

۷- روزه یک سو شد و عید آمد و دلها برخاست

می ز خمخانه به جوش آمد و می باید خواست
دهخدا گفته است: «شاید به جوش آمد، می باید خواست، به حذف واو ربط». و محیط به حق، بقای واو را اولی دانسته است، زیرا

حذف واو گذشته از آنکه پشتوانه نسخه‌ای ندارد، به قول محیط سبب سکنه و قطع رابطه دو جمله می‌شود، فایده لغوی یا بیانی نیز ندارد. اما نکته اصلی ناگفته این است که چرا دهخدا - که بی تردید سخن شناسی آگاه از امور بیانی و بلاغی است - به چنین اجتهادی رو کرده است؟ چنین می‌نماید که او احساس کرده میان این دو جمله که اولی خبری و دومی انشایی است جای واو عطف نیست، و به همین دلیل به حذف واو فتوا داده است. که می‌توان در پاسخ گفت:

این واو، واو عاطفه معمولی نیست که نتواند انشایی را بر اخباری عطف کند، بلکه واوی است که به جای یک عبارت نشسته است؛ مثلاً به جای «بنابر این» یا به جای «از این رو» و به همین دلیل می‌توان آن را واو جانشین یا واو حذف و ایجاز نامید.

۱۰- غم جهان مخور و پند من مبر از یاد

که این لطیفه عشقم زهر روی یاد است
دهخدا به این بیت دو ایراد دارد، یکی اینکه احتمالاً الحاقی است، دیگر اینکه «لطیفه عشق کاملاً بی مورد و بی معنی است» محیط ایراد اول را پاسخ داده و به دومی اشارتی نکرده است، در پاسخ ایراد دوم می‌توان گفت: لطیفه عشق یعنی کاری که در عالم عشق و عاشقی لطیف، نکته دار، والا و دیرباب است. و این لطیفه که همان پند شاعر در مصرع اول است: (غم جهان مخور و پند من مبر از یاد) در بیت بعد (رضا بداده بده و ز جبین گره بگشای...) تفسیر شده است. و راستی که رضا بداده دادن و گره از جبین گشودن در دنیای عشق لطیفه‌ای است دیرباب و

بس ارجمند.

۱۱- می دهد هرکشش افسونی و معلوم نشد

که دل نازک او مایل افسانه کیست

دهخدا به جای «می دهد» بی شبهه «می دمد» را درست دانسته و محیط با این توجیه که «به کسی که به افسانه مایل است افسون می دهند یعنی او را با قصه‌ای موهوم دلخوش می کنند» متن را ترجیح داده است.

اشکال توجیه محیط، یکی در این است که به کسی که به افسانه مایل است، افسانه می دهند نه افسون، دیگر اینکه قصه موهوم همان افسانه است، نه افسون. بنابر این و با توجه به کاربرد رایج «افسون دمیدن» بی تردید «می دمد» از «می دهد» ذوق پذیرتر است. و تشابه و هم نمایی سخت آشکار آنها، این ایراد را که «می دمد» در نسخه‌ای نیامده است، پاسخ می دهد. خانلری نیز با توجه به همین نکته‌ها با تصحیح قیاسی و ذوقی «می دمد» را در متن مصحح خود آورده است. با این همه چون «افسون دادن» همان مفهوم «افسون دمیدن» را می‌رساند، «می دهد» نیز می‌تواند درست باشد.

۱۲- نا امیدم مکن از سابقه لطف ازل

توپس پرده چه دانی که که خوب است و که زشت

دهخدا مصرع دوم را این گونه تصحیح کرده است: «تو چه دانی که پس پرده که خوب است و که زشت» و محیط این گونه رد کرده است:

«هر چند توالی دو «که» در فرهنگ عامّه نامطبوع و مورد نفرت است اما از نظر جمله بندی و زمینه ادبی خالی از اشکال است و نباید به این تصرّف که از مقولّه اصلاح شعر حافظ است تن داد».

باید گفت: راست است که توالی دو «که» از نظر جمله بندی اشکالی ندارد، اما تلفّظ سنگین و نادلپذیری که پی آمد این توالی است، نیز چیزی است که حافظ کمتر به آن تن می دهد، به همین دلیل نظر دهخدا که پشتوانه نسخه ای نیز دارد و در یکی از نسخه بدلّهای خانلری آمده است، ذوق پذیرتر است. این نیز گفتنی است که ضبط مصرع در یکی دیگر از نسخه بدلّهای خانلری چنین است: «تو چه دانی که پس پرده چه خوب است و چه زشت» این ضبط نیز پذیرفتنی است. زیرا افرون بر خوش آهنگی و تهی بودن از توالی ذوق آزار، از گسترش مفهومی بیشتری برخوردار است.

در توجه محیط این ایراد نیز هست که نامطبوعی توالی دو «که» بیشتر در زبان ادبی بویژه شعری، محسوس و مورد نفرت است نه در فرهنگ عامه و زبان روزمره مردم.

۱۶- زحسرت لب شیرین هنوز می بینم

که لاله می دمد از خون دیده فرهاد

دهخدا نوشته است: «بجای خون دیده شاید «خاک تربت» یا چیزی بدان معنی بوده است» و محیط به حق ضبط متن را - البته با توجهی نه چندان گویا و پذیرفتنی - ترجیح داده است. نظر دهخدا هیچ پشتوانه نسخه ای ندارد و نمی تواند داشته باشد، زیرا اختلاف

املائی «خون دیده» با «خاک تربت» آن چنان آشکار است که امکان تصحیف و تبدیل یکی به دیگری را نفی می‌کند (و در این گونه موارد است که تصحیح ذوقی اصالت سخن گوینده را از بین می‌برد و سخن مصحح را بجای آن می‌نشانند). اما آنچه دهخدا را به این تصحیح واداشته، گویا این اشکال بوده که لاله از زمین و خاک می‌روید نه از خون دیده، که البته با توجه به مفهوم «از» در مصرع دوم که بیانگر علیّت و سببیت است، نیز با توجه به حسن تعلیلی که در بیت به کار رفته است جایی برای این اشکال نمی‌ماند. شاعر با خیال آوری و دلیل آفرینی ریزش اشکهای خونین فرهاد را سبب رویش لاله از زمین دانسته و گفته است: فرهاد در حسرت لب شیرین، اشکهای خونین ریخت و همین ریزش اشکهای او سبب شد تا هنوز که هنوز است از زمین لاله بروید.

۲۰- احوال گنج قارون که ایام داد برباد

در گوش دل فرو خوان تا زر نهان ندارد
دهخدا «دل» را به «گل» تصحیح تغلیطی کرده، و این دوبیت را نیز به شاهد آورده است:

رسید موسم آن کز طرب چونرگس مست
نهد به پای قدح هرکه شش درم دارد
چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن

که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی
و محیط به حق متن را ترجیح داده است. نکته اصلی در ردّ نظر دهخدا و ترجیح متن، این است که زر اندوزی کار انسان طمع کار

است و بنابراین باید داستان بد فرجام قارون زراندوز را به گوش دل فروخواند تا عبرت پذیرد و از زراندوزی پرهیزد، نه به گوش گل که اهل زراندوزی نیست و خود بخود زره‌ای خویش را آشکار می‌سازد. و از این رو نیازی نیست تا با نصیحت او را به این کار دعوت کنیم و از نهان سازی زر، پرهیز دهیم.

هر دو بیتی که دهخدا برای تأیید نظر خویش آورده، نیز به عکس نظر ما را تأیید می‌کند، زیرا در بیت اول سخن این است که نرگس همه اندوخته خویش را به پای قدح می‌گذارد، و در دومی نیز از اینکه گل خرده زره‌ای خویش را صرف عشرت می‌کند سخن به میان است.

۲۲- آمد از پرده به مجلس عرقش پاک کنید

تا نگویند حریفان که چرا دوری کرد

دهخدا «نگویند» را به «بگوید به» - که در نسخه خانلری نیز آمده و از نظر مفهومی نیز آشکاری بیشتری دارد - تصحیح کرده است. و محیط بی آنکه نکته گره‌گشایی بگوید این اشکال را طرح کرده که «اگر عرق او را پاک نکنند مگر نمی‌تواند به حریفان حرفی بزند؟».

پاسخ این است که عرق کردن نشان شرم و خجالت است، و شرم زده از سخن گفتن طفره می‌رود، اما وقتی عرق او را پاک کردند، کنایه از اینکه شرم و خجالت او را از میان بردند، زمینه برای سخن گفتن او فراهم می‌شود.

۲۵- یارب این بچه ترکان چه دلیرند به خون

که به تیر مژه هر لحظه شکاری گیرند

دهخدا این پرسش را طرح کرده که «آیا «بچه ترکان» غلط نیست، یا بی اضافه باید خواند یعنی بچه ترکان؟» و محیط این گونه پاسخ داده است: «ترکیب بچه ترکان به صورت مشدد و اضافی و به صورت غیر مشدد و غیر اضافی از نظر لفظ و معنی تفاوتی ندارد. و جواب سؤال ایشان (دهخدا) درباره غلط بودن این ترکیب نیز منفی است، زیرا وقتی بچه و بچه (مشدد و غیر مشدد) هردو به کار رفته اند و در اضافه و غیر اضافه تغییر مفهومی پیدا نمی کنند، چرا غلط باشد؟».

از این پاسخ بر می آید که جناب محیط نکته اصلی در اشکال دهخدا را در نیافته و گمان کرده اند، اشکال در مشدد یا غیر مشدد بودن و نیز در مضاف یا غیر مضاف بودن «بچه» است، در حالی که محور اشکال «ان» جمع در «ترکان» است. توضیح اینکه: اگر «بچه ترکان» را بصورت اضافه و صفی بخوانیم (با موصوف مفرد و صفت جمع) بی اشکال نخواهد بود، زیرا در فارسی صفت همیشه مفرد است، و اگرگاه بر خلاف قاعده به صورت جمع بیاید، تنها آن جاست که موصوف نیز جمع باشد مانند «سواران ترکان» در این بیت فردوسی: «سواران ترکان تنی هفت هشت * بر آن دشت نخجیر گه برگذشت» اما آنگاه که موصوف مفرد است، صفت نیز ناگزیر باید مفرد باشد. اما اگر «بچه ترکان» را بی اضافه بخوانیم (با تشدید یا بی تشدید بچه) جایی برای این اشکال نخواهد بود. زیرا در این صورت بچه ترکان جمع بچه ترک خواهد بود. و بچه ترک مانند جوجه مرغ یک اسم مرکب است و مانند دیگر اسمها علامت جمع می پذیرد، بنابر این اشکال دهخدا هوشمندانه و بجاست و پاسخ محیط پرت و نابجا.

با این همه نظر دهخدا پذیرفتنی نیست. زیرا در صورت فکّ اضافه، سکنه‌ای نه چندان ملیح در آهنگ شعر حاصل می‌شود. و موسیقی آن را آسیب پذیر می‌کند. پاسخ اشکال نیز عجلاناً این است که شاعر با هنجار شکنی و مخالفت قیاس و یا به ضرورت جزء اول «بچه ترکان» را که یک اسم مرکب جمع است، به جزء دوم اضافه کرده است، (اگر بچه ترکان را اسم مرکب بدانیم) و یا با هنجار شکنی «بچه ترکان» را به جای «بچگان ترک» به کار برده، یعنی «آن» جمع را که در ترکیبهای وصفی به آخر موصوف افزوده می‌شود، به آخر صفت افزوده است (اگر بچه ترکان را ترکیب وصفی بدانیم).

این نیز گفتنی است که هرچند در گذشته هنجار شکنی و خروج از قواعد شناخته زبان را با نام «مخالفت قیاس» از آفات و عیوب سخن می‌دانستند اما امروزه روز آن را با داشتن شرایطی از عوامل پویایی، قلمروگسترانی و زنده سازی زبان می‌دانند. که به دلیل خلاف آمد عادت و ناآشنایی، انگیزش تعجب و توجه مخاطب را نیز از پی دارد.

۳۲- چشم آن دم که زشوق تونهد سربه لحد

تا دم صبح قیامت نگران خواهد بود

دهخدا «نهد» را به «نهم» که ذوق پذیری بیشتری دارد (زیرا سربه لحد نهادن کار شخص است نه کار چشم) و نسخه خانلری را نیز پشتوانه دارد، تصحیح کرده است و محیط در رد آن، این اشکال را طرح کرده که نهادن «نهم» به جای «نهد» در مصراع اول ایجاب می‌کند که در مصرع دوم هم «خواهد» به «خواهم» تغییر پیدا کند و آن هم به اختلال

حروف قافیه منجر می شود».

این اشکال جناب محیط سخت عجیب می نماید و گویا ایشان توجه نکرده اند که فاعل «خواهد بود» در مصرع دوم در هر حال (پذیرش «نهد» با «نهم») همان «چشم» در آغاز مصرع اول است. و بنابر این ناگزیر باید به صورت سوم شخص (خواهد بود) باشد، وگرنه سر «چشم» بی کلاه خواهد ماند. معنی بیت نیز این است: آنگاه که من از شوق تو سر به لحد بگذارم چشمم تا قیامت نگران تو خواهد بود. اما امتیازی که در ضبط متن (نهد) هست و جناب محیط هم به آن اشارت کرده اند، جناس داری و هم نمایی «نهد» با «لحد» است، اما نه امتیازی چنان قوی که «نهد» را بر «نهم» ترجیح بخشد.

۳۴- بی چراغ جام در خلوت نمی یارم نشست

زانکه گنج اهل دل باید که نورانی بود

دهخدا نوشته است: «شاید «گنج» به کاف باشد» و محیط با این توجیه که «گنج» با اهل دل تناسب بیشتری دارد. آن را بر گنج ترجیح داده است. باید گفت: اولاً تناسب «گنج» با اهل دل یعنی عرفای گوشه نشین و خلوت طلب اگر از «گنج» بیشتر نباشد - که هست - کمتر نیست. ثانیاً نورانی شدن گنج آن هم با چراغ جام مفهوم روشن و ذوق پسندی ندارد، اما روشن شدن گنج یعنی همان خلوتی که در مصرع اول آمده است، با چراغ جام مفهومی مناسب و ذوق پذیر است. بنابراین نظر دهخدا که در نسخه خانلری هم آمده است، کاملاً پذیرفتنی است.

۳۵- بازگویم نه در این واقعه حافظ تنهاست

غرقه گشتند درین بادیه بسیار دگر
دهخدا با توجّه به این اشکال که غرقه شدن با دریا تناسب دارد نه
با بادیه، می گوید: «شاید بجای غرقه «یاوه» یا «یافه» بوده است. و
محیط بحق این تغییر را مخالف ذوق سلیم دانسته و در توجیه غرقه
شدن در بادیه نوشته است: «گاه در بیابانهای گسترده رودی هم وجود
دارد که می تواند مسافری را در کام خود فرو برد» که توجیه وجیه و
پسندیده ای نیست.

در اینکه «یاوه گشتن» به معنی گم شدن در این بیت چندان
پسندیده نیست (هرچند این واژه در حافظ یک بار سابقه دارد «که خواجه خاتم
جم یاوه کرد و باز نجست») حق با محیط است. افزون بر این که پشتوانه
نسخه ای نیز ندارد و نباید هم داشته باشد، چون هم احتمال تصحیف
آن به غرقه بسیار کم است. و هم شاعرانگی آن از غرقه بسیار کمتر، اما
توجیه محیط سخت ناشاعرانه و بی ذوقانه است، توجیه دقیق تر و
ذوق پذیرتر این است که حافظ بادیه را از جهت گستردگی و
بی کرانگی، دریا انگاشته و غرقه شدن را که از ویژگیهای دریاست از
راه استعاره به بادیه در خیال دریا شده، اسناد داده است.

۳۶- چنگ بنواز و بسازار نبود عود چه باک

آتش عشق و دلم عود و تنم مجمر گیر

دهخدا «واو» میان «بنواز» و «بساز» را زاید دانسته، شاید از این جهت که بنواز و بساز دو فعل امر مترادف‌اند و عطف دو مترادف به هم حشو و خالی از بلاغت است. اما با حذف «واو» بساز از صورت امری به صفت پیشوندی (مرکب از «ب» صفت ساز و اسم) به معنی بنوا و منظم تغییر می‌پذیرد و اشکال یاد شده از میان می‌رود. و محیط در ردّ اصلاح دهخدا نوشته است: «نواختن و ساختن چنگی که در اینجا به قرینه نبودن عود معنی رباب می‌دهد، زدن و به کار انداختن آن را می‌رساند که شامل نقر و ضرب و کوک آن هم می‌شود، بنابراین نواختن که افاده معنی نقر و ضرب تنها می‌کند نیاز به کوک ساختن و هماهنگ کردن دارد تا نوا را کامل سازد و بقای واو عاطفه عمل نواختن را با کار ساختن توأم می‌سازد».

چنین می‌نماید که آنچه از نظر این دو بزرگوار پنهان مانده و آن تصحیح و این توجیه را از پی آورده، این است که «بساز» را به معنی بنواز و کوک کن دانسته‌اند، با اینکه تنها از نظر ایهام تناسب یادآور این معنی است، و معنی اصلی آن در اینجا «قناعت کن و رضا بده» است؛ یعنی چنگ بنواز و به همین چنگ نوازی قانع باش... بنابراین این عطف آن به «بنواز» هیچ اشکالی ندارد.

و اما اینکه محیط گفته: «چنگ در اینجا به قرینه نبودن عود معنی رباب می‌دهد، سخت عجیب می‌نماید و دانسته نیست که چگونه چنگ بی عود به معنی رباب است؟ این نیز آشکار است که عود در اینجا به قرینه مصرع دوم همان چوب خوشبوی سوختنی است نه آلت موسیقایی، و تنها از نظر ایهام تناسب یادآور این معنی نیز هست.

۳۷- در سماع آی وز سر خرقه برانداز و برقص

ورنه با گوشه رو و خرقه ما در سر گیر
 دهخدا «واو» در «برانداز و برقص» را زاید دانسته و محیط با
 یادآوری این نکته که «سماع مقدم بر رقص آغاز می شود و حذف واو
 شبهه تقدیم رقص را بر سماع در خاطر می نشاند» بقای واو را اصح و
 اولی دانسته است.

اینکه محیط حذف واو را موهم تقدیم رقص بر سماع دانسته
 سخت شگفت می نماید. زیرا در صورت حذف واو «برقص» از شکل
 امری به صورت «به رقص» یعنی حرف اضافه و متمم تغییر می پذیرد،
 و معنی مصرع به این صورت درست و ترتیب طبیعی درمی آید که در
 سماع آی و سپس به هنگام رقص خرقه از سر برانداز، اما بودن واو
 موهم این معنی می شود که در سماع آی و سپس خرقه برانداز و
 سپس برقص، و در این صورت است که ترتیب رقص و خرقه اندازی
 که معمولاً رقص مقدم است، جابجا می شود، و گویا توجه به همین
 نکته دهخدا را به حذف واو واداشته، تا ترتیب رقص و خرقه اندازی
 معکوس نشود.

۴۱- گوش کن پند پدر وز بهر دنیا غم مخور

گفتمت چون در حدیثی گر توانی داشت هوش
 دهخدا نوشته است: «به جای هوش بی شبهه گوش است و کلمات
 گوش و دُر مؤید آن. و به این صورت شعر دارای صنعت ردالعجز علی

الصدر می‌شود». و محیط با بیانی طنز آلود (که این طنز آمیزی در موارد دیگری از نوشته او نیز هست، و بویژه آنجاها که سخن از مسائل لغوی است اصلاً پسندیده نیست) و بی هیچ دلیل ذوق پذیری نظر دهخدا را رد کرده و آن را نشانه‌ای از غفلت انسانی دانسته است، نیز ادعا کرده که این ضبط در هیچ نسخه‌ای نیامده است.

باید گفت نظر دهخدا افزون بر اینکه با نسخه خانلری مطابق است - و از این جهت پشتوانه نقلی محکمی دارد - از نظر ذوق شاعرانه و صنعت کاری‌های ادیبانه (تناسب گوش با پند و حدیث و در و نیز صنعت ردّ المعجز) بی تردید پسندیده‌تر است.

۴۴- به خاک پای تو و نور دیده حافظ

که بی رخ تو فروغ از چراغ دیده ندیدم
دهخدا در پایان حاشیه قزوینی بر این بیت که می‌گوید: این واو عطف در همه نسخه‌ها هست و فقط در نسخه‌های جدید حذف شده، و واضح است که در این صورت «نور دیده» را منادی فرض کرده‌اند، این عبارت را افزوده است «یا عطف بیان و بدل با حذف عاطف». و محیط منادی بودن «نور دیده» را در صورت حذف واو که نظر قزوینی است پذیرفته و عطف بیان یا بدل بودن آن را که نظر دهخداست رد کرده است. این بیان طنز آلود را نیز افزوده که «صرف استفاده از اصطلاحات لغوی و استعمال آنها در غیر مورد کافی نیست و با عمومیت داشتن نسخه‌ها این گونه تصرفها شرط عقل نیست!»
مابقی واو را به این دلیل که حذف آن موجب سکت و آسیب

پذیری موسیقی سخن می‌شود، ترجیح می‌دهیم، اما بر خلاف مشهور که آن را واو عاطفه معمولی دانسته و نتیجه گرفته‌اند که حافظ به دو چیز خاک پای یار و نور دیده خویش سوگند یاد کرده است، معتقدیم که مورد سوگند فقط یک چیز است، خاک پای یار که به منزله نور چشم شاعر است. و این واو را که از نظر مفهومی با واوهای عاطفه معمولی تفاوت دارد و تاکنون به آن توجهی نشده است، واو تفسیر و بیان می‌نامیم؛ یعنی واوی که ما بعد آن تفسیر و توضیح ما قبل آن است. و ما قبل به منزله و مانند مابعد آن. این واو در حافظ باز هم نظیر دارد مانند «بکن معامله‌ای وین دل شکسته بخر» که «این دل شکسته بخر» توضیح و تفسیر «بکن معامله‌ای» است.

از آنچه گفته آمد آشکار می‌شود که نظر دهخدا از نظر مفهومی با آنچه ما گفتیم نزدیک است. با این اشکال که نظر ایشان در صورت حذف واو است و آن آهنگ شعر را سخته آمیز و آسیب پذیر می‌کند.

۴۵- ناوک غمزه بیار و رسن زلف که من

جنگ با این دل مجروح بلاکش دارم

دهخدا حدس زده که شاید به جای «رسن»، «وهق» به معنی کمند باشد، و محیط به حق «وهق» را - که واژه‌ای غریب و ناآشنا است - نپسندیده، بجای این هر دو، واژه «زره» را که در نسخه‌ای قدیمی دیده، ترجیح داده است.

۴۶- سرشکم آمد و عیم بگفت روی بروی

شکایت از که کنم خانگی است غمازم

دهخدا حدس زده که شاید به جای «عیب»، «غیب» باشد، و محیط که گویا از مفهوم لغوی «غیب»، که بر هر چیز پوشیده پنهان قابل اطلاق است، غفلت کرده، با در نظر آوردن معنی اصطلاحی آن یعنی امر مکتوم در عالم غیب، نظر دهخدا را این گونه رد کرده است که «سخن از غمّازی است که عیب شاعر را پیش روی او می‌گوید، نه امر پوشیده‌ای که در غیب مکتوم است و با سرشک دیده خود می‌تواند آن را اظهار کند». سخن ما این است که نظر دهخدا هر چند قدری غرابت دارد و آن هم شاید از این جهت که ذهن ما با همان ضبط معروف (عیب) مأنوس است، اما خالی از لطف و ظرافت نیست. زیرا غمّازی اشک این است که پرده از عشق نهانی عاشق برمی‌دارد. حال اگر این عشق نهانی و غیبی عیب باشد - که نیست - اشک غمّاز از عیبی که غیبی و پنهانی است پرده برمی‌دارد. و اگر عیب نباشد تنها چیزی غیبی و نهانی را آشکار می‌سازد. از این رو نظر دهخدا ظریف و هوشمندانه می‌نماید.

۴۷- دل دیوانه از آن شد که نصیحت شنود

مگرش از سر زلف تو کنم زنجیری

دهخدا مصرع اول را به صورت «دل نه دیوانه از آن شد...» تصحیح تغلیطی کرده است. اما از سخن محیط جز این اعتراض که «دهخدا به معنی حقیقی و ادبی «شدن» که رفتن است، توجهی نکرده» چیزی دستگیر نمی‌شود، زیرا بخشی از توجیه او گویا به دلیل اشتباه چاپی حذف شده است. در هر حال نظر دهخدا پذیرفتنی نیست، زیرا هم

پشتوانه نسخه‌ای ندارد و هم از نظر مفهومی پیوند دو مصرع را بهم می‌زند، به نظر ما ضبط متن درست و بیت که اشارتی به زنجیر کردن دیوانگان در گذشته دارد، چنین مفهومی دارد. کار دل دیوانه از آن گذشت که با نصیحت شنوی آرام و سر برآه شود، مگر اینکه با زلف تو او را زنجیر کنم یعنی در پناه زلف تو او را آرامش دهم.

۴۹- باغ بهشت و سایه طوبی و قصر و حور

با خاک کوی دوست برابر نمی‌کنم
دهخدا «قصر و حور» را به «وصل حور» تبدیل کرده، و محیط با توجه و اشارت به همراهی حور و قصر در آیه شریفه «حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِی الْخِيَامِ» نظر دهخدا را نپسندیده و متن را اولی دانسته است.
به نظر ما ترجیح با متن خاندلری است که در آن «قصر حور» بی واو عطف بجای «قصر و حور» با واو عطف آمده است. و با این ضبط هم نظر محیط در پیوستگی و همراهی قصر و حور تأمین می‌شود، و هم ترکیب اضافی «قصر حور» همراه با دو ترکیب اضافی «باغ بهشت» و «سایه طوبی» قرینه سازی سه پایه و ظریف و پی‌آوری زیبا و خوش آهنگی را در بیت سبب می‌شود، افزون بر اینکه قصر بی حور نیز چندان چنگی به دل نمی‌زند. به قول عماد فقیه:

دل بی تو به بهستان و سرایت نکند میل

مقبول لطیفان نبود جنت بی حور

(دیوان عماد، ص ۱۷۰)

۵۱- تازیان را غم احوال گرانباران نیست

پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم
 دهخدا «پارسایان» را به «ساربانان» بدل کرده و «تازیان» را منسوب
 به «تاز» و «تاژ» به معنی خیمه دانسته است. و بر این معنی این بیت
 بهرامی را به شاهد آورده است:
 «خسرو غازی آهنگ بخارا دارد

زده از غزنین تا جیحون تاژ و خرگاه»
 و محیط در ضمن بحثی مفصل برای ردّ این نظر «تازیان» را به
 معنی اعراب و تازندگان گرفته و «پارسایان» را به معنی پارسیان و
 برخلاف شیوه خود در این مقاله یعنی پرهیز از تصحیح ذوقی، واژه
 «تاژ» به معنی خیمه را در شعر بهرامی به «ناژو» به معنی صنوبر
 تصحیح تغلیطی کرده و مفهوم آشکار شعر بهرامی را به گونه‌ای
 نامناسب دگرگون کرده است.

به نظر ما، نظر محیط درباره معنی «تازیان» یعنی تازندگان و نیز
 اعراب بر نظر دهخدا ترجیح دارد. زیرا گرانباران قرینه آشکاری است
 که مراد از تازیان، تازندگان سبکبار است. اما با توجه به قول غنی که
 می‌گوید «تازیان نام محله‌ای نیز در یزد بوده است»^۱ و با توجه به اینکه
 این غزل گویا در یزد سروده شده است، می‌توان تازیان را به مجاز به
 معنی یزدیان و پارسایان را به معنی پارسیان (شیرازیان) نیز دانست. که
 در این صورت مفهوم بیت نیز روشن تر می‌شود.

۱- حواشی غنی بر حافظ.

۵۳- گوهر معرفت آموز که با خود ببری

که نصیب دگران است نصاب زر و سیم
 دهخدا «آموز» را به «اندوز» تصحیح کرده، و محیط با این توجیه که
 «معرفت آموختنی است و گوهر اندوختنی، پس گوهر معرفت باید
 آموختنی باشد تا بتوان آن را با خود برد، زیرا اندوخته اگر زیاد شود
 حمل و نقل آن مشکل می شود، ولی آموخته هرچه زیاد باشد حمل و
 نقل آن آسان است». نظر هوشمندانه دهخدا را رد کرده است. و گویا
 از این نکته غافل مانده که معرفت به گوهر تشبیه شده است، و در
 تشبیه که غرض اصلی از آن همسان سازی مشبّه و مشبّه به است،
 خیال شاعر، مشبّه را به جای مشبّه به می نشاند و در ذهن خود مشبّه را
 مشبّه به می انگارد.

از این رو اهل بلاغت بر اینند که اگر در تشبیه ویژگی مشبّه به را به
 مشبّه اسناد دهیم، ارزش بلاغی تشبیه بالا می رود. اما ویژگی خود
 مشبّه را به آن اسناد دادن هرچند غلط نیست اما از نظر بلاغی ارزش
 تشبیه را تضعیف می کند و با هدف اصلی تشبیه (مشبه را بجای مشبه به
 نشاندن) سازواری ندارد. بنابر این وقتی معرفت به گوهر تشبیه شد،
 بلاغی تر این است که اندوختن که از ویژگیهای مشبه به (گوهر) است،
 به آن اسناد داده شود، نه آموختن که از ویژگیهای مشبه (معرفت) است.
 تا از این راه ارزش بلاغی آن افزون گردد.

در گفته محیط این اشکال نیز هست، که اندوختن معرفت هر قدر
 زیاد باشد از آن گونه اندوختن ها نیست که حمل و نقلش مشکل باشد.
 افزون بر اینها، معرفت به معنی عرفانی - آنگونه که عارفان

می‌گویند - بیشتر اندوختنی است تا آموختنی «که علم عشق در دفتر نباشد».

۵۵- چو گل هردم ببویت جامه در تن

کنم چاک از گریان تا به دامن

دهخدا با این توجیه که جامه را بر تن می‌درند نه در تن و با این قرینه که ترکیب «برتن» به صورت «ردالقافیه» در پایان بیت دوم نیز آمده است، «درتن» را به «برتن» تصحیح کرده است، و محیط این تصحیح هوشمندانه و درست را با توجیهی شگفت و نادرست، رد کرده است. و در توجیه خویش «در» را به معنی «به» گرفته و عبارت «جامه در (= به) تن کردن» را پوشیدن معنی کرده است.

چنین می‌نماید که علت این توجیه ناموجه و غریب این است که جناب محیط از مجموعه بیت عبارت «جامه در تن کنم» را که بیشترین آن در پایان مصرع اول و آخرین واژه‌اش در آغاز مصرع دوم جای دارد، در نظر آورده و با غفلت از پیش و پس، آن را پوشیدن معنی کرده است، و در چنین صورتی یعنی «جامه در تن کنم» را جدا در نظر آوردن، حق با ایشان است، هم از این جهت که مفهوم این عبارت «پوشیدن» است و هم از این جهت که نیازی به «بر» کردن «در» نیست، اما با در نظر آوردن مجموعه بیت و توجه به اینکه واژه «کنم» جزئی از فعل مرکب «کنم چاک» است. نه فعل جمله «جامه در تن کنم»، گمان نمی‌کنم هیچ کس به دام چنان توجیه ناروایی درافتد. و از این عبارت پیچیده که «وجود کلمه «تو» بر وزن «رو» در سخن

متداول مردم همراه تن برای پوشیدن قرینه صحت استعمال «در» می باشد و نیازی به «بر» کردن آن نیست» بر می آید که ایشان پنداشته اند دهخدا «در» را به «بر» تبدیل کرده نامفهوم پوشیدن از آن فهمیده شود.

۶۰- ای بخت سرکش تنگش ببرکش

گه جام زرکش گه لعل دلخواه
دهخدا گفته است: «لعل دلخواه را چگونه کشند، نمی دانم» و محیط
این گونه پاسخ داده است: «او را ببرکش گاهی با جام زرکش پر از می و
گاهی با لب لعل فام».

پاسخ محیط افزون بر اینکه پاسخ نیست این اشکال را نیز دارد که
«زرکش» را صفت جام گرفته و لابد به معنی زرنکار یا زرّین. در حالی که
درست و دست کم درست تر این است که «زرکش» دو واژه جدا از هم
است نه یک واژه مرکب، که اولی (زر) صفت جام است و دومی (کش)
فعل امر به معنی بنوش.

و اما پرسش دهخدا را می توان این گونه پاسخ داد که اسناد
«کش» به «لعل» (لب) از باب تشبیه لب به شراب است، و یا از باب
مشاکله و هم جواری، که در این دو مورد می توان فعلی را به غیر
متعلق خود نسبت داد. (برای توضیح مشاکله بنگرید به نصرالله تقوی، هنجار
گفتار، ص ۲۸۵) نیز می توان گفت فعل محذوف در جمله «گه لعل
دلخواه» «کش» نیست که به قرینه لفظی (آمدن در جمله پیش) حذف
شده، بلکه فعل دیگری است؛ مثلاً «بیوس» یا «بمک» که به قرینه

معنوی حذف گشته است.

این نیز گفتنی است که در برخی نسخه‌ها عبارت بی اشکال و آشکار «گه کام دل، خواه» آمده است.

۶۴- به هر منزل که رو آرد خدا را

نگه دارش به لطف لایزال

دهخدا نوشته است: «به جای «خدا را» «خدایا» صحیح است و «خدا را» غلط است». و محیط گفته است: «استعمال «خدا را» به جای «خدایا» موارد دیگری هم دارد و نباید آن را غلط مسلم شمرد».

از این سخن محیط برمی آید که گویا به نظر او «خدا را» با «خدایا» هم مفهوم است. و به همین دلیل هم مفهومی گاه به جای آن به کار می‌رود. در حالی که می‌دانیم این دو عبارت، هرکدام مفهومی جدا و کاربردی ویژه دارند؛ «خدایا» یک جمله وارۀ ندایی دعایی است به معنی «ای خدا» و مخاطب آن نیز فقط خداست. اما «خدا را» یک عبارت استرحامی به معنی «به خاطر خدا» است و مخاطب آن می‌تواند هرکس باشد جز خدا، و به همین دلیل نمی‌توان یکی از آنها را به جای دیگری بکار برد. بنابراین و با توجه به اینکه بیت به قرینۀ مصرع دوم دعایی و خطاب به خداست، آشکار می‌شود که همان گونه که دهخدا گفته و در نسخه خاندلری نیز آمده است، «خدایا» صحیح و بجاست. و پذیرش «خدا را» آن گونه که محیط معتقد است نابجا و سبب آسیب پذیری مفهوم بیت است.

۶۹- شاید که به آبی فلکت دست نگیرد

گر تشنه لب از چشمه حیوان به درآیی
 دهخدا «نگیرد» را به «بگیرد» تصحیح تغلیطی کرده، و محیط در ردّ
 آن این گونه افاضه کرده است: «اگر تشنه لب از چشمه زندگی بیرون
 آید ممکن است آسمان هم او را به آبی دستگیری کند نه اینکه اگر
 تشنه بمانی فلک ترا به آبی دستگیری خواهد کرد. پس «نگیرد» به
 مورد است نه «بگیرد» توجیه استاد سخت غریب و پرت می نماید،
 زیرا اولاً، دو فرضی که با عبارت «نه اینکه» از هم جدا شده اند، تفاوت
 مفهومی اساسی ندارند. ثانیاً، این دو فرض تقریباً هم مفهوم نه تنها بر
 درستی مدّعی ایشان (نگیرد) دلالتی ندارند. که بعکس با
 «بگیرد» تناسب و هم خوانی بیشتری دارند، و گویا برای تأیید آن
 نوشته شده اند. ثالثاً در توجیه ایشان این اشکال نیز هست که واژه
 «شاید» را که در آغاز بیت به معنی «شایسته است» بکار رفته، به معنی
 «ممکن است» گرفته اند.

با این همه ضبطی که ایشان پذیرفته اند (نگیرد) درست است، زیرا
 نظر دهخدا (بگیرد) مفهوم بیت را از درستی و استواری می اندازد.
 مفهوم بیت نیز چنین است: اگر اینقدر بی کفایت باشی که به چشمه
 حیوان دست یابی ولی تشنه لب و بی بهره از آن بیرون آیی، بجا و
 شایسته است که فلک (تقدیر) حتی به آبی - یعنی اندک کمکی - از تو
 دستگیری نکند.

۷۸- همچون لب خود مدام جان می پرور

زان راح که روحی دست به تن پرورده

دهخدا «بتن» را به «بدن» تصحیح کرده، و محیط در رد آن نوشته است: «دن عربی و به معنی خم است. و در فارسی جز به ندرت و ضرورت بکار نمی‌رود، بویژه در رباعی که کوتاهترین قالب شعر است، آن هم در جایی که سخن از راح پرورده در آن نیست بلکه سخن از روح پرورده در تن است». به نظر ما تصحیح پیشنهادی دهخدا سخت ظریف و هوشمندانه است، و سبب می‌شود تا بیت یادشده با یکی از گونه‌های ظریف ایهام که ما آن را در ایهام «دوگونه خوانی» نامیده‌ایم، و از دستمایه‌های دیریاب هنری حافظ است، همراه شود.

توضیح اینکه «بدن» را دوگونه می‌توان خواند: ۱- بدن به فتح اوّل به معنی تن ۲- بدن به کسر اوّل مرکّب از حرف اضافه «به» و «دن» روی هم به معنی درخم. که در صورت اوّل افزون بر اینکه مقصود محیط که می‌گوید: «سخن از روح پرورده در تن است» برآورده می‌شود. و اشکال او که می‌گوید: «سخن از راح پرورده در دن نیست» از پایه فرو می‌ریزد. میان قسمت پایانی این واژه یعنی دن با راح و مدام تناسب ایجاد می‌گردد، و در صورت دوّم، افزون بر تناسب دن با مدام و راح، شکل مرکّب و پیوسته آن (بدن) نیز با روح ایهام تناسب می‌یابد. نیز این ایهام آمیزی «بدن» بر خلاف اعتقاد محیط که بیت را در یک مفهوم محدود می‌کند، آن را پذیرای دو معنی می‌نماید: ۱- شرابی مانند روح در بدن پرورده شده است. ۲- شرابی مانند روحی که بجای بدن، به دن پرورده شده است.

افزون بر اینها کاربرد این واژه در این بیت حافظ:

«دل گشاده دار چون جام شراب سرگرفته چند چون خم و دنی»
هم تأییدی است بر نظر دهخدا و اینکه حافظ به ایهام آمیزی این واژه
بی توجه نبوده است، و هم ردّی است بر بخش پایانی سخن محیط.

گزیده داوری را همین جا پایان می‌دهیم، و از دیگر موارد آن می‌گذریم.
با آمرزش خواهی برای علامه دهخدا و آرزوی طول عمر و سلامتی برای استاد
محیط. و پوزش از طفیانهای احتمالی و بی‌غرضانه قلم.

سید محمد راستگو

== شرحی بر بیتی از حافظ ==

شرحی بر بیتهای از حافظ

به قصد بازنمایی اثرپذیری‌های نظامی از قرآن و حدیث، «شرفنامه» او را مرور می‌کردم، در مقدمه توحیدیه کتاب به این بیت‌ها رسیدم:

مرا در غبار چنین تیره خاک تو دادی دل روشن و جان پاک
گر آلوده گردم من اندیشه نیست جز آلودگی خاک را پیشه نیست
گر این خاک روی از گنه تافتی به آمرزش تو که ره یافتی
گناه من ارنامدی در شمار ترا نام کی بودی آمرزگار
ذهن آشنایی مضمون دو بیت آخر بی اختیار و ناخودآگاه به تأملم
واداشت، و بفور، این بیت حافظ در ذهنم تداعی شد:
سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست

معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست

بیت حافظ را که مضمون و نیز بافتی یکسان با دو بیت نظامی دارد، و از موارد سخت آشکار اثرپذیری حافظ از نظامی است، [و البته در زیبایی و گیرایی از بیت نظامی فروتر است، زیرا بیت

نظامی در عین فشردگی و ایجاز، شاید به دلیل وزن، بافت و نیز آهنگ خوش‌تری دارد] در حاشیه شرفنامه یادداشت کردم، در مضمون یکسان بیت‌های حافظ و نظامی ابهامی نمی‌دیدم. اما به یاد آمد که گویا جایی در روایت و درایت بیت حافظ، اختلاف نظرهایی دیده‌ام، همین وسوسه ذهنی به تکاپویم واداشت و نگارش این مقال را از پی آورد.

از حافظانه‌ها به «حافظ‌نامه» که در دسترس بود مراجعه کردم، نوشته بود: «معنای بیت قدری پیچیده است... و حاصل آن این است که اگر بخشودنی بودن سهو و خطای بندگان امری بی‌اعتبار و شهرتی بی‌اصل است، در این صورت عفو و رحمت خداوند بخشایشگر معنی و محلی نخواهد داشت، به عبارت دیگر باید قبول کرد که سهو و خطای بنده بخشودنی است». آخرین بیت نظامی را نیز به شاهد آورده بود.

با آدرسی که «حافظ‌نامه» داده بود (نشر دانش، ش ۱ س ۲) به مقاله‌ای از استاد شهیدی نیز رهنمون شدم، در آن مقال استاد که درس خواند حوزه‌های طلبگی نیز هست، از واژه‌های «سهو» و «خطا» که در بیت حافظ آمده، «حدیث رفع» (رفع عن امتی تسعه، الخطا و النسیان و... نه چیز برای امت من مؤاخذه ندارد، خطا، فراموشی،...) را که میان ما طلبه‌ها سخت شهرت دارد، به خاطر آورده و چنین نوشته بود: «به موجب این حدیث از نظر شرع سهو و خطای مکلف دارای اعتبار است، یعنی بر آن کیفی مترتب نیست، نهایت این که اگر قابل جبران است باید جبران شود» آن‌گاه این صحنه قضایی را تصویر کرده بود که «اگر گوینده بیت را به محکمه کشانند و قاضی بگوید: مدرک تو «حدیث رفع» است و این حدیث هم «خبر

واحد» است و در نتیجه حجت نیست، او پاسخ خواهد داد که اگر این عذر معتبر نیست، عفو پروردگار که در صریح قرآن آمده معتبر است؛ ایشان از این بیان درستی روایت فزونی (نیست) و نادرستی روایت خاقلری (هست) را نیز نتیجه گرفته بودند.

این بود نظر دو تن از اکابر گردن کشان صاحب نظر، که عجالتا بدان دست یافتم، اما چنین می نماید که واژه های سهو و خطا در سخن حافظ به قرینه «عفو و آمرزگاری» در مصرع دوم، و نیز به قرینه ذکر صریح گناه در سخن نظامی (گناه من ارنامدی در شمار) که به احتمال بسیار قوی از نظر مضمون و بافت، پایه و مایه اصلی سخن حافظ است به معنی عصیان و گناهکاری است، نه به معنی اشتباه و فراموش کاری، و این معنی هر چند مجازی است، اما مجازی است که هم با قرینه همراه است، و هم کثرت استعمال آن را به مرز حقیقت کشانده است.

بنابراین توجیه فقیهانه جناب شهیدی که سهو و خطا را به معنی اشتباه کاری گرفته و از آن به «حدیث رفع» راه یافته و سپس آن محکمه قضایی و اشکال و جواب فقیهانه را تصویر کرده، از پایه فرو می ریزد، زیرا اینها همه در صورتی درست است که سهو و خطا در اینجا نیز مانند «حدیث رفع» به معنی اشتباه کاری باشد، و دیدیم که قرینه های یادشده، راه را بر این معنی می بندند.

افزون بر این توجیه ایشان بویژه آن اشکال و پاسخ فقیهانه و فضای آخوندانه، نه تنها با حال و هوای غزلی که بیت یاد شده از بیت های آن است ناسازوار می نماید، که با سبک و سیاق رندانه حافظ نیز

هم خوانی و تناسب ندارد با این همه تاویلی خلاف ظاهر و سخت دور از ذهن نیز هست.

و از آنجا که گزاره‌های «نامدی در شمار» و «گرش نیست (یا هست) اعتبار» در سخن نظامی و حافظ به نهادهای (مسندالیه‌های) «گناه» و «سهو و خطا» بستگی دارند نه به بخشودنی بودن گناه و خطا، پس سخن «حافظ نامه» که می‌گوید «اگر بخشودنی بودن خطای بنده امری بی اعتبار بود، عفو خدا معنی نداشت» نیز درست نمی‌نماید، زیرا آشکارا ظاهر سخن را که بی تردید حجت است، نادیده گرفته، نهاد و مسندالیه مصرع اول را از گناه و خطابه بخشودنی بودن سهو و خطا تغییر داده است، و پیدا است که چنین تغییری مفهوم سخن را چه مایه دگرگون می‌کند. و با این «اجتهاد در برابر نص» که به هیچ روی پذیرفتنی نیست، نتیجه گرفته‌اند، که: «پس سهو و خطای بنده بخشودنی است» با این که غرض اصلی نظامی و حافظ چنین نتیجه‌ای نیز نیست.

همان گونه که در آغاز اشارت شد، بیت ابهام مفهومی ندارد و معنی آن بی هیچ تأویل و توجیه و اجتهاد در برابر نص و ارتکاب خلاف ظاهر چنین است:

اگر سهو و خطای بنده چیزی است کاملاً بی اعتبار و منفی و هیچ موضوعیت و جنبه اثباتی ندارد، پس عفو و رحمت خداوند به چه چیز تعلق گیرد؟ یعنی در این صورت زمینه و موضوعی برای عفو و بخشایش خداوند باقی نمی‌ماند، نتیجه این که، خطای بنده چندان هم بی اعتبار نیست و دست کم این اعتبار را دارد که زمینه‌ساز آمرزگاری خداوند است.

مروری در نوشته‌ها و گفته‌های عارفان و حکیمان نشان می‌دهد که معنی یاد شده برای بیت حافظ یکی از پایه‌های فکری و بینش عارفان و حکیمان است، و به صراحت در نوشته‌ها و گفته‌های آنان آمده است، سخن آشکار و بی‌ابهام نظامی را پیش از این دیدیم:

گناه من از نامدی در شمار ترانام کی بودی آمرزگار
گر این خاک روی از گنه تافتی به آمرزش تو که ره یافتی
و اینک نمونه‌هایی دیگر از دیگر عارفان و حکیمان:

در اسرار التوحید از قول ابو سعید ابو الخیر می‌خوانیم: «... رحمتش بسیار بود گناهکارش می‌بایست»^۱ و «لولا العصاة لضاع رحمة الله»^۲ اگر گناهکاران نبودند رحمت و آمرزش خداوند ضایع می‌گشت.

و در حدیقه سنایی^۳ می‌خوانیم:

روح را از خرد شرف او داد عفو را از گنه علف او داد

این رباعی نیز مناسب مقام است:^۴

آباد خرابات زمی خوردن ماست

خون دو هزار توبه در گردن ماست

زان می‌کنم این توبه و زان می‌شکنم

کارایش رحمت از گنه کردن ماست

برای آشکاری این مفهوم که قدری گستاخانه می‌نماید و شاید

همین گستاخانگی سبب شد تا بیت حافظ را بر خلاف ظاهر تأویل

۱- اسرار التوحید، تصحیح دکتر شفیعی ص ۲۷۴.

۲- همانجا، ص ۳۰۳.

۳- حدیقه سنایی، تصحیح مدرس رضوانی، ص ۸۴.

۴- سوانح غزالی، تصحیح پور جوادی، ص ۶۴.

کنند. و حتی در روایتی «نیست» را به «هست» تغییر دهند، آوردن توضیحی بی فایده نیست و آن اینکه:

برخی از مفاهیم، مفاهیمی دو سویه اند و به پلی می مانند که ناگزیر باید بر دو سوی استوار باشد (شبه مفاهیم متعدی در دستور زبان) دقت در این گونه مفاهیم آشکار می کند که تحقق آن ها جز در زمینه تحقق دو سوی آنها امکان پذیر نیست، مثلاً خواندن، مفهومی دو سویه است که برای تحقق آن باید از یک سو خواننده ای باشد تا عمل خواندن از او سرزند (وابستگی این سو را وابستگی صدوری می نامیم)، و از دیگر سو کتابی چیزی باشد تا عمل خواندن روی آن انجام شود، (وابستگی این سو را وابستگی وقوعی می نامیم)، پیدا است که همان طور که اگر خواننده نباشد خواندن تحقق نمی پذیرد، اگر چیزی برای خواندن نباشد نیز خواندن تحقق نخواهد پذیرفت. آمرزگاری خداوند نیز چون خواندن مفهومی دو سویه است، که از یک سو وابستگی صدوری به خداوند دارد، و از دیگر سو وابستگی وقوعی به خطای بنده، یعنی برای تحقق آن، هم وجود خدای آمرزگار ضروری است، و هم وجود بنده خطاکار. و همان گونه که اگر چیزی برای خواندن نباشد، خواندن تحقق نمی پذیرد، اگر خطایی برای بخشودن نباشد، بخشودن نیز صورت نمی پذیرد، و همان سان که کتاب یا هر خواندنی دیگر زمینه ساز خواندن است خطای بنده نیز زمینه ساز خطابخشی خداوند است.

بنابراین راست است که اگر سهو و خطا نبود، خطابخشی نیز نبود، و اگر گناه بنده در شمار نبود، خدا را نیز نام، آمرزگار نبود، و اگر سهو و

خطابی اعتبار بود، عفو و آمرزگاری نیز بی معنی بود.^۱
عکس این نیز درست است، یعنی خطای بنده همان گونه که
زمینه ساز آمرزگاری و خطاب بخشی خداست، زمینه ساز کیفردهی او نیز
هست، و کیفردهی او چون آمرزگاری اش وابستگی و قوعی به خطای
بنده دارد، و اگر خطای بنده نباشد، کیفردهی او نیز موضوع و مفهومی
نخواهد داشت، و جالب اینکه حافظ این سوی قضیه را نیز از یاد
نبرده، آنجا که می گوید:

در کارخانه عشق از کفر ناگزیر است

آتش کرا بسوزد گر بولهب نباشد
با توجه به همین دو سویگی برخی از صفات است، که فیلسوفان و
کلامیان صفات خدا را به دو گونه بخشی کرده اند، صفات یکسویه
چون وجوب وجود و حیات را که تنها به ذات خداوند بستگی دارند
و از هر وابستگی برون ذاتی جدایند «صفات ذات» نامیده، و صفات
دوسویه چون «روزی بخشی» و «آمرزگاری» را که افزون بر وابستگی
ذاتی وابستگی برون ذاتی نیز دارند، «صفات فعل» خوانده اند، از این
جهت که هر چه جز ذات خدا، فعل یعنی آفریده خداست، البته
یکسویه ها را «صفت حقیقیه محضه» و دوسویه ها را «حقیقیه اضافیه»
نیز گفته اند. (به تفاوت اضافیه با ذات اضافه توجه دارم)^۲

حال پس از آشکاری این نکته اگر یک بار دیگر به سخن نظامی و

۱ - این بیت طنز آلود حافظ نیز بی اشارت به این نکته نیست:

نصیب ماست بهشت ای خدا شناس برو که مستحق کرامت گناهکارانند.

۲ - برای توضیح رک: اسفار ج ۷ ص ۱۱۸، بویژه حاشیه سبز وازی بر همین صفحه.

حافظ برگردیم، بی هیچ ابهامی خواهیم دید که سخن آنها بیانگر این نکته است که خطای آدمی از این جهت که زمینه‌ساز آمرزگاری خداوند است دارای اعتبار است، زیرا اگر خطای آدمی نبود خداوند صفتی به نام آمرزگاری نداشت، با این تفاوت که سخن حافظ رنگی از گستاخی رندانه نیز دارد، اما سخن نظامی که در مقام مناجات و آمرزش خواهی است، چنین نیست. از آنچه گفته آمد و نیز از مقایسه بیت حافظ با بیت نظامی که ساخت و بافت یکسانی دارند، این نیز آشکار می‌شود که روایت درست بیت حافظ همان است که در نسخه قزوینی آمده، هر چند روایت خانلری نیز پذیرای چنان مفهومی هست. معنایی که برای سخن نظامی و حافظ گفته آمد، چون به ظاهر گستاخی و ترک ادب شرعی می‌نماید، شاید برای کسانی غریب و ناپذیرفتنی جلوه نماید، اما با توجه به این که نظامی و حافظ هر دو دارای اندیشه‌های «اشعری» گرایانه‌ای هستند که اصل گناه و خطا را نیز به گونه‌ای به اراده و خواست خدا منسوب می‌داند، و شعار «که نیت معصیت و زهد بی‌مشیت او» سر می‌دهد، جایی برای این غرابت باقی نمی‌ماند، نیز از آنجا که نظامی و بویژه حافظ با ژرف‌نگری‌ها و باریک بینی‌های عارفانه نیز آشنا و دمسازند و با توجه به این که دید بس ظریف و دیرباب و لغزنده و عامه‌گریز عارفان در باره گناه، با دید معمولی دیگران از گناه تا ثواب تفاوت دارد، شگفت و غریب نخواهد بود اگر در باره گناه چیزی بگویند که دیگران نپسندند.

افزون بر اینها دور نیست که نظامی و حافظ در پرداخت این مضمون، روایاتی از این دست را نیز پیش چشم داشته‌اند:

«لَوْلَمْ تَذْنِبُوا لَخَلَقَ اللَّهُ خَلْقًا يَذْنِبُونَ فَيَغْفِرُ لَهُمْ»^۱

آنچه گفته آمد شاید این شبهه را نیز از پی داشته باشد که آمرزگاری خدا به این گونه، خود مشوقی برای گناهکاری است، برای پاسخ‌گویی به این شبهه باید افزود که آمرزگاری خداوند نه تنها مشوقی برای گناه کاری بنده نیست، که مانند کیفردهی عاملی برای پروا و پرهیز از گناه است، زیرا در این صورت بنده خطاکار به امید دست‌یابی به بخشایش خداوند می‌کوشد تا با توبه و کار خیر، خویش را از تبعات گناهان پیشین نجات دهد.

اما اگر آمرزش در کار نبود، بنده خطاکار با همان اولین لغزش‌ها، کار خویش را تمام شده و سعادت را از دست رفته می‌یافت. و همین نومیدی سبب می‌شد تا با شعار «آب که از سرگذشت صد نیزه بالا» هر چه بیشتر به فساد و گناه آلوده شود. این نیز گفتنی است، که روایت یاد شده هر چند نشانگر گستره رحمت خداوند است اما بیانگر این نکته نیز هست که آدمی طینتی آمیخته با عوامل گناه‌گرایی دارد. و اگر جز این بود فرشته می‌بود نه آدمی، و اتفاقاً رمز کمال و کرامت «فرا فریشتگی» او نیز همین «گناه توانی» اوست، و از این است که روایت می‌گوید: اگر شما گناه نمی‌کردید نه آدمی که فرشته می‌بودید، و خداوند موجود دیگری با ویژگی «گناه توانی» (انسان) می‌آفرید.

والسلام

«لَوْلَمْ تَذَنْبُوا لَخَلَقَ اللَّهُ خَلْقًا يَذَنْبُونَ فَيَغْفِرُ لَهُمْ»^۱

آنچه گفته آمد شاید این شبهه را نیز از پی داشته باشد که آمرزگاری خدا به این گونه، خود مشوقی برای گناهکاری است، برای پاسخ‌گویی به این شبهه باید افزود که آمرزگاری خداوند نه تنها مشوقی برای گناه کاری بنده نیست، که مانند کیفردهی عاملی برای پروا و پرهیز از گناه است، زیرا در این صورت بنده خطاکار به امید دست‌یابی به بخشایش خداوند می‌کوشد تا با توبه و کار خیر، خویش را از تبعات گناهان پیشین نجات دهد.

اما اگر آمرزش در کار نبود، بنده خطاکار با همان اولین لغزش‌ها، کار خویش را تمام شده و سعادت را از دست رفته می‌یافت. و همین نومیثی سبب می‌شد تا با شعار «آب که از سرگذشت صد نیزه بالا» هر چه بیشتر به فساد و گناه آلوده شود. این نیز گفتنی است، که روایت یاد شده هر چند نشانگر گستره رحمت خداوند است اما بیانگر این نکته نیز هست که آدمی طینتی آمیخته با عوامل گناه‌گرایی دارد. و اگر جز این بود فرشته می‌بود نه آدمی، و اتفاقاً رمز کمال و کرامت «فرا فریشتگی» او نیز همین «گناه توانی» اوست، و از این است که روایت می‌گوید: اگر شما گناه نمی‌کردید نه آدمی که فرشته می‌بودید، و خداوند موجود دیگری با ویژگی «گناه توانی» (انسان) می‌آفرید.

والسلام

«یادآوری»

پس از چندی که از نگارش این مقال گذشت، به مقاله‌ای از استاد دکتر اصغر دادبه راهنمون شدم، با عنوان «شرحی پیراسته از لطافت‌ها» که نقدی است بر شرح دکتر خطیب رهبر بر دیوان حافظ، چاپ شده در نشر دانش س ۶ ش ۵، که توجیه درست بیت را بدست داده بودند.

استاد دکتر زریاب خویی نیز در آینه جام که به تازگی منتشر شده، بیت را درست توجیه کرده‌اند (ص ۲۶۵)

== گلگشت در آینه جام ==

گلگشتی در آینه جام

گلگشت و آینه جام نامهای دو کتابی است که حافظ دوستان وعده انتشار آنها را از زمان برگزاری کنگره حافظ شنیده یا خوانده بودند و نشر آنها را انتظار می کشیدند. و اینک این دو کتاب از دو استاد بنام، بازار حافظ پژوهی را رونق تازه ای بخشیده است.

گلگشت - آن گونه که از عنوان فرعی آن برمی آید بررسی و بحثی است در شعر و اندیشه حافظ، فراهم آمده از بخشهای مستقلی که هر یک از آنها مقاله ای جدا به شمار می آید. شاید خواندنی ترین بخش کتاب، نخستین بخش آن باشد با عنوان چهره ممتاز حافظ. و پس از آن، دومین بخش با عنوان فهم زیان حافظ که بابیه شاهد آوردن نمونه هایی کارگشا از کتابهایی چون سمک عیار به فهم برخی از نکته های دیوان حافظ کمک می کند؛ به ویژه آنچه درباره «چمن»، «درد کردن سخن»، «تادانی» آمده است. مقاله های طنابی و شاه نشین، دو یار زیرک و از باده کهن دومی، ماجرا کردن و خرقه سوختن و باد جوی

مولیان با همه اطناب و تفصیل شاید مملّ، تلاشهای ارجمندی است برای فهم سخن حافظ؛ خاصه بحث ماجرا کردن که به گمانم بهترین و درست‌ترین تفسیر بیت معروف و بحث‌انگیز «ماجرا کم کن و ...» را ارائه داده است. مقاله حافظ با یکی از پیران خانقاه‌ها که مقایسه‌ای است میان شعر حافظ و مرصاد العباد رازی، زیاده اطناب‌آمیز می‌نماید و در عین اطناب، کم فایده. زیرا بسیاری از مطالب عرضه شده، چیزهایی است عمومی و همگانی در همه متون منظوم و منثور صوفیانه، که جز در اندک مواردی کارگشای سخن حافظ نیز نیستند.

گلگشت، روی هم کتابی مفید و خواندنی است؛ اما ای کاش مؤلف محترم از اطناب و تفصیلی که بر همه کتاب و به ویژه بخشهایی از آن سایه افکنده می‌کاست. و به جای آن به طرح بحثهای دیگری می‌پرداخت و بهره خواننده را می‌افزود. امیدواریم سلامتی و طول عمر این فرصت را برای استاد ریاحی فراهم سازد. اینک با دست مریزادی به جناب ایشان، به طرح چند نکته نقدی و تکمیلی می‌پردازیم؛ آن هم در باره آنچه به زبان حافظ مربوط می‌شود. و از طرح اختلاف سلیقه‌هایی که در باره شخصیت و اندیشه حافظ با گلگشت دارم، در می‌گذرم.

۱- ص ۲۹. درباره عبارت «دیدم و...» در بیتهایی از دیوان حافظ چون: دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری / جانب هیچ آشنا نگاه ندارد؛ پس از نقل سخن مرحوم غنی که می‌گوید «دیدم و... اصطلاحی است»؛ دیدن را در این گونه موارد «بررسی کردن و تأمل کردن درباره چیزی» معنی کرده‌اند. سپس افزوده‌اند که «شاید هم ویژگی در «و» باشد

که معنی «که» تعلیل داشته و به نتیجه رسیدن را بیان می‌کند» و افزون بر دیدن، با «قیاس کردن» نیز در چنین بیتهایی به کار رفته است: «قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق / چو شبی است که بر بحر می‌کشد رقی»، و در آخر، توجه به این گونه «و» را در شعر حافظ و معاصران او دارای ارزش بررسی دانسته‌اند.

برای تکمیل و توضیح می‌افزایم که عبارت‌هایی چون «دیدم و...» کاربردهای ویژه‌ای است از گونه‌ای «و» که دکتر شفیعی آن را «واو حذف و ایجاز» نامیده و درباره آن نوشته: «... از واوهای اختراعی حافظ است و در شعر دیگران آن را ندیده‌ام یا به خاطر نممانده، و این هیچ کدام از معانی معهود واو در زبان فارسی را ندارد. باید آن را واو حذف و ایجاز خواند، ... [زیرا] به معنی چندین فعل محذوف عمل می‌کند. دیدم و دانستم و فهمیدم و بر من مسلم شد و... که... و حداقل به جای یک فعل و که موصول [نه که تعلیل که استاد ریاحی گفته بود] زمینه دلالتی دارد. دیدم و دانستم که...» (موسیقی شعر، چاپ اول، ص ۲۳).

و من به همین دلیل آن را در کنار نامگذاری برای گونه‌هایی از واو، و او جانشین نامیده‌ام. این واو که شیوه‌ای برای ایجاز و فشرده‌گویی است، پیش از حافظ نیز در سعدی نمونه‌هایی دارد؛ چون:

عهد تو و توبه من از عشق می‌بینم و هر دو بی‌ثبات است

نیازمندی من در قلم نمی‌گنجد

قیاس کردم و زاندیشه‌ها و راست هنوز

گفتم از ورطه عشقت به صبوری بدر آیم

باز می بینم و دریا نه پدید است کرانش
دکتر مرتضوی نیز به تفاوت این واو با دیگر واوها توجه کرده و با ذکر دو نمونه از شعر حافظ، بی هیچ توضیحی نوشته است: «واوی کم قدر و بی بها را محور شکوه شعر و وسیله کمال معنی بیت قرار می دهد»^۱.

۲- ص ۱۳۵. درباره تعبیر «سوختن گل» نوشته اند: «... روشن است که مراد جوشیدن گل در دیگ برای گلابگیری است...». سپس برای نشان دادن اشارات شاعران به این سنت، نمونه هایی از نزهة المجالس و چند بیتی از حافظ را شاهد آورده اند. اولین شاهد از حافظ، این بیت است: من این مرقع رنگین، چو گل بخوام سوخت

که پیر باده فروشش به جرعه ای نخیرد
که به نظر می رسد این بیت با سنت گلابگیری پیوندی ندارد؛ جز با ایهامی بسیار ضعیف. زیرا آن گونه که خود تصریح کرده اند، مراد از سوختن گل، جوشاندن آن است. و پیداست که خرقه سوزاندن نمی تواند به معنی خرقه جوشاندن باشد. و اگر کسی بگوید که سوختن در اینجا استخدام وار دو معنی دارد، در مورد گل به معنی جوشاندن و در مورد خرقه به معنی آتش زدن، ذوق پذیر نخواهد بود. از این رو، نهادن ویرگول پس از «رنگین»، آن گونه که در گلگشت آمده، درست نمی نماید. و جای درست آن پس از «گل» است. یعنی عبارت «چو گل» قید تشبیه برای «مرقع رنگین» است. (یعنی مرقعی که چون گل،

۱- مکتب حافظ، چاپ دوم، ص ۴۴۹.

رنگین است. یا مرقع رنگینی که چون گل است؛ زیرا که این دو فراهم آمده از تکه‌های متعدد به هم پیوسته‌اند: مرقع فراهم آمده از رقع‌ها و پاره پاره‌هاست، و گل از گلبرگ‌ها) نه قید تشبیه برای سوختن.

این نیز گفتنی است که «رنگین» با ایهام ظریفی می‌تواند به معنی زرقین و ربایی نیز باشد. نیز با توجه به سخنانی از خود حافظ چون: «همچو گل بر خرقه رنگ می‌مسلمانی بود»، و: «بیار باده که رنگین کنیم جامه زرق»، و: «به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید»، و: ز رنگ باده بشویم خرقه‌ها در اشک، می‌توان گفت که مراد از خرقه رنگین چو گل، خرقه‌ای است که در اثر شراب آلودگی چون گل، سرخ و رنگین شده است. و آخرین سخن اینکه بیت یاد شده، جز قید تشبیهی و بحث انگیز «چو گل»، دقیقاً با این بیت حافظ هم مضمون است:

من این دلق مرقع را بخوام سوختن روزی

که پیر می‌فروشانش به جامی بر نمی‌گیرد.

۳- ص ۱۴۸، ضمن بحث مفیدی درباره مفهوم و ساخت واژه «گلگشت» گفته‌اند: «این واژه مثل بسیاری از ترکیبات حافظ جای خود را در زبان فارسی باز کرده است»، که از آن برمی‌آید که این واژه ساخت حافظ است. می‌افزایم که هر چند کاربرد آن در شعر حافظ به رواج آن کمک کرده است؛ اما پیش از حافظ نیز سابقه دارد که نمونه‌هایی از آن را می‌آورم؛ همه از دیوان امیر خسرو دهلوی:

شدی در بوستان روزی به گلگشت نمودی روی خوبان چمن را

ز گریه من هر طرف پر لاله و گل شد زمین

وقتی به گلگشت ای صنم در بوستان من بیا

(ص ۸)

بی تو ای گل سر گلگشت چمن نیست مرا

که تماشای گلستان شما خوش باشد

(ص ۱۳۴)

نیز بنگرید به صفحه‌های ۱۳۱، ۲۵۶، ۲۵۹، ۲۷۰ و ۵۴۰.

ترکیب «گشت سبزه» نیز از نظر مقایسه با «گلگشت» در این بیت امیر

خسرو قابل توجه است:

هوای روی تو برد آن همه هوس ز سرم

که گشت سبزه و رفتن بی‌باغ جو دانم

(ص ۴۴۳)

۴- ص ۳۰۰. در باره این بیت:

ساقی و مطرب و می جمله مهیاست ولی

عیش بی یار مهیا نشود یار کجاست

با اعتراف به اینکه در حافظ قزوینی و هفت نسخه از هشت نسخه

خانلری «عیش بی یار مهیا نشود» آمده، و اتفاق نسخ کهن را به سادگی

نمی‌توان کنار گذاشت؛ با ذکر نمونه‌هایی از مرصاد، سعدی و عبید،

فتوای قاطع داده‌اند که در مصرع دوم، «مهنا» درست است و نه مهیا. و

«حافظ قطعاً مهتاً گفته است» و بعدها کاتبان آن را تحریف کرده‌اند. این نظر را با این دلیل نیز همراه کرده‌اند که اگر «مهتاً» بخوانیم، هم لطف صنعت جناس از میان می‌رود و هم عیب تکرار پیش می‌آید.

می‌افزایم که جناس و هم‌نمایی مهتاً و مهتاً، نیز کلیشه‌ای بودن «عیش مهتاً»، سبب شده که جناب ریاحی و نیز جناب خرمشاهی در حافظ نامه، مهتاً را بر مهتاً ترجیح دهند. با این همه، چنین می‌نماید که همان ضبط نسخه‌های قدیمی (یعنی مهیا) درست است، زیرا ظاهراً مقصود حافظ این نیست که با بودن ساقی و مطرب و می، عیش ما مهیا و آماده است؛ اما مهتاً و گوارا نیست، پس یار را خبر کنید تا عیش مهتای ما را مهتاً کند. بلکه مقصود این است که هر چند ساقی و مطرب و می (یعنی اسباب عیش) همه آماده و مهیاست؛ اما عیش ما مهتاً و آماده نیست. زیرا عیش ما تنها با بودن یار مهیا می‌شود، نه با چیز دیگر. و پیداست که این مضمون از نظر اظهار ارادت عاشقانه، چه مایه خالصانه‌تر، ذوق‌پذیرتر و معشوق‌پسندتر است.

در از میان رفتن صنعت جناس نیز باکی نیست؛ زیرا صنعت تکریر و تضاد نفی و اثبات (مهیا هست، مهیا نیست) جای آن را می‌گیرد.

این نیز گفتنی است که تکرار - بر خلاف معروف - اگر هنرمندانه باشد نه تنها عیب نیست، که حسن هم هست و از عوامل افزون‌کننده موسیقی کلام؛ به ویژه اگر مانند بیت مورد بحث با نفی و اثبات نیز همراه باشد. و در سخن شاعران بزرگ نمونه‌های بسیار دارد؛ مثلاً این بیت سعدی:

گر بگویم که مرا با تو سر و کاری نیست

در و دیوار گواهی بدهد کاری هست

و اما آیینۀ جام: با عنوان فرعی شرح مشکلات دیوان حافظ، افزون بر مقدمه‌ای خواندنی و پر نکته درباره شعر و شاعری با اشاراتی به شاعری حافظ فراهم آمده از موضوعات گوناگونی است با نظم‌ی الفبایی و فرهنگوار که هر یک از آنها بیانگر نکته‌ای در بیتی از حافظ است که در متن کتاب، شرح و توضیحی برای آن آمده است. در عرضه مطالب بیشتر شیوه ایجاز رعایت شده، به عکس گلگشت که بیشتر با اطناب همراه است. مقایسه بحث «طنبی» که در هر دو کتاب آمده، می‌تواند آشکارگر این نکته باشد. از ویژگیهای آشکار کتاب که نشانگر احاطه مؤلف بر ادب عربی است، نشان دادن مشابهتهای مضمونی شعر حافظ با اشعار عربی است. مباحث طرح شده معمولاً نکته‌دار و آموزنده است و برای خواستاران فهم بهتر سخن حافظ، مفید و راهگشا. با این همه در مواردی برخی نارساییها و نارواییها به چشم می‌خورد که در اینجا شرمگنانه و با دعای خیر و آرزوی سلامتی و طول عمر برای استاد، برخی از آنها را می‌آورم. شاید در آشکارگری برخی نکته‌ها در سخن حافظ و نیز اصلاح و تکمیل کتاب بی اثر نباشد.

۱- ص ۷۹. درباره ترکیب «آینه‌داری» در این بیت حافظ: چشمم از آینه داران خط و خالش گشت...، نوشته‌اند: «آینه‌داری شغل مزینی و سلمانی بوده است». آنگاه برای این معنی شواهدی نیز از مناقب العارفین افلاکی و رساله دلگشای عبید زاکانی آورده‌اند. به گمان من این معنی نه تنها مشکلی را در بیت حافظ نمی‌گشاید؛ بلکه در مورد آن درست نیز نمی‌نماید. زیرا معنی بیت چنین چیزی

می‌شود: چشم من از مزینان و سلمانی‌های خط و خال او گشت؛ که پیدا است معنی درست و ذوق پسندی نیست. در همان جا این عبارت سعدی «دریغ آمدم تربیت ستوران و آینه‌داری در محلت کوران» را نیز بر آینه‌داری به معنی سلمانی شاهد آورده‌اند که این نیز درست نمی‌نماید و گمان می‌کنم تأمل در این عبارت بتواند ما را به معنی دیگری برای آینه‌داری رهنمون آید.

زیرا آشکار است که کوران نیز مانند بینایان سر و صورت خویش را اصلاح می‌کنند و در این کار به سلمانی و مزین نیاز دارند؛ حتی نیاز آنان به سلمانی از بینایان بیشتر است. زیرا بینایان در مواردی می‌توانند خود به اصلاح سر و روی خود پردازند. از این رو چنین می‌نماید که شغل سلمانی باید در محله کوران رونق و رواج بیشتری داشته باشد. و شخص سلمانی به آینه‌داری در آن محله، رغبت افزونتری داشته باشد؛ نه اینکه بر آن افسوس خورد. از اینجاست که می‌توان حدس زد آینه‌داری، خود به تنهایی شغلی بوده است. و گویا در قدیم که آینه به دلیل گرانی و کمیابی در اختیار همگان نبوده است، کسانی بوده‌اند که آینه‌ای فراهم کرده، در کوچه‌ها و محله‌ها می‌گشته‌اند تا اگر کسی خواست چهره خود را ببیند، آینه را برابر او قرار دهند. و دور نیست که این شغل را همیشه یا غالباً سلمانی‌ها، و یا سلمانی‌های دوره‌گرد که آینه از ابزارهای شغل آنان است، عهده‌دار بوده‌اند، و چون در هر دو مورد آینه را برابر مشتری می‌گرفته‌اند، آنها را آینه‌دار و کار آنان را آینه‌داری گفته‌اند. و بعدها که آینه‌داری به معنی اول از میان رفته، تنها به معنی سلمانی در فرهنگها ضبط شده است.

نیز در دستگاه امیران و بزرگان، کسانی بوده‌اند که آینه به دست منتظر بوده‌اند تا هرگاه امیر خواست خود را ببیند، آینه را برابر او بگیرند، اینان را نیز آینه‌دار می‌گفته‌اند و این معنی در فرهنگها و نیز در آینه جام (ص ۸۰) آمده است.

از آنجا که آینه‌داری بویژه در دربار امیران گونه‌ای خدمتکاری بوده است؛ آینه‌دار به مجاز به معنی خدمتکار و غلام نیز به کار رفته است.

و اما آینه‌داری چشم در بیت یاد شده و آینه‌داری دیده در «دیده آینه‌دار طلعت اوست»؛ نیازمند توضیحاتی است که به آن می‌پردازیم. چنین می‌نماید که چشم را از این رو آینه‌دار گفته‌اند که آینه‌دار، دارنده جسمی شفاف و صیقلی است به نام آینه با خاصیت نشان دهنده‌گی که با در دست داشتن آن برابر دیگران قرار می‌گرفته است. چشم (یعنی دستگاه بینایی) نیز چون آینه‌دار، دارای بخشی است مانند آینه شفاف، صیقلی و نشان دهنده که به هنگام دیدن با داشتن چنین آینه‌ای رویاروی کسی یا چیزی قرار می‌گیرد. پس چشم و آینه‌دار پیوند همانند و آشکاری با هم دارند؛ از این رو حافظ به جای اینکه بگوید چشمم به خط و خال و طلعت اوست؛ با تصویری بدیع گفته است که چشمم آینه‌دار خط و خال و طلعت اوست.

و اما آینه‌داری ماه و خورشید در نمونه‌هایی چون «ای آفتاب آینه‌دار جال تو» و «شہسوار من که مه آینه‌دار روی اوست»؛ از این است که ماه و خورشید هر یک دارای بخشی شفاف، نورانی و زیبا هستند. و همین بخش نورانی و زیبای آنهاست که دیده می‌شود. و از این جهت

به آینه دار می مانند؛ زیرا آینه دار نیز دارای جسمی شفاف، نورانی و زیباست، و از آنجا که ماه و خورشید در حرکت و گردش نیز هستند، به آینه دارهای دوره گردی می مانند که آینه در دست، در کوچه ها و محله ها می گردند که:

جلوه گاه رخ او دیده من تنها نیست

ماه و خورشید همین آینه می گردانند.

مقصود از آینه داری ماه و خورشید برای جمال یار نیز گویا این باشد که زیبایی و نورانی بودن ماه و خورشید، انعکاس زیبایی چهره یار است؛ آن گونه که گویا ماه و خورشید آینه های خود را برابر چهره یار گرفته اند؛ زیبایی چهره یار در آینه آنها منعکس شده و آنها را این مایه زیبایی و گیرایی بخشیده است؛ همان گونه که اگر آینه دار، آینه خود را برابر چهره زیبا بگیرد از انعکاس آن چهره زیبا، آینه او به چهره ای زیبا بدل می شود و در این حال هر کس آینه او را بنگرد، چهره زیبا را می بیند؛ به همین گونه هر کس ماه و خورشید را بنگرد، گویا زیبایی یار را نگریسته است.

البته حافظ افزون بر این معنی با ایهام، به معنی مجازی آینه دار (یعنی خدمتکار) نیز نظر دارد؛ یعنی ماه و خورشید غلام و خدمتکار جمال یار نیز هستند.

استاد خویی در مورد نخستین بیت «چشم از آینه داران خط و خالش گشت»؛ تنها آینه دار را به مزین و سلمانی معنی کرده اند. و درباره شهسوار من که مه آینه دار روی اوست؛ گفته اند «مقصود آن است که ماه همواره آینه بدست در برابر اوست». و درباره «دیده آینه دار طلعت اوست»؛

و «ای آفتاب آینه دار جمال تو»؛ نیز گفته اند: «به همین معنی است»؛ که گمان نمی‌کنم رفع مشکلی نماید؛ اگر این مشکل را نیفزاید که آینه به دستی ماه در برابر او چگونه است؟ حال که سخن از آینه ماه و مهر است، این اشاره نیز بیجا نیست که معنایی که در ص ۶۷ از این بیت:

نظیر دوست ندیدم اگر چه از مه و مهر

نهادم آینه‌ها در برابر رخ دوست،

به دست داده‌اند؛ دلچسب نمی‌نماید؛ و باتوجه به اینکه «از» در «ازمه و مهر» بیانی و تشبیهی است و «آینه‌ها از مه و مهر» یعنی آینه‌هایی که همان ماه و مهر هستند، یا ماه و مهری که چون آینه‌اند، شاید معنی درست‌تر این باشد: ماه و مهر را که در زیبایی، روشنی و نیز گردی به آینه می‌مانند در برابر رخ دوست نهادم. و یا اینکه وقتی آینه را برابر کسی قرار دهند، نظیر او را در آن می‌بینند؛ اما من نظیر دوست را در آینه‌های ماه و مهر که برابر دوست نهاده بودم، ندیدم.

مقصود اینکه ماه و مهر را که نمونه‌های اعلای زیبایی هستند با دوست برابر نهاده، آنها را مقایسه کردم و دیدم که آنها نیز با همه زیبایی به پای دوست نمی‌رسند.

۲- ص ۱۱۲. در این بیت:

بیا که پرده گلریز هفت خانه چشم

کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

عبارت «تحریر کارگاه خیال» را مقلوب «کارگاه تحریر خیال» دانسته و برای بیت دو معنی آورده‌اند: معنی نخست که گویا به دلیل مقبول‌تر بودن در ابتدا آمده، سخت دور و بیراه می‌نماید. اما معنی دوم درست

و پذیرفتنی است و با توجه به اینکه «تحریر» به معنی آزادسازی و پاکسازی نیز هست؛ اگر «به» در «به تحریر» را حرف قصد و تعلیل و مترادف «برای» بدانیم، بی نیاز به جابجایی الفاظ بیت می توانیم به همان معنی دوم برسیم. یعنی بیا که به قصد پاکسازی کارگاه خیال از جز تو، پرده گلریز چشم را فرو کشیده ایم. یعنی چشم را که دریچه خیال است از جز تو بر بسته ایم و خلوتخانه خیال را پرده کشیده برای ورود تو آماده کرده ایم.

۳- ص ۱۵۳. درباره این بیت: به خاک پای تو سوگند و نور دیده حافظ...؛ سخن مشهور که «واو» را حرف عطف گرفته اند و نتیجه اش این می شود که سوگند حافظ به دو چیز است: خاک پای یار و نور دیده خود؛ نپذیرفته و گفته اند: «من فکر می کنم این «واو» حرف عطف نباشد و برای بیان یا بدل باشد اگر چه چنین معانی را برای واو نمی شناسم». و سخن حافظ را به درستی این گونه معنی کرده اند «سوگند بخاک پای تو که نور دیده حافظ است». در تأیید و تکمیل سخن استاد، بخشی از آنچه را پیشتر در نقد «حافظ نامه» در همین مورد نوشته ام، می آورم:

... این واو را که با واوهای عاطفه معمولی تفاوت آشکاری دارد و از نظر مفهوم تاکنون به آن توجهی نشده است، می توان «واو تفسیر» نام داد؛ یعنی واوی که ما بعد آن نوعی تفسیر و توضیح است برای ما قبل، و ما قبل آن در حکم یا مانند ما بعد آن است، و در حافظ نمونه های دیگری نیز دارد؛ مانند: «بکن معامله ای وین دل شکسته بخر» که عبارت «این دل شکسته بخر»، تفسیری است بر «بکن معامله ای» و «بکن معامله ای» یعنی «این دل شکسته بخر». نیز «غزل گفتی و در سفتی...»

که «در سفتی» تفسیری است بر «غزل گفتی» و مقصود از «غزل گفتی» همان «در سفتی» است.

۴- ص ۱۵۴. درباره این بیت: خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم...؛ که در برخی نسخه‌ها به صورت «خیال نقش تو...» آمده است؛ گفته اند به هر دو ضبط ایرادی وارد است و آن این که نقش خیال را می‌کشند، نه خود خیال را. از این رو «خیال نقش» را به صورت مقلوب «نقش خیال» درست دانسته‌اند.

اما با توجه به اینکه یکی از معانی خیال، صورتهای ذهنی است و نیز صورتهای و شبیهایی که گاه به چشم می‌آید؛ می‌توان گفت خیال رو و خیال نقش درست است و ایرادی ندارد؛ یعنی صورت ذهنی تو را به نظر آوردم.

۵- ص ۱۶۱. معنی اولی که برای این بیت: حجاب دیده ادراک شد شعاع جمال...؛ به دست داده‌اند، سخت ناروای می‌نماید و شواهد نقل شده برای آن نیز نامناسب. اما معنی دوم درست و پذیرفتنی است.

۶- ص ۱۷۳. این بیت را:

بر جبین نقش کن از خون دل من خالی

تا بدانند که قربان تو کافر کیشم

با اشاره به رسم اشعار در حج (که پشت یا پیشانی گوسفندی را که قرار بود قربانی شود با خون آن علامت می‌زدند و با این علامت زنی قربانی بودن و غیر قابل فروش بودن آن را اعلام می‌کردند) این گونه معنی کرده‌اند: از خون دل من بر جبین خود من خالی نقش کن تا همه بدانند که من قربان تو هستم. و افزوده‌اند که نمی‌توان بیت را این گونه معنی کرد: از خون من

بر پیشانی خودت خالی نقش کن. زیرا در رسم اشعار پشت یا پیشانی خود حیوان قربانی را علامت می‌زنند و اگر قربانی کننده این علامت را بر پیشانی خود بزند، از کجا خواهند دانست که عاشق قربان معشوق شده است؟ پاسخ این پرسش این است که از همین نشان پیشانی قربان کننده می‌توان دانست که قربانی، قربانی اوست. اما وقتی نشان بر پیشانی خود قربانی باشد، تنها می‌توان دانست که این حیوان، حیوان قربانی است؛ اما نمی‌توان دانست قربانی کیست. بنابراین سؤال طرح شده برای رد توجیه دوم، (توجیهی که استاد آن را نمی‌پسندد) برای رد توجیه اول (توجیهی که استاد آن را می‌پسندد) مناسب‌تر است.

آنچه استاد را به این بحث و توجیه کشانده این است که بنیاد تلمیحی بیت را رسم اشعار در حج دانسته‌اند؛ اما چنین می‌نماید که حافظ سخن خود را بر پایه رسم دیگری در قربانی که هنوز هم در مناطقی کم و بیش دیده می‌شود (از جمله در منطقه کاشان و من به قصد اطمینان از شاهدان این رسم، پرس و جو کردم) که وقتی گوسفندی را به نذر کسی قربانی یا عقیقه می‌کردند، کمی از خون گوسفند قربانی شده را بر پیشانی کسی که قربانی برای او بوده نشان می‌زدند، و هر کس این نشان خونین را بر پیشانی او می‌دید می‌دانست که برای او قربانی کشته‌اند. حافظ با اشارت به همین سنت می‌گوید: از خون دل من بر پیشانی خودت خالی نقش کن تا بدانند که قربان تو کافر کیشم. در واژه‌های خال، جبین و کافر کیش نیز اشارتی ایهامی هست به زنان هندوی کافر کیشی که خالی گاه سرخ بر پیشانی خود نقش می‌کنند.

۷- ص ۱۷۶. دربارهٔ بیت:

آن جوانمرد که می‌زد رقم خیر و قبول

بستهٔ پیر ندانم ز چه آزاد نکرد
به سخن خانلری که می‌گوید «خیر» در اینجا به معنی ضدّ قبول و برای نفی ورد است، ایراد گرفته و با این توجیه که در حین انجام عمل خیر می‌گفته‌اند «خیر قبول» و آزادسازی بنده نیز عملی خیر است، ضبط «خیر قبول» را که در چند نسخه بدل آمده است؛ درست دانسته‌اند. با اینکه در توجیه خانلری ایرادی به نظر نمی‌رسد و بر پایهٔ آن، عبارت «آن که می‌زد رقم خیر و قبول»، یعنی آنکه اختیار رد و قبول به دست او بود، با این همه نقل نکته‌ای که در گلگشت از قول اقبال آشتیانی ذکر شده، شاید بر آشکاری مطلب بیفزاید: «وقتی سائلی از کسی چیزی طلب می‌کرد، از گفتن «نه» اکراه داشتند، می‌گفتند «خیر» یعنی خدا خیرت دهد ما چیزی نداریم بدهیم». و از بیت حافظ برمی‌آید که وقتی خواهج‌ای می‌خواست غلامانی را برای ثواب آزاد کند، فهرستی از نامهای آنان را نزدش می‌بردند و او در برابر نام آنان که می‌خواست نگه دارد، رقم قبول می‌زد و در برابر نام آنان که می‌خواست آزاد کند، می‌نوشت خیر. یعنی خدا خیرشان دهد.^۱

البته میان قسمت اوّل و آخر سخن استاد ریاحی بویی از تناقض می‌آید. زیرا اگر «خیر» را به جای «نه» می‌گفته‌اند؛ پس رقم قبول باید رقم آزادسازی باشد. و رقم خیر برای عدم آن؛ فتأمل.

۸- ص ۱۹۲. آنچه دربارهٔ این بیت:

اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش

که به تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود
و در ترجیح «مسلمان» بر «سلیمان» نوشته‌اند، همه درست و دقیق و پذیرفتنی است؛ با این همه ساخت و بافت بیت با «سلیمان» همخوانی بیشتری دارد زیرا که این بیت و نیز بیت‌های پیشین اشاره به دغلبازان فریبکاری است که بی‌آنکه لیاقت و صلاحیت داشته باشند، مقام و منصبی را تصرف می‌کنند و کار را بر آزادگان تنگ می‌گیرند. حافظ برای دلخوشی و امید دادن به خود و دیگران، از اینکه سرانجام، این فریبکاران دغلباز رسوا و سیا هرو می‌شوند، آنان را دیوی پنداشته که چند روزی با تلبیس و حیل خود را سلیمان فرامود. اما اسم اعظم که شرط سلیمانی است و او نداشت، کار خود را کرد و دیو دغلباز را رسوا و خوار ساخت. این دغلباز فریبکاری که در این بیت دیوی است که به تلبیس و حیل سلیمان نشود، همان سنگ و گل بیت پیشین است که چون گوهر پاک فیض‌پذیری ندارد، لؤلؤ و مرجان نشود. و همان حیوان بی‌کرم و بی‌هنر بیت دوم است که ننوشد می و انسان نشود. و بالاخره همان واعظ شهر بیت اول است که تا ریا ورزد و سالوس، مسلمان نشود.

۹- ص ۲۱۰. درباره این بیت:

چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش

زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست

نوشته‌اند: «سقف ساده است زیرا بر خلاف ستاره‌شناسان قدیم، ستارگان چیزی نیستند که بر آن چسبیده باشند یا در آن کار گذاشته شده باشند. پرنقش

است زیرا در نظر ما چنین می‌نماید». که توجیه دلچسبی نمی‌نماید. گمان می‌کنم آسمان را از این رو ساده بسیار نقش خوانده که در روز ساده است یعنی بی‌نقش و در شب رنگین و پرنقش. نیز بر پایه باور پیشینیان که رخدادها و حوادث جهان را به آسمان و افلاک نسبت می‌دادند؛ ایهامی دارد به اینکه آسمان در عین سادگی نقش باز و حادثه آفرین نیز هست.

درباره این بیت نظر سعیدی سیرجانی نیز خواندنی است که با توجه به کاربردهای گوناگون «ایستادن» در کتاب «یادداشت‌های صدرالدین عینی» و ترکیب «بلند ایستاده» در این بیت سعدی: «به جای سرو بلند ایستاده بر لب جوی / چرا نظر نکنی یار سرو بالا را» حدس زده‌اند که «نکند خواجه هم به جای «سقف بلند ساده» گفته باشد: «سقف بلند ایستاده» و بعداً تصرف کاتبان یا کم دقتی نسخه برداران، تبدیلیش کرده باشد به «بلند ساده».^۱

۱۰- ص ۲۷۲. درباره بیت بحث‌انگیز:

عبوس زهد به وجه خمار ننشیند

مرید خرقه دردی کشان خوشخویم؛

قرائت معروف یعنی «عبوس» به فتح و «ننشیند» به صورت منفی را درست دانسته و برای به دست دادن معنی روشنی برای بیت نوشته‌اند: «وجه خمار در بیت باید به معنی «به علت و به سبب» باشد، یعنی عبوس از مستی زهد و ریا به سبب خماری که از این مستی به او روی می‌دهد نمی‌نشیند و آن را تحمل نمی‌کند. اما دردی کشان درد و رنج حاصل از خمار

(۱)- حافظ شناسی، ج ۳ ص ۱۰۲.

شراب درد‌آمیز را تحمل می‌کنند و می‌نشینند.

اگر به قصد روشن شدن معنی مصرع اوّل واژه‌های مبهم و بحث‌انگیز آن را به مترادفهای پیشنهادی جناب خویی بدل کنیم یعنی «به وجه» را به «به سبب» و «نشینند» را به «تحمل نمی‌کند»؛ چنین چیزی از آب در خواهد آمد: عبوس از زهد به سبب خمار تحمل نمی‌کند. که پیدا است سخنی درست و کامل نیست، و افزون بر اینکه «به وجه» را «به سبب» و «نشینند» را «تحمل نمی‌کند» معنی کردن خود جای حرف است؛ جای این سؤال نیز هست که عبوس زهد چه چیز را تحمل نمی‌کند، و اگر مفعول محذوف را خمار و مستی زهد بدانیم (آن گونه که از معنی ایشان برمی‌آید) نیز چیزی است که در سخن حافظ گواهی بر آن دیده نمی‌شود. خلاصه گستاخانه باید بگویم توجیه یادشده سخت ناموجه می‌نماید و در نتیجه، شاهد‌های ذکر شده نیز نامناسب.

به گمان من به این معنی تراشیه‌های ناروا نیازی نیست. کافی است «عبوس» را ضم بخوانیم و دیگر واژه‌ها را به همان معنی شناخته خود بدانیم (یعنی عبوس زهد را به معنی اخم و ترش رویی‌ای که حاصل و نشان زهد است و جای نشست و نمود آن چهره، و وجه خمار را به معنی چهره خمارآلود می‌پرستان. و نشینند را نیز به همان معنی معروف از نشستن به معنی جای گرفتن و مجازاً به معنی نمودار شدن). تا بیت با توجه به بیت پیشین:

سرم خوش است و به بانگ بلند می‌گویم

که من نسیم حیات از پیاله می‌جویم

چنین معنی دلپذیر و آشکاری بیابد:

من رندی باده پرستم با چهره‌ای خمارآلود و سری خوش، از این

رواخم و عبوس که نشان و حاصل زهد است و جای نشست و نمود آن چهره زاهدان بر چهره خمارآلود من می پرست نمی نشیند و ظاهر نمی شود. یعنی من اهل زهد و زاهدی نیستم تا چهره ام مانند آنان عبوس گین و اخم آلود باشد. و چون من زاهدی اخمو و ترشرو نیستم؛ بلکه می پرستی رند و خوشخویم؛ از این رو با زاهدان اخموی عبوس گین نیز سر و کاری ندارم و مرید و خواستار دردی کشان خوشخویم. خلاصه من رندم و مرید رندان، نه زاهد و مرید زاهدان. اگر بتوان «به چهره نشستن» را با ایهام و مجاز مانند «به دل نشستن» و «به چشم نشستن» به معنی مورد پسند و قبول قرارگرفتن دانست؛ می توان «عبوس» را به فتح خواند و تقریباً همان معنی یاد شده را به دست آورد: یعنی عبوس از زهد (زاهد عبوس) مورد پسند و پذیرش خمار باده پرست نیست.

درباره غرابت و نا مأنوسی «عبوس» (به ضم) نیز گمان دارم آنچه این واژه را این مایه غریب و ذوق گریز ساخته، انس و خوگری ذوق و ذهن است با «عبوس» به فتح؛ و گرنه ساخت آوایی این دو واژه چندان تفاوتی ندارد که ذهن و ذوق یکی را بپذیرد؛ لابد چون بدآهنگ نیست و از دیگری به دلیل ناخوش آهنگی بگریزد، و مگر تفاوت این واژه با واژه های هم ساخت و بافتی چون عبور، خروس، سروش و... چه مایه است که اینها را می پذیریم و از آن می گریزیم. و آیا اگر کسی این واژه ها را بر خلاف معمول به فتح اول تلفظ کند، به همان اندازه یا بیشتر برای ما غریب و نا مأنوس نخواهد بود؟ نمی خواهم بگویم «عبوس» واژه ای ملوس و خوش آواست، می خواهم بگویم از این

جهت، با «عبوس» تفاوتی ندارد (جز اینکه در بیت، معنایی روشتر و گویاتر دارد). و گریز ذوق و ذهن از آن به دلیل انس با قرائت دیگر است و هر خلاف آمد عادتی نخست نامأنوس و ناپذیرفتنی می‌نماید. و من که چندی است این قرائت را پذیرفته‌ام و گاه در ذهن و زبان زمزمه کرده‌ام، اینک با آن تا حدی انس گرفته‌ام و دیگر چون آغاز برایم غریب و وحشی نیست.

این نیز گفتنی است که در مصرع دوم این بیت، «مرید خرقه»، به دلیل اشارتی که به خرقه ارادت و پیر خرقه دارد شاید از «مرید فرقه» بهتر و پذیرفتنی‌تر باشد.

۱۱- ص ۲۷۷. در توضیح این بیت:

عجب علمی است علم هیئت عشق

که چرخ هشتمش هفتم زمین است؛
این نکته ظریف و هوشمندانه را آورده‌اند که زمین عشق آن چنان روشن و تابناک است که اعماق یا هفتم زمین آن مانند فلک هشتم این جهان پرستاره و نورانی است. و این معنی را از معنایی که دیگران از بیت دریافته‌اند (یعنی در عشق، فلک هشتم چون زمین هفتم پست و فرودین است) با تصویر و تخیل علم هیئت عشق سازگارتر دانسته‌اند. معنی پیشنهادی استاد، ظریف و زیباست؛ اما تطبیق آن با بیت حافظ خالی از تکلف نیست؛ زیرا چنین مفهومی خواستار چنین ساختاری است: «که هفتم زمینش چرخ هشتم است»؛ نه: «که چرخ هشتمش هفتم زمین است». اما معنی دیگر، هم با ساختار بیت سازگار است و هم مؤیداتی از سخن حافظ دارد؛ مانند:

عجایب ره عشق ای رفیق بسیار است
ز پیش آهوی این دشت شیر نر برمید

شیر در بادۀ عشق تو روباه شود
آه از این راه که در وی خطری نیست که نیست

کمر کوه کم است از کمر موراینجا
ناامید از در رحمت مشو ای باده پرست

گریه حافظ چه سنجد پیش استغنای دوست
کاندراين دریا نماید هفت دریا شبی

آسمان گو مفروش این عظمت کاندرا عشق
خرمن مه به جوی خوشه پروین به دو جو

۱۲- ص ۳۷۵. در این بیت:

دیشب به سیل اشک ره خواب می زدم

نقشی به یاد خط تو بر آب می زدم

عبارت «نقش بر آب زدن» را به معنی خود را خراب و فانی کردن دانسته و بیت را این گونه معنی کرده اند: «با جاری ساختن سیل اشک و دفع خواب نقش خود را بر آب می زدم، یعنی خود را فانی می ساختم با از دست دادن سلامت و غرقه شدن در بحر غم و اندوه، و این نقش بر آب زدن به یاد خط تو بود، زیرا خط تو نقشی خوش و دلکش است بر چهره ای آبدار و

آبگون؛ اما گمان می‌کنم معنی درست‌تر این باشد: با سیل اشک راه ورود خواب به چشم راجلو می‌گرفتم و به یاد خط آب‌دار و زیبای تو بر صفحه اشک یا صفحه چشم اشک‌آلود نقش تو را ترسیم می‌کردم. یعنی با چشم آب‌آلود اشک‌آگین تصویر و نقش تو را به نظر می‌آوردم؛ با ابهام به معنی معروف «نقش بر آب زدن» یعنی کار بیهوده کردن. مقصود اینکه تلاش من برای تصویر خط تو بر چشم آب‌آلود، تلاشی چندان ثمربخش نیز نبود.

== گامی در تصحیح غزل‌های حافظ ==

گامی در تصحیح غزل‌های حافظ

چندی پیش چاپ جدیدی از غزل‌های حافظ، به تصحیح ادیبی برومند و با شمایی آراسته و خوش چاپ برانبوه چاپ‌های دیوان خواجه شیراز افزوده شد. آنگونه که از مقدمه کتاب برمی آید، مصحح در فراهم آوردن آن به سه مأخذ نظر داشته است: چاپ قزوینی غنی با رمز «ق» چاپ خانلری با رمز «خ» و دستنوشته‌ای از قرن نهم به خط پیر حسین کاتب با رمز «پ». مصحح به شیوه تصحیح ذوقی از میان این سه مأخذ، آنچه را به نظرش درستتر و حافظانه‌تر می‌نموده است، انتخاب و به‌گزین کرده است، و هر جا ضبط هر سه نسخه را ناروا و غیر حافظانه تشخیص داده، از دیگر نسخه‌های خطی و چاپی یاری گرفته است (بیشتر چاپ‌های انجوی، پژمان و فرزاد، و نسخه‌ای خطی از قرن چهاردهم مورخ ۱۳۰۴!) و به اینگونه و به ادعای خود چاپی از دیوان حافظ فراهم آورده، که از همه چاپ‌ها درستتر و حافظانه‌تر است! این است ادعای مصحح که البته در بسیاری از موارد، انتخاب خویش را با

دلیل‌گونه‌ای نیز همراه کرده است. با این همه هنگام مرور و مطالعه کتاب، که چندی پیش دست داد، بارها و بارها و خیلی بیش از آنچه انتظار می‌رفت، با مواردی رویارو شدم که انتخاب مصحح را با شیوه‌های هنری حافظ ناسازوار، و توجیهات او را ناموجه یافتم و نظریات خویش را در حاشیه کتاب یادداشت کردم و اگر نبود این ادعای مصحح که بهترین و درست‌ترین شکل سخن حافظ را ارائه داده است، به تنظیم و بازنویسی آن حاشیه نویسیها نمی‌پرداختم، اما این ادعا سبب شد تا گزیده‌ای از انبوه آن یادداشتها و حاشیه نویسیها را برای دستیابی به حافظانه‌ترین شکل سخن حافظ، در معرض قضاوت حافظ پژوهان قرار دهم، با این یادآوری که همه جا انتخاب و ترجیح یک ضبط به معنی نفی دیگر ضبطها از شعر حافظ نیست، بلکه تنها به معنی «حافظانه‌تر» بودن آن است. یعنی توافق بیشتر آن با سبک و سلیقه حافظ زیرا امروزه به گواهی اختلاف ضبطهای بسیاری که در نسخه‌های قدیمی و نزدیک به زمان حافظ دیده می‌شود - آن هم نه از نوع اختلافهای تحریفی که معلول بدخوانی، بدنویسی، بدبینی و اشتباه نسخه‌نویسان است - حافظ پژوهان پذیرفته‌اند که همه این اختلافها را نباید کار نسخه‌نویسان پنداشت، بلکه باید بسیاری از آنها را کار خود حافظ دانست که به دلیل هرچه هنری‌تر ساختن سخن خود، حتی پس از انتشار غزلی، در آن تجدید نظر می‌نموده است و یا با تغییر سلیقه‌های هنری، سروده‌های پیشین خود را دگرگون می‌کرده است، و انتشار این شکل‌های تغییر یافته همراه با صورتهای نشر یافته پیشین، چندگونگی سخن او را سبب می‌شده

است.

درست است که از راه نسخه‌ها نمی‌توان دانست، کدامین ضبط، صورت نخستین سخن حافظ است و کدامین، صورت تغییر و تعالی یافته آن، اما آشنایی با شیوه‌ها و شگردهای هنری و سبکی حافظ، کم و بیش می‌تواند یاریگر حافظ پژوهان برای شناخت و گزینش بهترین و حافظانه‌ترین ضبط‌های نسخه‌ها. برخی از این شیوه‌ها و شگردها که سخت مورد توجه حافظ بوده، و ما نیز با تکیه بر آنها ضبطی را بر ضبط دیگر ترجیح داده‌ایم اینهاست:

۱- توجه فراوان به «ایهام آوری» و افزون سازی بار معنایی واژه‌ها، ترکیبها و جمله‌ها.

۲- توجه فراوان به «واج آرایی» و افزون سازی بار موسیقایی سخن از راه تکرار متناسب و هنرمندانه برخی صامت‌ها، مصوت‌ها و واژه‌ها.

۳- تمایل فراوان به «شگفت آوری»، «عادت ستیزی» و افزون سازی توجه برانگیزی سخن از راه برساختن تصاویر و مفاهیم «خلاف آمد» و «باطل نما» (پارادوکس).

۴- توجه بسیار به «طنزآوری» و «رندانه گویی» و افزون سازی اثر بخشی سخن از راه بهره‌گیری از «استعاره تهکمی».

افزون بر اینها، کاربرد مشابه و همسان یک ضبط در سخن خود حافظ یا دیگر سخنوران بزرگ می‌تواند مؤید آن ضبط و دست‌کم قرینه صحت آن باشد.



۱- غزل ۴، بیت ۸:

در آسمان چه عجب گربه گفته حافظ

سماع زهره به رقص آورد مسیحا را

«سماع زهره» خ را بر «سرود زهره» ق ترجیح داده‌اند، به این دلیل که

«لازمه سماع رقص است ولی هر سرودی مستلزم برانگیخته شدن به رقص

نیست». باید گفت «سرود زهره» افزون بر این که آهنگ خوشتری دارد،

در این بیت حافظ نیز:

سرود مجلس است اکنون فلک به رقص آرد

که شعر حافظ شیرین سخن ترانه توست

کاربرد مشابهی دارد که می‌تواند تأییدی بر ترجیح آن باشد.

۱۱/۵-۲:

ترکان پارسی‌گو بخشدگان عمرند

ساقی بشارتی ده پیران پارسا را

«بشارتی ده» پ را از «بده بشارت» ق و خ شیواتر و بهتر دانسته‌اند، در

حالی که «ساقی بده بشارت» آهنگی شیواتر و دلپذیرتر دارد، زیرا تکرار

دوباره «ب» در واژه‌های هم آغاز و پیاپی «بده» و «بشارت» همراه با

تکرار «پ» که با «ب» هم آواست در واژه‌های هم آغاز و پیاپی «پیران» و

«پارسا» موسیقی گوشنوازی به سخن می‌دهد، افزون بر این «ی» در

«بشارتی» غیرطبیعی و نامناسب می‌نماید.

۵/۷-۳:

در بزم دور یک دو قدح درکش و برو

یعنی طمع مدار وصال دوام را

برخی نسخه‌ها به جای «وصال دوام»، «وصال مدام» آمده است، که هنری‌تر و حافظانه‌تر می‌نماید، زیرا مدام افزون بر ترادف و هم‌معنایی با دوام، به معنی شراب نیز هست، و همین دو معنایی سبب می‌شود تا بیت با «ایهام» شگرد مورد علاقهٔ حافظ همراه شود، و واژهٔ مدام با این معنای ایهامی با واژه‌های بزم، دور، قدح و درکش نیز تناسب بیابد، جناس و هم‌آغازی آن با «مدار» نیز آهنگ شعر را خوشتر می‌نماید.

۴- ۲/۱۰:

ما مریدان رو به سوی کعبه چون آریم، چون

روی سوی خانهٔ خمار دارد پیرما

«رویه سوی» پ را بی هیچ دلیلی از «روی سوی» ق و خ بهتر دانسته‌اند، با اینکه «روی سوی» به دلیل هم‌آهنگی و جناس «روی» و «سوی» گوشنوازتر است، و به همین دلیل در مصرع دوم نیز به همین شکل تکرار شده است، و این تکرار نیز موسیقی سخن را افزون ساخته است.

نیز «به» در «به سوی» حشو و زاید می‌نماید، و با زبان فشردهٔ حافظ کمتر تناسب دارد. و از این رو به گواهی «فرهنگ واژه‌نمای حافظ» از حدود سی مورد کاربرد «سوی» به عنوان حرف اضافه تنها چهار مورد با «به» همراه است و بیست و پنج مورد بدون «به».



۵- ۶/۱۴:

باشد آن مه مشتری درهای حافظ را اگر

می‌رسد هر دم به گوش زهره آهنگ رباب
 با اینکه «حافظ را اگر» که ضبط خ است - گویا به اشتباه در متن آمده -
 اما در ترجیح «حافظ را کنون» که ضبط پ است، چنین نوشته:
 «با «کنون» معنی بیت کاملاً مشخص است. در حالی که با انتخاب «اگر»
 مصرع دوم به هیچ وجه پاسخگوی مصرع اول و تمام‌کننده معنی نیست».
 به نظر می‌رسد درست به عکس نظر ایشان ضبط «کنون» دو مصرع
 را بی ارتباط و گسسته معنی می‌سازد، اما با «اگر» پیوند مصرعها روشن
 و مفهوم بیت آشکار است، یعنی اگر آهنگ رباب هر لحظه به گوش
 زهره می‌رسد و زهره مشتری آهنگ رباب است، آن ماه (معشوق) نیز
 مشتری غزلهای حافظ خوشگوی خوشخوان است.

۶- ۹/۲۰:

زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید

که گفته شکرینت برند دست به دست
 نوشته‌اند: «در هر سه نسخه ما «گفته سخت» ضبط شده و چون
 درست به نظر نرسیده «گفته شکرینت» را از یک نسخه کهن انتخاب
 کردیم...»

درست است که «گفته سخت» به ظاهر حشوی نارواست و با
 فشرده‌گویی حافظ ناسازگار، اما چون در همه نسخه‌های قدیمی به
 همین شکل آمده است، می‌توان احتمال داد که صورت اصلی آن
 تحریف شده و نسخه نویسی احتمالاً اهل ذوق، آن را به «گفته

شکرینت» تبدیل کرده است.

اما اینکه صورت اصلی آن چه بوده است؟ درست دانسته نیست، آیا در اصل «سفته سخت» بوده؟ [به ویژه اینکه «سفته» واژه‌ای ایهامی و دومعنایی است، هم به معنی اوراق و نوشته‌های بهادر و در این معنی کنایه است از برگه‌ها و ورق‌هایی که شعر حافظ بر آنها نوشته می‌شده است، و هم به معنی مروارید پرداخته و تراش خورده که حافظ بارها سخن خود را به آن مانند کرده است. مانند: «غزل گفتمی و درسفتی بیا و خوش بخوان حافظ»، «چو سلک در خوشاب است شعر تو حافظ» و «باشد آن مه مشتری درهای حافظ را اگر...» و در این هر دو معنی با «دست به دست بردن» سخت تناسب دارد] نیز با کنایه به معنی سخن تر و تازه نیز هست. افزون بر اینها هم آغازی آن با «سخن» نیز آن را به شیوه واج آرایی حافظانه نزدیک می‌سازد، همشکلی آن با «گفته» که ضبط همه نسخه‌ها است. [همراه با نو بودن این ترکیب نیز امکان تحریف را بسیار پذیرفتنی می‌سازد] یا «سخته سخت»؟ [به ویژه اینکه تعبیر «سخن سخته» تعبیری رایج بوده است] و یا «رقعه سخت»؟ [به ویژه با اشارت و شباهتی که دارد با عبارت معروف سعدی در دیباچه گلستان «رقعه منشآتش چون کاغذ زر می‌برند» که در این صورت مانند احتمال «سفته» با «کلک» نیز تناسب شاعرانه‌ای خواهد داشت] گویا در برخی از نسخه‌های چاپی نیز «تحفه سخت» آمده است، که از نظر مفهوم و نیز از نظر همشکلی تحریف انگیز با «گفته» می‌تواند پذیرفتنی باشد. به هر حال گمان دارم «سفته سخت» با شیوه حافظ بیشتر موافق باشد، احتمال تحریف آن نیز از دیگر احتمال‌ها بیشتر است.

۷- ۲۷/۷:

با ده و مطرب و گل جمله مهیاست ولی

عیش بی یار مهنا نشود یار کجاست

با اعتراف به این که در همه نسخه‌های مأخذ او در مصرع دوم به جای «مهنا» مانند مصرع اول «مهیا» بوده است، آن را نپسندیده و با استفاده از یک نسخه خوش خط مورخ ۱۳۰۴!! «مهنا» را «به طور مسلم درست و با طرز کار حافظ منطبق» دانسته است. اما به گمان ما همان «مهیا» درست تر است، زیرا مقصود این نیست که با بودن باده و مطرب و گل عیش ما آماده و مهیاست اما گوارا و مهنا نیست، بلکه مقصود این است با اینکه اسباب عیش همه مهیا و آماده‌اند، ولی عیش ما مهیا و آماده نیست، زیرا باده و مطرب و گل علت ناقصه عیش‌اند و یار علت تامه آن، به همین دلیل بی یار عیش ما آماده نمی‌شود، پس یار کجاست تا عیش ما را مهیا کند. تکرار مهیا در دو مصرع همراه با تضاد نفی و اثبات نیز بی لطف نیست.

۸- ۴۶/۱:

در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است

صراحی می ناب و سفینه غزل است

«می ناب» ق و پ را بر «می صاف» خ ترجیح داده‌اند، به این دلیل که «ناب بودن، صفت ویژه می است و ممکن است شرابی صاف باشد ولی ناب نباشد». اما با توجه به این که «صاف» مقابل «دُرد» و تقریباً مترادف با «ناب» است، این توجیه چندان موجّه نمی‌نماید، افزون بر این «صاف» به دلیل هم‌آغازی با «صراحی» و «سفینه» در صدای «س» و هم

حرفی با «سفینه» در حرف «ف» موسیقی و گوشنوازی بیت را می افزاید:
۹- ۳/۷۱:

بسته دام و قفس باد چو مرغ وحشی

طایر سدره اگر در طلبت سایر نیست

«سایر نیست» پ رابر «طایر نیست» ق و خ مرجع دانسته اند به این دلیل که تکرار طایر گیرا نمی باشد، با اینکه تکرار طایر در اینجا تکراری هنری و بلاغی و در نتیجه دارای گیرایی است زیرا هم با طایر آغاز مصرع جناس تام دارد، و هم تکرار آن در آغاز و پایان مصرع گونه ای صنعت بدیعی است با نام «ردالعجز علی الصدر» و هم سبب می شود موسیقی و طنین «ط» با تکراری سه باره در طول مصرع افزونی یابد، از اینها گذشته، وصف پرنده به طیران و پرواز از وصف آن به سیران و حرکت مناسبتر و ذوق پذیرتر است.

۱۰- ۴/۷۱:

عاشق مفلس اگر قلب دلت کرد نثار

مکنش عیب که بر نقد روان قادر نیست

«قلب دلت» خ را بر «قلب دلش» ق ترجیح داده اند، با این توجیه که «مرجع ضمیر در قلب دلت معلوم و در قلب دلش نامعلوم است» که توجیهی ناموجه و ترجیحی نامرجح می نماید، زیرا مرجع ضمیر «ش» در «قلب دلش» یعنی «عاشق مفلس» به همان اندازه آشکار است، که مرجع ضمیر «ش» در عبارت «حسن اگر درسش را می خواند...» مفهوم بیت نیز با این ضبط کاملاً آشکار است و ترتیب کلام نیز طبیعی و درست، اما با پذیرش «قلب دلت» بیت از ابهام و تعقید خالی نیست و چه بسا که

خواننده‌ای بالآخره جابجایی ضمیر و ترتیب طبیعی مصرع یعنی «عاشق مفلس اگر قلب دل نثارت کرد» را در نیابد.

۱۱- ۵/۷۶

غلام نرگس جمّاش آن سهی قدم

که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست

«سهی قد» خ را بر «سهی سرو» ق و پ ترجیح داده و گفته‌اند: «آنچه

در مصرع دوم به سهی قد نسبت داده شده، ذی روح بودن او را ایجاب می‌کند و برای «سهی سرو» که غیر ذی روح است ظاهراً قابل اطلاق نیست». توجیهی سخت غریب و نسنجیده است، زیرا سهی سرو استعاره از معشوق بالا بلند خوش قد و قامت است و بنابر این ذی روح، افزون بر این با تکرار «س» موسیقی سخن را دلپذیرتر می‌سازد. نیز گونه‌ای ایهام و تضاد ظریف میان «غلام» در آغاز بیت و «آزاد» که از «سرو» تداعی می‌شود، امتیاز دیگری است.

۱۲- ۴/۷۷

به می عمارت جان کن که این جهان خراب

بر آن سراسر است که از خاک ما بسازد خشت

«عمارت دل» ق و پ را از «عمارت جان» خ شایسته‌تر دانسته‌اند. به

این دلیل که «دل خرابی پیدا می‌کند و نیازمند عمارت می‌شود» با توجه به مترادف و هم معنایی دل و جان در اینگونه موارد که مراد از هردو بُعد باطنی و غیرمادی آدمی است، جایی برای این توجیه باقی نمی‌ماند، اما جناس و هم‌آغازی «جان» و «جهان» می‌تواند وجه ترجیح «جان» بر «دل» باشد.

۱۳- ۱/۸۰:

دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت

بشکست عهد و زغم ما هیچ غم نداشت

«بشکست عهد و زغم ما» ق را شیواتر از «بشکست عهد و از غم ما» خ دانسته‌اند، با اینکه بی تردید ضبط خ هم خوش آهنگ‌تر است و هم، پیوند جملات را استوارتر می‌سازد.

۱۴- ۴/۹۰:

امروز که در دست توام مرحمتی کن

فردا که شوم خاک چه سود اشک ندامت

«فردا که شوم» ق و پ را بر «فردا که شدم» خ ترجیح داده‌اند، به این دلیل که فردا در زمان آینده است و با فعل «شدم» همزمان نیست. اما با توجه به این که بیان مضارع حتمی الوقوع به صورت ماضی از قواعد بلاغی قابل توجهی است که سخن‌گزاران بلیغ را بدان عنایتی بوده است، نادرستی این توجیه، و نیز «ترجیح شدم» بر «شوم» آشکار می‌شود. حافظ، خود در موارد دیگری نیز بر بنیاد همین قاعده بلاغی، ماضی را به جای مضارع به کار برده است مانند: «زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد...» (چه شد به جای چه شود)، «این چه عیب است کز آن عیب خلل خواهد بود / و بر بود نیز چه شد مردم بی عیب کجاست» (چه شد به جای چه شود)، نیز در بیت معروف و بحث‌انگیز حافظ «فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش...» (شد به جای شود) و نمونه‌های بسیار دیگری:

۱۵- ۶/۱۲۳:

دیده‌ام آن چشم دل سیه که تو داری

جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

«دیده‌ام آن» پ را بر «دیدم و آن» ق و خ ترجیح داده‌اند، با این توجیه که «دیده با چشم مرادف شده و با نگاه در مصرع دوم ارتباط دارد و به معنی تجربه کردم نیز هست» باید گفت: «دیدم» نیز با چشم و نگاه تناسب دارد، به معنی تجربه کردم نیز می‌تواند باشد. و بنابر این از «دیده‌ام» چیزی کم ندارد. اما آنچه «دیدم و...» را ترجیح حتمی می‌دهد، کاربرد ویژه‌ای از «واو» است که از شیوه‌های ایجاز و فشرده‌گویی است و جای چند فعل و دست کم یک فعل و «که» ربط را می‌گیرد. دیدم و دانستم و دریافتم و به این نتیجه رسیدم که... از این رو دکتر «شفیعی کدکنی» آنرا «واو» حذف و ایجاز نام داده است. این «واو» در سخن خود حافظ چند نمونه دیگر نیز دارد، مانند:

قیاس کردم و آن چشم جاودانه مست

هزا ساحر چون سامریش در گله بود

یا:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق

چو شبی است که بر بحر می‌کشد رقی

و پیش از حافظ در سخن سعدی، مانند:

عهد تو و توبه من از عشق می‌بینم و هردو بی ثبات است

یا:

نیازمندی من در قلم نمی‌گنجد

قیاس کردم و زاندیشه‌ها و راست هنوز

۱۶-۱۲۴/۶:

علم و فضلی که به چل سال به دست آوردم

ترسم آن نرگس مستانه به یکجا ببرد

در ترجیح «نرگس مستانه» ق و پ بر «نرگس ترکانه» خ نوشته‌اند: «نرگس مستانه که در اشعار، سابقه ذهنی دارد بر نرگس ترکانه که سابقه ندارد مرجح است. نیز نرگس را به جهت مشابهت با چشم مست، مستانه گفته‌اند اما مناسبتش با ترکانه معلوم نیست». باید گفت هرچند به دلیل تکرار «س» آهنگ «نرگس مستانه» خوشتر است، اما چون سخن از غارت یکجای علم و فضل چهل ساله است، «ترکانه» مناسب‌تر می‌نماید، زیرا یغما و غارتگری ویژگی زیان‌زد ترکان است، و همین است مناسبت ترکانه با نرگس مست و مراد از آن چشم غارتگر و نگاه یغما پیشه معشوق است. درباره سابقه نداشتن این ترکیب نیز باید گفت: وصف چشم به ترکانگی در سخن حافظ و دیگران پیشینه نیز دارد. حافظ، خود می‌گوید:

دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان

چرا که شیوه آن ترک دل سیه دانست

که ترک «دل سیه» مصرع دوم همان «نرگس ساقی» در مصرع اول

است. مولانا نیز می‌گوید:

پیش آن چشم‌های ترکانه بنده‌ای و کمینه هندویی

(دیوان شمس ج ۷، ص ۲۸)

عماد فقیه نیز می‌گوید:

خونم مکن حواله به ترکان چشم مست

هرگز به ترک مست دهد هیچکس برات

(دیوان ص ۷۹)

ابن یمین نیز می گوید:

مرا ترکانه چشم او به مستی گر جفاها گفت
چرا در تاب شد زلفش جفاگر گفت ما را گفت
(دیوان ص ۲۱۱)

یا:

گرچه با ترکانه چشم مست او دارم عتاب
هست بی حاصل چو خط هندویی بر سطح آب
(ص ۱۸۷)

یا:

چشم ترکانه تو برد به یغما دل خلق
چه عجب باشد اگر ترک بود یغمایی
(ص ۳۱۰)

یا:

از ترکتاز چشم تو پیوسته می رسد
بر دل زتاب هندوی زلفت تطاولی
(ص ۲۹۴)

افزون بر این نو بودن یک ترکیب یا تعبیر به شرط زیبایی و ذوق
پذیری، خود یک امتیاز است و اگر بنا باشد ترکیب یا تعبیری را به
دلیل بی سابقگی و نوینگی مردود یا مرجوح بدانیم دیگر زمینه ای
برای ابتکار و نوآوری نمی ماند، و راستی با چنین بینشی، تکلیف
نوآورانی چون خاقانی و نظامی و... با آن همه ترکیب ها و تعبیرهای
نوین و بی سابقه چه می شود؟

۱۷-۱۵۷/۶:

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود

کان شاهد بازاری وین پرده نشین باشد
 با اعتراف به این که در همه مأخذ در مصرع دوّم «این» بر «آن» مقدم
 بوده است، این ترتیب را درست ندانسته و با این توجیه که: «پرده نشین
 به گل و شاهد بازاری به گلاب برگشت دارد» آن را تصحیح ذوقی کرده‌اند.
 اما چنین می‌نماید که همان ضبط نسخه‌ها درست است و تصحیح
 ایشان تغلیط، یعنی پرده نشین گلاب است که در پرده شیشه و جاهای
 پوشیده محفوظ چون مغازه و... نگهداری می‌شود. و شاهد بازاری
 «گل» است که همه جا در کوچه و باغ و بازار و دست این و آن
 خودنمایی و جلوه‌گری می‌کند. گویا، این که گلاب در بازار خرید و
 فروش می‌شود سبب شده تا کسانی آن را شاهد بازاری بپندارند، در
 حالیکه شاهد بازاری کنایه است به معنی آشکار و بی‌پرده، درست
 عکس پرده‌نشین و مستور.

این نیز گفتنی است که اگر نظر ایشان درباره پرده نشین و شاهد
 بازاری نیز درست می‌بود، نیازی به دست بردن در نسخه‌ها و
 جابجایی «این» و «آن» نبود، زیرا در این صورت تقسیم ولف و نشر
 به کار رفته در بیت از گونه «مشوش» می‌بود نه از گونه «مرتب».

۱۸-۱۷۷/۹:

حافظ از شوق رخ مهر فروغ تو بسوخت

کامکارا نظری کن سوی ناکامی چند

نوشته‌اند: «مهر فروغ» ق و پ بر «مهر فروز» خ مزیت دارد زیرا مهر فروغ وصف موصوفی است که فروغش به خورشید می‌ماند، ولی مهر فروز توصیف کسی است که فروزنده و روشنائی بخش خورشید است که این دور از ذهن و اغراقی نادلنشین می‌باشد.

به گمان ما مزیت با «مهر فروز» است، زیرا افزون بر این که مهر فروز یعنی کسی یا چیزی که دارای فروز و فروغی چون فروز و فروغ خورشید است (و از این رو با مهر فروغ تفاوتی ندارد، که فروز همان فروغ است) ایهامی ظریف نیز دارد، به این معنی که چهره نو برافروزنده و ایجاد کننده مهر و محبت نیز هست. و شاید به دلیل همین ایهام، حافظ «مهر فروغ» متداول را به «مهر فروز» غیر متداول تغییر داده است و با این تغییر هم ترکیبی ایهامی با بار معنایی بیشتری پدید آورده و هم ترکیبی نو، برگنجینه ترکیبهای فارسی افزوده است (اگر پیش از او سابقه نداشته باشد).

۱۹-۱۸۵/۶:

حالیا عشوه ناز تو ز بنیادم برد

تا دگر باره حکیمانه چه بنیاد کنند

«عشوه ناز» ق و پ را بر «عشوه عشق» خ به دلیل زیبایی و مأنوس بودن به ذهن ترجیح داده‌اند، اما «عشوه عشق» هم ترکیبی زیبا و ذوق پذیر است و هم به دلیل جناس و هم حرفی «عشوه» و «عشق» آهنگی بس خوشتر و گوشنوازتر دارد. همانگونه که از نظر معنایی نیز زیبا و ذوق پذیر است، نامأنوس و ذهن ناآشنا نیز نیست و در سخن خود حافظ و دیگران سابقه دارد.

حافظ، خود این دواژه را به صورت گسسته در این بیت به کار برده است:

آن عشوه داد عشق که مفتی زره برفت

و آن لطف کرد دوست که دشمنش حذر گرفت

به همان صورت ترکیبی نیز در این بیت سنایی (دیوان ص ۹۵۲)

آمده است:

از عشوه عشق تو بجستیم یکی دم

وزخار خمار تو همه ساله چو مستیم

۲۰-۲۰۳/۸:

آه از آن جور و تظلم که در این دامگه است

و آه از این ناز و تنعم که در آن محفل بود

جای صفت‌های اشاره را در آغاز هر دو مصرع نادرست دانسته و

به گونه نقل شده تصحیح و جابجا کرده‌اند.

به نظر ما این جابجایی، نابجا می‌نماید. و با توجه به این که مصرع

اول اشارت دارد به جور و تظلم‌های این دنیا و مصرع دوم به ناز و

تنعم‌های دوران وصال در عالم ارواح، همان دورانی که در آغاز غزل

با «یاد باد آنکه سرکوی توام منزل بود...» از آن یاد شده، مناسب‌تر این

است که هردو اشاره مصرع اول «این» و هردو اشاره مصرع دوم «آن»

باشد. زیرا «این» برای اشاره نزدیک و «آن» برای اشاره دور است. و

پیدا است که دنیا و ستم‌های آن که در دسترس است با اشاره نزدیک

تناسب دارد و دوران وصال پیشین و ناز و تنعم‌های آن (حتی اگر آن‌را نه

عالم ارواح که وصالی پیشین و دنیایی بدانیم) چون فعلاً در دسترس نیست، با

اشارهٔ دور مناسب است.

۲۱-۵/۲۱۰:

از چنگ منش اختر بدمهر به در برد

آری چه کنم فتنهٔ دور قمری بود

«دولت دور قمری» را که در همهٔ مآخذ او بوده «به طور مسلم غلط» دانسته! و با استفاده از چاپهای دیگر «فتنهٔ دور قمری» را به جای آن نهاده‌اند. اما توجه به شیوهٔ طنزآوری حافظ و بیان مقصود از راه استعارهٔ تهکمی و با طنز و تسخر زنگی را کافور نامیدن، آشکار می‌کند که «فتنهٔ دور قمری» تعبیری است معمولی و غیر هنری اما «دولت دور قمری» تعبیری است، طنزآلود و نیشدار و هنرمندانه، هم آغازی آن با «دور» و هم حرفی آن با «بود» در حرف دال نیز از نظر موسیقایی امتیاز دیگری است.

۲۲-۹/۲۱۲:

دی عزیزی گفت حافظ می‌خورد پنهان شراب

ای عزیز من گناه آن به که پنهانی بود

نوشته‌اند: «گناه آن به» پ بر «نه عیب آن به» ق و خ برتری دارد، زیرا هم شیواتر است و هم می‌خوردن بیشتر به گناه تعبیر می‌شود تا عیب... باید گفت اولاً عیب با مفهوم گسترده‌ای که دارد شامل گناه نیز می‌شود، یعنی هرگناهی عیب نیز هست، ثانیاً و مهمتر، بافت استفهامی ق و خ فصاحت و دلپذیری بیت را بسی افزون می‌کند.



۲۳- ۷/۲۲۳:

گفتم روم به خواب و بینم جمال دوست

حافظ زآه و ناله امانم نمی دهد

«جمال دوست» ق را بر «خیال دوست» خ ترجیح داده اند، با این

توجیه که: «در خواب دیدن خیال دوست بی معنی می باشد».

اما با توجه به اینکه یکی از معانی و مصادیق خیال، صورتهایی است که در خواب دیده می شود آشکار می گردد که در خواب دیدن خیال دوست، کاملاً با معنی است. افزون بر این، هم آغازی خیال با خواب - که هم افزون کننده موسیقی سخن است و هم تصویرگر «خُرخر» شخص خفته - امتیاز دیگری به شمار می آید.

۲۴- ۷/۲۲۸:

بلبل عاشق تو عمر خواه که آخر

باغ شود سبز و سرخ گل به درآید

«سرخ گل» پ را بر «شاخ گل» ق و خ ترجیح داده، به این دلیل که «بلبل، عاشق گل سرخ است و «باغ شود سبز» با سرخ گل، بیشتر تناسب دارد». و چون «به برآید» همه نسخه ها را با «گل» بی تناسب دانسته، آن را به «به درآید» تغییر داده است. با اینکه همین «به برآید» همه نسخه ها، خود قرینه ای ترجیحی است برای درستی «شاخ گل». افزون بر این چون «به برآید» پذیرای دو مفهوم بارور شدن و به آغوش آمدن است، بیت را با ایهام نیز همراه می کند، و ایهام شگردی هنری است که برای حافظ سخت عزیزتر است از رعایت تناسب معمولی «سرخ» و «سبز».

۲۵-۲۳۸/۳:

یا رب کجاست محرم رازی که یک زمان

دل شرح آن دهد که چه گفت و چها شنید

«چه گفت و چه‌ها شنید» ق را از «چه دید و چه‌ها شنید» خ مناسبتر دانسته است، با اینکه هم آوایی و هم پایانی «دید» و «شنید» به یقین آهنگ سخن را گوشنوازتر و دلپذیرتر می‌نماید، این مفهوم لطیف و مناسب را نیز به بیت می‌دهد که محرم رازی کو تادل از دیده‌ها و شنیده‌های راز آمیز خود با او سخن گوید.

۲۶-۲۴۹/۲:

از دست غیبت تو شکایت نمی‌کنم

تا نیست غیبتی نبود لذت حضور

«نبود لذت» ق و خ را از «ندهد لذتی» پ فصیح‌تر دانسته است. آیا آهنگ زیبا و موسیقی گوشنواز ضبط پ که پیامد و معلول سجع (هم آوایی) و هم پایانی «غیبتی» و «لذتی» است این ضبط را ترجیح نمی‌دهد؟

۲۷-۲۵۱/۳:

نعیم هردو جهان پیش عاشقان به جوی

که آن متاع قلیل است و این عطای کثیر

ضبط بیت را در نسخه‌های مأخذ خود درست ندانسته و ضبط نقل شده را که درست دانسته از چاپ پڑمان برگزیده است. اما به نظر ما که پشتوانه نسخه‌ای نیز دارد، ضبط مصرع دوم باید اینگونه باشد: «که این متاع قلیل است و آن عطای حقیر».

«عطای حقیر» خ بر «عطای کثیر» از این رو ترجیح دارد که مراد، تحقیر و کوچک شماری دنیا و آخرت است از نظر عاشق و این با «عطای کثیر» تناسبی ندارد. «متاع قلیل» نیز که کنایه از دنیا است و دنیا محسوس است و در دسترس با اشاره نزدیک «این» تناسب دارد، همانگونه که «عطای حقیر» که مربوط به قیامت است و فعلاً دور از دسترس، با اشاره دور «آن» مناسب است.^۱

۲۸- ۲/۲۵۵:

فرخنده باد طالع نازت که در ازل

ببریده‌اند بر قد سروت قبای ناز

به جای «طلعت ناز» که ضبط هر سه نسخه او بوده است «طالع ناز» را از نسخه‌ای دیگر پسندیده و برگزیده است، به این دلیل که «طالع» یعنی ستاره بخت با «فرخنده باد» و «در ازل» تناسب بیشتری دارد. اما گمان می‌کنم «طلعت» به معنی چهره به قرینه «قد» در مصرع دوم متناسب‌تر باشد، افزون بر اینکه ترکیب «طالع ناز» نیز، چندان گیرا و گویا نمی‌نماید.

۲۹- ۴/۲۶۸:

زبور عشق نوازی نه کار هر مرغی است

به یاد نوگل این بلبل غزلخوان باش

نوشته‌اند: «با اینکه ضبط هر سه نسخه مأخذ ما و نیز بسیاری چاپها زبور عشق نوازی است اما به نظر ما رموز عشق نوازی که در دیگر چاپها و نسخه‌ها آمده صحیح‌تر، شیواتر، آشناتر به ذهن، متناسب با فحوای شعر و دور از

۱- نیز بنگرید به همین مجموعه ص

غرایب است».

باید گفت: «رموز عشق نوازی» هرچند به تنهایی ترکیبی صحیح و شیوا می تواند باشد، اما در اینجا به قرینه انتساب و پیوند آن با «مرغ» و «بلبل»، سخت بی تناسب و نابجا می نماید و درست و مناسب همان «زبور عشق نوازی» است، زیرا «زبور» که نام کتاب حضرت داود (ع) است (و گفته اند که آن کتاب مجموعه ای از سرودهای آسمانی بوده که حضرت داود آنها را با صدای خوش خویش همراه با آهنگ می خوانده است) مجازاً به معنی نغمه و سرود و ترانه نیز به کار می رود. و در همین معنی است که با مرغ نغمه سرا و بلبل غزلخوان پیوند و تناسب می یابد. حافظ نیز با تکیه بر همین نکته می گوید: زبور عشق را نواختن و نغمه عشق را ساز کردن نه کار هر مرغ که کار بلبل غزلخوان است و بر همین پایه است که از معشوق چون گل می خواهد تا از دیگران که مرد عشق نیستند بُرد و تنها نوگل او باشد که بلبل غزلخوان عشق و مرغ نغمه سرای زیبایی است.

۱/۲۷-۳۰:

صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش

وین زهد خشک را به می خوشگوار بخش

«زهد خشک» ق و پ را بر «زهد تلخ» خ از این جهت ترجیح داده اند

که «همواره زهد در ادب فارسی به خشکی وصف شده است نه تلخی».

به نظر ما تقابل و برابری «زهد تلخ» با «می خوشگوار» آشکارا «زهد

تلخ» را ترجیح می دهد. بویژه اینکه برابر سازی «تلخ» و «خوش» از

شیوه های مورد علاقه حافظ است. نو بودن این ترکیب که تعبیری

رندانه و ابهام آمیز است، نیز امتیاز دیگری است.

۳۱- ۱/۲۷۶:

چو بر شکست صبا زلف عنبر افشانش

به هر شکسته که بگذشت تازه شد جاناش

«بگذشت» پ را بر «پیوست» ق و خ ترجیح داده‌اند به این دلیل که فاعل «بگذشت» باد صبا است و باد «گذردنی» است نه «پیوستنی».

اما با توجه به این که پیوستن به کسی یا چیزی یعنی ملحق شدن به او، آشکار می‌شود که نسبت پیوستن یعنی رسیدن باد صبا به زلف - هیچ اشکال معنایی ندارد، اما از نظر هنری «پیوستن» بر «بگذشتن» برتری دارد زیرا هم ابهام تضاد ظریف و حافظانه‌ای دارد با «شکست» و «شکسته» و هم اشتراک آن با «شکسته» در حرف «س» و تقارن و هم‌آوایی این دو «س» با «ز» و «ش» در «تازه شد» موسیقی بیت را بسی گوشنوازتر و دلپذیرتر می‌سازد.

۳۲- ۳/۲۷۷:

ز تاب آتش سودای عشقش بسان دیگ رویین می‌زنم جوش

بی هیچ دلیلی «دیگ رویین» پ را بر «دیگ دائم» ق و خ ترجیح داده‌اند. با اینکه ترکیب «دیگ رویین» نه، چندان ذوق پذیر است و نه رویین بودن دیگ در مقصود شاعر اثری دارد - اگر نگوئیم حشوی غیر حافظانه است اما «دائم» افزون بر اینکه حشونست و با تأکید و اغراق، همیشه جوشی شاعر را بیان می‌کند، به دلیل هم آغازی با «دیگ» امتیاز موسیقایی نیز دارد. این نیز گفتنی است که ترکیب «دیگ رویین» را سعدی نیز در این بیت به کار برده است:

دل سنگینت آگاهی ندارد

که من چون دیگ روین می زنم جوش^۱
 که تقابل آن با «دل سنگین» در مصرع اول لطفی دارد که حشو بودن
 آن را جبران می کند. و حافظ نیز شاید نخست همین ترکیب را از
 سعدی گرفته و در غزلی هم وزن و قافیه با غزل سعدی به کار برده، و
 بعدها به دلیل یاد شده آنرا به گونه «دیگ، دائم» تغییر داده است.
 ۱/۲۸۲-۳۳

ای همه جای تو مطبوع و همه جای تو خوش

دلم از عشوه یاقوت شکر خای تو خوش
 «عشوه یاقوت» خ را از «عشوه شیرین» ق و پ ارجح دانسته اند، به این
 دلیل که «مراد از یاقوت، لب معشوق است که شکر خایی می کند».
 باید گفت: افزون بر اینکه واژه «یاقوت» در بافت مصرع، وصله ای
 ناهم رنگ می نماید، تعبیر «عشوه لب» نیز چندان شیرین و ذوق پذیر
 نیست. اما «عشوه شیرین» هم تعبیری شیرین و دلپذیر است، هم
 خوش آوا و گوشنواز و نیز هماهنگ با بافت مصرع. مفهوم «عشوه
 شیرین شکر خای» نیز گویا این باشد که عشوه تو آنچنان شیرین است که
 گویی شکر خایی می کند. با ایهام به اینکه شکر را می خاید و از میدان
 به درمی برد، یعنی در شیرینی بر آن غلبه دارد. تقریباً نظیر اسناد
 «مشکسای» به زلف معطر و سیاه در مصرع «تاب بنفشه می دهد طره
 مشکسای تو».

(۱) - کلیات سعدی ۴ جلدی، چاپ اقبال، ج ۳، ص ۲۵۸.

۳۴-۳۱۲/۴:

سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج مراد

که من این خانه به سودای تو ویران کردم

در ترجیح «گنج مراد» پ و خ بر «گنج روان» ق نوشته‌اند: «گنج در

خاک پنهان است و روان نیست». که باید گفت:

«روان» واژه‌ای است ایهامی، هم به معنی جان و هم به معنی

رونده. و بنابراین «گنج روان» یعنی معشوقی که چون گنج در جان و دل

عاشق جای دارد. با ایهام به این معنی که معشوق گنجی است که بر

خلاف دیگر گنجها که ساکن و بی حرکتند، روان و رونده نیز هست

(نظیر: سرو روان) همچنین ایهام گونه‌ای دارد به «گنج قارون» که همراه با

خود او در زمین روان و فرو رونده بوده است.^۱

۳۵-۳۱۹/۴:

منم آن شاعر ساحر که به افسون سخن

از نی کلک، همه قند و شکر می‌بارم

«قند و شکر» ق و خ را بر «شهد و شکر» پ ترجیح داده‌اند، به این

دلیل که «ازنی، قند و شکر می‌ریزد نه شهد». و گویا از یاد برده‌اند که سخن

از نی کلک است و از نی کلک، نه قند می‌ریزد نه شهد. اما وقتی پای

سحر و افسون در میان باشد (منم آن شاعر ساحر که به افسون سخن) و در

دنیای خیال‌پردازیه‌ای شاعرانه، از نی کلک هم قند می‌ریزد و هم شهد،

افزون بر این، هم آغازی «شهد» و «شکر» بار موسیقایی سخن را بالا

می‌برد و به همین دلیل در بیت زیر نیز همراه هم آمده‌اند:

۱- نیز بنگرید به همین مجموعه، ص

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد

اجر صبری است کز آن شاخ نباتم دادند

دوگانگی «شهد» (عسل) و «شکر» نیز با ایجاز و فشرده گویی حافظ

مناسبت است از «قند و شکر» که تقریباً یک چیزند.

۳۶-۳۲۵/۶:

به جز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس

عزیز من که به جز باد نیست همرازم

بی هیچ دلیلی «همراز» پ و خ را بر «دمساز» ق ترجیح داده‌اند. اما

ایهام تناسب و ترادف «باد» با «دم» در «دمساز» آن را حافظانه‌تر

می‌نماید. در ضمن پذیرای این ایهام نیز هست که: «دمساز» من یعنی

آنچه دم و نفس و حیات مرا می‌سازد، چیزی جز «باد» نیست و در

نتیجه من، بی حاصل، دست خالی و باد به دستم.

۳۷-۳۳۴/۵:

اگر زخون دلم بوی مشک می‌آید

عجب مدار که همدرد آهوی ختنم

«بوی مشک» پ را بر «بوی شوق» ق و خ ترجیح داده‌اند به این دلیل

که «شاعر صریحاً در مصرع دوم خود را همدرد آهوی ختن می‌داند و مشک از

خون دل آهوست». باید توجه داشت که اگر از خون دل عاشق بویی

بیاید، همانا بوی شوق و عشق است نه بوی مشک. مقصود شاعر نیز

این است که من و نافع ختن همدردیم. زیرا کار ما هردو، خون خوردن

است و به همین دلیل خون ما هردو، بویناک است، یکی بوی شوق و

دیگری بوی مشک می‌دهد. از این توجیه نیز معلوم می‌شود که عاشق

با نافه آهو همدرد است نه با خود آهو، زیرا خون خوردن کار نافه است نه کار آهو و به همین دلیل در مصرع دوم ضبط نسخه‌های مأخذ یعنی «نافه ختن» درست است نه ضبط نسخه فرزاد (آهوی ختن) که مصحح آن را برگزیده است.

۳۸- ۷/۳۳۹

دور شو از برم ای واعظ و بیهوده مگوی

من نه آنم که دگر گوش به تذکیر کنم
«تذکیر» پ را بر «تزویر» ق و خ ترجیح داده است با این توجیه که «کار واعظ تذکیر است و با دور شوای واعظ... تناسب بیشتری دارد». به نظر ما بحتم «تزویر» حافظانه‌تر است، زیرا اولاً وعظ واعظ از دید رندی چون حافظ «تزویر» است، و اینگونه برخورد با واعظ و زاهد از ویژگیهای رندانه حافظ است، و دیگر اینکه واژه «تذکیر» به دلیل تداعی ناخوشی که برای فارسی زبانان دارد با زبان عقیفانه حافظ سازگاری ندارد.

۳۹- ۶/۳۴۶

جهان پیری است بی بنیاد از این فرهاد کش فریاد

که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم
با اینکه ضبط هر سه نسخه مأخذ «جهان پیر است و بی بنیاد» بوده، آن را اشکال آمیز دانسته و ضبط متن را از نسخه‌ای خطی مورخ ۱۳۰۴!! برگزیده است. این توجیه ناموجه را نیز با آن همراه کرده است: «ضبط پیراسته و بی بنیاد خالی از اشکال نیست، زیرا پیر بودن در این شعر صفتی همردیف بی بنیاد قلمداد می‌شود و تصور نمی‌رود سخن

حافظ این بوده باشد... اما در ضبط پیری است... پیر اسم است که به جای صفت نشسته و خالی از اشکال است، از نظر فصاحت نیز شعر را استواری می‌بخشد.

با چشم پوشی از این اشکال که ایشان «پیر» را اسم جانشین صفت گرفته‌اند با اینکه بی‌تردید «پیر» صفت است که در ضبط مقبول ایشان به جای اسم نشسته، یعنی جهان موجود پیر بی‌بنیادی است. و در ضبط مردود ایشان مسند برای جهان است و نیز با چشم پوشی از این اشکال که با تغییر «پیر» به «پیری» هم‌ردیفی با «بی‌بنیاد» که مورد اشکال ایشان بود، از میان نمی‌رود زیرا «جهان پیری است بی‌بنیاد» درست برابر است با «جهان پیر بی‌بنیادی است» که در هردو «بی‌بنیاد» با «پیر» هم‌ردیف است. نیز با چشم پوشی از این اشکال که مگر هم‌ردیفی آنها چه عیبی دارد و مگر نه اینکه جهان واقعاً هم پیر است و هم بی‌بنیاد؟ باید گفت همان ضبط نسخه‌های مأخذ درست است، بویژه اینکه «واو» در «جهان پیر است و بی‌بنیاد» از گونه‌های «واو» حذف و ایجاز است و جای یک عبارت تعلیلی را گرفته است. یعنی جهان پیر است و به همین دلیل پیری و دیرمانی، بی‌بنیاد و سست پایه نیز هست. از نظر وزن و آهنگ نیز بر ضبط «پیری است» امتیاز دارد زیرا در این ضبط صامت «ت» در «است» افزون بر وزن است، و هرچند از نظر عروضی این افزونی غلط نیست و در تلفظ حذف می‌شود و در قصیده‌های سبک خراسانی نمونه‌های بسیار دارد، اما با زبان سخته حافظ سازگار نیست و دست کم ترک آن اولی است.

۴۰- ۷/۳۴۶:

شب رحلت هم از بستر روم تا قصر حورالعین

اگر در وقت جان دادن تو باشی شمع بالینم
 بی هیچ دلیلی ضبط نسخه‌های مأخذ یعنی «در قصر» را ناروا
 دانسته و «تا قصر» را از نسخه‌های چاپی دیگر انتخاب کرده است. اما با
 توجه به اینکه «در قصر حور رفتن» مطلوب است نه «تا قصر حور رفتن»،
 زیرا «تا قصر حور رفتن» با ورود به آن تلازم ندارد، معلوم می‌شود که
 همان ضبط نسخه‌های مأخذ که آهنگ خوشتری نیز دارد درست
 است، با این مفهوم زیبا که اگر در شب رحلت تو بر بالینم باشی مردنم
 همان و در قصر حور رفتنم همان.

۴۱- ۵/۳۹۵:

ناصرم گفت که جزغم چه هنر دارد عشق

بروای خواجه غافل هنری بهتر از این
 «خواجه غافل» پ را بر «خواجه عاقل» ق و خ به این دلیل ترجیح
 داده است که «شیوه سخن نسبت به ناصح تحقیر آمیز است و از این رو عاقل
 مناسب به نظر نمی‌رسد». با اینکه طنز نیشداری که در «خواجه عاقل»
 هست تحقیر ناصح را با شدت و تأکید بیشتری همراه می‌سازد و
 همین طنزآوری رندانه که شگردی هنری نیز هست در ترجیح «خواجه
 عاقل» بر «خواجه غافل» که بیانی عادی و غیر هنری است، دلیلی آشکار
 است.

۴۲- ۵/۴۳۵:

بنوش می که سبک روحی و لطیف اندام

علی الخصوص در آن دم که سرگران داری

با اینکه در همه نسخه‌های مأخذ به جای «اندام»، «مدام» بوده آن را «غیر مناسب و عاری از فصاحت» دانسته و «اندام» را با قید «به طور یقین درست» از چاپ فرزاد برگزیده است. اما قید «علی‌الخصوص در آن دم که سرگران داری» که از قبیل ذکر خاص بعد از عام است، دلیلی است بر ترجیح و دست‌کم مناسب بودن و درست بودن «مدام». به ویژه اینکه «سرگرانی» در لطافت اندام نقشی ندارد و به همین دلیل ذکر اندام در اینجا نامناسب می‌نماید. نیز ایهام تناسب «مدام» با «می» و «سرگرانی» که حافظ بارها آن را به کار گرفته، امتیاز دیگری است. تنها امتیاز «لطیف اندام» هم قرینگی آن با «سبک روح» است که هر دو صفت مرکب‌اند و نوعی قرینه سازی درونی «تضمین المزدوج» خوش آهنگ را از پی می‌آورند.

۴۳-۴۴/۵:

تاج شاهی طلبی گوهر دانش بنمای

ور خود از گوهر جمشید و فریدون باشی

در ترجیح «گوهر دانش» پ بر «گوهر ذاتی» ق و خ نوشته‌اند: «یکی از معانی گوهر، اصل و تبار است که جنبه ذاتی دارد، بنابر این وصف ذاتی، چیزی به آن نمی‌افزاید. اما گوهر دانش به معنی سنگ قیمتی علم است که دارا بودنش مایه سرافرازی است».

به گمان ما، همان «گوهر ذاتی» درست‌تر، ذوق پذیرتر و شاعرانه‌تر است و با حال و هوای بیت نیز سازگارتر، اشکال یاد شده نیز از بنیاد ویران است و معلول بی توجهی به مصرع دوم که قرینه‌ای آشکار است بر این که مراد از «گوهر» در مصرع اول نژاد و تبار نیست، بلکه

کنایه است از هنرها و ارزش‌های ذاتی و شخصی، در برابر افتخارات عارضی و نسبّی که در مصرع دوم به آنها اشاره شده است.

۴۴- ۸/۴۶۱

دوام عیش و تنعم نه شیوه عشق است

اگر معاشر مایی، بنوش جام غمی

«جام غمی» پ را بر «نیش غمی» ق و خ ترجیح داده‌اند به این دلیل که «نیش، نوشیدنی نیست» باید گفت: راست است که در دنیای واقعیت و حقیقت نیش، نوشیدنی نیست اما در دنیای خیال و مجاز که محور اصلی شعر و شاعری است، نیش نیز مانند بسیاری از چیزهای غیرنوشیدنی، نوشیدنی است، وگرنه بیرون از دنیای خیال و مجاز «جام غم» نیز نوشیدنی نیست! یعنی همان اشکالی که ایشان بر اساس آن «نیش غم» را نادرست دانسته‌اند، در مورد «جام غم» یعنی ضبط مقبول ایشان نیز وارد است، اما آنچه «نیش غم» را به شیوه و شگرد حافظ نزدیکتر می‌سازد، یکی طنزآمیزی نوشیدن نیش است، نظیر چشیدن عذاب در تعبیر قرآنی: ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ، (دخان/۴۹) و دیگر موسیقی خوش و گوشنواز آن، و سه دیگر جناس و تضاد «نوش» و «نیش».

۴۵- ۷/۴۷۶

چشمت به غمزه خانه مردم خراب کرد

مخموریت مباد که خوش مست می‌روی

بی هیچ دلیلی «غمزه» ق را بر «عشوه» خ ترجیح داده‌اند، با اینکه هم حرفی «چشم» و «عشوه» در حرف «ش» موسیقی سخن را حافظانه‌تر و

دلپذیرتر می سازد.

* * *

گزیده یادداشتها را با آرزوی سلامتی و سعادت برای جناب ادیب برومند و با پوزش از گستاخی‌های احتمالی و بی‌غرضانه قلم، همین جا پایان می‌دهم. با این امید که اینگونه تلاشها و بررسیها بتواند گامی باشد هر چند کوتاه، در فراهم سازی متنی هر چه صحیح‌تر از غزلهای آسمانی خواجه شعر فارسی «شمس الدین محمد حافظ».

فشر خرم منتشر کرده است

خواندنیهای دلنشین (۳ جلد)	سعیدی لاهیجی
خسی در میقات	جلال آل احمد
از چشم برادر	شمس آل احمد
حکایت‌های شهر عشق	موسوی زنجانی رودی
شاه منصور	باستانی پاریزی
مدیر مدرسه	جلال آل احمد
غروب جلال	سیمین دانشور
حسن ششم	ترجمه محمود حکیمی
هفت قصه	سعیدی لاهیجی
ماه غسل آفتابی	ترجمه سیمین دانشور
امام علی «ع» (۶ جلد)	جرج جرداق
فوران سبز (مجموعه شعر)	مصطفی جمشیدی



یادنامہ استاد محمد تقی شریعتی

مولانا محمد بلخی

جعفر پژوم

ترجمہ محمود حکیمی

سمینار

محمد تقی چیدری

محمود حکیمی

ترجمہ محمود حکیمی

سید محمد راستگو

هنر زندگی

جوان و مشکلات فکری

قرآن شناخت انسان و عمل (۶ جلد)

از تاریخ پیاموزیم

ساندر

تلخ خوش

زیر چاپ

زندگی پرماجراى تئودورا

سخنوران نامى معاصر (۶ جلد)