نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ

دکتر حسینعلی هروی

دیوان حافظ. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. دو جلد. چاپ دوم با تجدیدنظر. انتشارات خوارزمی. ۱۳۶۲.

سرانجام چاپ دوم حافظ خانلری، این بار در دو مجلد، پشت ویترین کتاب فروشیها رخ نمود، ولی برخلاف بارِ اول نه نسخه‌های آن زود نایاب گشت و نه بهای آن بالا رفت. مقدمه که دریچه‌ای بر متن است، و چنانکه از نامش پیداست باید در آغاز کتاب قرار گیرد، به ملاحظهٔ تناسب حجم کتاب به اواسط مجلد دوم رفت، چیزی که در کارهای ادبی واقعاً کم سابقه است. در متن غزلها، جای جای تغییراتی داده شده، بی آنکه علتی برای این تغییرات در توضیحات کتاب ذکر شود تا خواننده هم در جریان این تحولات فکری قرار گیرد، یادداشتهایی تازه در معنی کلمات و اصطلاحات نیز افزوده شده که در مجلد دوم آمده است. معذلك من حیث المجموع توان گفت که کتاب نسبت به چاپ اول تغییر چندانی نیافته و از این فرصت تنها در جهت افزایش حجم آن استفاده شده است نه در جهت بهبود کیفی آن. به هر صورت، نقد چاپ دوم حافظِ خانلری را به سه بخش اصلی تقسیم می‌کنم: ۱) نقد مآخذ؛ ۲) روش انتخاب و نقد متن غزلها؛ ۳) نقد یادداشتها.

۱) نقد مآخذ

مصحح محترم در مقدمه یادآور شده است که چهارده نسخه اعم از خطی و چاپی را اساس کار خود قرار داده و در صفحات ۱۱۲۷ تا ۱۱۳۷ به معرفی نسخه‌ها پرداخته است. گرچه نقد کامل مآخذ مستلزم این است که تمامی نسخه‌های خطی از لحاظ صحت انتساب و دقت در انتقال متون خطی به نسخهٔ چاپی بررسی شود؛ ولی با اعتماد بر مراتب علم و اطلاع و دقت و تجربهٔ استاد، بر کار ایشان مهر تأیید می‌زنیم، بجز چند مورد،که در مطابقه با نسخهٔ قزوینی معلوم شد اشتباهی رخ داده است. جای این موارد را در صفحات بعد روشن کرده‌ام. بعد از ملاحظهٔ جدول زیر، که براساس معلوماتی تنظیم شده که مصحح از نسخه‌ها داده است، به بررسی جنبه‌های دیگر مآخذ می‌پردازیم.

ردیف	نسخه	جای نسخه و تاریخ آن		تعداد غزل
۱	الف	کتابخانه کوپرلو	۸۱۱	۳۶
۲	ب	ایاصوفیه	۸۱۳	۴۵۵
۳	ج	بریتیش میوزیوم	۸۱۴	۱۵۲
۴	د	ایا صوفیه	۸۱۶	۱۵۳
۵	هـ	هندوستان	۸۱۸	۴۱۵
۶	و	تاجیکستان	۸۰۷	۴۱
۷	ز	ترکیه	نیمه قرن ۹	۳۵۷
۸	ح	دکتر مهدوی	۸۲۱	؟
۹	ط	طوپ قاپوسرای	۸۲۲	۴۴۲
۱۰	ی	کتابخانه سپهسالار	۸۲۴	۴۳۵
۱۱	ك	نور عثمانیه	۸۲۵	۴۹۶
۱۲	ل	قزوینی	۸۲۷	۴۹۵
۱۳	م	دکتر مهدوی	۸۳۶	؟
۱۴	ن	سلطان القرایی	۸۳۸	۴۷

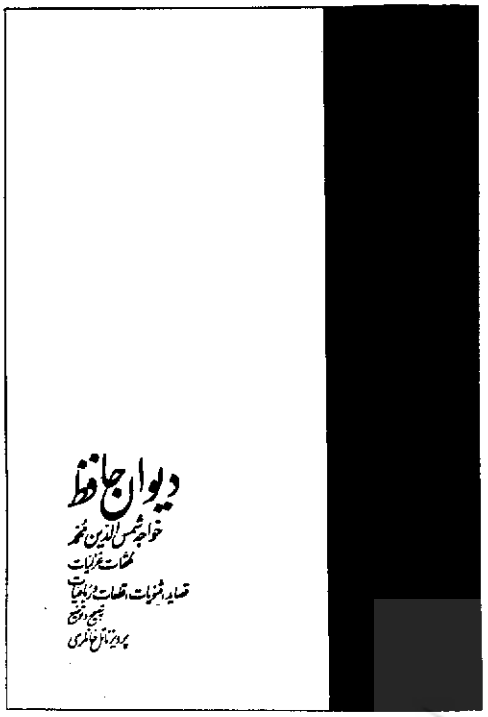
این فهرست حاکی از این است که: ۱) نسخهٔ خطی «الف» (کتابخانهٔ کوپرلو) دارای ۳۶ غزل است که از یك دهم دیوان حافظ هم چیزی کسر دارد، ۲) نسخهٔ «ب» (ایاصوفیه) که در چاپ دانشگاه تبریز، توسط استادان بهروزی و عیوضی مورد استفاده قرار گرفته بود، در صفحهٔ پانزده مقدمهٔ آن چاپ معرفی شده و در

متن با علامت «آ» از آن یاد شده است؛ پس این نسخه به هنگام چاپ حافظِ خانلری نه غیر مکشوف بوده و نه چاپ نشده؛ ۳) نسخهٔ «ج» (بریتیش میوزیوم) همان است که در سال ۱۳۳۷ توسط خود استاد خانلری به چاپ رسیده و بیش از ۱۵۲ غزل ندارد؛ ۴) نسخهٔ «د» (ایاصوفیه) مورخ ۸۱۶، فقط ۱۵۳ غزل دارد؛ ۵) نسخه «هـ» (هندوستان) مورخ ۸۱۸، دارای ۴۱۵ غزل است؛ ۶) نسخهٔ «و» (تاجیکستان) مورخ ۸۰۷، همان است که به گفتهٔ خود استاد در صفحهٔ ۱۱۳۱ در سال ۱۹۷۰ توسط بانوکلثوم گلیموا به چاپ رسیده وعلیهذا هشت سالی پیش از چاپ حافظِ خانلری به صورت چاپی منتشر شده است. این نسخه فقط ۴۱ غزل دارد؛ ۷) نسخه «ز» که حدس زده‌اند متعلق به نیمهٔ قرن نهم باشد، حدود ۱۵۰ غزل از کل یك دیوان حافظ کسر دارد. به‌علاوه نسخهٔ مستقلی نیست و چنانچه خودشان در صفحهٔ ۱۱۳۲ متذکر شده‌اند ازروی نسخهٔ «ب» نوشته شده است؛ ۸) نسخهٔ «ح» را که متعلق به کتابخانهٔ دکتر اصغر مهدوی است معلوم نکرده‌اند که محتوی چند غزل است؛ ۹) نسخهٔ «ط» متعلق به کتابخانهٔ طوپ قاپوسرای همان است که قبلاً در چاپ دانشگاهِ تبریز توسط استادان بهروزی و عیوضی مورد استفاده قرار گرفته و در صفحات نوزده به بعد مقدمهٔ آن دیوان معرفی شده و در متن با علامت اختصاری «ر» از آن یاد شده است؛ ۱۰) نسخهٔ «ی» مورخ ۸۲۴ متعلق به کتابخانهٔ سبزپوش در هند همان است که در چاپ جلالی ـ نذیر احمد مورد استفاده قرار گرفته. این دیوان بار اول در سال ۱۳۳۹، یعنی بیست سالی پیش از انتشار حافظ خانلری به چاپ رسیده است؛ ۱۱) نسخهٔ «ك» مورخ ۸۲۵ متعلق به کتابخانهٔ نور عثمانیه همان است که در چاپ دانشگاه تبریز توسط استادان بهروزی و عیوضی مورد استفاده واقع شده ودر متن با علامت «ن» از آن یاد شده است؛ ۱۲) نسخهٔ «ل» یا حافظ قزوینی ـ غنی که چاپ مکرر و معروفی است؛ ۱۳) نسخهٔ «م» مورخ ۸۳۶ متعلق به کتابخانهٔ دکتر اصغر مهدوی است و معلوم نکرده‌اند دارای چند غزل است؛ ۱۴) نسخه «ن» (سلطان القرایی) مورخ ۸۳۸ دارای ۴۷ غزل است.

با اندك دقتی در فهرست بالا چنین معلوم می‌شود که هفت نسخه از نسخه‌های اساس («ب»، «ج»، «و»، «ط»، «ی»، «ك»، «ل») قبل از چاپ حافظِ خانلری چاپ شده بوده‌اند و سه نسخه («الف» «و» «ن») کمتر از پنجاه غزل داشته‌اند و دو نسخه («ج» و «د») کمتر از دویست غزل داشته‌اند. علیهذا این چهارده نسخه نه همه خطی بوده‌اند و نه همه کامل.

۲) روش انتخاب و نقد متن غزلها

دربارهٔ روش انتخاب متن براساس این چهارده نسخه در



صفحهٔ ۱۱۳۸ نوشته‌اند: «... اما از آنجا که می‌خواستیم متنِ یکدست و واحدی را برای کسانی که اهل تحقیق نیستند و تنها می‌خواهند از سخن ژرف و شیرین شاعر بهره‌ور شوند و لذت ببرند فراهم کنیم، ناگزیر از انتخاب یکی ازوجوه متعدد بودیم. در این قسمت اتکاء به قدیم‌ترین نسخه درست نبود زیرا که اگر فاصلهٔ زمانی میان دو نسخه ممتد، یعنی مثلاً یکی دو قرن باشد، می‌توان نسخهٔ قدیمتر را مرجح دانست...» و بنده در مفاهیم این عبارات نظر دارم : ۱) نه تنها مردمی که اهل تحقیق نیستند می‌خواهند «از سخن ژرف و شیرین شاعر بهره‌ور شوند و لذت ببرند» بلکه اهل تحقیق هم مطلقاً نظری جز این ندارند و همهٔ کوششها برای رسیدن به همین مقصود است که سخن شیرین شاعر به دست آید و هر چه جز آن است پاکسازی گردد. ۲) علامهٔ قزوینی هرجا که دلخواهش بوده در پاورقی نسخه بدل داده است و برای اهل تحقیق میسر نیست که بدانند متن بیت در بقیهٔ مآخذ ایشان چه بوده است ولی حافظ خانلری ضمن انتخاب و ارائهٔ یك بیت ضبط آن را در کلیهٔ نسخه‌های دیگر در اختیار خوانند نهاده است. این کاملترین نمونهٔ یك چاپ انتقادی در زبان فارسی است و علیهذا برای اهل تحقیق ایده‌آل است و قسمت اعظم ارزش کار در همین است که زمینه‌ای است برای تحقیق. پس چگونه توان گفت که «برای آنها که اهل تحقیق نیستند فراهم شده». وانگهی مگر می‌توان در تهیهٔ یك متن ادبی خرجِ اهل تحقیق را از غیرِ اهل تحقیق جدا نمود و متنی دلخواه هر دسته تهیه کرد؟ ۳) چنانکه

درستی توجه فرموده‌اند انتخاب اقدم نسخ در میان چند نسخه
ه فاصلهٔ زمانی چندانی ندارند شرط صحّت و قیدی لازم الاتبّاع
ست، زیرا در طول زمان نسخه از زیر دست نسخه‌نویسان
ختلف می گذرد و هر بار تغییر تازه‌ای در آن راه می یابد ولی در
صلهٔ اندك امکان دست به دست شدن و فساد کمتر است. بی شك
ستاد خانلری با طرح چنین نظری حقیقتی را باز گفته است، اما
را می نویسد به خاطر مردمی که اهل تحقیق نیستند به اتخاذ این
ش ناچار شده است بر من معلوم نیست. آنچه به نظر می‌رسد
ن است که که بعد از انتشار حافظ قزوینی، مقدمهٔ هر اسناك آن
عبی در دلها افکند و غالب اهل تحقیق از این مقدمه چنین نتیجه
فتند که راه رسیدن به متن صحیح انتخاب اقدم نسخ است؛ اما
ده با فحص کامل در مقدمهٔ قزوینی هیچ جا به چنین نظری بر
نوردم. مکرر نوشته‌اند که باید از میان چند نسخهٔ قدیمی
نخابی کرد و هرگز ذکری از اقدم نسخ نکرده‌اند. در واقع قزوینی
گونه می توانست از میان این چهار نسخهٔ اساس ـ خلخالی،
آت، نخجوانی، اقبال ـ که به گفتهٔ خود ایشان سه‌تای اخیر آن
تاریخ است و به حدس گفته‌اند که تاریخ کتابت آنها باید در
اسط قرن نهم باشد اقدم نسخ را معلوم کند؟ آن مرد دانشمند
لعاً متوجه این نکته بوده است که اگر بخواهد اصل اقدم نسخ را
لك قرار دهد ناچار باید تمامی متن را از روی نسخهٔ خلخالی
رسد که تاریخ آن ۸۲۷ و علیهذا مقدم بر سه نسخهٔ دیگر بوده
ست (رجوع کنید به صفحهٔ لط به بعد).

مقصود از طرح این موضوع رسیدن به این نتیجه بود که روش
ستاد خانلری در انتخاب آزاد میان نسخ مأخذ و دخالت درك و
هم مصحح در انتخاب نسخه، بهترین راه برای دست یافتن به
نی درست بوده است، حتی برای اهل تحقیق، و بنده اکنون
اساس همین نظر موارد اختلاف خود را در انتخاب متن با
وانندگان در میان می گذارم، نه بر اساسِ اقدم و اکثر نسخ.

● شکفته شد گل خمریٰ و گشت بلبل مست
صلای سرخوشی ای صوفیان وقت پرست

راجع به این بیت نوشته‌اند: «در چند نسخهٔ معتبر و کهن گل
مری آمده است (بی نقطه روی حاء حطی). در نسخه‌های دیگر
ن را به «گل حمرا» تبدیل کرده‌اند اما آوردن صفت مؤنث برای
ل وجهی ندارد. در هیچ شعر دیگر هم تا آنجا که من به یاد دارم
نین صفتی برای گل نیاورده‌اند» (ص ۱۲۲۰). بعد از ذکر یك
اهد از منوچهری که در آن هم حمری (بدون نقطه) آمده
ی نویسند «این کلمه هم خمری بوده بر اثر اشتباه کاتب نقطهٔ
وی خ افتاده». در پایان دو شاهد از شرح *شطحیات* روز بهان
لی می آورند، که در این دو شاهد هم در کمال شگفتی «حمری»
بدون نقطه آمده است و معتقدند همهٔ اینها بر اثر اشتباه کاتب بوده است. اینها دلایلی بود که برای اثبات صحت خمری آورده‌اند که قطعاً قانع کننده نیست و در ردّ حمری نوشته‌اند صفت مؤنث است و آوردن آن برای کل وجهی ندارد. این دلیل ردّی هم قوتی ندارد، زیرا اگرچه معمولاً در فارسی صیغهٔ مذکر صفاتِ عربی را برای اسامی می آورند ولی آوردن صفت مؤنث هم جایی منع نشده است، به خصوص در شعر که به ضرورت اجازه‌هایی به شاعر داده می‌شود. در باب کلمهٔ حمرا در فرهنگ معین آمده: «حمرا = حمراء، مؤنث احمر، سرخ رنگ. در فارسی توجهی به تأنیث آن نکنند. گوهر حمرا، لالهٔ حمرا». برسیم به این قسمت از نوشتهٔ ایشان که در هیچ شعر فارسی ندیده‌اند که حمرا صفت گل آمده باشد. یقیناً در حین تحریر این بیت سعدی را به خاطر نداشته‌اند:

که نه بر نالهٔ مرغان چمن شیفته‌ام
که نه سودایِ رخِ لالهٔ حمرا دارم

که در این شعر اتفاقاً صفت گل آمده است و در این شعرِ منوچهری صفت بیرم (نوعی پارچه) آمده است:

گویی به مثل بیضهٔ کافور رباحی است
بر بیرم حمرا بپرا کندست عطار

صحیح است که اگر خمری بود با مستی بلبل مناسبت پیدا می کرد، ولی برای مستیِ بلبل این شرط لازم نیست. این پرنده از هرگلی مست می‌شود: درخت غنچه برآورد و بلبلان مستند. حاصلِ سخن اینکه بنده ایرادی بر گل حمرا نمی بینم و آن را غلط نمی‌دانم، در صورتیکه برای اثبات صحت خمری باید مقادیری حدس و گمان در کار آوریم و فرض را بر اشتباه کاتبان بگذاریم. و بعد از این همه وصله کاریها در معنی هم چندان اختلافی پیدا نخواهد شد.

● بده ساقی می‌باقی که در جنت نخواهی یافت
کنارِ آب رکناباد و گُلکِشت مصلیٰ را

سخن بر سر گلکِشت یا گُلگَشت است. طبق فهرستی که در صفحهٔ مقابل غزل آمده، ضبط ۱۱ نسخه از ۱۲ نسخه گلکِشت است، همان که در متن آمده، و فقط نسخهٔ «ی» گُلگَشت دارد. اما بنده در این فهرست قطعاً اشتباه می بینیم. زیرا از یازده نسخهٔ مذکور یکی نسخهٔ قزوینی است که گُلگَشت ضبط کرده. به علاوه سه نسخه از نسخه‌های مأخذ همان سه نسخه مأخذ چاپ دانشگاه تبریز است. این نسخه نیز گُلگَشت ضبط کرده نه گُلکِشت. در موارد دیگر هم به این‌گونه اشتباه در ارائهٔ ضبط نسخه‌ها برخورده‌ام. مع‌ذلك فرض را بر صحت بقیهٔ نسخه بدلها می گذاریم ـ چاره هم نیست زیرا نسخه‌های خطی در اختیار ما نیستند ـ و در باب کلمهٔ گلگشت به سخن می پردازیم. به گمان بنده شرحی که استاد ارجمند دکتر منوچهر امیـــری در مجلهٔ *آینده*

(شمارهٔ دی و بهمن ۱۳۶۳، ص ۶۴۳) نوشته‌اند درست و قانع‌کننده است. خلاصهٔ نظر ایشان این است که گل را در اینجا اسم به حساب نمی‌آوریم، بلکه صفت محسوب می‌داریم، چنانکه در گلبانگ، گلخند و گلچرخ چنین است و مآلاً معنی این می‌شود که گشت و گردش دلپذیر مثل گل. و به هر حال صرف نظر از بحث در اجزای ترکیب این کلمه، هرچه هست وهر معنایی که بخواهیم به آن بدهیم، در این دوبیتی باباطاهر آمده و این گواه بر آن است که کلمه پیش از حافظ در قرن پنجم استعمال ادبی داشته است:

بهار آمد به صحرا و درودشت
جوانی هم بهاری بود و بگذشت
سرقبر جوانان لاله رویه
دمی که مهوشان آین به گلگشت

● برسان بندگی دختر زرگو بدر آی
که دم و همت ما کرد زبند آزادت

برای مصراع اول بدین صورت معنایی مناسب خود بیت و متناسب با ابیات پیشین غزل نمی‌بینم، ضبط قزوینی هم به همین صورت است. تنها صورت قانع‌کننده‌ای که برای این مصراع یافته‌ام ضبط حافظِ قدسی است بدین صورت: «برسانْ بندگی «و» دختر رزگو بدرآی». غزل به مناسبت گذشتن ماهِ رمضان ورسیدن عید فطر سروده شده، و از آغاز آن مخاطب ساقی است: «ساقیا آمدن عید مبارك بادت». در بیت مورد بحث نیز به همو می‌گوید به شراب که در کنجی پنهان شده سلام و ارادت ما را برسان و به او بگو دعا و کوشش ما تو را از بند نجات داد، از مخفی گاه بیرون بیا. این معنایی است که از ضبط نسخهٔ قدسی به دست می‌آید و معقول و متناسب با زمینهٔ کلّی غزل است، در صورتیکه طبق ضبط خانلری و قزوینی ساقی باید «بندگی دختر زر ـ شراب ـ را برساند» به چه کسی و معنی چه می‌شود؟

● از من اکنون طمع صبر و دل و هوش مدار
کان تحمل که تودیدی همه برباد آمد

در یادداشت مربوط به این بیت نوشته‌اند: «در همهٔ نسخه‌ها کان تحمل است، اما گمان من بر آن است که تجمل صحیح است و شاعر این کلمه را به همین معنی جای دیگر آورده: عاشق مسکین چرا چندین تجمل بایدش». اما به گمان بنده همان تحمل که ضبط جمیع نسخه‌هاست و در متن هم آمده صحیح است، زیرا در مصراع اول سخن از صبر و دل و هوش داشتن است و این هرسه با تحمل مناسبت معنی دارد نه با تجمل. اما استعمال کلمهٔ تجمل در این بیت: کیست حافظ تاننوشد باده بی‌آواز رود/عاشقِ مسکین چرا چندین تجمل بایدش. مطلقاً نمی‌تواند دلیلی بر این باشد که تحمل در آن بیت صحیح است یا غلط. اصولاً این گونه

ستدلال که در یادداشتها مکرر دیده می شود از نظر این بنده واقعاً عتبر نیست و دلیل تلقی نمی شود زیرا هر کلمه معنایی دارد و در جای خود مناسب مفهوم کلی عبارت می آید. در این بیت عاشق هل تجمل و عیش و عشرت است و در آن بیت قدرت تحمل مصائب را ندارد. هیچ یك نمی تواند دلیل صحت یا غلط بودنِ دیگری باشد. معنی و مناسبت چیز دیگر است.

● شرابی مست می‌خواهم که مرد افکن بود زورش
مگر یکدم بر آسایم زدنیا و شر و شورش

در چاپ اول «شرابی تلخ» است. فهرست نسخه بدلها در چاپ اول گواه بر این است که فقط دو نسخه از هفت نسخه «شرابی مست» داشته‌اند. در صفحهٔ ۱۲۲۵ توضیح می‌دهند که شرابی مست به معنی شرابی مستی دهنده است. می نویسند: «حافظ کلمهٔ مست را چند جا به معنی مستی دهنده و مست کننده به کار برده است» و این بیتها را به شهادت آورده‌اند:

راه دلِ عشاق زد آن چشمِ خمارین
پیداست از این شیوه که مست است شرابت

*

مطرب از گفتهٔ حافظ غزلی مست بخوان
تا بگریم که ز عهد طربم یاد آمد

*

آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم
اگر از خمر بهشت است و گر از بادهٔ مست

و بنده در صلاحیت شهود عرایضی دارم: در بیت نخست «مست است شرابت»، مست به معنی مستی دهنده نیست، زیرا شراب در این مصراع بدل چشم در مصراع اول آمده و مناسبترین معنی آن خود مستی است که صفت چشم است نه مستی دهندگی. مستی و خماری هر دو صفت شاعرانهٔ چشم قرار می گیرند و شاعر در این بیت با این دو صورت متناقض که برای چشم می آید بازی فریبنده‌ای دارد. می گوید گرچه چشمت حال خماری دارد ولی از شیوهٔ کار او که راهزنی دلهاست این‌طور معلوم می‌شود که «مست» و بی پرواست. راهزنی کار خمار نیست. پس صفتِ مستی دهنده در اینجا برای مست مناسب نخواهد بود. در بیت دوم شاهد «غزلی مست بخوان» آمده. این صورت ضبطِ چهار نسخه از یازده نسخه است. بقیهٔ نسخه‌ها «غزلی چند بخوان»، «غزلی خوش برخوان» و از همه بهتر ضبط قزوینی «غزلی نغز بخوان» است. پس‌خودشاهد از جهت اصالت هویت اشکال دارد. صورتی را که پذیرفته‌اند بر مبنای این تصور قبلی بوده که مست به معنای مستی دهنده است. اما در این مصراع «اگر از خمر بهشت است و گر از بادهٔ مست» مسلماً معنی مستی دهنده بهترین و مناسبترین معنی است، چیزی که هست معنی را باید از فحوای کلام استنباط کرد. در واقع باید چنین معنایی به مناسبت مقام برای آن ساخت و به آن داد. چنین است که برای بنده قانع کننده نیست و به ناچار استنباط دیگری دارم که تا وقتی استاد خانلری شاهدی از ادبیات فارسی ارائه نکنند که در آن مست، در معنی مست کننده آمده باشد بر نظر خود باقی هستم؛ بادهٔ مست شراب را گویند هنگامی که کف کرده و بر سرِ خم آمده به نشان اینکه مثل مستی عربده جو کف بر لب آورده است.

● زآفتابِ قدح ارتفاع عیش مگیر
چرا که طالع وقت آن چنان نمی‌بینم

ضبط شش نسخه از یازده نسخه «ارتفاع عیش بگیر» است. ولی به آزادی استاد خانلری در انتخاب میان نسخه‌ها عقیده داریم و هرگز از بابت اکثریتِ نسخ یا اقدم نسخ بحثی نداریم. در معنی و مفهوم سخن می گوییم: کلمهٔ کلیدِ بیت «ارتفاع» است، در سه معنی لغوی، دیوانی، و نجومی، و آنچه در بیت کمتر مطرح است معنی لغوی آن است و شاعر با دو مفهوم دیگر آن بازی زیبا ولی گیج کننده‌ای دارد. ارتفاع در اصطلاح دیوانی به معنی محصول و بهرهٔ ملك است، چنانکه در منشآت قدیمی ملاحظه می‌شود «ارتفاع ولایت نقصان گرفت» یعنی محصول و در نتیجه مالیات ولایت کم شد. و در اصطلاح نجومی ارتفاع مقدار بلندی کوکب است از افق. گرچه شاعر با آوردن طالع دیدن در مصراع دوم ما را به معنی نجومی سوق می دهد اما این بازی جز صنعت تعمیه چیزی نیست و به اصطلاحِ دیوانی آن یعنی بهره نظر دارد و حاصل معنی این است که از قدح مثل آفتاب درخشان محصول و بهرهٔ عیش را بگیر. زیرا روزگار روزگارِ خوشی نیست که البته رابطهٔ میان آفتاب و برداشت محصول در حساب شاعر بوده است. اما بر من معلوم نیست که استاد خانلری برای «ارتفاع عیش مگیر» چه معنایی در نظر دارد.

● ننهاده‌ایم بار جهان بر دلِ ضعیف
وین کار و بار بسته به یك مو نهاده‌ایم

پنج نسخه از هفت نسخهٔ اساس ـ و در آن میان نسخهٔ قزوینی ـ این بیت را ندارند و صورتی را که آورده‌اند ضبط دو نسخه از هفت نسخه است. گرچه قرار بر این است که در محدودهٔ چهارده نسخهٔ اساس اختلاف خود را با ایشان طرح کنم، اما از آنجا که این صورت بیت تنها در دو نسخه از کل چهارده نسخهٔ ایشان آمده که از لحاظ مأخذ ضعیف تلقی می‌شود و بدین صورت هم معنای درستی برای آن نمی بینم، ناچار از محدودهٔ چهارده نسخه خارج می‌شوم و عرض می کنم صورت صحیح بیت این است که در نسخهٔ قدسی آمده: «بنهاده‌ایم بار جهان بر دل ضعیف». با اندك

تأملی در روشِ شعرسازی حافظ می‌توان فهمید که غالباً مصراع دوم توضیحی است بر مصراع اول. در مصراع اول مطلبی را طرح می‌کند و در مصراع دوم برای مفاهیم آن بدل و معادل و مشابه می‌آورد و بدین ترتیب مقصود خود را روشن می‌سازد. مثلاً: ای صبا گر به جوانان چمن بازرسی / خدمتِ ما برسان سرو و گل و ریحان را. که سرو و گل و ریحان توضیح مفهوم جوانان چمن در مصراعِ اول است. به گمان بنده در بیت مورد بحث هم با چنین زمینه‌ای مواجه هستیم. در مصراع اول می‌گوید زندگی چنان بر ما فشار می‌آورد که گویی باری به سنگینیِ تمام جهان بر دل ضعیف خود گذاشته‌ایم و در مصراع دوم دل خود را به موی ضعیفی تشبیه می‌کند و جهان را به باری به هم بسته و درهم پیچیده که بر این مو نهاده شده است. پس در مصراع اول باید زمینه‌ای بسازد، باری بر دل خود بنهد تا در مصراع دوم بتواند بگوید آن بار را بر یك مو نهاده است. اگر بگوید «ننهاده‌ایم بار جهان بر دلِ ضعیف»، کدام بار را در مصراع دوم بر یك مو نهاده است؟ نسخه بدل مصراع دوم این است: «وین کار و بار بسته به یك سو نهاده‌ایم». اگر این نسخه بدل را انتخاب می‌کردند با «ننهاده‌ایم» انطباق معنی داشت.

● دلم از پرده بشد حافظ خوش لهجه کجاست
تا به قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم

ضبط سه نسخه از نه نسخه‌ای که غزل را دارند ـ از جمله نسخهٔ قزوینی ـ «ساز نوایی بکنیم» است (بدون «و» میان ساز و نوا) و این معنای روشنی دارد، یعنی با غزلهای حافظ به آهنگ موسیقی نغمه‌ای سر دهیم (= نوایی ساز کنیم)، اما اگر ساز و نوا کردن را مطابق ضبط خانلری بپذیریم، لازم می‌آید که فعلی هم به صورت نوا کردن داشته باشیم که نداریم. در صفحهٔ ۱۱۹۱ یادداشتها، هیمن صورت، یعنی بودن «و» عاطفه، را ترجیح داده‌اند ولی معلوم نیست چه عاملی ایشان را مقید ساخته که صورتی را که نمی‌پسندند و در واقع از لحاظ فارسی صحیح نیست، در متن بیاورند.

● ای بختِ سرکش تنگش به برکش
گه جام زرکش گه لعلِ دلخواه

ضبط دو نسخه از هشت نسخه «گه جام زرکش گه کام دل‌خواه» است و ضبط درست همین است؛ صوّرتی را که در متن آورده‌اند معنای درستی ندارد زیرا کشیدن اینجا در معنی نوشیدن آمده و با «و» عطف هم به جام معطوف می‌شود و هم به لعلِ دلخواه و با توجه به اینکه لعل کنایه از لب است، معنی این می‌شود که: گاهی جام زرین شراب بنوش و گاهی لب معشوق، و لب از نوشیدنیها نیست. در صورتی که اگر «گه کام دل خواه» را بپذیریم، معنی بوسیدن لب لعل را هم شامل می‌شود بی هیچ گونه اشکال. در نسخه بدلی که داده‌اند، دلخواه به همین صورت مرکب آورده شده ولی با مراجعه به چاپ دانشگاه تبریز معلوم شد که در نسخهٔ «ر» آن دیوان که همان نسخهٔ «ط» حافظ خانلری است، کلمات جدا از هم «کام دل خواه» نوشته شده است و از این جهت هم اشکالی متوجه نخواهد بود.

● دوش رفتم به در میکده خواب‌آلوده
خرقه‌تر، دامن و سجاده شراب‌آلوده

در چاپ اول میان «تر» و «دامن» ویرگولی وجود ندارد، در نسخه‌های کهنتر که مأخذ کار این دیوان بوده‌اند، یقیناً ویرگولی وجود نداشته زیرا بیش از نیم قرنی نیست که نقطه‌گذاری به این صورت وارد زبان فارسی شده است. پس این ویرگول دخالت دادن نظر شخص مصحح در متن است بدون یادآوری. ظاهراً مصحح محترم در فاصلهٔ دو چاپ به این نکته برخورده‌اند که «تر» باید از دامن جدا خوانده شود، ولی به نظر بنده همان تر دامن به صورت مرکب صحیح است و به صورت جدا از هم معنی ندارد ـ تر دامنی یك مفهوم مجازی است برای نشان دادن گناه براثر بی‌عفتی، برگرفته از این واقعیت که پلیدیهای خاصی را با دامن لباس پاك می‌کردند و در بیت هم نمودار فسق آمده است. فسقِ همچو منی. اما کلمهٔ «تر» در معنی حقیقی خود که خیس و نمناك باشد با مفهوم کلی بیت مناسبت ندارد و در معنای مجازی مفهوم گناه و آلودگی از آن برنمی‌آید. این کلمه را در معنای مجازی که طراوت و ذوق و نشاط باشد دوبار در حافظ یافته‌ام: «کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد» و «بدین دقیقه دماغ معاشران تر کن». پس کلمه نه در معنای حقیقی با خرقه مناسبت دارد و نه در معنای مجازی. گذشته از این خرقه لباس بلندی است و مثل هر لباس بلند دارای بالاتنه و دامن. وقتی می‌گوید خرقه تر، یعنی دامن خرقه تر یا تمامی خرقه تر، پس چگونه بلافاصله می‌گوید دامن و سجاده شراب‌آلوده. دامن را یکباره تر وصف کرده، مگر اینکه بگوییم مراد از خرقه تر فقط بالاتنه است.

● بس دعای سحرت حارس جان خواهد بود
تو که چون حافظ شبخیز غلامی داری

از ده نسخه‌ای که غزل را دارند ضبط شش نسخه «مونس جان» است و دونسخه «حارس جان». بی‌آنکه بخواهم به اکثریت نسخ تکیه کنم، که از نظر بنده هرگز تکیه‌گاه استواری نیست، این یك مورد را با تکیه بر آشنایی و رابطهٔ قلبی خود با شاعر می‌گویم: «حارس» کلمهٔ حافظ نیست و با دعا مناسبت ندارد. حارس نمودار نگهبانی مسلح چین بر جبین است و نمی‌تواند صفت دعای سحر

قرار گیرد. دعا مونس دل و جان است چنانکه در بیت دیگر آورده: به راه میکده حافظ خوش از جهان رفتی / دعای اهل دلت باد مونس دل پاك.

● طفیل مستی عشقند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری

ضبط شش نسخه از نه نسخه‌ای که غزل را دارند، از آن میان حافظ قزوینی، «طفیل هستی عشقند» است، اما مطابق روش خود به اکثریت نسخ تکیه نمی کنیم و به تأمل در منطق کلام می پردازیم. نوشته‌اند «در مصراع اول این غزل عبارت «مستی عشق» آمده که در اکثر نسخه‌ها آن را به غلط «هستی عشق» ثبت کرده‌اند. اما گذشته از آنکه نظیر تعبیر «هستی عشق» فی المثل «هستی وفا» یا «هستی محبت» جای دیگری در شعر حافظ دیده نشده، تعبیر «مستی عشق» که معنی بسیار لطیف‌تر و دقیق‌تری دارد در شعر خواجه دوبار دیگر به کار رفته است: اگرچه مستی عشقم خراب کرد ولی / اساس هستی من زان خراب آباد است. و جای دیگر: مستی عشق نیست در سر تو / رو که تو مست آب انگوری. نظیر این تعبیر در آثار ادبی فارسی نیز سابقه دارد...» و در آخر مواردی از آثار شیخ روز بهان در استعمال ترکیب «مستی عشق» به شهادت آورده‌اند. در جواب عرض می کنم: مستی عشق نه از لحاظ ترکیب کلمه در زبان فارسی ترکیبی نادرست است و نه از لحاظ تعبیر عرفانی بی‌معنی و نامأنوس تا وجود آن حاجت به ارائهٔ موارد استعمال داشته باشد. پس ارائهٔ موارد استعمال آن مطلقاً چیزی را ثابت نمی کند. آنچه محل شك و بحث است این نکته است که در بیت کدام یك از این دو تعبیر مناسبت دارد؟ آیا آدمی و پری طفیل هستی عشق، یعنی ذات عشق هستند،یا طفیل حالات و جذبات خاص آن یعنی مستی عشق؟ شك ندارم که بیت به مذهب اصحاب تجلّی اشاره دارد و اشارات مکرر شاعر به تعابیر و اصطلاحات این مذهب در سراسر غزلها مؤید این نظر است: در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد / عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد. از دیدگاه این مذهب ذات عشق است که موجب خلقت جهان شده. خداوند جمیل است و عاشق جمال خویش، جهان را خلق کرده تا انعکاس حسن خود را در آن ببیند: این همه عکس رخ و نقش مخالف که نمود / یك فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد. کنت کنزاً مخفیاً و احببت اَن اُعرف، همهٔ این افکار و تصورات معطوف به این معنی است که عشق خداوند به ذات خویش موجد خلقت جهان بوده است. مایهٔ اصلی جمال پرستی و عرفان عاشقانهٔ حافظ همین زمینهٔ ذهنی است. در بیت مورد بحث نیز می گوید: خلقت آدمی و پری، فرع یا زایده‌ای بر وجود یا هستی عشق هستند. مقصود معشوق سر خوشی با عشق جمال خویش بوده، جهان را به این منظور آفریده، پس خلقت جهان طفیل هستی عشق است. مضمون مصراع دوم هم که مکمل معنی مصراع اول است با «مستی عشق» ارتباط ندارد بلکه می گوید اکنون که وجود تو طفیل هستی عشق است: «ارادتی بنما تا سعادتی ببری»، یعنی ازراه عشق و ارادت ورزیدن به قطب یا راهبر گام بردار تا به سعادت وصال برسی.

اما در باب مواردی که ترکیب «مستی عشق» را برای اثبات نظر خود به شهادت آورده‌اند در هیچ یك از این موارد شهادت شهود با موضوع دعوی مرتبط نیست، یعنی مستی عشق در آن نمونه‌ها معانی و مناسبات دیگری دارد، مطلقاً ناقض معنی «هستی عشق» در بیت مورد بحث نیست. بدین توضیح: در بیت «اگرچه مستی عشقم خراب کرد ولی / اساس هستی من زآن خراب آباد است» سخن بر سر این است که کیفیات و جذبات عشق چنان در وجود من اثر کرده که به موازین و آیینهای زندگی پشت پا زده‌ام، جایی برای حکومت عقل در وجود من نمانده است. ربطی به خلقت آدمی و پری ندارد. و در این بیت «مستی عشق نیست در سر تو / رو که تو مست آب انگوری»، به مخاطب خود (هر که هست) می گوید حالاتی که بر اثر جذبات عشق در مراحل سلوك به سالك دست می دهد از نشئهٔ شراب انگوری برتر است و تو از این حالات بی‌خبری. سخن از این نیست که خلقت آدمی و پری بر اثر جذبات عشق است، و درباب این شواهد که از شیخ روزبهان نقل کرده‌اند: «دمی از آتش مستی شوق در دستار خطیبان زن» (ص ۱۲۲۲)، در مرحلهٔ اول در این عبارت مستی شوق مطرح است نه مستی عشق، به فرض که معنی عشق و شوق را یکی بگیریم مفهوم عبارت حاکی از این است که خطیبان مجذوب نیستند و آتش عشق در وجودشان اثر نکرده است و نیز این عبارت شیخ روزبهان «منزلی در عشق مقام سُکر است و منزلی در عشق مقام صحو» حاکی از مراتب عشق در مقامات سلوك است نه اثر عشق در خلقت آدمی و پری.

در پایان این بحث به این نکتهٔ باریك هم توجه کنیم که طفیل به لحاظ معنی یك وجود فرعی است در برابر یك وجود اصلی، هستیِ زاید است در برابر هستی اصیل و از این نظر با «هستی عشق» رابطه معنوی و مناسبت خاص پیدا می کند. نیز ناگفته نگذرم که استاد فروزانفر (مجموعهٔ *مقالات و اشعار*، به کوشش عنایت‌الله مجیدی، ص ۱۶۷) این بیت را به تفصیل شرح کرده است و سه تعبیر عرفانی از آن داده، هرسه بر مبنای هستی عشق. چگونه می‌توان به سهولت استادخانلری نوشت: «در اکثر نسخه‌ها به غلط آن را هستی عشق ثبت کرده‌اند». به فرض که برای مستی عشق هم بتوان نوعی معنی در نظر گرفت دیگر چرا هستی عشق غلط باشد.

کوتاهِ سخن، استاد خانلری مدعی هستند که هستی عشق غلط است ولی هیچ‌گونه دلیلی بر غلط بودن آن از جهت لفظ و معنی نیاورده‌اند، معتقدند مستی دارای معانی لطیف و دقیقی است ولی کلمه‌ای از این معانی را ذکر نکرده‌اند که چیزی بر خواننده معلوم شود. تنها به نقل چند مورد از استعمال مستی عشق مبادرت ورزیده‌اند که فی‌نفسه دلیلی به حساب نمی‌آید، یعنی استعمال کلمه در معانی و مناسبات دیگر بوده است.

● روی زرد است و آه دردآلود
عاشقان را دوای رنجوری

بیت در نه نسخهٔ مأخذ تقریباً به همین صورت است، اما هرگز روی زرد دوای رنجوری نبوده است، ناچار باید از محدودهٔ نسخه‌های مأخذ خانلری خارج شویم و طبق نسخهٔ قدسی بیت را چنین اصلاح کنیم: «عاشقان را گواه رنجوری».

● بر شکن کاکل ترکانه که در طالع تست
بخشش و کوشش خاقانی و چنگزخانی

از میان پنج نسخه‌ای که غزل را دارند فقط یك نسخه «قاآنی و چنگزخانی» ضبط کرده است و بی‌شك همین ضبط منحصر صحیح است، زیرا غزل چنانکه از بیت مطلع پیداست در مدح احمدشیخ اویس حسن ایلکانی، از شاهان سلسلهٔ آل‌جلایر است و او را به صفت بخشندگی مدح کرده است. جلایریان از اولاد چنگیز بودند و هم‌زمان با سلسلهٔ آل‌مظفر در بغداد سلطنت داشتند و از میان پدران ایشان آنکه به بخشش شهرت داشت اوگتای قاآن است که قاآن به طور مطلق لقب او بوده است. در *دایرة‌المعارف* مصاحب می‌خوانیم: «اما نخستین فرمانروایی که عنوان قاآن داشته است همان اوگتای است و این لقب از وی به جانشینانش انتقال یافته...» شرح بخششهای این قاآن را رشیدالدین فضل‌الله در *جامع‌التواریخ* به تفصیل آورده است. یك جا گوید: «چون در حدود قراقوروم از افراط سرما زراعت نمی‌شد در عهد دولت قاآن آغاز آن کردند. شخصی تُرب کاشت و چندی حاصل آمد. آن را به بندگی قاآن آورده فرمود تا آن را برگها بشمارند، صد عدد برآمد، فرمود تا او را صد بالش دادند. گر دل و دست و بحروکان باشد/ دل و دست خدایگان باشد» (ص ۴۹۲).

علامهٔ قزوینی هم خاقانی ضبط کرده ولی ذیل صفحه نوشته: «چنین است در جمیع نسخ خطی موجود نزد من، بعضی نسخ چاپی قاآنی و این به نظر اقرب به صواب می‌آید ولی مخالف با اکثریت نسخ است». چنین است تناقض صریح اکثریت نسخ، در پاره‌ای موارد با اسناد مسلم تاریخی. استاد خانلری در همین غزل، به استناد یك نسخه از پنج نسخه، ایلکانی را در مقابل ایلخانی پذیرفته و حق با اوست، نمی‌دانم چرا به قاآنی توجه ننموده است.

۳) نقد یادداشتها

در آغاز جلد دوم (ص ۱۱۵۰) مقصود از تحریر یادداشتها را چنین بیان داشته‌اند: «آنچه در ذیل می‌آید بیان بعضی از معانی کلمات است که اکنون متروك مانده است و شاید عده‌ای از خوانندگان به آن معانی توجه نداشته باشند. البته توضیح و شرح همهٔ لغات منظور نبوده است»، ما هم همین خط را پیروی می‌کنیم.

● آن سری

سری دارم چو حافظ مست لیکن
به لطف آن سری امیدوارم

در معنی «آن سری» نوشته‌اند «دنیای دیگر، عقبی»، این معنی درست است و قطعاً مورد نظر بوده اما تصور می‌کنم با معنی ساده‌تری هم نظر داشته و آن، «آن سویی» و طرف مقابل است که قاعدتاً معشوق خواهد بود و بنابراین معنی تازه‌ای برای شعر به دست می‌آید و آن اینکه محبت خوب است که دوسر باشد. این معنی با این بیت باباطاهر زبانزد مردم است:

چه خوش بی‌مهربانی هر دو سر بی
که یك سر مهربانی دردسر بی

● اصول

اگر به کوی تو باشد مرا مجال وصول
رسد به دولت وصلت نوای من به اصول

در معنی اصول نوشته‌اند: «از اصطلاحات موسیقی است ظاهراً معادل آن است که امروز رنگ می‌گویند»، چنانکه در مقدم یادآور شده‌اند، از میان معانی مختلف کلمه آن معنی را ذکر می‌کنند که با بیت مناسبت داشته باشد. چاره هم جز این نیست بنابراین از معانی مختلف کلمهٔ اصول اصطلاح موسیقایی آن را مناسب این بیت دانسته‌اند و بر این قیاس، به تناسب آن، نوا نیز در بیت باید آهنگ موسیقی معنی شود. آنگاه بر مبنای این مفردات چنین مفهومی برای بیت به دست می‌آید: «اگر امکان رسیدن به کوی تو را داشته باشم به برکت وصل تو آهنگ نوای من به آهنگ رنگ مبدل خواهد شد». که قطعاً معنی مناسبی نیست. پس بنده تصور می‌کنم آن معنی کلمهٔ اصول که در این بیت مورد نظر شاعر بوده اصطلاح موسیقایی آن نیست بلکه به سادگی همان معنی لغوی کلمه است: اصل و بنیاد و نوا نیز باید به تناسب آن سر و سامان، برگ و نوا معنی شود که مآلاً چنین معنایی برای بیت به دست می‌آید: اگر امکان رسیدن به کوی تو را داشته باشم

به برکت وصال تو برگ و نوای زندگی من بر بنیاد و اصولی قرار خواهد گرفت، سروسامان خواهم یافت. درواقع هیچ کدام از دو کلمهٔ اصول و نوا در این بیت در معنای موسیقایی نیامده است و ردیف آوردن آنها جز صنعت تعمیه چیزی نیست ـ اما در این بیت شاهد: که از غم مرا در زمین رفت پای/ به ضرب اصولم برآور زجای. اصول (ضرب اصول) دقیقاً در معنای موسیقایی خود آمده است.

●ترکی و تازی

یکی است ترکی و تازی در این معامله حافظ
حدیث عشق بیان کن بدان زبان که تو دانی

در باب ترکی و تازی نوشته‌اند: «آیا مخاطب و منظور در این غزل ترك زبان بوده است؟» اما بنده تصور می کنم که بیت مفهوم دیگری داشته باشد. اشاره به همان مکتب عرفانی باشد که می گوید: «الطرق الی الله بعددانفس الخلائق» و این رسم حافظ است که نکات عرفانی را در ضمن مطالب عادی روزمره بگنجاند. آنچه مرا متمایل به این معنی می کند «حدیث عشق» در مصراع دوم است. مراد همان دید وسیع عرفانی است که مولانا آن را در حکایتی که بسیار معروف است با سمبولهای ازم، عنب، انگور و استافیل (یعنی ترکی، تازی، فارسی و رومی) بیان کرده است:

فارسی و ترك و رومی و عرب
جمله باهم در نزاع و در غضب

و بار دیگر در قصهٔ وکیل صدر جهان:

پارسی گو گرچه تازی خوشتر است
عشق را خود صد زبان دیگر است

و در قصهٔ سلیمان وهدهد:

ای بسا هندو و ترك همزبان
ای بسا دو ترك چون بیگانگان

توضیح داده است.

●جاودان یا جادوان

غبار خط بپوشانید خورشید رخش یا رب
بقای جا ودانش ده که حسن جاودان دارد

دربارهٔ ضبط بیت می نویسند: «در مصراع دوم این بیت اغلب نسخه‌ها کلمهٔ قافیه را جاودان ثبت کرده‌اند... اما به گمان من کلمهٔ قافیه باید «جادوان» باشد. در همهٔ داستانهای ادبی و قصه‌های عامیانه که از جادو ذکری می‌رود این نکته نیز هست که جادو (جادوگر) خود را به صورت دختر زیبایی درمی آورد و به این شیوه قهرمان داستان را می فریبد. معنی بیت نیز چنین اقتضا می کند. پوشیده کردن خورشید با غبار خط نوعی جادوگری شمرده شده». اما غبار خط موی چهره است و بنابراین محبوب شاهدی است از نوع ذکور، شاهدی که موی چندان بر چهره‌اش رسته که سراسر آن را پوشانده و با وجود این از حسنش چیزی کم نشده است. همین زمینهٔ معنی در این بیت روشنتر بیان شده است.

ز خطت صد جمال دیگر افزود
که عمرت باد صد سال جلالی

چنین است که جادو در معنی دختر زیبا نمی‌تواند مشبهٌ‌به شاهدی باشد که چهره‌اش از موی پوشیده شده است. سخن از جادوگری هم در بیت نیست، زیرا پوشیده شدن چهره از مو را نمی‌توان جادوگری تلقی کرد.

●چار تکبیر

من همان دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست

در معنی چار تکبیر نوشته‌اند: «چهار بار تکبیر گفتن در پایان نماز میت»، اما نماز میت مجموعاً عبارت از چهار تکبیر است که در فاصلهٔ آنها دعاهایی خوانده می شود.

●دیو سلیمان نشود

اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش
که به تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود

دربارهٔ این بیت نوشته‌اند: «اما به قرینهٔ کلمات تلبیس و حیل گمان می کنم که در شعر حافظ «دیو سلیمان» نشود درست‌تر باشد، زیرا که دیو چنان که در تفاسیر مذکور است با حیلهٔ ربودن انگشتر بر جای سلیمان نشست». معلوم نشد اکنون که این معنی را درست‌تر یافته‌اند چرا در چاپ دوم وارد متن نکرده‌اند. بنده به مواردی برخورده‌ام که متن چاپ اول را عوض کرده‌اند. از جمله «شرابی مست» در چاپ دوم به جای «شرابی تلخ» آمده است. این یکی را هم تغییر می‌داند.

در نقد چاپ اول، نکته‌هایی در ترجیح «سلیمان نشود» بر «مسلمان نشود» نوشته بودم. البته این مطلب را تا آنجا که به خاطر دارم ابتدا علی دشتی در مقدمهٔ خود به حافظ انجوی طرح کرده و توجه داده است و ابتکار خود بنده نبود، علیهذا اگر تغییری در متن چاپ دوم داده شده بود از تصور اینکه یادآوری این حقیر مؤثر

واقع شده و چنین تغییری در متن راه یافته مطلقاً گمانی به خود نمی‌بردم و به سخن سعدی توجه داشتم که:

گه بود کز حکیم روشن رای
بر نیاید درست تدبیری
گاه باشد که کودکی نادان
به غلط بر هدف زند تیری

● زجاجی

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر
که در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبی است

در معنی زجاجی و عنبی در این بیت توضیحاتی داده‌اند که همه درست است ولی به معنی مورد نظر در این بیت نرسیده‌اند. دختر رز هم به معنی شراب آمده و هم به معنی انگور. وقتی انگور است در پردهٔ عنبی است و وقتی شراب می‌شود و به شیشه می‌رود در پردهٔ زجاجی و این هر دو از پرده‌های چشم است و متناسب با نور چشم.

● سرگرفته

دل گشاده دار چون جام شراب
سر گرفته چند چون خمّ دنی

برای سر گرفته دو معنی داده‌اند: «سر بسته و سرپوشیده» و «غمگین و متأثر» و هیچ کدام از دو معنی نه دقیق و روشنگر است و نه کامل. سر خم را با پارچه‌ای محکم می‌بستند که هوا در آن نفوذ نکند، پس خم دژ این حالت به کسی تشبیه شده که بر اثر سردرد چهرهٔ گرفته دارد و دستمال به سر بسته است، اما سر گرفته معنای دیگری دارد به کلی متفاوت با این معنی، در این بیت: آن شمعِ سرگرفته دگر چهره بر فروخت/وین پیر سالخورده جوانی زسر گرفت. وقتی اطراف فتیلهٔ شمع را سُك می‌گرفت و درست نمی‌سوخت با مقراض سرِ آن را می‌گرفتند و شمع دوباره شعله می‌کشید. پس چنانکه در بیت آمده شمع سرگرفته دوباره شعله می‌کشد. حداقل انتظار این است که معانی مختلف مربوط به کار حافظ را بدهند، وگرنه خواننده سرگرفته را همه‌جا سرپوشیده و غمگین معنی خواهد کرد و به اشتباه خواهد افتاد.

● شاهرخ زدن

نزدی شاهرخ وفوت شد امکان حافظ
چه کنم بازی ایام مرا غافل کرد

در معنی شاهرخ زدن نوشته‌اند: «یکی از لعبهای بازی شطرنج». با توجه به اصطلاحات شطرنج که در بیت آمده و خود ترکیب شاه و رخ که هر دو از مهره‌های این بازی هستند، فهم اینکه شاهرخ زدن از لعبهای بازی شطرنج است برای یك خوانندهٔ کم بضاعت هم دشوار نبود. و این معنی کلی کمکی به فهم حافظ نمی‌کند. شاهرخ زدن معنی دقیقتری دارد و حقِ سخن حافظ بیش از این سهل گیریهاست. در *راحة‌الصدور* آمده است: «و بسیار افتد که خصم به فرس شاه خو... ابن فرس بر رخ نیز باشد. ضرورت شاه باید باختن. خصم رخ را ضرب کند. این را شاه رخ خوانند...» (ص ۴۰۹)، یعنی اسب به یك حرکت دوکش می‌دهد بر شاه و رخ هر دو می‌نشیند، که ناچار باید رخ را فدا کرد.

● شیخ جام

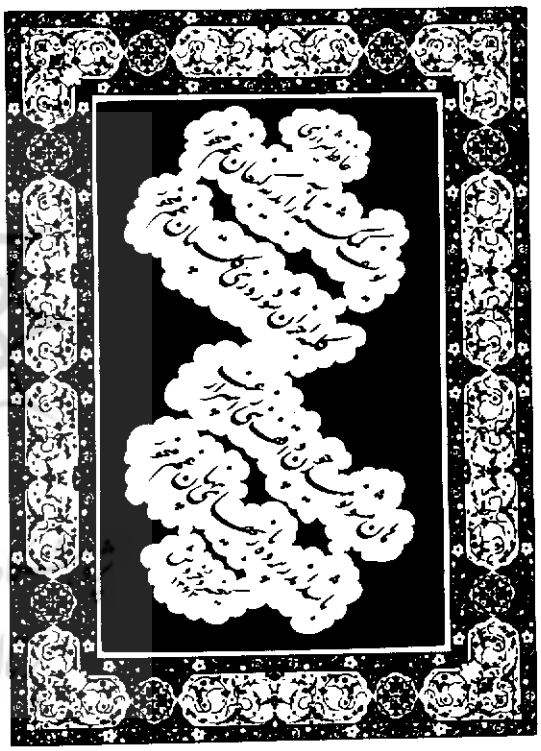
حافظ مرید جام می است ای صبا برو
وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

در باب شیخ جام نوشته‌اند: «...من پیش از این در یك ج نوشته بودم که اگر مراد شیخ الاسلام احمدجام باشد که قریب د قرن و نیم پیش از حافظ می‌زیسته و مولد و مسکنش از اقامتگا حافظ دور بوده، بعید است که کنایهٔ حافظ در این بیت متوجه ا باشد...» و اکنون که قصهٔ شیخ جام ادامه دارد، خلاصه گزارشی آن به عرض می‌رسانم: اصل فکر که شیخ احمد جام نامقی ب علت بعد مکان و زمان نمی‌توانسته مقصود حافظ در این بیت باشد، چنان که از نوشتهٔ استاد مرتضوی در مکتب *حافظ* (ص ۲۶۸) استنباط می‌شود، از جانب استاد فروزانفر اظهار شد است. استاد خانلری در «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ» همین نظر را به تأکید اظهار می‌کند و به اتکای همین نسخهٔ «ج» معتقد است که شیخ خام است نه شیخ جام. استاد جلال الدین همایی د *مقام حافظ* (ص ۲۰) می‌گوید شیخ جام درست است، ولی این شیخ نه آن شیخِ جامِ نامقی است، بلکه چون در مصراع اول می‌گوید حافظ مرید جام می است، جام می شیخ حافظ می‌شود این شیخ جام همان جام می است. علامهٔ دهخدا هم شیخ خام درست دانسته و می‌گوید در مصراع اول هم خام می است به جای جام می. استاد فرزان در «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ (برای آگاهی از این مشاجرات قلمی رك: به مجموعهٔ *مقالات فرزان*، ص ۲۰۱) به صراحت اظهار می‌دارد که شیخ جام در این بیت مراد همان شیخ احمد ژنده‌پیل نامقی است و اشکالی که ذکر کرده‌اند وارد نیست زیرا رسم است ـ مخصوصاً در ادعیهٔ مذهبی ـ که به مرده سلام برسانند، با فاصلهٔ زمانی و مکانی.

چنانکه ملاحظه می‌شود، استاد خانلری هم، با آنکه در آ مقاله نظر فرزان را نمی‌پذیرد، اکنون از نظرِ سابق خود عدو کرده است، منتها با این استدلال که اختصاراً می‌گوید چون د نیمهٔ قرن نهم فرزندان شیخ جام در خراسان تعدادشان به هزار ت می‌رسیده و بعضی از اعقاب شیخ در زمان حافظ در شیراز

مقامات بلند رسیده بودند، پس مانعی ندارد که مقصود حافظ در بیت همان شیخِ جام احمد نامقی باشد. بنده همان وقت که سخن استاد فرزان را خواندم آن سخن بر دلم نشست و به نظر ایشان معتقد شدم که فاصلهٔ زمانی و مکانی مانع از این اشاره نتواند بود و بعدها، وقتی به آثار شیخ جام نظیر *انس التائبین* و *مقامات ژنده‌پیل* و غیر اینها رجوع کردم، تردیدی برایم نماند که مقصود حافظ هموست. مخالفت شیخ با اساس عرفان و تصوف، کرامات و خوارق عاداتی که بر اثر زهد و عبادت به او نسبت داده شده، از قبیل عسل شدن شراب و بینا کردن نابینایان و هزاران نمونهٔ دیگر که قطعه‌قطعه در این کتب نقل شده جای تردید برای من نگذاشت که نشانهٔ تیز طعنهٔ شاعر هموست و نظر استاد فرزان صائب است. توان گفت که نه تنها در این بیت بلکه در بسیاری از ابیات، هرجا که سخن از زاهد خودبین است نظیر چنان مدعیانی مورد نظر او بوده‌اند. اما در مورد بازگشتِ استاد خانلری به شیخ جام، بنده تصور می‌کنم اقرار به یك اشتباه در زندگی پربار یك استاد ادب مسألهٔ مهمی به حساب نمی‌آید. و به هر حال زیان آن کمتر از تشبث به اینگونه دلایل بود که چون یکی از بازماندگان شیخ جام در زمان حافظ در شیراز می‌زیسته و جمعی از اعقاب وی در نیمهٔ قرن نهم (صد سال بعد از حافظ) درّ خراسان می‌زیسته‌اند، حافظ می‌توانسته در قرن هشتم در شیراز از جد اعلای آنها سخن بگوید. اولاً از کجا معلوم که حافظ از وجود این بازماندگان در شیراز و خراسان با خبر بوده است؟ ثانیاً اشکال مسأله این بود که به مردهٔ دویست سال پیش نمی‌توان پیام فرستاد، به فرض که شاعر از وجود این بازماندگان آگاه بود، مگر می‌توانست از طریق آنان برای جد اعلایشان پیام بفرستد؟ شاید در عصر ما هم هنوز کسانی از نسل شیخ جام باشند.

به یاد استاد فروزانفر می‌افتم که یك بار در چنین ماجرای ادبی دچار شده بود. در سال ۱۳۰۸ در ضمن یك سخنرانی سعی داشت ثابت کند که رودکی کورِ مادرزاده نبوده است. و از جهت اینکه رنگها را وصف کرده، امکان نداشت که چنین باشد و بعدها که مآخذی به دستش افتاد و متوجه اشتباه خود شد در مقالهٔ «شعر و شاعری رودکی» (مجموعهٔ *مقالات فروزانفر*، ص ۳۳۸) می‌خواهد ثابت کند که رودکی کور مادرزاده بوده است. آنچه در این رفت و بازگشت به نظر من عبرت‌آموز آمد فروتنی توأم با شجاعت اوست. می‌نویسد: «در سال ۱۳۰۸ بنده در انجمن ادبی ایران که به تعهد و سرپرستی مرحوم محمدهاشم میرزاافسر تشکیل می‌شد خطابه‌ای راجع به زندگی و آثار رودکی ایراد کردم و در آن وقت صحت این واقعه [کور مادرزاد بودن رودکی] را در محلّ شك و شبهت می‌شناختم... اما اکنون می‌خواهم اشتباه سابق خود را تصحیح کنم...» بهتر نبود استاد خانلری هم به همین



سادگی به اشتباه خود اقرار می‌کرد؟ بازگشت از مواردی که در مقالهٔ «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ» طرح کرده‌اند منحصر به شیخ جام نیست. موارد دیگر هم بنده سراغ دارم و مجموعاً آثار «تعجیل ذهن کاتب» در این مقاله مکرر دیده شده است.

● **عرقچین**

ز تابِ آتشِ دوری شدم غرق عرق چون گل
بیار ای باد شبگیری، نسیمی زان عرقچینم

برای عرقچین تعبیر مناسبی در اصطلاح گلاب‌گیری یافته‌اند و آن اینکه «حلقه‌ای از پارچه یا پنبه است که میان لبهٔ دیگ و سرپوش آن می‌گذارند تا عرقی که از جوشیدن گل در دیگ حاصل می‌شود از منفذهای لبهٔ دیگ سرازیر نشود...» اما معنی کافی نیست. بعد از انطباق کلمات بیت با مفاهیم گلاب‌گیری، که مرحلهٔ نخستین و ناگزیر است برای رسیدن به معنی نهایی، باید در مرحلهٔ دوم به مفاهیم دیگر عرقچین پرداخت و معنای شاعرانهٔ مورد نظر البته در این مرحله به دست می‌آید. یك معنی عرقچین شبکلاه کوچك است که نوشته‌اند و معنی دیگر آن خودِ معشوق است به اعتبار اینکه عرق از جبین عاشق بر می‌چیند و با این مفاهیم تازه این معنی به دست می‌آید: از حرارت آتش دوری مثل گلی که برای گلاب‌گیری در دیگ بریزند غرق در عرق شده‌ام، ای باد سحرگاهی نسیمی از معشوق (= عرقچین، یا از عرقچین معشوق) بیار تا تسکینم دهد. در غیر این صورت اصطلاح گلاب‌گیری عرقچین را چگونه می‌توان در بیت با سوختن شاعر از آتش دوری محبوب مرتبط ساخت؟

● **کمان کشیدن**

با چشم و ابروی تو چه تدبیر دل کنم
وه زین کمان که بر من بیمار می‌کشی

در باب اصطلاح کمان کشیدن نوشته‌اند: «بر سر بیمار کمان کشیدن به عقیدهٔ عوام موجب شفای بیمار بوده است» توضیح ناقص و نامفهوم است. در حاشیهٔ حافظ غنی (تقریر قزوینی) و ذیل حافظ انجوی بر این بیت، موضوع به خوبی توضیح داده شده است. از آنجا که تا موضوع کمان بر سر بیمار کشیدن به درستی روشن نشود، صورت و معنی صحیح بیت معلوم نخواهد شد خلاصه‌ای عرض می‌کنم. در بعضی از قبایل جنوبی ایران رسم بر این بوده که برای قطع تب بیمار یك سینی فلزی بالای سر او قرار می‌دادند و تیری از کمان به سوی سینی رها می‌کردند با این تصور که بر اثر صدای ناگهانی اصابت تیر به سینی شوکی به بیمار دست دهد و موجب قطع تب او گردد. شاعر نکته‌سنج چشم را ـ به مناسبت بیماری که صفت شاعرانهٔ اوست ـ به بیمار و ابرو را با کمان منطبق ساخته و از آن تصویری به وجود آورده که ابروی کمان کش برای معالجهٔ چشم بیمار بر سرِ او کمان کشیده است. بنابراین مقدمات صورت صحیح مصراع دوم باید این باشد که در حافظ قدسی آمده است: «وه زین کمان که بر سر بیمار می‌کشی» (نه بر من بیمار می‌کشی). در مصراع اول می‌گوید چشم و ابروی تو طاقت از من ربوده و در مصراع دوم روشن می‌سازد که این زیبایی به علت آن است که ابرو برای معالجهٔ چشم بیمار بر سر او کمان کشیده است. نمی‌دانم «بر من بیمار می‌کشی» را چگونه باید معنی کرد.

● **گربهٔ عابد**

ای کبك خوش‌خرام کجا می‌روی بایست
غره مشو که گربهٔ عابد نماز کرد

راجع به گربهٔ عابد می‌نویسند: «در این بیت اشاره‌ای است به داستان گربهٔ متعبد و کبکنجیر در *کلیله‌ودمنه*...». استاد مینوی نیز بر همین عقیده بود و در *کلیله‌ودمنهٔ* مصحَح خود (چاپ ۱۳۴۳) ذیل حکایت کبکنجیر نوشته است: «شعر معروف خواجه حافظ شیرازی ظاهراً مربوط به این حکایت است: ای کبك خوشخرام کجا می‌روی بایست...» (ص ۲۰۸). به هر حال سه گربهٔ عابد ریایی در این داستان متهم‌اند: گربهٔ عماد فقیه، گربهٔ *کلیله‌ودمنه* و گربهٔ عبیدزاکانی، و بنده بیشتر ظنم به همین گربهٔ عبید می‌رود که خود عبید آن را به مثابهٔ نماد شخصیت امیر مبارزالدین خلق کرده است و در این بیت به کنایه و تصریح از او نام می‌برد: ناگهان گربه جست بر موشان/ چون مبارز به روز میدانا. با توجه به اینکه حافظ نیز نسبت به امیر مبارز همین گونه قضاوت داشته است. تفصیل این معنی را در شرح حافظی که زیر چاپ دارم نوشته‌ام و نقل آن در این جا مقاله را از این که هست چندین صفحه بیشتر خواهد کرد.

● **مهیا/مهنا**

باده و مطرب و گل جمله مهیاست ولی
عیش بی‌یار مهیا نشود یار کجاست

نوشته‌اند «در مصراع دوم، همهٔ نسخه‌ها کلمهٔ «مهیا» ثبت کرده‌اند، اما گمان می‌کنم که در اصل این جا کلمهٔ «مهنا» بوده به معنی خوش و گوارا...» و به گمان بنده این جا همان کلمهٔ مهیا که ضبط همهٔ نسخه‌هاست درست و سخن حافظ است. در مصراع اول وجود باده و مطرب و گل را مهیا بودن وسایل عیش وصف کرده و در مصراع دوم گویی این نکته به خاطرش می‌رسد که از یار سخن نگفته و بنابراین مهیا بودن عیش را بی‌یار نفی می‌کند: «که دگر می نخورم بی‌رخ بزم‌آرایی».

در قسمت اعلام فهرستی آورده‌اند که نه کامل است و نه چندان دقیق و سودبخش. معلوم نیست چرا جمشید و زَو را در ردیف خود نیاورده‌اند. در باب فخرالدین عبدالصمد می نویسند: «این شخص شناخته نیست و ناگزیر یکی از بزرگان بوده است. غزل ۱۹۳ به نظر می آید که در تبریك عروسی او باشد و در این صورت کلمهٔ صمد با ایهام اشاره‌ای به اوست». این فخرالدین عبدالصمد برای اهل تحقیق عقده‌ای ناگشودنی شده است. چنانکه استاد معین نیز در *حافظ شیرین سخن* ذیل عنوان «فخرالدین عبدالصمد» علامت سؤال گذاشته و گذشته است. علامهٔ قزوینی هم در آخر دیوان حافظ، فخرالدین عبدالصمد را در ردیف اعلام آورده است. اما این بنده در سراسر حافظ به نام کسی به صورت فخرالدین عبدالصمد بر نخورده‌ام. چنین معلوم می شود که همهٔ اهل تحقیق فخردین عبدالصمد را در این مصراع: «تا فخردین عبدالصمد باشد که غمخواری کند»، بی هیچ شك و شبهه فخرالدین عبدالصمد به حساب آورده، به دنبال کشفِ هویت او رفته‌اند. بی‌شك این تصور از این جا ناشی می‌شود که حافظ معمولاً لقب اشخاص را در شعر تجزیه می کند، و اجزای آن را به صورت صفت و موصوف در می‌آورد، مثل نصرتِ دین به جای نصرت‌الدین (شاه یحیی) یا عمادِدین به جای عمادالدین (محمود). پس تصور شده است که فخردین هم، فخرالدین بوده است. ولی روش تجزیه کردن القاب دلیل بر این نخواهد بود که هر صفتی که پیش از اسمی درآید لزوماً جزء اسم و مجموعاً لقب او بوده است و شاعر در همهٔ موارد ملزم به رعایت روش معهود است. پس فخردین عبدالصمد لزوماً فخرالدین عبدالصمد نیست، می‌توان گفت کسی بوده به نام عبدالصمد که شاعر او را به صفت افتخار و مباهات دین ستوده است و چنین کسی با این نشانی ممکن است به احتمال قوی بهاءالدین عبدالصمدبن عثمان بحرآبادی باشد که چنانکه در کتاب *شدّالازار* (ص ۴۵۹) آمده از علمای بزرگ زمان حافظ و صاحب تألیفات و شهرت بسیار بوده و چنانکه استاد معین در صفحهٔ ۲۹۲ *حافظ شیرین سخن* می گوید از استادان حافظ بوده است. از آنجا که اجزای لقب او به صورت بهاءدین در بیت نمی گنجیده، ناچار از آوردن آن صرف نظر کرده و استادِ خود را به صفت فخرِدین ستوده است.

و اکنون می‌رسیم به دومین قسمت سخن استاد خانلری که می گوید: «غزل ۱۹۳ به نظر می آید که در تبریك جشن عروسی او باشد». در غزل ۱۹۳، در این بیت کلمهٔ صمد آمده:

گفتم صنم‌پرست مشو با صمد نشین
گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کنند

در این بیت صمد به مثابهٔ یکی از اسماءالحسنی آمده و بنده مطلقاً ایهام به شخصی در آن نمی بینم. قرار دادن صمد در برابر صنم، قرار دادن ایمان و اسلام در برابر کفر و بت‌پرستی است، چنانکه در این بیت نیز همین زمینه سخن را طرح کرده است:

ز جیب خرقهٔ حافظ چه طرف بتوان بست
که ما صمد طلبیدیم و او صنم دارد

نه در صنم ایهامی است و نه در صمد.

و اینك چند نکته:

* جای جای در بعضی صفحات دیوان علامتهایی به صورت دایرهٔ کوچك میان پر یا میان خالی و اشکالی از این قبیل آمده است که در سراسر کتاب توضیحی بر آنها نیافتم. مخصوصاً نگاه کنید به صفحات ۶۹۳ و ۷۳۱.

*در آغاز یادداشتها متذکر شده‌اند که کلمات دور از ذهن را توضیح می‌دهند، ولی عملاً کلماتی را معنی کرده‌اند که در محاورات روزمرهٔ امروزی نیز متداول است بی آنکه معنی دیگری در متن حافظ داشته باشند یا نکته‌ای در آنها باشد مثل عهد محبت، وفای به عهد، غربت، غریبی، معاشر، چمن، تطاول...

*عنوان یادداشتها «بعضی از لغات و تعبیرات» است و در موارد بسیار اختلاف نسخه‌ها را طرح کرده‌اند.

*جای سپاسگزاری است که در چاپ دوم، در نوشتن کلمات کان و کین فاصلهٔ بعد از حرف کاف و علامت آپوسترف مانندی را که در چاپ نخستین گذاشته بودند حذف کرده‌اند و فارسی سادهٔ عمومی و سنتی را ادامه داده‌اند. این بدعت در چاپ نخستین بطور نامنتظر و ناشناخته‌ای خودنمایی می کرد.

* بهاء (با همزه) کلمهٔ عربی و به معنی نور است و بها (بدون همزه) کلمهٔ فارسی و به معنی قیمت است و در مُهری که برای تعیین قیمت در صفحهٔ سفید درون جلد زده شده بهاء (با همزه) آمده است: «بهاء دورهٔ دوجلدی ۲۷۵ تومان»، که البته خطا بر عهدهٔ ناشر است. امید است که با اصلاح آن منتی بر زبان فارسی بگذارند.

مجموعاً بسیار جای افسوس است که استاد خانلری، حداقل در فرصتی که میان چاپ اول و چاپ دوم پیش آمد، دل به کار حافظ ندادند، و چنانکه همهٔ آشنایان با آثار ایشان معتقدند در تحریر این معانی و تعبیرات زیت فکرت نسوختند و چراغی فراراه تحقیق نیفروختند- آیندگان نخواهند پرسید اثر در چه مدت و کدام وضع و حال به وجود آمده، فقط می پرسند چه کسی آن را به وجود آورده است.

با این امید که حضرت استادی را از این خرده عرایض «غبار خاطری از رهگذار ما نرسد».