ماجرای پایان ناپذیر حافظ

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست
هرچه آغاز ندارد نپذیرد انجام
«حافظ»

از حافظ هرجا حرفی به میان آید، خود بخود کنجکاوی برانگیخته می‌شود؛ زیرا دیوان او عصارهٔ سرگذشت ایران و «نقد حال» ماست. پس از ششصد سال، هنوز هم سخنگوی مای الکن است، و جواب دهنده به فال همیشگی ای که در ضمیر ما خلجان دارد. هرجا سؤالی داشته باشیم، خیلی عمقی‌تر از رادیوها و روزنامه‌ها و کتاب‌های روز، دست به دامن او دراز می‌کنیم. به همین قیاس، بحث بر سر معانی ابیات حافظ نیز، تا زمانی که او به خوانده شدن ادامه دهد، ادامه خواهد یافت.

اکنون که چاپ تازه ای از حافظ به تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری از جانب «بنیاد فرهنگ ایران» انتشار یافته است و بحث بر سر خواجهٔ شیراز تا اندازه ای تازه گردیده، من نیز وسوسه شدم که با تنگی مجال و حصر توانایی، مطلبی در این زمینه عنوان کنم.

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

در چاپ بنیاد، کار دقیق حوصله سوزی در پیش گرفته شده است. بعد از این، کسانی که بخواهند سیر دگرگون شدگی ابیات را در طی زمان دنبال کنند، و از آن بعضی نتیجه‌گیریهای روانی، اجتماعی، فکری و ذوقی بنمایند، راه در برابرشان باز است. این مقایسه و تأمل، برگه‌هایی از طرز روحیهٔ کاتبان و خواست‌ها و معتقدات زمان به دست می‌دهد. نیز می‌نماید که در سیر روزگار، چگونه ذوق و گرایش خواننده با حاصل کار گوینـده برخورد می‌کرده است و دستبردهای آگاهانه و ناآگاهانه، مبیّن چه اندیشه‌های پنهانی است. ولی فایدهٔ فوری‌تر کتاب آن بوده که توانسته است نظر نقدی مربوط به بعضی ابیات و کلمات را به جنب و جوش آورد.

اول از همه این سؤال در ذهن می‌گذرد که چرا دیوان حافظ بیش از کتاب هر شاعر دیگر فارسی زبان در معرض دگرگونی قرار گرفته است. جواب باز می‌گردد به چهار اصل **شخصیت حافظ** و **نوع شعر و شیوهٔ کار و زمان او**. حافظ مردی باریک بین، شکّاک و محتاط است؛ در عین حال مصمّم است که هر چه در دل دارد بگوید، لیکن با بیانی که فتنه‌ای از آن بر انگیخته نشود؛ بنابراین شخصیت او به این سرگردانی کمك کرده است. در میان شاعران مهم زبان فارسی شاید او تنها کسی باشد که دیوانش در زمان خودش گردآوری نگردیده (خیام را به حساب نیاوردیم که حرفه اش شاعری نبوده). علت چیست؟ چرا خواجه حافظ شیرازی که از همهٔ شاعران ایران شاعرتر بوده، و جز شعر گفتن کار عمده ای در زندگی نداشته و آنهمه دلبستهٔ شعر خود بوده، و به آن اعتقاد می‌ورزیده، نباید مدّت کوتاهی وقت بر سر جمع کردن آن بگذارد؟ در واقع گردآوری پانصدو اندی غزل، کمتر یا بیشتر، که نسخهٔ هر یك را در دست داشته، کار دشواری نبوده. چرا با صرف اندکی وقت نخواسته است راه را بر ابهام و گمشدگی و خسرانهای آینده ببندد؟ آیا آنقدر به جایگزین بودن شعر خویش در سینهٔ مشتاقان خود اطمینان داشته، که دیگر نیازی به تنظیم دیوان نمی‌دیده؟ گمان نمی‌رود. تا آن زمان رسم بر آن بوده که هر دیوانی گردآوری شود. «جامع دیوان» موضوع را به این صورت توجیه می‌کند: «بواسطهٔ محافظت درس قرآن و ملازمت به تقوی و احسان و بحث کشاف و مفتاح و مطالعهٔ مطالع و مصباح، و تحصیل قوانین ادب و تجسّس دواوین عرب، به جمع اشتات غزلیات نپرداخت و به تدوین و اِثبات ابیات مشغول نشد...» (مقدمهٔ حافظ قزوینی)، که این عذری پذیرفته نیست، زیرا جمع کردن دیوان وقت چندانی نمی‌گرفته.

امّا عذر دیگری که «جامع دیوان» از زبان حافظ می‌آورد مقبول تر و منطقی‌تر است، می‌نویسد که او را در محضر درس مولانا **قوام‌الدین عبدالله** می‌دیده و به او یادآوری می‌کرده است که «این فرایدِ فواید را همه در یك عقد می‌باید کشید...» و خواجه مانع کار را «**ناراستی روزگار**» و «**غدر اهل عصر**» می‌دانسته. از فحوای پاسخ حافظ چنین بر می‌آید که وی برای احتراز از مزاحمت متعصبان و حاسدان و کوته بینان و غوغای عوام،

محمدعلی اسلامی ندوشن

نمی‌خواسته است که شعرهایش به صورت مجموعه‌ای در آید. این خود نشانهٔ بگومگو و اعتراضی است که بر سر بعضی از اندیشه‌های حافظ جریان داشته، و اگر حمایت چندِ صاحب مقام وسیع نظر، از جمله شاه شجاع نمی بود، شاید جان و زندگی گوینده در معرض خطر جدّی قرار می‌گرفت.

حتی در دوران‌های گشاده‌تر، چون زمان پس از عزل مبارزالدین، گویا حافظ ترجیح می‌داده است که غزلهایش به نحو پراکنده ـ و چه بسا باروایتهای مختلف ـ در دست این و آن بماند، تا آنکه به صورت دیوانی درآید و او بر آن صحّه بگذارد، و این مجموعه به عنوان متن منحصر و نهایی شعر، به دست مخالفان بیفتد و بهانهٔ غوغا انگیزی به آنان بدهد.

از این که بگذریم، چنین می‌نماید که حافظ می‌خواسته است که تا آخر عمر دستش در دستکاری ابیات باز بماند. این حك و اصلاح مداوم دو موجب داشته است: یکی تکمیل صوری و معنوی شعر به منظور بهتر کردن، و دیگر مصلحت زمان. به موضوع مصلحت زمان اشاره کردیم: شعرهایی بوده است که مایهٔ دردسرش می‌شده، و یا آنکه صورتی از آن مخصوص خواص بوده است، و صورت دیگری می‌بایست به دست عامّه سپرده شود؛ و یا آنکه رویدادها و گذشت روزگار، مقتضیات تازه‌ای را پیش می‌آورده، که مستلزم تغییر ابیاتی می‌شده‌اند.

اما از لحاظ زیبایی شعری، حافظ به علت کمال طلبی خاصی که در حد وسواس داشته، لاینقطع شعرهایش را در ذهن دستکاری می‌کرده، و ساختمان شعری او که گاه به معادله‌های ریاضی شبیه می‌گردد، چنین اقتضایی را می‌داشته است. دنیای شعر حافظ مانند ماشین‌خانهٔ یك کشتی است که چون به آن وارد می‌شوید، خود را با انبوهی از سیم و طناب و لوله و پیچ و مهره و اهرم روبرو می‌بینید که هر یك با دیگری در ارتباط است، و حسن کارکرد کشتی مستلزم تنظیم و مراقبت دائم این دستگاه پیچیده است.

ما در حافظ با شاعری روبرو هستیم که تا حدی خصیصهٔ «رونده» دارد؛ کوله بار کلام خویش را در سفر عمر با خود به جلو می‌برد. دوران پرتلاطم و گاه نکبت بار زمان او، نمی‌توانسته است او را بر یك روال احساسی و فکری نگاه دارد. بی‌آنکه به اصول اندیشه‌اش لطمه وارد آید، ناگریز بوده است که فروع بعضی از ابیات خود را با جریانهای زمان تطبیق دهد. نباید فراموش کنیم که حافظ شاعر سیاسی و شاعر مقتضیات است، و احتیاط حکم می‌کرده است که در این وادی خطرناك، تا حد برگشت ناپذیر به جلو نرود؛ و به همین سبب آن قدر به مجاز و کنایه پناه می‌برد. جامع دیوانش نیز از این جنبهٔ برجستهٔ شعر او غافل نبوده که بخصوص از «مجاز و استعارت» او یاد می‌کند و تکیه بر این خاصیت شگفت دارد که «با موافق و مخالف بطنازی و رعنایی در آویخته و در مجلس خواص و عوام و خلوتسرای دین و دولت پادشاه و گدا و عالِم و عامی بزم‌ها ساخته». در واقع همین عیّاری خاص شعر حافظ و تغییر هیئت دادن اوست که گاه صورت واقعی او را مانند پری‌ها از نظر پنهان می‌دارد.

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

دیگر آنکه شاعری کم گوی است. به نسبت دیگران مقدار شعری که از حافظ بر جای مانده بسیار کم است. اگر بگوئیم که از بیست و چند سالگی به شاعری پرداخته، حدود پنجاه سال عمر بارور داشته است که حاصلش می‌شود ماهی یك غزل. این برای گویندهٔ زبردستی که مهم‌ترین مشغله‌اش شاعری بوده، کم است. این کم‌گویی، از روی عمد و جزو شیوهٔ کاراوست. او در هر حال و هر طریق مرد کیفیت است، نه کمیت. کوشش دارد که بار شاعریش هر چه بیشتر فشرده و چکیده باشد. حتی بعید نیست که خود تعدادی از شعرهای متوسطش را از میان برده باشد. می‌دانیم که هر شاعر بزرگی، از فردوسی تا شکسپیر، مقداری شعر بد یا

متوسط دارد، گاهی بیشتر از شعرهای خوبش؛ و چون در حافظ تعداد غزل متوسط خیلی کم است ـ کمتر از یك ثلث ـ خواه نا خواه به این نتیجه می‌رسیم که سیاه مشق‌های شعری و ناخوبهایش از میان برده شده‌اند. منظور آن است که حافظ همهٔ وقت و هم خود را صرف تهذیب و تنقیح همان مقدار غزلی می کرده که اکنون در دست است، و از این بابت نیز این نظر تأیید می شود که بعد از انتشار، بعضی کلمات یا ابیات به دست خود گوینده تغییر کرده باشند. نتیجه آنکه از همان زمان شاعر، خوانندگان با ابیاتی روبرو بوده اند که دو یا سه وجه داشته، هر یك از خود گوینده، هر وجه زاییدهٔ موقعیتی یا حالی، بدانگونه که گاه ترجیح یکی بر دیگری مشکل می شود.

امّا تصرفهایی که دیگران در شعر خواجه کرده اند، گذشته از سهو و لغزش، ناشی از دو انگیزه بوده است: یکی آنکه به خیال خود می خواسته اند شعر را نرم‌تر و خوش آهنگ‌تر و یا از لحاظ معنی قابل فهم‌تر کنند. دوم آنکه می‌خواسته اند با تغییر کلمه یا کلماتی شعر را با منویات و گرایشهای درونی خود بهتر منطبق سازند، و این بیشتر به سبب خاصیت «لسان الغیبی» حافظ است که همه توقع می‌داشته اند تا سرنوشت خود را از آن باز جویند.

تصرف‌هایی که در غزلیّات حافظ صورت گرفته غالباً طوری است که شعر را از معنی نمی اندازد، ولی می تواند آن را فاقد دقت و ظرافت کند. این جاست که برای تشخیص وجه‌های موجه‌تر نمی توان از وارد کردن «نظر نقدی» چشم پوشید. نسخهٔ کهن معتبر اعتبارش بیشتر از یك «نوار قلب» نیست که با همهٔ کارآمدی دستگاه، سرانجام رأی نهایی با طبیب است ـ یعنی انسان.

نظرنهایی چه در مورد شعر و چه در مورد قلب، با توجّه به سایر اوضاع و احوال اتخاذ می گردد. در شعر حافظ نیز هرجا نسخه‌ها دو حکم با اعتبار کم و بیش معادل داشتند، قرائن دیگر باید به کمك گرفته شوند، مانند: دنیای فکری شاعر، سبك، جو کتاب، میزان و نوع کاربرد لغتها و عوامل دیگر... و براینها اضافه می شود: سوابق و سنتهای ادب فارسی، و فکر ایرانی، زیرا حافظ شاعرمراتب ـ شناس و محافظه کاری است که بدون عطف توجه به پیشینیان، دست به قلم نمی برد.

برای نمونه دو مثال می آوریم: یکی «معاشران گره از زلف یار باز کنید...» که در متن چاپ بنیاد «معاشران گره زلف یار باز کنید» بدون از آمده است (به اعتبار چهار نسخه).

کدام درست است؟ بدیهی است که هردو معنی می‌دهد. با این حال، حذف یا حفظ «از» تفاوت باریکی در مفهوم پدید می آورد. اگر بخواهیم ضبط بنیاد را بگیریم، یعنی بدون از، آنچه نخست به ذهن متبادر می شود آن است که هدف باز کردن ناظر به گره است نه زلف، در حالی که چنین نیست. گره وسیله است نه غایت، زلف غایت مقصود است که باید گشوده شود. این مفهوم را به کمك از می شود گرفت. حرف برسر رسایی و نارسایی معناست، وگرنه خواننده بدون از هم معنایی استنباط خواهد کرد. گذشته از این، حرف از مصراع را روان‌تر و خوش آهنگ‌تر می کند. با نبودن ازناهمواری جزئی‌ای عارض می گردد.

مثال دوم این بیت است: خوشادلی که مدام از پی نظر نرود/ به هر درش که بخوانند بی‌خبر نرود (متن قزوینی). در چاپ بنیاد به جای درش، رهش آمده است.

باز در این جا هر دو وجه معنی می‌دهد. ولی از لحاظ منطق شعری و دقّت، در بر ره ترجیح دارد. نخست آنکه فعل خواندن با در بیشتر از ره سازگار است. برای آنکه کسی را به راهی بخوانیم یا باید مفهوم طریق در نظر باشد یا مفهوم شارع (جادّه) و در این جا هیچ یك نیست. معنی بیت در مجموع آن است که خوب است که شخص در رفتن به جانب «منظوری» از هوس دل خود پیروی نکند (یادآورترانهٔ منسوب به بابا طاهر: زدست دیده و دل هردو فریاد...) خاصه آنکه در این جا تصریح بی‌خبر هم داریم. بی‌خبر یا باخبر بر در کسی می‌روند، امّا بی‌خبر به راه رفتن محملی ندارد. برای خبر کردن باید خبر شونده‌ای باشد که در «در» صاحبخانه است، ولی خبر شوندهٔ راه کیست؟

و امّا موضوع دوم که توالی ابیات باشد: عدم ارتباط ظاهری ابیات با یکدیگر در یك غزل از ابداعات حافظ است، هرچند این روش را در درجهٔ کمتری نزد غزلسرایان دیگر هم می توان دید. چنین می نماید که علتش ضرورت کار بوده است. حافظ که در ترکیب شعر خود پیوسته می خواهد انضمامی و انتزاعی و خیالی و واقعی و سیاست و عرفان و دنیا و دین و وقایع روز و تاریخ و تجربه و فکر و خلاصه همهٔ موادّ متنوّع کارگاه ذهنش را با هم بیامیزد، خواه ناخواه به این راه افکنده می شود. او غزل همه جانبه می سراید. می خواهد همهٔ پاسخهای سؤال زندگی را در غزل بجوید. این روش موجب شده است که در شعر او کلیتی پدید آید که در آن همهٔ شئون و اجزاءِ زندگی به هم پیوند بخورند، و گذشته و حال و پیدا و ناپیدا و آسمان و زمین، در یك شبکهٔ پنهانی به هم مرتبط گردند. هر غزل حافظ، یك خانوادهٔ مفاهیم است که در آن

ابیات می توانند ارتباط بیرونی با همدیگر نداشته باشند ولی در کنه، «منطقة البروج» فکری او را تشکیل می دهند. از این رو جابجا شدگی ابیات لطمهٔ محسوسی به کلیت غزل نمی‌زده است، و خوانندگان یا کاتبان اهمیت چندانی به آن نمی‌داده اند.

علت دیگر شاید آن باشد که چه بسا بسیاری از این غزلها از حافظه یادداشت می شده و حافظه نمی توانسته است توالی ابیات را آنگونه که خود شاعر تنظیم کرده بود، نگاه دارد. و البته براینها اضافه می شود این اصل که غزلیات در زمان خود شاعر جمع نشده و به صورت دیوانِ مدوّن در نیامده است.

خوشبختانه این جابجا شدگی، لطمهٔ مهمی به معماری فکری حافظ نزده است. بنایی است که حجره‌ها و رواقها و ستونهایش می توانند هریك جای خود را به دیگری بدهند، بی آنکه بنا از آن نقصانی بیابد. البته، مطلوب آن بود که ابیات به همان ترتیبی که خود شاعر تنظیم کرده است به دست ما می‌رسید، ولی اکنون که چنین یقینی در کار نیست، نباید برسر زیان فقدان آن غلو کنیم. اگر بخواهیم با جابجا کردن ابیات وحدت مضمونی بیابیم، تلاش بیهوده ای کرده ایم. وحدت مضمون آنگونه که ما امروز در می یابیم، مورد نظر و اعتنای حافظ نبوده است. او آن را در ارتباط با عناصر پهناورتر و پیچیده تری می جسته.

اکنون پس از این مقدمه بیاییم برسر موضوع اصلی، یعنی بررسی چند بیت که در خاتمهٔ کتاب به بحث گذارده شده اند. مصحّح درِ پایان دیوان چاپ بنیاد فرهنگ ایران تحت عنوان «چند یادداشت» توضیحاتی آورده است، از جمله راجع به این چند بیت:

«تلخوش» یا «بنت العنب»؟

در این بیت: «آن تلخوش که صوفی امّ الخبائثش خواند...» به جای «آن تلخوش»، «بنت العنب» آورده اند که قانع کننده نیست. یکی از دلائلی که برای ترجیح بنت العنب ذکر شده است آن است که: «... پسوند وش برای همانند سازی دیدنی هاست، نه چشیدنیها و من مورد مشابه این ترکیب را جای دیگر ندیده ام».

تا آنجا که زبان فارسی حکایت دارد، پسوند وش برای هرنوع همانندی ای است که از طریق یکی از حواس و یا ادراك، دریافت شده باشد، چه رؤیت پذیر و چه رؤیت ناپذیر، و به همان اندازه ناظر به ذات و ماهیّت و خصلت است، که ناظر به صورت. به دو مثال اکتفا کنیم:

نیست وش باشد خیال اندر روان
تو جهانی برخیالی بین روان
(مثنوی، چاپ نیکلسن، ص ۶)

و نیز

همه کژدم وش و خرچنگ کردار
گوزن‌شیر چهر و گاو پیکر
(دیوان ناصرخسرو، چاپ تقوی، ص۱۸۱)

که منظورش طینت کژدم است، آنجا که شاعر از سیر سپهر و ستارگان شکایت می کند. خود حافظ نیز وقتی «صوفی وش» و «شاه‌وش» به کارمی برد؛ نه منظور جنبهٔ حسّی رؤیت پذیر آنها بلکه باطن و صفت است.

با این وصف چگونه بتوان «تلخوش» را ترکیبی «غریب» انگاشت؟ حافظ صفت تلخ را دربارهٔ شراب چند بار به کار برده است: «شراب تلخ می‌خواهم که...»، «شراب تلخ صوفی...» بخصوص که تکیه نه برطعم، بلکه برماهیّت و جنس شراب است، که تلخی آن به آن قوّت بیشتر می بخشد.

«تحمل» یا «تجمل»؟

از من اکنون طمع صبر و دل و هوش مدار
کآن تحمّل که تودیدی همه بر باد آمد.
(متن قزوینی)

نوشته اند: «در مصراع دوم این بیت کلمهٔ «تجمّل» بسیار مناسب‌تر می نماید، زیرا که تحمّل اگر شامل صبر و دل باشد، شامل هوش نمی تواند بود...».

شاعر خواسته است از صبر و دل و هوش، بصورت مجموع، کانون «آگاهی و قرار» را اراده کند.

حالتی که در بیت پدید آمده است «از خود بیخودشدگی» و فقدان «اراده و اختیار» است. وقتی بار درون سنگین شد، این «تحمّل» است که اراده و تعقّل را بر سر پا نگه می دارد. پس فقدان تحمّل، موجب می گردد که از کانون «آگاهی و قرار» یعنی «صبر و دل و هوش» اثری باقی نماند. «هوش» در این جا به معنای «به خود بودن» و «از خود خبر داشتن» به کار رفته است.

اما «تجمّل» نمی تواند معنی بدهد. اگر تجمل را در بیت بگذاریم مفهومش این می شود که داشتن صبر و دل و هوش برای انسان یك حالت اضافی و تزیینی است نه ضروری و طبیعی، و حال آنکه چنین نیست. آیا حافظ پیش از بروز این حالت، صبر و دل و هوش را برای خود تجمّلی می انگاشته؟

«باری» یا «بود»؟

یا وفا یا خبر وصل تو یا مرگ رقیب
بود آیا که فلك زین دو سه کاری بکند
(متن قزوینی)

به جای مصراع دوّم گذارده اند: «بازی چرخ یکی زین همه باری بکند»... و توضیح مصحّح این است:

«در بعضی از نسخه‌ها مصراع دوم را به صورت‌های «زین همه کاری بکند» و «زین دو سه کاری بکند» ثبت کرده اند و این تبدیل نتیجهٔ ناآگاهی کاتب از معنی کلمهٔ «باری» بوده است که یکی از موارد استعمال آن معادل «لااقل، دست کم، اقلاً و مانند آنهاست...».

گمان می کنم که در گناه انداختن به گردن کاتب عجله شده است. یك دلیل ذوقی این جا هست و یك دلیل عقلی:

دلیل ذوقی آن است که صورت پیشنهادی چاپ بنیاد، مصراع را سنگین می کند و توی دهن می‌پیچاند و بیانش ناخوشایند می شود.

دلیل عقلی آن است که از نظر دستوری باید **فعل کردن** (بکند) به **وفا** و **خبر وصل** و **مرگ** هر سه برگردد. آیا **خبر وصل کردن** و **مرگ کردن** می شود گفت؟ اما صورت دیگر: «بود آیا که فلك زین دو سه کاری بکند» عیب لفظی و معنوی ای نـدارد و با شیوهٔ طنزی حافظ نیز سازگار است.

«وصله» یا «قصه»؟

معاشران گره از زلف یار باز کنید
شبی خوش است بدین وصله (یا قصه) اش دراز کنید

حرف بر سر وصله و قصه است. این بحث تاکنون چند بار در مطبوعات مطرح شده است (خود این جانب یادداشتی در بارهٔ آن، در شمارهٔ آذر ۱۳۵۷ مجلهٔ یغما انتشار دادم) و تکرارش در این جا ملال‌آور می شود، ولی چون در ضمن«چند یادداشت» از نو مطرح گردیده است، ما نیز به ناچار به آن باز می گردیم.

مصحح در دفاع از کلمهٔ «وصله» دو نوع استدلال آورده اند که یکی لغوی و دیگری منطقی است. استدلال لغوی ناظر به کلمهٔ «واصله» است که در عربی به معنای «موی زنان پیوند کننده» آمده است و «مستوصله زنی است که بر موی وی پیوند کنند». گویا این کار عملی نامستحسن شناخته شده بوده، زیرا از صراح و منتهی الارب حدیثی نقل کرده اند که می گوید :«لعن الله الواصله والمستوصله» دراین جا چند سؤال به ذهن می رسد: یکی آنکه آیا ما می توانیم معنا و مثال مربوط به کلمهٔ «واصله» را به کلمهٔ «وصله» تسرّی دهیم؟ بین این دو کلمه تفاوت معنی است،چنانکه گفته نشده است که من بر جامهٔ خود «واصله» زدم.

دوم از قرائن چنین برمی آید که زنان خاصی که موی کوتاه یا تُنُك داشته اند، موی دیگری را به خود پیوند می زده اند (مانند کلاه گیس امروز) که مکروه شناخته می شده. در ادب فارسی و سنّت فکری ایران، موی فراوان و بلند از نشانه‌های بزرگ زیبایی زن بوده است که گاهی تا پشت پا فرو می ریخته، بنابر این عمل پیوند در شأن زیبایان نبوده و به هیچ وجه شاعرانه نیست که کسی چون حافظ آن را بستاید یا تصویری از آن بسازد.

در استدلال منطقی ، بر این تکیه دارند که «قصه را برای کوتاه کردن شب می گویند» درست است که ما چنین اصطلاحی داریم و در شب‌های دراز زمستان رسم قصه شنیدن بوده است، ولی باید دید چه شبی و به چه منظور؟ حافظ موضوع را به نحو دیگری در نظر داشته است.

نزد او میان **زلف** و **قصه** ارتباطی هست (نه قصه در مفهوم کوتاه کردن شب) چون در این دو بیت:

شرح شکن **زلف** خم‌اندرخم جانان
کوته نتوان کرد که این **قصه دراز** است

و:

گفتمش **زلف** به خون که شکستی گفتا
حافظ این **قصه دراز** است به قرآن که مپرس

چرا باید در این دو بیت، قصه را جانشین زلف بکند و یا از طریق ایهام، آن دو را با هم پیوند دهد؟ به نظر می رسد که میان ایهام و درازی و پیچاپیچی وخیال انگیزی زلف با قصه مشابهتی می بیند.

می گوید: این شب خوش را با افشاندن زلف درازتر کنید. دنیای مرموز زلف و شب و قصه در این جا به هم می پیوندند. این شب چنان شب بزرگی است که باید بر خلاف معهود به سائقهٔ «خلاف آمدعادت» به جای کوتاه کردن درازش کرد.

حافظ لابد در نظر داشته است که شب را با قصه کوتاه می کنند، ولی به عمد جریان مخالف را می گیرد زیرا شبی است با شب‌های دیگر متفاوت.

از این که بگذریم بعضی قرائن کمکی هست، مانند جو کلی دیوان و اینکه بعضی اندیشه‌ها و اصطلاح‌ها و کلمه‌ها، مورد عنایت خاص شاعر هستند و آنها را مکرّر به کار می برد. قصه یکی

از آن کلمات است که بیشتر از سی بار به معانی مختلف در دیوان آمده، در حالی که «وصله» گویا فقط یك بار استعمال شده است (آن هم در معنی ای ناخوش) در این بیت: شرمم از خرقهٔ آلودهٔ خود می‌آید/ که بر او وصله به صد شعبده پیراسته‌ام. کلمهٔ مرقع را که می‌توانسته است جانشین وصله‌دار بشود بیشتر می‌پسندیده.

به هر حال این یك قاعدهٔ ریاضی نیست که مو لای درزش نرود. کسی نمی‌تواند قسم بخورد که در این بیت «وصله» به کار نرفته است و «قصه» به کار رفته. ولی در مجموع وقتی این دو کلمه را در کنار هم بگذاریم، و کارخانهٔ بسیار دقیق طبع حافظ را بشناسیم، در حالی که نسخه‌های خطی حکم کم و بیش مساوی بکنند، در ترجیح قصه بر وصله تردید نخواهیم کرد. نه اینکه پیوند زلف به شب ناشاعرانه باشد، حرف بر سر لفظ وصله است که در بیت جا نمی‌افتد، و بر عکس، قصه، بار شاعرانه‌ای لطیف و عمیق به شعر می‌بخشد. شاهدی را هم که از رباعی مسعود سعد آورده‌اند، چندان موضوع را حل نمی‌کند، زیرا کلمات مسعود سعد (زلف سیه دراز در شب پیوند) آنگونه که باید انتخاب شده است. حرف بر سر لفظ نیز هست.

«بنشیند» یا «ننشیند»؟

عبوس زهد به وجه خمار ننشیند
مرید خرقهٔ دُردی کشان خوشخویم

(متن قزوینی)

اختلاف برسر «بنشیند» و «ننشیند» و نتیجتاً معنی بیت است.

نوشته‌اند: «به خلاف همهٔ نسخه‌ها که این کلمه را «ننشیند» ثبت کرده‌اند، صورت «بنشیند» را ترجیح داده‌ام، زیرا که به عقیدهٔ من معنی بیت این است که: «زاهد که عبوس یعنی اخم آلوده است، مانند مردمان خمار زده جلوه می‌کند، برخلاف فرقهٔ دردی کشان که خوشخوی‌اند».

معنی ای که برای بیت قائل شده‌اند پذیرفتنی نیست. دکتر جعفر شعار و مرحوم پرتو علوی نیز در این باره اظهار نظر کرده‌اند (بانگ جرس، ص۱۵۷ ـ ۱۵۸). خود بیت که با «ننشیند» قدری مبهم است اگر «بنشیند» را بخواهیم بگیریم به کلّی بی‌معنی می‌شود.

آنچه مسلّم است در دو مصراع نوعی مقایسه در میان زاهد و دُردی کش صورت گرفته است که در تعارض و تقابل هستند، منتها یك شباهت ظاهری گول زننده در میان آنهاست: زاهد گرفتگی و ترشروئی ناشی از زهد دارد، و میخواره گرفتگی ناشی از خمار. آنگاه حافظ می‌گوید که دو حالت گرچه به ظاهر شباهتی داشته باشند، منشاء و ذات آنها متفاوت است، این کجا و آن کجا؟

من مرید دوّمی، یعنی دُردی کش هستم. نظر مرحوم پرتو علوی اندکی نزدیك به همین تعبیر است.

«زیرك» یا «نازك»؟

دو یار زیرك و از بادهٔ کهن دومنی
فراغتی و کتابیّ و گوشهٔ چمنی

(متن قزوینی)

در حافظ بنیاد به جای «زیرك»، «نازك» پذیرفته شده است، توضیح آن این است: «... علّت آن که این صورت را ترجیح داده‌ام این است که علاوه برمناسبت فحوای این بیت، «صفت نازکی و نازك» را حافظ چند بار برای معشوق آورده است.» آنگاه پنج بیت که کلمهٔ «نازك» در آنهاست به عنوان مثال آورده‌اند. معانی ای که از کلمه در این پنج مورد استخراج می‌شود، بطور کلّی عبارت است از **لطافت و ظرافت** جسمی و یا روحی. امّا در توضیح معلوم نکرده‌اند که کلمهٔ «نازك» در بیت مورد نظر دارای کدام یك از این معانی است. آیا منظور دلدار و دلبر است که لطافت جسمی دارد و یا ظرافت طبع منظور است، یا هردو؟

بدیهی است که مقصود حافظ یك حکم کلّی است که دو یاری باشند در گوشه‌ای با این خصوصیّات...، و خود او نیز در این حکم کلّی قرار می‌گیرد، یعنی این آرزو را برای خود هم می‌کند. بنابر این آیا می‌توان پذیرفت که وی صفت «نازك» را دربارهٔ خود (یا یکی چون خود) که یکی از دو یار است، به کار ببرد؟ نه. نازك نه به معنای جسمی و نه به معنای روانی نمی‌تواند در این جا صدق بکند. (اگر جسمانی بگیریم، حافظ «لطیف جسم» نبوده و اگر به معنای روحانی بگیریم، نازك به تنهایی این معنی را نمی‌رساند.)

این غزل از غزلهای دوران آخر عمر حافظ است و به حدس مرحوم دکتر غنی (تاریخ عصر حافظ، ص ۳۹۷) پس از فجایع تیمور در اصفهان و شیراز سروده شده است. روح ابیات نه گانهٔ غزل، حکایت از عشق ورزی ندارد، و همه سرشار از اندوه و تنبّه و تأمل است و شاعر خود را در آن دعوت به صبر می‌کند و سرانجام می‌گوید:« مزاج دهر تبه شد در این بلاحافظ ...»

غزلی مشابه داریم با مطلع:« سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی... » که گویا اندکی پیش از این غزل، در اوضاع و احوالی

مشابه سروده شده است. اواخر عمر شاعر وضع فارس چنان آشفته شده است، که در آن حافظ حتی دل به تیمور می بندد، که این خونریز بزرگ زمان بیاید و سامانی در کارها بگذارد. امّا غزل همان لحن نومیدانه وتلخ شعر پیشین را داراست، و کم و بیش همان جوّ را نمایان می کند. در آن نیز از زیرك یاد می شود:

زیرکی را گفتم این احوال بین خندید و گفت
صعب روزی بوالعجب کاری پریشان عالمی

کلمهٔ زیرك در سه بیت ذیل نیز بیان کنندهٔ همان حالت، همان فضای فکری و همان مشرب است. تنها زیرك است که می تواند در غنیمت شمردن وقت و ادراك روح زمان با حافظ همدل و «همدست» بشود و اینك آن ابیات:

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش
که تو خود دانی اگر زیرك و عاقل باشی

یا:

از چـار چیز مگذر، گر عاقلی و زیرك
امن و شراب بیغش، معشوق و جای خالی

یا:

شراب بیغشـ و ساقی خوش دو دام رهند
که زیرکان جهان از کمندشان نرهند

حافظ زیرك را کسی می داند که گول نمی خورد و چشمش باز است و در این جادهٔ پرپیچ و خم و سنگلاخ پر از حادثه و فریب، خط باریك راه خود را می یابد. این درسی است که تاریخ و زمانه به او داده. این زیرك کسی چون خود اوست، و تا حدّی مرادف با رند است.

بنابر این کلمهٔ زیرك به اقتضای زمان و جریان انتخاب شده، و به هیچ وجه نازك نمی تواند جای آن را بگیرد. یاری که در بیت «دویار زیرك» از آن یاد می کند، می تواند جنبهٔ معشوقی داشته یا نداشته باشد، ولی آنچه در او مهم است آن است که شناسا و با خبر و همدل باشد، و او نیز سموم غلیظ زمانهٔ عجب را احساس کند، و پادزهرش را بجوید.

«حوران» یا «موران»؟

در صفحهٔ شش مقدّمهٔ مصحّح راجع به این بیت:

سبز پوشان خطت بر گرد لب
همچو مورانند گرد سلسبیل

توضیحی داده و نوشته اند (خود غزل در متن نیامده است):

«کاتبی کلمهٔ حوران را موران خوانده و در نسخهٔ قدیم و معتبر خلخالی... چنین آمده و مرحوم قزوینی هم چنانکه شیوهٔ او بوده و بدان تصریح کرده، عیناً صورت نسخهٔ خلخالی را پذیرفته است بی آنکه یکی از این دو بزرگوار توجّه کنند که مورچه سبز نیست و گرد سلسبیل هم از وجود مورچه خبری نداده اند»

موضوع شایستهٔ تامّل است. اینکه نوشته اند «مورچه سبز نیست» در آن جای حرف نیست. ولی در این جا به اعتبار «سبزهٔ خط» و تشبیه خط به «سبزی» که در شعر فارسی صدها بار آمده است، مور را سبز خوانده اند؛ از سوی دیگر تشبیه خط به مور هم که فراوان داریم. دو مشبّهٌ به (سبزه و مور) در این جا با هم ترکیب گشته اند. و امّا سلسبیل در این جا معنی مجازی «چشمهٔ نوش» و «جوی عسل» دارد که در تفسیرها از آن یاد شده است. در واقع موران خط نه گرد سلسبیل بهشت، بلکه گرد حقّهٔ نوش لب جمع می شوند. این صورت شعر بخوبی معنی می دهد، و وجه دیگرش را برعکس نمی توان پذیرفت. چرا قبول «حوران» مشکل است؟ به دلائل ذیل:

۱ـ تاکنون در زبان فارسی دیده نشده است که خط را به «حور» تشبیه کرده باشند، و حافظ که شاعر سنّت گرای است، از بدعت آوردن در شعراحتراز دارد. حافظ شاعر نوپرداز امروزی نیست که عنان خیال پردازی خود را رها کند.

۲ـ از دیدگاه سنّت و روال شعر فارسی در میان مشبّه و مشبّهٌ به (خط و حور) وجه شبه موجود نیست. حور که گاه کنیزك خوانده شده است، بنابه وصفهایی که از او داریم موجودی است دارای هیکل و اندام که نمی تواند القاء کنندهٔ خط باشد.

۳ـ گویا این حدس از اینجا ناشی شده است که حور در بهشت است و سلسبیل در بهشت و حور حلّهٔ سبز بر تن دارد. ولی روایتها این حدس را تأیید نمی کنند. سلسبیل چشمه است نه حوض که بتوان گرد آن جمع شد، و حوران هم آزاد نیستند که بتوانند اطراف سلسبیل پرسه بزنند و در سبز پوشی آنها هم تردید است.

* * *

آقایان دکتر حسینعلی هروی و دکتر ابوالحسن نجفی در شماره های مرداد ـ آبان و دی و بهمن نشر دانش دربارهٔ حافظ «چاپ بنیاد» مقالات سودمندی منتشر کردند و ابیاتی را مطرح نمودند که بد نیست راجع به چند مورد آن بحث دنبال گردد. نخست راجع به مقالهٔ آقای هروی:

اعتبار «هست» یا «نیست»؟

سهو و خطای بنده گرش **اعتبار نیست**
معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست؟

این وجه مطابق با ضبط حافظ قزوینی و چند نسخهٔ دیگر است. امّا در حافظ چاپ بنیاد «سهو و خطای بنده گرش هست اعتبار» آمده و **ناقد** آن را ترجیح داده و نوشته اند: «معنای این بیت به این صورت که در حافظ قزوینی آمده، همیشه برایم مشکلی بوده، زیرا عفو و رحمت خداوند وقتی معنی دار هست که سهو و خطاکاری بنده دارای **اعتبار باشد و به حساب آید**، و نسخهٔ خانلری آن را حل می کند»

معنی بیت به صورتی که در چاپ بنیاد آمده ساده است: اگر خطای من به حساب آورده شود، خدا چگونه بتواند آمرزگار باشد؟ امّا ضبط قزوینی با سبك حافظ و طرز فکر او بیشتر مطابقت دارد، و این یکی درست می نماید.

بسته به آن می شود که اعتبار را چگونه معنی کنیم. برای اعتبار باید در این جا معنی لحاظ و حیثیت گرفت (فرهنگ اصطلاحات منطقی، دکتر محمد خوانساری). این بیت مثنوی هم آن را در حدود همین معنی به کار برده است:

نقش جنسیّت ندارد آب و نان
زاعتبار آخر آن را نقش دان

(مثنوی، چاپ نیکلسن، ص ۵۵)

مراد آن است که آب و نان از جنس جسم و روح انسان نیست، ولی سرانجام پس از تبدّل در بدن، جزو جسم و روان می شود و به ادامهٔ حیات کمك می کند.

حافظ در این بیت اعتبار را به معنای **حیثیّت مقدّر** و محتوم به کار برده. موضوع برمی گردد به آن اندیشهٔ مورد علاقهٔ او که انسان **جائـــزالخطا** است و **انّ الانسان لفی خسر** (سورهٔ ۱۰۳، آیهٔ ۲) و **ظلوم و جهول** است (انّا عرضناالامانه... سورهٔ ۲۳، آیهٔ ۷۲). صاحب مرصادالعباد در تفسیر آیهٔ «خسر» می گوید: «روح انسان به‌واسطهٔ تعلّق قالب مطلقاً به **آفت خسران گرفتار** است، الاّ آن کسانی که به‌واسطهٔ ایمان و عمل صالح روح را از این آفات و حجب صفات قالبی خلاص داده اند تا به مقر اصلی آمدند...».

حافظ که پیوسته دستخوش ناآرامی ضمیر و دغدغهٔ گناه و خطاست، طینـــت انسان را بنحو علاج ناپذیر لغزنده و خطاپذیر می بیند. اکنون با این توضیح کوتاه بیائیم برسر مفاد بیت:

اگر خلقت من خطا کننده و ملزم به سهو نبود رحمت پروردگار چه معنی پیدا می کرد؟[۲]

«خدارا» یا «خدایا»؟

عماری دارلیلی را که مهدماه در حکم است
خدارا در دل اندازش که برمجنون گذار آرد

ناقد، **خدایا** را که در چند نسخه آمده **برخدارا** ترجیح داده اند، بدین دلیل که در این صورت جمله صورت دعائی پیدا می کند و خدا مخاطب فعل انداز به‌شمار می آید. امّا اگر «خدارا را بپذیریم، معلوم نیست فعل خطاب به چه مقامی است؟».

ایراد، جای تأمّل دارد، زیرا ما موارد دیگر هم در حافظ می بینیم که در آنها مخاطب **خدارا** نامعلوم است، چون در این بیت:

مکن از خواب بیدارم **خدارا**
که دارم خلوتی خوش با خیالش

یا:

معرفت نیست در این قوم **خدارا** سببی
تابرم گوهر خود را به خریدار دگر

می‌دانیم که حافظ بسیاری از غزلهای خود را (اگرنه تمام آنها) در حسب حال و یا ناظر به مسائل روز سروده است، و این غزل نیز یکی از آنهاست. شروع آن اینگونه است:

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد
نهال دشمنی برکن که رنج بی‌شمار آرد.

و همینگونه مجموع ابیات حاکی از آن است که رشته ای میان دو دوست یا دو یار گسیخته بوده و شاعر در غزل خود از نو طلب پیوند می کند. در بیت مورد نظر، لیلی و مجنون به عنوان کنایه و تمثیل به کار رفته اند. مقصود خودش و دوستش است. او به کنایه از شخص سوّمی، غایبِ معلوم یا نامعلومی، کمك می خواهد که دوست را برسر مهر آورد. شیوهٔ متداولی است نزد او که در یك غزل از مخاطب به غایب و از دوّم شخص به سوّم شخص برود. به هرحال در حافظ «خدارا» ضرورتی ندارد که مخاطب معلوم داشته باشد.

این را هم ناگفته نگذاریم که رابطه و تقابل میان شب (لیلی = شبگونه) و ماه؛ و **ماهتاب و شوریدگی** (مجنون) و تضاد میان **درخشندگی** ماه و **تیرگی** شب (شهرت لیلی به سیاه چرده بودن و فام لیلی برخود داشتن) بُعد و عمقی خاصّ در بیت می نهد.

«بود عذاب» یا «بدز عذاب»؟

آیتی بود عذاب، انده حافظ بی تو
که برهیچ کسش حاجت تفسیر نبود

ناقد **آیتی بُد زعذاب** (در نسخه بدل قزوینی) را صورت

درست‌تر شعر دانسته و نوشته‌اند: بیت به این صورت «بیان ناقصی است که نمی‌دانم چگونه باید معنی شود...».

موضوع این است که آیت در «آیتی بود عذاب» دارای ایهام آیهٔ قرآنی و آیت به‌معنای نشانه است، و در وجه اوّل موهم آیاتی است که مبیّن عذاب هستند، و آنها آن چنان صریح‌اند که احتیاج به تفسیر ندارند. آیتی بود عذاب، معادل است با آیت عذابی بود. معنی بیت می‌تواند چنین باشد:

دورازتو، اندوه حافظ نشانه‌ای است از عذاب (همانند عذابی که در آیات عذاب قرآن از آنها یاد شده است). و این نیز مانند آن آیات محکمات، چنان برهمه روشن است که نیازی به توضیح و تفسیر ندارد.

اگر نظر ناقد را بپذیریم هم آیت جنبهٔ ایهامی خود را از دست می‌دهد، و هم مصراع دوم و کلمهٔ «تفسیر» بی‌معنی می‌شود.

«دیده را» یا «دیدهٔ»؟

سلامی چوبوی خوش آشنائی
برآن مردم دیدهٔ روشنائی

نوشته‌اند: «در مصراع دوم اشکال دارم. نخست آنکه برای دیدهٔ روشنائی یا مردم دیده یا مردمک دیدهٔ روشنائی نمی‌توانم معنی درستی بیابم، و دیگر اینکه سلام برمردمک چشم روشنائی چه تعبیری می‌تواند داشته باشد؟».

باید به ناقد حق داد که ترکیب مصراع را قدری نامعهود یافته‌اند. در کلام حافظ چنان انسجام و روانی‌ای هست که گویی قطار کلمات روی ریل حرکت می‌کند، و بدین سبب ما بد عادت شده‌ایم، و اگر در موردی اندك ناهمواری‌ای ببینیم به شك می‌افتیم که مبادا در اصالت ضبط خدشه‌ای باشد. این بیت نیز یکی از چند مورد نادری است که کمی ناهمواری دارد، امّا در معنی اشکالی نیست، مردم دیده همانگونه که شیوهٔ اصلی حافظ است دارای صنعت ایهام است: مردم به معنای شخص و انسان است که همان محبوب شاعر است و به‌معنای مردمک چشم نیز، و روشنایی به هر دو برمی‌گردد؛ هم به دیده و هم به شخص. بنابراین معنی بیت این می‌شود: سلامی که عطر الفت با خود دارد به لطافت بوی (بوی به معنای رایحه و آرزو هردو) می‌فرستم به جانب کسی که نور چشم من است.

اگر وجه اول ایهام، یعنی شخص را، بگیریم، می‌شود کسی که روشنایی را با خود همراه دارد، و اگر وجه دوّم ایهام، یعنی سیاهی دیده را، بگیریم، آن نیز کانون روشنایی شناخته می‌شده است.

اشکال ناقد گویا برسر کلمهٔ روشنایی است که می‌بایست عادتاً روشن باشد. اگر گفته بود «مردم دیدهٔ روشن» تردیدی پیش نمی‌آمد. ولی ترکیب به صورت کنونی هرچند قدری ناآشنا می‌نماید، نامربوط نیست. اگر بگوییم فی‌المثل آیت روشنایی و یا کانون روشنایی افادهٔ معنی می‌شود؛ این نیز به همان معنی نزدیك است.

بیت به همین صورت در خطّ سبك حافظ است: بوی که ناظر به حس بویایی است، در برابر نور که ناظر به بینایی است قرار می‌گیرد، و شنوایی نیز از طریق سلام برآنها اضافه می‌شود. بنابراین سه حس به کار می‌افتند و متبادل می‌گردند تا در خواننده تأثیر قوی ایجاد کنند. از نظر لفظی نیز همان هنر حساب شده به‌کار رفته است: دو اضافه و عطف در مصراع اوّل: بوی خوشِ آشنائی، و در مقابل آن دو اضافه و عطف در مصراع دوّم: مردم دیدهٔ روشنائی. در حالی که اگر (آنگونه که در بعضی حافظ‌های چاپی هم هست) بدان مردم دیده را روشنائی بخوانیم، این قرینهٔ اضافات هم هرچند فرعی باشد، به‌هم می‌خورد. همین قرینه‌سازی در بیت دوّم نیز دیده می‌شود:

درودی چو نورِ دلِ پارسایان
برآن شمعِ خلوتگه پارسائی

امّا اینکه نوشته‌اند: «برچشم کسی سلام کردن یا برمردم چشم سلام کردن مصطلح فارسی نیست» باید گفت که در این جا برمردم به عنوان شخص سلام می‌شود (وجه اوّل ایهام) و نه سیاهی چشم. این را نیز باید اضافه کرد که در ایران به روشنایی سلام می‌کرده‌اند، چنانکه تا چندی پیش هنوز مرسوم بود که چون چراغ روشن می‌شد سلام می‌کردند. و به «سوزسلام» یا «سوز چراغ» قسم می‌خوردند (رسمی که به احتمال قوی آمده از پیش از اسلام است) و شاید این رسم نیز مورد نظر حافظ بوده است.

اکنون چند مورد از موارد طرح شده از جانب آقای دکتر ابوالحسن نجفی:

«برون رفت» یا «شد از شهر»؟

«ماهم این هفته برون رفت و به چشمم سالی است» (متن قزوینی). در چاپ بنیاد «برون رفت» به «شد از شهر» تبدیل شده است. آقای نجفی در نقد خود نوشته‌اند «... با توجّه به این نکته که

به قول خانلری «معلوم نیست از کجا برون رفته است»، «برون رفت» را به «شد از شهر» تبدیل می کند تا ضمناً میان معانی اصلی و فرعی «ماه» و «هفته» و «شهر» و «سال» نیز مراعات نظیر کرده باشد».

به نظر این جانب، برون رفتن ماه اصطلاحی است، یعنی به پایان رسیدن ماه و ناپدید شدن (اصطلاح سلخ نیز ناظر به همین معنی است). در عبارت عامیانه تر می گوییم: ماه را درکردن، هفته را درکردن، سیزده را درکردن (یعنی به پایان بردن). حافظ در این جا نیز نظر به ایهام دارد: ماهم این هفته برون رفت، یعنی معشوق من این هفته مفارقت کرد و در تعبیر دوم: ماه (قمر) به جای آنکه در پایان ماه برون شود، این هفته به سلخ رسید. کلمهٔ شهر عربی گویا جای دیگر در حافظ به کار نرفته است، و مراعات نظیر میان هفته و ماه و سال اعتدالی دارد که به افزون تر از آن نیازی نیست.

«بود آیا» یا «باشد ای دل»؟

در بیت: «بود آیا که در میکده ها بگشایند...» در ترجیح «باشد ای دل» بر «بود آیا» چنین نوشته اند «... باشد ای دل را می توان هم بروجه استفهامی و هم بروجه ایجابی خواند، و بدینگونه تفسیرهای مختلفی از آن کرد». آنگاه چند بیت دیگر را هم آورده و اشاره کرده اند که آنها را نیز می توان به دو وجه ایجابی و استفهامی خواند.

باید گفت که این در اختیار ما نیست که شعر شاعر بزرگی را به هر وجهی که دلمان خواست بخوانیم. شاعر خودش بیش از یك وجه در نظر نداشته است. درست است که حافظ ایهام سرای است، ولی این موضوع دوگانه خوانی با ایهام فرق دارد. شعر حافظ و یا هر شاعر بزرگ دیگر مانند بنایی است که بیش از یك در اصلی ندارد. و درهای دیگری اگر باشند فرعی هستند. گاه یك در گریزگاهی (Emergency exit) هم هست، برای روز مبادا و مصلحت. ولی خواننده با همان در اصلی روبروست، در عین شناسایی درهای دیگر. من تصور نمی کنم که روح و روان شعر در استفهامی بودن بیت تردیدی باقی گذارد، و در این صورت دلایل لفظی و معنوی «بودآیا» بر «باشد ای دل» ترجیح خواهد داشت.

اما برعکس بیت: «شراب خورده و خوی کرده می روی به چمن...» را روا نیست که به صورت استفهام بخوانیم، زیرا در آن صورت معنی ضعیفی از آن گرفته می شود. وکی شدن در ضبط شیاد «شراب خورده و خوی کرده کی شدی به چمن؟...» معنی معقول نمی دهد، زیرا زمان رفتن مهم نیست، آنچه مهم است حالت رفتن است، یعنی حالت ناشی از شراب خوردگی و خوی کردگی (عرق و سرخی روی). این حالت را «می روی» می نماید.

و بیت: «خود گرفتم کافکنم سجّاده چون سوسن به دوش همچوگل برخرقه رنگ می مسلمانی بود؟» را جز به وجه استفهام نمی توانیم بخوانیم. امّا برعکس بیت: «عشقت رسد به فریاد گر خود بسان حافظ / قرآن زبر بخوانی با چهارده روایت» را جز به صورت ایجاب نمی توان خواند. مگر آنکه بخواهیم با شعر حافظ تفنّن کنیم. آنچه حقّ ماست آن است که معنی مستقیم نزدیك به نظر شاعر را در شعر بگیریم، و نه آنچه از بازی اتفاقی کلمات بتواند حاصل شود. به همین قیاس بیت: «بندهٔ پیرمغانم که زجهلم برهاند / پیر ما هر چه کند عین عنایت باشد» را نیز جز بروجه ایجاب نمی توان خواند.

در این جا به این بحث خاتمه می دهیم، گرچه موارد متعدد دیگر در حافظ چاپ بنیاد هست که جای حرف در آنهاست. همان گونه که اشاره شد متن چاپ بنیاد سیر تحول نسخه برداری حافظ را خوب می نماید، و از این حیث زحمت قابل قدردانی ای کشیده شده است. امّا از این که بگذریم، در واقعیّت امر این سؤال پیش می آید که آیا چیزی برشناخت سخن اصلی حافظ می افزاید؟ نه چندان، زیرا وقتی خوب نگاه کنیم، هنوز که هنوز است، بعد از چهل سال، حافظ قزوینی، من حیث المجموع، از جهت پاکیزگی و اطمینان بخش بودن، همانگونه جانشین ناپذیر، خود را بر سرپا نگه داشته است.

---

۱. در سورهٔ دهر (آیهٔ ۱۸) از آن یاد شده که آبش از نوش است و طعم زنجبیل داردو در سراهای بهشت جاری است (رجوع شود به تفسیر گازر، ج ۱۰، ص ۲۵۰ و کشف الاسرار، ج ۹، ص ۴۵۶) و سعدی اشاره به همین خصوصیّت دارد: جای دیگر نعیم یار خدای / چشمهٔ سلسبیل و جوی عسل و خود حافظ در اشاره به همین خاصیت: چوطفلان تاکی ای زاهد فریبی / به سیب بوستان و شهد و شیرم؟.

۲. حوران در خیمه‌ها محبوس هستند: حورٌ مقصورات فی الخیام (الرحمن، ۷۲) و چشم احدی برآنان نیفتاده است: لم یطمثهن انس قبلهم ولاجان (همان سوره، آیهٔ ۷۴) و کامثال لؤلؤ المکنون هستند (یعنی پوشیده در صدف) (برای تفسیر آیات رجوع شود به کشف الاسرار، ج ۹، ص ۴۲۴ و ۴۵۵ و تفسیر گازر، ج ۹، ص ۳۳۷ و ۳۴۷). حور طوری نهفته زندگی می کند که «نه آفتاب بدو رسیده و نه مهتاب (کشف الاسرار).

امّا راجع به سبزپوش بودن حور تصریح روشنی نیست. در کشف الاسرار، «حوران سفید بدن و سفید جامه» خوانده شده اند (ج ۹، ص ۴۳۲). از رنگ سپید و سرخ یاد شده است: کانهن الیاقوت والمرجان (الرحمن، آیهٔ ۵۸).

۳. این مقاله نوشته شده بود که به نامهٔ آقای دکتر سیدجعفر شهیدی در شمارهٔ آذر و دی نشر دانش برخوردم. خوشبختانه ایشان نیز با دلایل متقن «اعتبار نیست» را تأیید کرده اند. گرچه ما از دو راه رفته ایم، استنباط کلی دور از یکدیگر نیست.

ماتریالیستهای ایران اخیراً به تشبثات مضحکی دست زده اند. این تشبثات بیش از پیش فقر و ضعف این فلسفه را می‌رساند. یکی از این تشبثات تحریف شخصیتهاست. کوشش دارند از راه تحریف شخصیتهای مورد احترام اذهان را متوجه مکتب و فلسفهٔ خود بنمایند.

استاد شهید مرتضی مطهری

چون غرض آمد هنر پوشیده شد.

سعید حمیدیان

ف. م. جوانشیر. حماسهٔ داد، بحثی از محتوای سیاسی شاهنامه فردوسی. تهران، ۱۳۵۹، ۳۴۲ صفحه، ۳۵۰ ریال.

فردوسی فریاد زمان و بیانگر عصیان مردم است... و از اینجاست که به هنگام قیام مردم و سرپیچی پهلوانان از فرامین شاهان خودکامه زبانش اوج می‌گیرد، چون شمشیر می‌برد و چون تازیانه می‌سوزاند.

پیشگفتار

گفتن و پروردن سخن در باب فردوسی و ویژگیها و ارزشهای اثرش از لحاظ تاریخی، اجتماعی، هنری، فرهنگی، زبانی، اخلاقی و جز اینها، کتابها می خواهد که نوشته اند فراوان، و هر یك به لونی و حالی و غرضی و گاه مرضی، و هر یکی از زاویه ای و افقی، باز یا بسته، گاهی با کلّی بافی، و اشاره ای در انجا که تفصیل باید و بسا با لفت و لعابی در آنچه که نباید و دستکم بایسته نیست. و اینها ـ هر که و هر چه باشند ـ یکسره در اوّل قدم اند و کارشان کوزهٔ یکروزه ای از این بحر. این نگارنده نیز با مایهٔ تنك و مجال تنگ نمی خواهد در تفصیل امور وارد شود، که نتیجه اش یا تکرار است یا همان کلّی گویی. مقصود از این مقدّمه ـ اگر برآید ـ ایجاد اندك توجه و تأملی در برخی اذهان مشوب است، بلکه به صرافت تنقیح مناط در بارهٔ شاهنامه بیفتد و فردوسی را بیش و بیش از جرم چوبکاری نکنند. همچنین کوشیده ایم که سخن به شیوه ای مستدل و مستند گفته باشیم، و چه خوشتر که اگر خبط و خللی در این حرفهای ناچیز دیدند، با همین شیوه از در روشنگری و ارشاد درآیند.

سخن در این است که استفاده های نامشروعی که بقول نویسنده «فرّاشان فاشیسم و...» از شاهنامه و دیگرمواریث باستانی ایران می کردند و تحریفات و تأویلات غرضمدارانه شان، هرگز نباید حجاب چشم و توجیهی بر بی توجهی به امثال شاهنامه باشد، و این نیز روشن است که نقشی را ناخوانده زدودن بسی آسانتر از سخت کوشی در فهم کردن آن است.

باری، یکی از سوء تفاهم‌ها روی کلمهٔ «شاه» و «شاهنامه» است. باید توجّه داشت که در شاهنامه سخن از شاه آرمانی می رود، نه شاه اینجهانی و آنچنانی، و فردوسی خود سختگیر ترین پرخاشگر در برابر خودکامگان است (خوانندگان این رقیمهٔ حقیر هم در تمام ذکرها و وصفهای مثبت ما از شاهان به همین نکته