

سلوکِ شعر؛

متن پژوهی، همچون عاملی دیگر بر دگرسانی‌ها و دگرخوانی‌های شعر حافظ*

اسدالله واحد**

استاد دانشگاه تبریز

میثم جعفریان***

دانشجوی دکتری دانشگاه تبریز (نویسنده مسئول)

چکیده

«شاید در جهان هیچ متنی چون دیوان حافظ نباشد که پدیدآورنده، خود این همه تغییر و تبدیل در آن روا داشته باشد». در واقع «عمده اختلاف‌ها و نسخه‌بدل‌ها، کار خود شاعر است که شعر را گام‌به‌گام به سوی کمال لفظی و معنوی پیش برده است». اگر بخواهیم میان وجوه شاعرانگی حافظ یعنی «کم‌گویی»، «مثل‌گونگی»، «گسسته‌نمایی» و نیز «همسانی‌های شعر او با پیشینیان و هم‌روزگاران» پیوندی معنادار برقرار کنیم، این فرضیه که حافظ «مطالعه مکرری در سخنان استوار دیگران» داشته است، قوت می‌گیرد. برآیند کلی این موارد و نیز اشارات جامع دیوان او، نشانگر متن پژوهی مادام‌العمر حافظ است. گاه، نسخه‌بدل‌های شعر او به همان‌سان در متون ادبی گذشته وجود دارد و گاه، اختلاف نسخه‌ها ناشی از منابع مختلف علمی‌ای است که حافظ بدان‌ها مراجعه و در آن‌ها اندیشیده است؛ گو این که ممکن است یکی از عوامل ایجاد این دگرسانی‌ها، همین متن پژوهی‌های حافظ باشد. جستجو در «متون پنهان» شعر حافظ، فهم مستندتر ذهن و زبان و تصحیح علمی‌تر شعر او را ممکن می‌سازد. تاکنون نسخه ایاصوفیه مورخ ۸۱۳ هق و نسخه خلخالی مورخ ۸۲۷ هق به‌عنوان دو نسخه سرگروه و اساس، در تصحیحات معتبر دیوان حافظ مورد توجه خاص بوده‌اند و عمده اختلاف نظر در باب ضبط برتر، با محوریت این دو نسخه شکل گرفته است. با شناسایی و چاپ عکسی نسخه مورخ ۸۰۱ هق که در حال حاضر، کهن‌ترین نسخه شناخته‌شده کامل دیوان حافظ است، ضروری است ضبط‌های این نسخه در قیاس با روایت نسخه‌های موجود، مورد بررسی انتقادی قرار گیرند. <۱>

کلمات کلیدی: نسخه مورخ ۸۰۱ هق، دگرسانی‌ها، دگرخوانی‌ها، متن پنهان، بررسی انتقادی.

تایید نهایی: ۱۳۹۸/۰۶/۰۹

*تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۳/۰۷

**E-mail: avahed@tabrizu.ac.ir

***E-mail: m.koodakebazigoosh@yahoo.com

مقدمه

حافظ پژوهان تاکنون عوامل متعددی را در ایجاد دگرسانی‌های شعر حافظ برشمرده‌اند: ماهیت دگرسانی‌ها در اولین گام، از این منظر بررسی می‌شود که آیا این تغییرات مربوط به خود شاعر است؟ کاتبان در ایجاد آن مؤثر بوده‌اند؟ و یا این که عواملی غیر از این دو، منشأ دگرسانی بوده است، مانند «دست‌کاری‌ها به خط الحاقی و نفوذ عوامل محیطی»؟ (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۱)

از این میان آنچه به کاتبان مربوط می‌شود ناشی از سهو^۲ و خطای^۳ ایشان است. حافظ پژوهان مهم‌ترین عوامل دگرسانی‌ها را با تمام اختلاف نظر در شدت و ضعف آن، نه به کاتبان بلکه مربوط به:

- الف) «عدم تمایل حافظ به تدوین اشعار خود»^۲ به دلیل «آرمان‌گرایی هنری»^۳،
 «مشغله علمی»^۴ و «ناپروایی روزگار»^۵،
 ب) «تهذیب ادبی»^۶ یا «تکامل مبانی جمال‌شناسی»^۷،
 ج) «دلایل اجتماعی»^۸ و «فشارهای سیاسی و اجتماعی عصر»^۹،
 د) «تغییر موارد فردی و اختصاصی به جنبه‌های کلی»^{۱۰} می‌دانند.
- این فهرست را می‌توان با دو نکته مهم دیگر گسترش داد:

۱. «تکامل رتبت دانش حافظ»: البته نمونه‌های این عامل نیز مانند عامل «فشارهای سیاسی و اجتماعی عصر»، محدود و کم‌شمار است ولی به هر حال یکی از علت‌هاست. ممکن است تکامل مراتب دانش حافظ در شاخه‌های مختلف علوم عقلی و نقلی عصر خود، عامل جایگزینی برخی از ضبط‌ها بوده باشد. این عامل، مخصوصاً می‌تواند به ایجاد لایه‌های متراکم ایهامی منجر شود، چراکه هم تعبیه ایهام از جانب شاعر و هم کشف آن از سوی مخاطب، ارتباط مستقیمی با مراتب دانش ایشان دارد.

۲. «متن پژوهی حافظ»: همین عامل می‌تواند در کنار عامل «تکامل مبانی جمال‌شناسی» از عوامل تعیین‌کننده و عمده دگرسانی‌ها باشد. حافظ مانند هر نابغه دیگری، در خلق اثر هنری، هیچ اعتقادی به «شروع از صفر» و «آفرینش از هیچ» ندارد. او شاعر «گزینش‌ها و انگیزش‌ها»ست. نیروی دماغی خود را جای آن که صرف خلق اثری همسان با آثار پیشین یا فروتر از آن کند، با معیارهای نقد ادبی و جمال‌شناسی ای که در مکتب متخصصان رطوریقا^۴ و بوطیقا^۵ از جاحظ و باقلانی و جرجانی و زمخشری آموخته (خرم‌شاهی، ۱۳۸۷: ۴۶)، متون نظم و

نثر پارسی و عربی، اعم از ادبی و علمی را از صافی خاطر می گذرانند و سخن شناسانه آنچه را از نظر ذهنی و زبانی می پسندد برمی گزینند و با ارزش افزوده هایی از نبوغ هنری، واقعیات عصری و دانش خود، باز آفرینی می کنند. شاید یکی از معانی «شعر رندانه» همین باشد. در جریان بررسی روابط متنی شعر حافظ با متون نظم و نثر پارسی و عربی و متون دانشورانه، مشخص می شود که او سراسر عمر خود، در این منابع تتبع می کرده و اگر فراغ بالی دست می داده، وقت خود را بی دریغ صرف کتاب می کرده تا آن جا که «فراغتی و کتابی» را بر «نعیم هر دو جهان» ترجیح می داده است. با توجه به این که بار گران این همه کتاب، با وجود فقر ظاهر حافظ و قحط و غلابی کاغذ، از توان او خارج بوده، این احتمال هست که از طریق کتابخانه مدارس شیراز^۶ و یا کتابخانه درباری - به واسطه «ملازمت تعلیم سلطان» (حافظ، ۱۳۹۵: پنجاه و شش) - به منابع مورد نظرش دسترسی داشته است.

شواهدی در دیوان حافظ وجود دارد که نشان می دهد برخی دگرسانی ها، ریشه در متن پژوهی های او دارد که هم زمان با مبانی تکاملی جمال شناسی او نیز ارتباط پیدا می کند. به طور مثال در بسیاری از دگرسانی ها «صورت الف» که اصیل و به احتمال قریب به یقین، زاده طبع اوست، در متون نظم و نثر ادبی و علمی ای که احتمال مراجعه حافظ بدان ها با دلایل متعدد محرز است، بعینه وجود دارد. در عین حال، «صورت ب» از همان مورد اختلافی را نیز با تجسس در متون دیگر، می یابیم. می توان فرض کرد حافظ در مراتبی از جمال شناسی تکاملی خود، متنی را می پسندیده و از آن بهره می برده و باز در مواجهه ای دیگر با متنی بهتر، صورت برتر را جایگزین صورت پیشین می کرده است. یادآوری این نکته نیز لازم است که ما ضمن تأکید بر متن پژوهی های حافظ، کارکرد مستقل خلاقیت های فردی او را در طول آفرینش و تکمیل شعر، نادیده نمی گیریم.

مثال اول: بنمای رخ / بنمای رو

بنمای رخ که خلقی واله شوند و حیران بگشای لب که فریاد از مرد و زن برآید

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۱۸)

گزارش دفتر دگرسانی ها: (نیساری، ۱۳۸۵ ج ۱: ۷۸۷)

بنمای رو: در ۱۸ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

بنمای رخ: در ۲ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۷ [نسخه دیگر: مورخ ۸۶۷]

قاف^۷ / بها / سایه: بنمای رخ || خان / عود / نی / جلا: بنمای رو || نسخه^{۸۰۱}: بنمای رو
(حافظ، ۱۳۹۴:۴۰)

بنمای روی و عقل به غارت ده بگشای زلف و شهر به هم بر زن
(ظهير فاریابی، ۱۳۸۱:۱۴۴)

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست
(مولوی، ۱۳۸۷ ج ۱:۲۹۷)

مثال دوم: فرو می‌شود / فرو می‌رود

گنج قارون که فرو می‌شود از قهر هنوز خوانده باشی که هم از غیرت درویشان است
(حافظ، ۱۳۸۷:۱۲۰)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵ ج ۱:۲۰۲)

فرو می‌رود: در ۲۸ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ + مجموعه مورخ ۸۰۷ و ۸۱۱^۸

فرو می‌شود: فقط در نسخه^{۸۲۷} آمده است

قاف / سایه: فرو می‌شود || خان / نی / عود / جلا / بها: فرو می‌رود || نسخه^{۸۰۱}: فرو
می‌رود (حافظ، ۱۳۹۴:۸)

رسول (ص) گفت: [...] یک راه [=یک بار] مردی می‌خرامید و جامه فاخر پوشیده

به خویشان می‌نگریست، خدای-تعالی- وی را بر زمین فرو برد و هنوز

می‌شود تا به [روز] قیامت. (غزالی، ۱۳۹۳ ج ۲:۲۴۸)

مثلاً بازی آمد بر سر دیوار بارو نشست کسی سنگ بر گرفت تا بر او اندازد، بر

پرید. اما اگر خری بر آن بارو بایستد، که من چون سنگی آید بجهم، فرو افتد،

گردنش بشکند؛ یا به گل درافتد، فرو می‌رود و می‌رود و می‌رود چون

قارون. (شمس تبریزی، ۱۳۸۵:۲۹۰)

در این گونه موارد که دلالت متنی، هر دو صورت دگرسانی‌ها را پشتیبانی می‌کند، باید از معیارهای نسخه‌شناختی و ضوابط تصحیح متون [اعم از توجه به قدمت، کثرت، اهمیت، اصالت، صحت و نیز جامع‌ومانع بودن نسخ] و در کل از روش جمع بین دلایل عقلی / بلاغی / نقلی [= نسخه‌پژوهی + مستندات متنی]، برای ترجیح دگرسانی‌ها و «قرائت‌گزینی انتقادی» استفاده کنیم.

البته انتظار نداریم رویکردها و برداشتها نسبت به هر یک از این مبانی، نزد همگان یکسان باشد و این نسیت، ذاتی و ناگزیر علم است.

پیشینه تحقیق:

در زمینه قرائت‌گزینی انتقادی و تصحیح عقلی / نقلی شعر حافظ - با نسبت متفاوت - می‌توان به مکتب حافظ / سید منوچهر مرتضوی، آیینۀ جام / عباس زریاب خویی، این کیمیای هستی / محمدرضا شفیعی کدکنی، حافظ برتر کدام است؟ / رشید عیوضی، حافظ‌نامه / بهاء‌الدین خرمشاهی، حافظ جاوید / هاشم جاوید، شرح شوق / سعید حمیدیان، در پی آن آشنا / سید محمد راستگو و برخی مقالات از محمدعلی اسلامی ندوشن، حسینعلی هروی، علی رواقی و دیگران در نشریات یغما، سخن، گلچرخ، نشر دانش، آینه، حافظ‌شناسی، کلک، حافظ‌پژوهی و بخارا اشاره کرد. در تمام این منابع، به صورت موردی، برخی یادداشت‌ها به قرائت‌گزینی انتقادی و درایت / روایت‌الحفاظ مربوط می‌شود. در این لحظه به کتاب‌های احتمالاً مرتبط با این بحث: لطف سخن حافظ / محمود رکن، قرآن و حافظ / مرتضی ضرغامفر و طیبیانه‌های حافظ / احمد مدنی، متأسفانه دسترسی نداریم.

اولین - و تا این لحظه آخرین - کوشش جامع و پیشرو در این زمینه، قرائت‌گزینی انتقادی خرمشاهی - جاوید است که بر اساس تصحیح قزوینی - غنی و مقابله با شش تصحیح برتر خانلری، سایه، نیساری، عیوضی - بهروز، جلالی نائینی - نورانی وصال و خرمشاهی فراهم آمده است؛ در موارد اختلافی، متن را با اعمال اصول هشت‌گانه ذکرشده در مقدمه (۱۳۷۸: چهارده تا هفده) برگزیده‌اند و در مواردی که دگرسانی‌ها را مهم و معنادار تشخیص داده‌اند به نقد ضبیط‌ها پرداخته و دلایل عقلی / نقلی / بلاغی خود را در رد و قبول متن، مطرح کرده‌اند.

ضرورت تحقیق:

با شناسایی، معرفی و انتشار چاپ عکسی نسخه مورخ ۸۰۱ هـ.ق، متعلق به کتابخانه نور عثمانیه استانبول، به کوشش بهروز ایمانی، که در حال حاضر «کهن‌ترین نسخه شناخته شده کامل دیوان حافظ» است، ضروری است ضبیط‌های این نسخه در قیاس با روایت نسخه‌های موجود، موردبررسی انتقادی قرار گیرند. به‌ویژه آن‌که با کشف این نسخه، برخی معادلات در زمینه روایت نسخه‌ها، نظمی نوین یافته است. مثلاً اگر مصححان پیش‌تر در موردی خاص، ضبیط نسخه‌ای را به دلیل متأخر بودن رد می‌کرده‌اند، اکنون همان ضبیط متأخر، به پایمردی نسخه ۸۰۱ هـ.ق بر مسند

ضبط اقدم نشسته است. پیش از این نسخه ایاصوفیه مورخ ۸۱۳ هق و نسخه خلخالی مورخ ۸۲۷ هق، از منظر قدمت و اهمیت و تبارشناسی نسخ، به عنوان دو نسخه سرگروه، در تصحیحات معتبر دیوان حافظ مورد توجه خاص بوده‌اند و عمده اختلاف آراء حافظ‌پژوهان در باب ضبط برتر، با محوریت روایت‌های این دو نسخه شکل گرفته است. به طوری که تصحیح خانلری و عیوضی عملاً نزدیک به نسخه ایاصوفیه است و نسخه خلخالی اساس تصحیح قزوینی است. در این میان تصحیح سایه مطابقت تقریباً هشتاد درصدی با نسخه خلخالی دارد و تصحیح نیساری نیز ممکن است - بسته به اصول اتخاذ شده - منطبق بر نسخه ایاصوفیه و یا نسخه خلخالی و یا حتی در مواردی متکی بر نسخه‌ای غیر از این دو باشد.

تا جایی که می‌دانیم نسخه ۸۰۱ به صورت تصحیح انتقادی چاپ نشده است و این نوشته می‌تواند جزو اولین گام‌ها - البته کوچک - در بررسی برخی روایت‌های این نسخه باشد. منابع مورد مراجعه ما در این سنجش، علاوه بر نسخه ۸۰۱ به عنوان قدیم‌ترین نسخه شناخته شده کامل، دفتر دگرسانی‌ها - برگرفته از پنجاه نسخه خطی سده نهم - و همچنین تصحیحات معتبر دیوان حافظ است.

از میان تصحیحات مختلف دیوان حافظ، آخرین ویراست‌ها را مبنای کار قرار داده‌ایم و از این نظر در دو مورد، یعنی دیوان حافظ به «تصحیح رشید عیوضی» و به «تصحیح سلیم نیساری» و همچنین به کارگیری نسخه ۸۰۱، منابع مورد مراجعه ما با کتاب قرائت‌گزینی انتقادی، تفاوت ساختاری دارد.

خرمشاهی در اهمیت رهیافت نقلی / عقلی / بلاغی در تصحیح شعر حافظ می‌نویسد: «روایت‌الحافظ سابقه‌ای دوست‌ساله دارد و حاصلش ده‌ها تصحیح ارجمند است، اما درایت‌الحافظ نوپاست [...] و نیازمند پیشرفت و کسب دستاوردهای بیشتری است. (خرمشاهی، ۱۳۹۰: ۵۳۲) همو درباره «مشکل‌گشایی مراجعه به متون» و «لزوم جمع بین درایت و روایت» (همان: ۵۵۵) می‌نویسد: «مصححان این مشکلات و مسائل کشف شده و گاه حل‌ناشده را مطرح کنند و به مدد منابع و متون اساس، یا شعرشناسی و متن‌پژوهی خود، جانب یکی از آن‌ها را بگیرند» (همان: ۵۴۰).

اصطلاح «دگرسانی» پیشنهاد نیساری است در برابر «اختلاف نسخه‌ها»؛ در دگرسانی‌ها بحث بر سر این است که به عنوان مثال در بیت «به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید / ز تاب

جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها»، ضبط «زلف مشکین» درست و مناسب‌تر است و یا صورت «جعد مشکین». اصطلاح «دگرخوانی» پیشنهاد خرمشاهی است در برابر «اختلاف قرائات»؛ در دگرخوانی‌ها محور بحث این است که به‌طور مثال در بیت «سپهر برشده پرویزنی‌ست خون‌افشان / که ریزه‌اش سر کسرا و تاج پرویز است»، «سپهر، برشده پرویزنی‌ست خون‌افشان» بخوانیم و یا «سپهر برشده، پرویزنی‌ست خون‌افشان» قرائت کنیم.

در این پژوهش تلاش خواهیم کرد چند مورد از دگرسانی‌ها و دگرخوانی‌ها را به روش «علمی-انتقادی-تحقیقی» (۱۱) و یا همان شیوه «قرائت‌گزینی انتقادی» مورد بررسی قرار دهیم.

کلمات اختصاری:

قاف: علامه محمد قزوینی - دکتر قاسم غنی / خان: دکتر پرویز ناتل خانلری / نی: دکتر سلیم نیساری / عود: دکتر رشید عیوضی / جلا: دکتر محمدرضا جلالی نائینی - دکتر نورانی وصال / سایه: استاد هوشنگ ابتهاج / بها: استاد بهاء‌الدین خرمشاهی - استاد هاشم جاوید / نسخه ۸۰۱: کهن‌ترین نسخه شناخته‌شده کامل دیوان حافظ

بحث و بررسی:

(۱) دگرسانی‌ها [اختلاف نسخه‌ها]:

(۱-۱) قادرحکمت / قادرحاکم

این چه استغناست یارب وین چه قادرحکمت

است کاین همه زخم نهان هست و مجال آه نیست

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۳۰)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۰۱)

قادر حاکم است: در ۱۸ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

قادر حکمت است: در ۴ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۷

قاف / بها / عود / سایه / جلا: قادرحکمت است || خان / نی: قادرحاکم است || نسخه

۸۰۱: قادرحکمت است (حافظ، ۱۳۹۴: ۹)

نقطه کانونی این بیت واژه «استغنا» است و برداشت‌های مختلف از این کلمه، در انتخاب هر یک از ضبط‌های «قادر حاکم» و «قادر حکمت»، تعیین کننده است. دو تفسیر عمده از این بیت را که نماینده دو نوع برداشت است، مطرح می‌کنیم. خرمشاهی این «استغنا» را استغناى الهی می‌داند:

حیرانم و در عجبم که خداوند چه استغنا و کبریا و حکمت بالغه‌ای دارد که این همه رنج و دردِ نهان در کاروبار انسان و جهان هست و کسی را مجالِ چون‌وچرا و اعتراض نیست. این فکر مطابقِ مشربِ اشعریِ حافظ یا بلکه اندکی اعتراض به اصلِ مهم آن مکتب است که خداوند را قادرِ مطلق و فعالِ مایشاء می‌داند و هر چون‌وچرا از سویِ بندگان را ناپسند و ترکِ ادبِ شرعی می‌شمارند.

(خرمشاهی، ۱۳۸۵: ج ۱: ۳۷۲)

حمیدیان برخلاف خرمشاهی، این استغنا را نه استغناى الهی بلکه «تکبر و گردن‌کشی و بطر و بی‌نیازی ناشی از قدرت در وجودِ امیران یا عاملانِ قدر قدرت» می‌داند و می‌نویسد: «خواجه از حاکم یا حاکمانِ ستمگر، مغرور و باددسری که خونِ مردم را در شیشه می‌کنند و مجالِ کمترین شکوه و عرضِ دردی را به آنان نمی‌دهند انتقاد می‌کند». همو احتمالِ هرگونه اعتراضِ ضمنی به حکمت و مشیتِ الهی را در این بیت رد می‌کند و با بیانِ این که «ضبطِ قزوینی هم متأخر است و هم در اقلیتِ کاملِ نسخ» ضبطِ «قادر حاکم است» را برمی‌گزیند و بیتِ سوم این مثنویِ حافظ را به‌عنوان شاهدِ گزینشِ خود ذکر می‌کند:

در این وادی به بانگِ سیل بشنو / که صد من خونِ مظلومان به یک جو
 پر جبریل را اینجا بسوزند / بدان تا کودکان آتش فروزند
 سخن گفتن که را یاراست اینجا / تعالی الله چه استغناست اینجا
 برو حافظ در این معرض مزن دم / سخن کوتاه کن والله اعلم
 (حمیدیان، ۱۳۹۵: ج ۴: ۵-۱۴۶۴)

به نظر می‌رسد هیچ ملازمه ضروری میان استغناى بیتِ موردِ بحث با استغناى مذکور در این مثنوی از نظر معنایی وجود ندارد تا ما ناگزیر از انتخابِ «قادر حاکم» باشیم. ضمن این که حتی با ضبطِ «قادر حاکم» هم می‌توان بیت را در ارتباط با خداوند فهم و تفسیر کرد. سعدی درباره حاکمیتِ الهی می‌گوید: «سر قبول بیاید نهاد و گردن طوع / که هر چه حاکم عادل کند نه بیداد است». (سعدی، ۱۳۹۳: ۶۵۲) هم در قرآن و هم در دیوانِ حافظ، استغنا در هر سه معنای استغناى

الهی (قرآن، تغابن: ۶؛ حافظ، ۱۳۹۰: ۱۵۰)، استغنائی بشری ممدوح از ماسوی الله (قرآن، بقره: ۲۷۳؛ حافظ، ۱۳۹۰: ۴۰۲) و استغنائی بشری مذموم در تحدی با خداوند (قرآن، لیل: ۸؛ حافظ، ۱۳۹۰: ۵۸۷) مطرح است.

حافظ در این بیت نه تنها در «احکم الحاکمین» بودن خداوند (قرآن، تین: ۸)، اعتراض ضمنی می‌کند بلکه در بیت دیگری از همین غزل که ظاهراً عقب‌نشینی و استدراک و جبران سخن کنایه‌آمیز پیش گفته می‌نماید، رندانه در «احسن الخالقین» بودن خداوند (قرآن، مؤمنون: ۱۴) هم چون و چرا می‌کند؛

این چه استغناست یارب وین چه قادر حکمت است کاین همه زخمِ نهران هست و مجال آه نیست...

هر چه هست، از قامتِ ناسازِ بی‌اندامِ ماست ورنه تشریفِ تو بر بالایِ کس کوتاه نیست

سیاق این دو بیت، یادآور «پیر ما گفت: خطا بر قلم صنع نرفت / آفرین بر نظر پاکِ خطاپوشش باد» است؛ حافظ با گفتن «آفرین بر نظر پاک...ش باد» و «هرچه هست از...ماست»، ذهن مخاطب را از «خطاپوش» و «قامتِ ناسازِ بی‌اندام» به کلی منصرف می‌کند. <۱۲>

اساساً جوهره تفکر فلسفی، حضور هیچ‌گونه «تابو و توتّم» <۱۳> را در عرصه اندیشه برنمی‌تابد. این بیت‌الغزل‌ها، تلاقی هنری تفکر ناب فلسفی از یک سوی، و گزاره‌های «مقدس و مسلط» <۱۴> کلامی از آن سوی دیگر است. هرچه هست این گریز از مرکز انبوه موافق و ایستگاه‌های ذهنی که محمد غزالی و عضدالدین ایجی و دیگر معماران خرد و آزادی بنا نهاده بودند، حقیقتاً مغتنم است.

دیوان حافظ یک پلی فونی و مجموعه چندصدایی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۱ ج: ۳۱۹) و یکی از بلندترین صداها، همین پرسش‌های تلخ تیز زهرآلودِ کشنده است: <۱۵> «اگر مرگ داد است بیداد چیست؟» <۱۶>، این بیت حافظ، نظیر همان خشم و خروش‌های خیامی است: «ور خوب نیامد این صور، عیب که راست؟» <۱۷>، این زخم‌های نهران، همان زخم‌هایی است که «مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» و «نمی‌شود به کسی اظهار کرد». <۱۸>

ذکاوتی ضبط "نادر حکمت" را پیشنهاد کرده است: «احتمال هست که کلمه "قادر" در اصل "نادر" بوده و سهوالقلم شده باشد [...] کلمه "قادر" برای حکمت صفت مناسبی نیست و همان

"نادر" موجه‌تر به نظر می‌رسد. (ذکاوتی، ۱۳۸۳: ۴-۱۴۳) که هیچ نسخه خطی قرن نهمی فرض ایشان را تأیید نمی‌کند.

پشتوانه نسخه‌ای/روایی ضبط «قادر حاکم» به گونه‌ای است که می‌تواند اصیل باشد، اما مردود بودن ضبط «قادر حکمت» صرفاً به دلیل متأخر بودن این ضبط، با استناد به نسخه مورخ ۸۰۱ مرتفع می‌شود، و می‌توان گفت ضبط اخیر نیز اصیل است. شاید حافظ ضبط «قادر حاکم» را به «قادر حکمت» تغییر داده است. اما همچنان احتمال این که ضبط «قادر حکمت» دستخوش دگردیسی ایدئولوژیک شده <۱۹> و به گونه «قادر حاکم» جهش یافته باشد احتمال دورودرازی نیست.

علاوه بر استدلال عقلی، به چند نکته بلاغی نیز می‌توان اشاره کرد: در تاج‌المصادر بیهقی، ذیل «حکمه» آمده است: «لگام به دهن اسب کردن، بازداشتن از کاری». (لغت‌نامه دهخدا). «حکمه». «حکمه» در زبان عربی به معنای «لجام» و نیز جزئی از لجام آمده است: «أنا أخذ بحکمه فرسه أی بلجامه [...]؛ الحکمه: حدیده فی اللجام. (لسان‌العرب. «حکم»). بنابراین «حکمت / حکمه» با ایهام و مجاز، به معنای «لجام» است و در این معنا با «مجال» جناس قلب بعض تشکیل می‌دهد؛ نمونه این گونه ایهام را در دیوان خاقانی نیز می‌بینیم:

دیور جیم آن که بود دزد بیانم گر دم طغیان زد از هجای صفاهان

[رجیم=مجیر بیلقانی] (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۶)

خاقانی از شاعرانی است که به محور عمودی موسیقی کلام توجه دارد و احتمالاً بر همین مبنا سروده است:

لگام بر دهان افکند ایام که چون ایام بودم تیز و توسن
زبان مار من یعنی سر کلک کزو شد مهره حکمت معین
(خاقانی، ۱۳۸۷: ۱: ۴۹۴)

انوری در همین مضمون می‌گوید:

بر گردن اختیار احرار اکنون نه ردی ست پالهنک است...
در حنجرم از خروش مستور صد نغمه زیر نای و چنگ است
(۱۳۷۲: ۱: ۷۴)

مستند متنی ما از عطار نیز می‌تواند تأییدی بر این ضبط باشد:

گر بیامری مرا دانی که لایق حکمتی است^۹ معصیت از بنده و آمرزش از آمرزگار...
پادشاهها قادرا عطار عاجز خاک توست در پذیرش تا شود در هر دو گیتی اختیار
(۶۸۴:۱۳۹۷)

۲-۱) تاب خوی / عکس خوی

عکس خوی بر عارضش بین کافتاب گرم رو
در هوای آن عرق تا هست هر روزش تب است
(حافظ، ۱۱۱:۱۳۸۷)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵ ج ۱: ۱۷۲)

تاب خوی: در ۱۲ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

عکس خوی: در ۱۲ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۲ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۱۲ نسخه است]

قاف: عکس خوی || خان / نی / عود / سایه / بها / جلا: تاب خوی || نسخه ۸۰۱: تاب خوی (حافظ، ۱۰:۱۳۹۴)

خرمشاهی - جاوید با رد انتخاب قزوینی و ترجیح «تاب خوی» بر «عکس خوی» می‌نویسند:
بر عارض معشوق عکس خوی نیست بلکه خود آن است که از گرما تافته است و
با [توجه به] تناسب «تب» در آخر بیت، «تاب» پذیرفتنی تر است. ضمناً «تاب» با
«آفتاب» هم تناسب دارد. (خرمشاهی - جاوید، ۳۹:۱۳۷۸)

حمیدیان در شرح بیت می‌نویسد:

گرم رو: گرم رو (= دارای چهره گرم و آتشین)؟ گرم رو (= گرم‌تر و تندرو)؟ به
گمان من هر دو، هر یک به وجهی درست و مناسب است [...] بعید هم نیست که
شاعر آن را به عمد و به صورت ایهام لفظی یا خوانش آورده [...] باین همه شاید
«گرم رو» با مضمون سازگارتر باشد [...] حتی آفتاب با وجود گرمای چهره یا
گرم‌تازی، در تب و تاب و رشک نسبت به عرق عذار معشوق است.

(حمیدیان، ۱۳۹۵ ج ۲: ۲-۱۰۵۱)

وضعیت نسخه‌ها به گونه‌ای است که «عکس خوی» را نمی‌توان یکسره حاصل سهو و خطای
کاتبان دانست. باین همه «تاب خوی» می‌تواند ویراست نهایی حافظ باشد.

هماهنگی «تاب و تب و آفتاب» و تعبیر «آفتاب گرم رو» را در مستنداتِ متنی زیر هم می‌بینیم:
آفتاب از مهر ماه طلعتت در **تاب** و **تب** شمع چون پروانه پیش **عارضت** در اضطراب
 (خواجو، ۱۳۶۹: ۱۵۰)

تیغ حکمت **آفتاب گرم رو** را پی کند **تاب** عزمت آورد خاک زمین را در روش...
 فیض لطفت مانع است از نی ز **تاب** خشم همچو مه بگداختی اجزای خورشید از **تیش**
 تو (کمال، ۱۳۴۸: ۳۳)

این دگرسانی از زاویه‌ای مهم‌تر که احتمالاً پیش‌تر بدان توجه نشده، نیز قابل بررسی است. افزون بر دلالتِ شواهدِ شعری، در این بیت قرآنی وجود دارد که می‌توان تصور کرد حافظ به مراتبی عمیق‌تر از صرفِ تناسب و بازی با الفاظِ «تب و تاب و آفتاب» که در گفته کمال و خواجو نیز آمده، می‌اندیشیده است.

ابوبکر اخوینی در *هدایه المتعلمین فی الطب* می‌نویسد:

تب به پارسی مشتق بود از تاب و تفسیدن [...] جمله این تب‌ها دو نوع بوند:
 یکی به ذاتِ خویش بیماری نبود چه **عرض بود از بیماری دیگر و تا این**
بیماری نرود این تب نرود و این تب را **تابعه الاورام** خوانند و لقب کرده‌اند
 و گویند ذات‌الریه و [...] به ذاتِ خویش بیماری بود. و **این تب که به ذاتِ**
خویش بیماری بود [...] به سه جنس بود [...] یکی از این سه جنس نام وی حمی
 یوم بود و سببِ این تب، گرم گشتنِ هوایِ دل بود [...] **تب یک‌روزه اعنی**
حمی یوم [...] این تب را جز یک روز بقا نبود [...] و بدانکه تب از بیماری‌های
 گرم است و سببِ بیماری‌های گرم پنج است: **یکی ملاقات چیزی گرم به**
فعل [= بالفعل؟] **از بیرون** [...] و **چهارم حرکات بیرون از اعتدال بدن** [...]
 و من اکنون اسباب این حمی را چنانکه واجب آید یکان یکان یاد کنم و آغاز او
 از آن تب که سببِ او از گرمی **آفتاب بوده بود** [...] آگاه باش که بدین
 تب [...] اندکی **خوی آید** [...] آنکس را آید که به **آفتاب نشسته بود وز**
آن جا تب آمده بود [...] و باز اگر این تب از **رنج بسیار آید** این چنین
 کس را هر سه **روح گرم گشته بود** اعنی روح حیوانی و نفسانی و طبیعی [...].
 (۶۴۴-۶۵۲: ۱۳۴۴)

در مواضعی که مشخص شده است ارتباط مفهومی میان بیت حافظ و متون علمی‌ای از این دست به خوبی آشکار است؛ مانند اشتقاق تب از تاب؛ تب‌های عارضی و بالعرض که ناشی از بیماری‌های دیگر است و تا [این بیماری] هست [فرد مبتلا] هر روزش تب است؛ نیز تب‌هایی که از مجاورت در گرمای آفتاب، عارض می‌شود و یا از تعب و خستگی و گرمتازی به وجود می‌آید. شاید حتی «گرم‌زُو» با «گرم‌رُوح» از طریق ایهام بتواند مرتبط باشد. روابط بیت مورد بحث با جستجو در «متن پنهان» قابل‌گسترش است. البته ما نمی‌خواهیم «حد اکثر معنا و ایهام» را بی‌هیچ قرینه‌ای بر شعر حافظ تحمیل کنیم، اما موارد متعدد و دقیق اشارات طبی او را نمی‌توان یکسره حاصل سنت ادبی و تصادف دانست. ابن سینا در قانون می‌نویسد:

الحمی حراره غریبه تشتعل فی القلب و تنبت منه بتوسط الروح و اللدم فی الشرایین و العروق فی جمیع البدن[...] من الناس من قسم الحمی ای قسمین: الی حمی مرض و الی حمی عرض [...] (۱۹۹۹ ج ۳: ۵) و قد تقسم الحمیات من جهات اخری [...] و منها لیلیه و منها نهاریه [...] (همان: ۶) النهاریه هی الی نوائبها تعرض نهارا و فتراتها لیلا [...] (همان: ۶۳) ان اسباب کل اصناف حمی هی الاسباب البادیه **المسخنه بالذات** او **المسخنه بالعرض** [...] (همان: ۹) اکثر اقلعها [ها=حمی یوم] یكون بعرق و بنداوه [...] (همان: ۱۱-۱۰) فی اصناف حمی یوم؛ (همان: ۱۲) فی **حمی یوم حریه**: قد تعرض من **حراره الهواء** و من حراره الحمام و نحوه حمی و اکثر ذلك انما یعرض من **شده حره الشمس** [...] (همان: ۲۲-۲۱) فی **حمی یوم تعبیه**: ان التعب قد یبالغ فی **تسخین الروح** حتی تصیر حمی ضاره بالافعال [...] (همان: ۱۵).

۳-۱) **برندت به بهشت / برو تا به بهشت**

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی یکسر از کوی خرابات برندت به بهشت
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۳۶)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۲۵)

برو تا به بهشت: در ۱۰ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ + مجموعه مورخ ۸۰۷ و ۸۱۱
برندت به بهشت: در ۲۴ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۴-۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۲۴ نسخه است]

قاف / نی / سایه / بها: برندت به بهشت **|| خان / عود / جلا:** برو تا به بهشت **|| نسخه ۸۰۱:**
 برو تا به بهشت (حافظ، ۱۴:۱۳۹۴)

وضعیت نسخه‌ها، اصالت هر دو ضبط را تایید می‌کند؛ حافظ در غزل دیگری خود می‌گوید:
 قدم دریغ مدار از جنازه حافظ که گرچه غرق گناه است **می‌رود به بهشت**
 (حافظ، ۱۵۹:۱۳۹۰)

با این حساب «برو به بهشت» بی‌اشکال است اما نکته‌ای در «برندت به بهشت» هست که می‌تواند آن را در جایگاهی بالاتر بنشانند. این هر دو ضبط، با طنز این را می‌رساند که: [بهشت اگرچه نه جای گناهکاران است] شخص، با به دست آوردن جام [تا در میانه خواسته کردگار چیست]، بی هیچ معطلی و سؤال و جواب، جواز ورود به بهشت را احراز می‌کند. اما ضبط «**برندت**» متضمن معنای احترام‌آمیزتر و والاتری است؛ این که با کسب این جام، نه تنها بهشتی می‌شوی بلکه با احترام و تشریفات خاص به بهشت راهنمایی خواهی شد و این معنا از «**برو**» ساخته نیست؛ این تشریفات با آن جام، تناقض و تضاد و در نتیجه طنز بیشتری می‌آفریند. احتمالاً حافظ در سرودن این بیت به آیات قرآنی زیر، نظر داشته است:

«و **سِيقِ** الذین کفروا الی **جهنم** زمر:۱۰۰...» «وکافران را گروه گروه به جهنم برانند...» (قرآن، زمر: ۷۱) «و **سِيقِ** الذین اتقوا ربهم الی **الجنة** زمر:۱۰۰...» «و کسانی را که از پروردگارشان پروا کرده‌اند، گروه گروه به سوی بهشت راهبر شوند» (قرآن، زمر: ۷۳)

زمخشری در تفسیر این آیات می‌گوید:

اگر پرسند: چگونه از بردن هر دو گروه به «سوق» تعبیر شده است؟ در پاسخ باید گفت: مراد از سوق دوزخیان، راندن همراه با سستی [چنین؛ سختی؟] و خشونت آنان است چنان که با اسیران و سرکشان از فرمان پادشاه به هنگام بردن به زندان و کشتن آنان چنین می‌کنند. اما مراد از سوق بهشتیان، راندن مرکب‌های آنان است، زیرا آنان را سواره به بهشت می‌برند و به آنها شتاب می‌بخشند تا [...] هرچه زودتر به دارالکرامه و الرضوان ببرند که با برخی هیئت‌های اعزامی به نزد پادشاهان چنین می‌کنند. (زمخشری، ج ۴: ۱۸۷)

در تفسیر کشف‌الاسرار آمده است:

دوزخیان را گفّت سیق و بهشتیان را گفّت سیق. ازدواج سخن را چنین گفّت نه تسویت حال را و فرق است میان هر دو سوق، **دوزخیان را می رانند** به قهر و عنف، بر روی همی کشند ایشان را به زجر و سیاست تا به آتش سقر [...]، **بهشتیان را می برند** به عزّ و ناز بر نجائب نور و بر پره‌های فرشتگان تا به جنه‌الخلد (میبیدی)، ج ۸: ۴۳۷-۸).

شاید عبارت سعدی نیز اشاره به همین سوق بهشتیان و دوزخیان باشد: «برند» دوم به قرینه حذف شده است)

«بزرگترین حسرتی روز قیامت آن بود که بنده صالح را به بهشت برند و خداونگار فاسق را به دوزخ». (سعدی، ۱۳۸۴: ب: ۱۶۰)

با توجه به دلالت ضمنی و التزامی **جام**، انصاف می‌دهیم حافظ، اینچنین مست و خراب، توان راه رفتن نخواهد داشت، بنابراین علی‌القاعده، زحمت این بار بر گردن **فرشتگان سائق راهبر** (قرآن، قاف: ۲۱) خواهد بود تا او را دوش به دوش به بهشت برند:

مست و مدهوش برندش ز لحد بر عرصات هر که شد هم‌قدح باده‌گساران الست
(خواجو، ۱۳۶۹: ۶۵۲)

ز کوی میکده دوشش به دوش می‌برندند امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش
(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۵۸)

بنابراین ضبط «برندت به بهشت» هم در ارتباط با نکات قرآنی، مناسب‌تر است و هم از این جهت که آدم مست لایعقل ناتوان از راه رفتن است و به‌طور طبیعی «برو» مناسب حال او نخواهد بود. با توجه به این موارد، «برندت» کمال تناسب را در این مقام دارد.

۱-۴) از در تقوا / از ره تقوا؛ سر سفر / ره سفر
کسی که از ره تقوی قدم برون نهاد به عزم میکده اکنون ره سفر دارد
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۵۴)

از در تقوا / از ره تقوا

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۴۱۷)

از در تقوا: در ۲۱ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

از ره تقوی: در ۸ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۷

قاف / بها: از ره تقوی **|| خان / نی / عود / جلا / سایه:** از در تقوا **|| نسخه ۸۰۱:** از در تقوی (حافظ، ۱۳۹۴: ۳۵)

با این که «از در تقوا» بنا بر روایت نسخه‌ها و نیز از نظر کثرت و قدمت نسخ، در وضعیت اطمینان‌بخش تری قرار دارد ولی صرفاً از این منظر نمی‌توان «از ره تقوا» را بی‌اعتبار دانست، بلکه ضمن اعتقاد به اصالت ضبط اخیر، «از در تقوا» را ترجیح می‌دهیم، بدین تقریر:

اگر بیت را بر اساس تصحیح قزوینی بخوانیم: «**کسی که از ره تقوا قدم برون نهاد...**» بدین معنا خواهد بود: آن شخص که تاکنون [ابداً] از جاده تقوا خارج نشده بود، اکنون به عزم می‌کند، خیال و اندیشه سفر دارد. این معنا متضمن یک مدحی است برای آن شخص، دست کم مربوط به احوالات سابق او؛ یعنی در گذشته آدم علیه‌السلامی بوده ولی حالا به این روز افتاده است. شواهدی در تأیید ضبط «ره تقوا»:

من که شب‌ها **ره تقوا** زده‌ام بادف و چنگ این زمان سر به ره آرام چه حکایت باشد (حافظ، ۱۳۹۰: ۲۳۲)

آنان که پای در **ره تقوا** نهاده‌اند **گام** نخست بر سر دنیا نهاده‌اند (عطارد، ۱۳۹۷: ۳۰۸)

آن نفس نگشاد هرگز جز که از راه خطا **وین قدم نهاد بیرون یکدم از صوب صواب** (کمال، ۱۳۴۸: ۱۸۰)

این امر مسلمی است که مخاطب شعر حافظ - به شرط وجود قرینه - به هیچ وجه اجازه برخورد ساده‌انگارانه و مختصر گرفتن سخن او را ندارد. احتمال می‌دهیم دگرسانی «از در تقوا» با آیات قرآنی مرتبط باشد. در قرآن یکجا تعبیر «**دارالمتقین**» (نحل: ۳۰) آمده است که در معنای «**سرای**» و خانه است. در این معنا «در تقوا» با ایهام و مجاز می‌تواند یادآور و مترادف «دار تقوا» باشد و گویی حافظ می‌گوید «کسی که از در دار تقوا پا بیرون نگذاشت و یکسره مقیم سرای تقوا بود...». نکته مهم تری نیز در این میان وجود دارد. در قرآن دو تعبیر مرتبط و متناظر در باب «توصیه به تقوا» آمده است: «**اتَّقُوا اللَّهَ مَا سَتَعْتَمِبُ**» (تغابن: ۱۶) و «**اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقَاتِهِ**» (آل عمران: ۱۰۲)، یکی انسان را توصیه می‌کند «هر آنچه می‌تواند پروا کند» و دیگری «آن‌چنان که شایسته مقام الهی است». همین تعبیر «**حَقَّ تَقَاتِهِ**» در متون سالخورد قرآنی به معنای «**سزای**» آمده است. (طبری، ۱۳۹۳ ج ۱: ۲۳۴؛ میبیدی، ۱۳۶۱ ج ۲: ۲۲۷؛ *لسان‌التنزیل «حَقَّ»؛ فرهنگنامه قرآنی «حَقَّ»*) اگر

بدانیم که «از در» در زبان پارسی به مفهوم «سزای و شایسته، درخور، سزاوار، لایق، زبیده» است:

فرستاد بر میمنه سی هزار
گزیده سوار از درِ کارزار
(فردوسی)

آنک از درِ خسی ست فرا افکند به چاه و آنک از درِ سری ست نشاندش بر سریر
(فرخی) لغت نامه دهخدا. «از در»

ربط «از در تقوا» در بیت و «حَقُّ ثِقَاتِهِ» در قرآن، بر ما آشکار خواهد شد. نظیر ترکیب قرآنی «حَقُّ ثِقَاتِهِ» را در آیات دیگر نیز می‌بینیم و از این میان، گمان می‌کنیم عبارت «حَقُّ قَدَرِهِ» (انعام: ۹۱؛ حج: ۷۴؛ زمر: ۶۷) در آیه «وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدَرِهِ» همانی است که به صورت «سزای» در ترجمه تفسیر طبری و تفسیر میبدی - ذیل آیات - و به صورت «سزای قدر» در این بیت حافظ آمده است:

سزای قدر تو شاها به دست حافظ چیست نیاز نیشی و دعای صبحدمی
(حافظ، ۱۳۹۰: ۵۳۹)

حال با روایت دیگر بخوانیم: «کسی که از در تقوا قدم برون نهاد...» با ایهام معنایش این است: آن شخص که [تاکنون] پا از در [خانه، سرای و دار] تقوا بیرون نگذاشته بود حالا [کارش به جایی رسیده که با سر و کله راهی می‌کند است؛ به عبارت دیگر، آن شخص که] حتی قبل ترها هم آدم درستی نبوده و [تاکنون گامی شایسته تقوا برنداشته] و اقدامی درخور تقوا انجام نداده است، اکنون به عزم می‌کند، خیال و اندیشه سفر دارد.

همچنین از نظر بلاغی می‌توان به هم‌آهنگی و هم‌آوایی «آز / عزم»، «تناسب / قدم / سر» و معنای اصطلاحی «سر... داشتن» مترادف با «عزم» اشاره کرد.
مستندات متنی:

آن که هرگز بر آستانه عشق پای نهاده بود سر بنهاد
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۴)

یار گرفته‌ام بسی چون تو ندهام کسی شمع چنین نیامده‌ست از در هیچ مجلسی
(همان: ۱۰۸)

بگفت از پس چار دیوار خویش همه عمر نهاده‌ام پای پیش
(سعدی، ۱۳۸۴ الف: ۱۶۰)

[توانگران] **قدمی بهر خدا نهند** و درمی بی من و اذی ندهند. (سعدی، ۱۳۸۴ ب: ۱۶۴)

سر سفر / ره سفر

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۴۱۷)

سر سفر: در ۳۱ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۳۱ نسخه است]

ره سفر: در هیچ نسخه‌ای نیامده است

قاف / بها: ره سفر **|| خان / نی / عود / جلا / سایه:** سر سفر **|| نسخه ۸۰۱:** سر سفر

(حافظ، ۱۳۹۴: ۳۵)

نیساری با بررسی تصحیح قزوینی و با عنوان «تغییرهای پرسش برانگیز در چاپ قزوینی»

می‌نویسد:

در نسخه خطی خ [=خلخالی= ۸۲۷، نسخه اساس قزوینی]، «سر سفر دارد» کتابت

شده است و در نسخه‌های خطی قرن نهم که بررسی گردید «ره سفر» دیده نشد.

در زیر صفحه نیز تصریح نشده که این تغییر با استناد کدام نسخه در چاپ قزوینی

راه یافته است. (نیساری، ۱۳۶۷: ۱۲۲)

از نه نسخه‌ای که قزوینی - غنی در تصحیح متن غزل‌های حافظ به کار گرفته‌اند، دو نسخه،

تاریخ‌دار است که قدیم‌ترین آن مورخ ۸۲۷ و نسخه اساس است و جدیدترین آن متعلق به قرن ۱۳

است. هفت نسخه دیگر، بنا به نسخه‌شناسی و حدس ایشان در قرن‌های ۹ و ۱۰ و ۱۱ هجری کتابت

شده است. قزوینی منبعی برای متن انتخابی خود ذکر نکرده است. به هر حال ضبط قزوینی متکی به

یکی از این نسخه‌های بی‌تاریخ و یا نسخه متأخر قرن سیزدهمی است، در برابر ضبط بی‌رقیب ۲۷

نسخه تاریخ‌دار قرن نهمی. **در دفتر دگرسانی‌ها از ۳۱ نسخه‌ای که این بیت را دارد**

هیچ کدام «ره سفر» ندارد. باین همه، خرمشاهی و جاوید «ره سفر» را در قرائت‌گزینی - احتمالاً - به تبعیت از قزوینی، ترجیح داده‌اند.

غزل حافظ بر آن وزن و قوافی و ردیف است که سعدی می‌گوید با مطلع:
کس این کند که دل از یار خویش بردارد مگر کسی که دل از سنگ سخت‌تر دارد...
هلاک ما به بیابان عشق خواهد بود کجاست مرد که با ما سر سفر دارد
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۵۲)

شواهد متنی دیگر:

چون نامتاهی است ذره خواجه سر این سفر ندارد
(عطار، ۱۳۹۷: ۲۳۳)

هر کو سر این سفر ندارد بخش ز قضا و از قدر نیست
(بلیانی، ۱۳۸۷: ۸۱)

شده‌ام غریب این کوی و سر سفر ندارم تو نشان آشنایی من بی‌نشان غریبم
(همان، ۱۴۱)

این بیت نیز می‌تواند تأییدی بر هردو ضبط ترجیحی ما باشد:

هر که گوید به سفر رفت نزاری هیهات گو نزاری به سفر سر نبرد از در ما
(نزاری، ۱۳۷۱ ج ۱: ۵۵۱)

۵-۱) یَرغو / بُرغو؛ یرغوی دیوان / یرغوی سلطان

عاشق از قاضی نترسد می بیار بلکه از یرغوی دیوان نیز هم

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۹۲)

یَرغو / بُرغو

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۲: ۱۲۰۴)

یَرغو: در ۳۸ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۳۸ نسخه است]
بُرغو: در هیچ نسخه‌ای نیامده است

قاف / خان / نی / عود / سایه / جلا / بها: یرغو || نسخه ۸۰۱: یرغو (حافظ، ۱۳۹۴: ۶۰)

حسینعلی ملاح - موسیقی‌دان - در کتاب حافظ و موسیقی با اجتهاد در برابر نص صریح و

بی‌بدیل تمام نسخه‌ها، به جای «یَرغو»، «بُرغو» آورده می‌نویسد:

سازی از آلات موسیقی بادی [...] عبدالقادر مراغه‌ای در *مقاصد الاحان* نام این ساز را به صورت برغو ثبت کرده [...] این ساز را معمولاً در جشن‌های عمومی و پیکارها و بر سر در بارگاه سلطان می‌نواختند [...] حافظ در بیتی نام این ساز را آورده است ولی در اکثر طبع‌های دیوان وی به جای کلمه «برغو»، «یرغو» ثبت شده است [...] هر چند قرینه «قاضی» جانب «یرغو» را تقویت می‌کند [...]. (ملاح، ۱۳۵۱: ۱-۶۰)

ایشان در ادامه، دلایلِ گزینشِ خود را این‌گونه بیان می‌کند:

املا: دو کلمه یرغو و قاضی مشابهت تقریبی در معنا دارد، حافظ در مصراع اول کلمه قاضی را آورده و دیگر نیازی به تکرار آن نبوده است ولو این‌که به بیان دیگری باشد. ثانیاً: کلمه «بلکه» و «هم» که در مصراع دوم آمده مؤید آن است که نه تنها از قاضی بلکه از علامت بگیروبند دیوانی یا سلطانی (که همان شیپور قرق یا بگیروبند یا تعطیل کار است) نیز هراس ندارد. ثالثاً: چون صدای شیپور یا کرنا یا برغو علامت پیکار و آماده‌باش است حافظ می‌گوید: نه تنها از قاضی، بلکه از اعلام جنگ سلطان هم بیمی به دل راه نمی‌دهم. صاحب *فرهنگ آندراج* نیز ذیل کلمه برغو همین بیت خواجه شیراز را به همین نحو [...] شاهد مثال آورده است. (همان)

حمیدیان در پاسخ به استدلال ملاح در گزینش «برغو» می‌نویسد:

اولاً حتی در یک نسخه خطی یا چاپی «برغو» نیامده است؛ ثانیاً این‌که عاشق از کرنای نمی‌ترسد به راستی مضحک است؛ ثالثاً چگونه به خود اجازه تأویل نوعی کرنای به شیپور قرق داده‌اند؟ رابعاً این‌که حرفی است که «یرغو» تکرار قاضی است؟ مگر چیزی به نام تناسب در شعر (اینجا میان قاضی و بازپرس) مطرح نیست؟ و مگر اشکالی هم دارد؟ خامساً این‌همه یرغو و یارغو در متون عصر به کار رفته، شما چند بار «برغو» را در متون حدود این عصر دیده‌اید؟ (حمیدیان، ۱۳۹۵: ۴-۳۴۱۵)

گزینش ملاح - به تبعیت - در *واژه‌نامه موسیقی ایران زمین* تألیف مهدی ستایشگر (همان) و نیز در *دانشنامه حافظ و حافظ‌پژوهی* ذیل مدخل «اصطلاحات موسیقی در دیوان حافظ» تکرار شده

است. (دادجو، ۱۳۹۷ ج ۱: ۲۰۱) قبل از نقد و بررسی گزینش ملاح، لازم است تعریفی از کلمه «یرغو» داشته باشیم. در فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول در ذیل واژه مغولی یا ترکی «یارغو» آمده است:

بازپرسی، پرسش گناه، استنطاق؛ شکایت؛ نزاع، دعوا؛ جلسه بازپرسی؛ دادگستری، دیوان یرغو. ونیز اصطلاحات هم ریشه با آن نظیر: یارغوچی (=قاضی در محکمه مغولی، بازپرس) و یارغونامه (=صورت جلسه بازپرسی). (شریک امین، ۱۳۵۷: ۸-۲۴۴)

ملاح از تعبیر «بلکه» و «نیز هم» استنباط می کند که حتماً فرقی میان «قاضی و یرغو» باید باشد تا جمله معنای محصلی داشته باشد، از طرفی قاضی و یرغو را دارای «مشابهت تقریبی در معنا» فرض می کند و یرغو را «تکرار» و «بیان دیگری» از قاضی می داند و بر پایه همین استدلال و برای گریز از تکرار، یرغو را جایگزین می کند.

اگر عبارت «عاشق از قاضی نترسد می بیار / بلکه از یرغوی دیوان نیز هم» را به صورت الگوها و ساختارهای نحوی تجزیه کنیم، خواهیم داشت: (۱) **عاشق از [الف] نترسد بلکه از [الف] نیز هم**. این در صورتی است که قاضی و یرغو را مانند ملاح از نظر معنایی یکسان فرض کنیم که در این حالت، تکرار، کل عبارت را بی معنا خواهد کرد. حال با این فرض که قاضی و یرغو از نظر معنایی املا متمایز هستند ساختار نحوی جمله را بررسی می کنیم، خواهیم داشت: (۲) **عاشق از [الف] نترسد بلکه از [ب] نیز هم**. یعنی: **عاشق نه تنها از قاضی، بلکه از یرغوی دیوان نیز هم** نمی ترسد. به این ترتیب تکراری وجود ندارد و عبارت کاملاً معنادار است.

اما به نظر می رسد این عبارت، اشاره ای غیرمستقیم به موضوع اجتماعی عمیق تر، یعنی حضور و حیات دو نظام حقوقی^۱ و دو مرجع قضایی به موازات هم و نیز مستقل از هم، در روزگار حافظ است. یکی «دیوان قضا»ست که در آن بر اساس «منابع فقه و حقوق اسلامی»^۲ بین متخصصین حکم می شده و دیگری «دیوان یرغو» که در آن بر پایه «یاسای چنگیزی و خانی و قآنی»، دعاوی حقوقی حل و فصل می شده است. «یاسا»^۳ در لغت مغولی به چند معنا

^۱ legal system

^۲ منابع فقه و حقوق اسلامی: ۱-قرآن، ۲-سنت، ۳-اجماع، ۴-عقل (فقه مذهب شیعه) / ۴-قیاس (فقه اهل سنت) (کاتوزیان، ۱۳۹۴: ۷-۱۱۳).

^۳ yasaq

آمده است: [...] مجازات و تنبیه، [...] مجموعه قوانین و آداب و رسوم مغول [...]، امر و دستور [خان...] (پلیو، ۱۳۹۰: ۹۰) که «ظاهراً حکم و فرمان را معنی مطابقی کلمه باید دانست و معانی دیگر از قبیل مجازات و نظم و غیره را معانی تضمینی یا التزامی آن باید تلقی کرد». (موحد، ۱۳۹۵: ۱۰۲) «مسئله یارغو، اگر به زبان حقوقی امروزی صحبت کنیم، ناظر بر آئین دادرسی است، حال آن که یاسا^۱، قانون ماهوی است». (همان: ۱۰۷)

مغولان وقتی به ایران رسیدند محاکم خاص خودشان را دایر کردند که به آن یرغو می گفتند و در این محاکم رسیدگی و حکم بر اساس یاسا بود و مسلمانان را آزاد گذاشتند که در مرافعات میان خود به قاضی [شرع] مراجعه کنند. پس یک امیر یارغو بود که به مرافعات مغولان رسیدگی می کرد و یک قاضی که مسلمانان دعوی پیش او می بردند و این وضع در آن روزگار که ایلخانان مغول اسلام آوردند نیز ادامه داشت. (همان: ۵-۱۲۴)

ضمناً درباره این که حافظ می گوید از «قاضی نمی ترسد بلکه از یرغوی دیوان نیز هم»، لازم به یادآوری است «دیوان یارغو» حتماً از نظر مهابت قابل توجه بوده است که حافظ بالاتر از «دیوان قضا»، با دو تأکید از آن یاد می کند. شکنجه های متنوع، بکر و بدیعی که یارغوچی در دیوان یارغو [معادل قاضی در دیوان قضا] برای گرفتن اقرار از متهم، با اختیار تام و متناسب با ذائقه شخصی، به کار می بست «گاهی چندان سخت بود که متهم اقرار به جرم و کشته شدن را بر ادامه بازجویی ها ترجیح می داد». (همان: ۱۱۹)

مستند متنی در این استدلال:

رخصت این نیست که خون من بیدل ریزی نه که در شرع که در یاسه چنگزخان نیست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۷۲)

یرغوی دیوان / یرغوی سلطان

گزارش دفتر دگرسانی ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۲: ۱۲۰۴)

یرغوی سلطان: در ۱۹ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

^۱ احتمالاً یاسا / یاساق واژه ای ترکی است مرکب از ریشه یاس / یاز (=نوشتن) + اق (=پسوند صفت) (احمدی گیوی، ۱۳۸۳: ۳۴۳). با توجه با این که قوم چنگیزخان خط و کتابت نداشته اند و اول بار از طریق قوم ترک ایغوری با خط آشنایی پیدا کرده اند و به واسطه ایشان مجموعه قوانینی مکتوب به خط ایغوری فراهم آورده اند، ممکن است محتوای اولین تجربه های کتابت را مجازاً یاساق (=نوشته) نامیده باشند.

یرغوی دیوان: در ۱۹ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۱ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۱۹ نسخه است]

قاف / نی / سایه / بها: یرغوی دیوان **خان / عود / جلا:** یرغوی سلطان **|| نسخه ۸۰۱:**
یرغوی سلطان (حافظ، ۱۳۹۴: ۶۰)

روایت نسخه‌ها اصالت هر دو ضبط را تأیید می‌کند. «یرغوی سلطان» صورتی اصیل است و حتی بر صحت آن می‌توان شواهد شعری ارائه کرد. سعدی نیز «قاضی و سلطان» را در کنار هم آورده است:

گر سیاست می‌کند **سلطان** و **قاضی** حاکم‌اند و ملامت می‌کند پیر و جوان آسوده‌ایم
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۵۰)

در جای دیگر «دیوان و سلطان» را در کنار هم ذکر کرده است:

عمل گر دهی مرد منع شناس که مفلس ندارد ز **سلطان** هراس
امین باید از داور اندیشناک نه از رفع **دیوان** و زجر هلاک
(سعدی، ۱۳۸۴ الف: ۴۴)

اما گمان می‌کنیم با توجه به ظرفیت ایهامی «دیوان»، «یرغوی دیوان» گزینش نهایی حافظ باشد:

«دیوان» به معنای **دیوان شعر**، دیوان در معنای **دیوان قضا و دبیری و استیفا** و... که معادل سازمان‌ها و وزارتخانه‌های امروزی بوده است و دیوان به معنای **اهربیمانان**:

مرا قبول شما نام در جهان گسترده مرا به صاحب **دیوان** عزیز شد **دیوان**
(سعدی، ۱۳۹۳: ۶۸۳)

دیوان کنون حکومت **دیوان** کجا کنند کانگشتری به دست سلیمان رسید باز
(خواجو، ۱۳۶۹: ۷۰۷)

«**دیوان** در جای اصحاب **دیوان** تمکن یافته». (نسوی، ۱۳۸۹: ۹۴)

«دیوان یرغو» اصطلاحی بوده که در برابر «دیوان قضا» به کار می‌رفته است، بنابراین یکی از معانی «یرغوی دیوان» اشاره به «دیوان یرغو» یا یرغویی خواهد بود که در دیوان حکومت مغولان و ایلخانان و تیموریان برگزار می‌شده است. در کتاب *دستورالکتاب*، اصطلاح «**دیوان یرغو**» (شمس منشی، ۱۳۹۵ ج ۲: ۵۰۶) و «**امارت یرغو**» (همان: ۵۰۵) معادل «**دیوان قضا**» (همان: ۵۸۳) و

«**منصب قضا**» (همان: ۵۸۵) آمده است. از طرف دیگر چنان که پیش تر توضیح دادیم «یرغو و یاسا» آیین اختصاصی مغولان بوده است. در دستورالکاتب آمده است:

«همچنان که اهل اسلام، در اختلاف احکام میان طوایف انام رجوع با شریعت شریفه محمدی [...] می کنند، رجوع اقوام مغول نیز در قضایا با یرغو بوده [است].»
(شمس منشی، ۱۳۹۵: ج ۲: ۵۰۶؛ به نقل از موحد، ۱۳۹۵: ۱۲۵)

آیا می توان احتمال داد که حافظ به مانند هر ایرانی آزاده و انسان نوع دوست، از دیدن و شنیدن ددمنشی های این قوم در حمله به ایران عزیز و وحشی وضعی های اینان در محاکمات دیوانی - که به نام یرغو و بر اساس یاسا انجام می شده - دردمند بوده و به ایهام آن شومان را اهریمن و «دیو» خوانده است؟ همچنان که شهاب الدین نسوی مؤلف *نفته المصدور*، عبارت «**دیوان** سیاه روی و عفاریت زشت منظر» (۴۳: ۱۳۸۹) را در وصف «مهندسان **تاتار**» به کار می برد. پیداست که «سلطان» نمی تواند این معنی نهان را رسانگی کند، هر چند که کاملاً بی اشکال است.

۱-۶) پرده تقوا / خلوت تقوا

نه من از پرده تقوی به در افتادم و بس پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۳۶)

گزارش دفتر دگرسانی ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۲۵)

خلوت تقوا: در ۲۷ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ [+ مجموعه مورخ ۸۰۷ و ۸۱۱]
پرده تقوا: در ۳ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۱ [دو نسخه دیگر: ۸۲۷ و نسخه بی تا (= نسخه ز خانلری)]

جامه تقوا: فقط در نسخه ۸۲۳ آمده است

قاف / بها / سایه: پرده تقوا || **خان / نی / عود / جلا:** خلوت تقوا || **نسخه ۸۰۱:** خلوه تقوی
[چنین؛ خلوت؟] (حافظ، ۱۳۹۴: ۱۴)

عیوضی می نویسد: «خلوت ناظر به بهشت است. پرده نمی تواند جای آن را بگیرد». (عیوضی، ۱۳۸۴: ۱۱۶)

این بیت را در ارتباط متنی با آیات قرآنی بررسی می کنیم:

«یا بنی آدم قد انزلنا علیکم لباسا یواری سوءاتکم و ریشا و لباس التقوی ذلک خیر [...]» (قرآن، اعراف: ۲۶) «یا بنی آدم لا یفتنکم الشیطان کما أخرج ابویکم

من الجنة ينزع عنهما لباسهما ليريهما سوءاتهما [...] انا جعلنا الشياطين اولياء
للذين لا يؤمنون» (همان: ۲۷) " و اذا فعلوا فاحشه قالوا وجدنا عليها
آباءنا [...]» (همان: ۲۸)

ای فرزندان آدم، به راستی که برای شما لباسی پدید آوردیم که هم عورت شما
را می‌پوشاند و هم مایهٔ تجمل است؛ ولی لباس تقوا بهتر است [...] قرآن،
اعراف: ۲۶) ای فرزندان آدم، شیطان شما را نفریبد، چنان که پدر و مادر [تخستین]
شما را از بهشت آواره کرد [و] لباس آنان را از آنان برکند تا عورتشان را بر ایشان
آشکار کند [...] ما شیاطین را سرور نامؤمنان گردانیده‌ایم. (همان: ۲۷) و [اینان] چون
کار ناشایستی انجام دهند گویند پدران خود را بر همین شیوه یافته‌ایم [...].
(همان: ۲۸)

با دقت در آیات قرآن و تفسیر آنها، مشخص می‌شود که حافظ با گفتن: «پدرم نیز...»، با
رویکردی طنزآمیز و مغالطه‌ای از سرِ عمد، دقیقاً مفاد آیهٔ اخیر را نشانه رفته است. زمخشری در
تفسیر آیهٔ اخیر می‌نویسد:

«هرگاه مرتکب [...] گناهی شوند، چنین عذر می‌آورند که پدرانشان هم به آن
عمل می‌کردند، پس بیایید و از آنان پیروی کنید [...] این [...] سخن آنان باطل
است، زیرا عذر [...] آنان تقلید است [...]». (زمخشری، ج ۲: ۱۳۵)

در اصالت و استواری ضبط «خلوت تقوا» تردیدی نیست. ضبط «جامهٔ تقوا» و «خلوت تقوا» به
ترتیب «لباس التقوی» در متن آیه و با ایهام «خلعت تقوا» را به ذهن متبادر می‌کند:
ایمان به توبه و به ندم تازه کرده‌اند و آن تازه را لباس ز تقوا نهاده‌اند
(عطار، ۱۳۹۷: ۳۰۸)

یارب چنان که خلعت ایمان بخشیده‌ای، پیرایهٔ تقوا کرامت کن. (سعدی، ۱۳۹۳: ۸۲۶)
اما به نظر می‌رسد حافظ با انتخاب «پردهٔ تقوا» تناسب‌های بیش‌تر و عمیق‌تری میان اجزای بیت
با متن قرآن ایجاد کرده است؛ حافظ کلمهٔ «آدم» را در «افتادم» درج کرده است. «به در
افتادن» همان «أخرج» در متن آیه است. «پدر» نیز یادآور «أبویکم» «آباءنا» در آیه است. از
طرفی «پرده» با «پدر» جناس دارد:

زیدری نسوی که به انواع جناس اهتمامی تمام داشته است، (۱۳۸۹: بیست و سه) می‌نویسد: «در عراق بسی پرده دری ورزیده [...] پدر تا ندانند کیست خود را ابوالجمال نویسد» (همان: ۷۶). یکی از معانی ریشه‌ای «تقوا»، «ستر» است (لسان‌العرب، «وقی») و در این معنا با «مستوری» متناسب است و «مستوری» خود کلمه «مستی» را تداعی می‌کند که با «از پرده برون افتادن» هماهنگ است.

پرده بودن تقوا شاید به این معنا نیز باشد که قوام چندانی ندارد و هر آن، در معرض «دریده شدن» است و با توجه به این مفهوم کلمه «بدر / به در» می‌تواند ایهامی باشد، حافظ در موارد متعدد «پرده» را با «در» آورده است:

به جان دوست که غم پرده بر شما ندرد گر اعتماد بر الطاف کارساز کنید
(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۱۷)

«پرده» در معنای موسیقایی می‌تواند با «به در افتادن» و با مفهوم موسیقایی «خارج از پرده بودن» نیز هماهنگ باشد، حافظ جای دیگر می‌گوید:

ز پرده ناله حافظ برون کی افتادی اگر نه همدم مرغان صبح‌خوان بودی
(حافظ، ۱۳۹۰: ۵۱۰)

در فرهنگنامه قرآنی ذیل «لباس» معانی متعددی ذکر شده که «پرده» نیز از جمله اینهاست؛ در تفسیر کاملی از قرآن، مورخ ۵۵۶ هـ مترادف «پرده» برای «لباس» به کار رفته است. دست‌کم می‌توان حضور کلمه «پرده» به عنوان یکی از مترادفات لفظ قرآنی «لباس‌التقوی» در سده ششم و قبل از عصر حافظ را ممکن و مستند دانست. هرچند «پرده» و «فردوس» از نظر زبان‌شناسی دو واژه غیر مرتبط هستند، اما هم‌حرفی و نزدیکی آوایی «پرد/فرد» و نیز معنای بنیادین این هر دو واژه در مفهوم «پوشش» (فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی «پرده»/«فردوس»/«پالیز») می‌تواند دلیل دیگری بر برتری ضبط «پرده» در قیاس با «خلوت» باشد. همچنان که پیش‌تر به معنای بنیادین «تقوا» یعنی «ستر: پوشش» اشاره کردیم.

علاوه بر مطالبی که ذکر شد، مستند متنی زیر نیز می‌تواند تاییدی بر ترجیح «پرده تقوا» باشد: ما برون افتاده‌ایم از پرده تقوا و لیک پرده‌سازان نگارین همچنان در پرده‌اند (خواجو، ۱۳۶۹: ۶۹۴)

دگرسانی دیگری را که ظاهراً با آیات ذکر شده در همین مدخل، ارتباط دارد بررسی می‌کنیم:

ناخلف باشم اگر من / من چرا باغ جهان را / من چرا ملک جهان را
پدرم روضه رضوان به دو گندم بفروخت من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۷۷)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۲: ۱۱۲۳)

من چرا باغ جهان را: در ۲۶ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

ناخلف باشم اگر من: در ۶ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۴

من چرا ملک جهان را: در ۲ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۷ [نسخه دیگر مورخ ۱۸۶۶]

قاف: من چرا ملک جهان را || خان / نی / عود: من چرا باغ جهان را || بها / سایه / جلا: ناخلف

باشم اگر من || نسخه ۸۰۱: من چرا باغ جهان را (حافظ، ۱۳۹۴: ۵۵)

دو ضبط «من چرا ملک جهان را» و «من چرا باغ جهان را» از نظر روایت نسخه‌ها بی‌اشکال و

اصیل است:

ما را به جهان اگر به یک جو نخرند ما ملک جهان را به جوی نستایم

(خواجو، ۱۳۶۹: ۵۴۴)

همچو خواجو دو جهان بی تو به یک جو نخرم وز تو مویی به همه ملک جهان نفروشم

(همان: ۳۰۷)

احتمالاً حافظ ابتدا «ملک جهان» را از بیت خواجو یا متنی دیگر، به همان صورت در بیت درج کرده و در ویراست بعدی، با توجه به تناسب «باغ» با «روضه» (حمیدیان، ۱۳۹۵: ج ۴: ۳۲۵۹) «باغ جهان» را جایگزین ساخته و دست آخر صورت نهایی «ناخلف باشم اگر من» را برگزیده است. ضبط «ناخلف باشم اگر من» طنزآمیزی بیشتری نسبت به ضبط‌های دیگر دارد (همان) و با توجه به آیات یاد شده و تفسیر آنها، ارتباط متنی بیشتری با داستان حضرت آدم برقرار می‌کند. حافظ می‌گوید: برای این که در سلسله‌النسب من و یا در آدمیت من، اشکال و سوء تفاهمی پیش نیاید، من هم به تاسی از پدرم آدم، روضه رضوان را بسی ارزان‌تر و حتی زیر قیمت خواهم فروخت و در واقع پسر آن پدر نیستم اگر چنین نکنم. عطار می‌گوید:

گر بهشت عدن فروشی به یک گندم چو آدم

هم تو از یک جو کم ارزی هم تو از آدم نباشی

(عطار، ۱۳۹۷: ۶۰۴)

۱-۷) ترکان پارسی گو / خوبان پارسی گو

خوبان پارسی گو بخشدگان عمرند ساقی بده بشارت رندان پارسا را

(حافظ، ۱۳۸۷: ۹۹)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۹۷)

ترکان پارسی گو: در ۷ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

خوبان پارسی گو: در ۲۳ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۸ [+ مجموعه مورخ ۸۱۱] [نسخه

۸۲۷ نیز از جمله این ۲۳ نسخه است]

قاف / خان: خوبان پارسی گو || نی / عود / سایه / بها / جلا: ترکان پارسی گو

خرمشاهی می نویسد:

خوبانِ فارسی و ایرانی خواه و ناخواه پارسی گو هستند و این فی نفسه فضیلتی برای

آنان نیست بلکه نوعی حشو است. لطفِ معنی در این است که سخن از زیبارویانی

باشد که علاوه بر زیبایی، از هنرِ پارسی گویی نیز برخوردار باشند. دلیلِ دوم در

کلمهٔ پارسا[...] نهفته است، در اینجا پارسا به معنی پرهیزگار و پاکدامن نیست[...]

بلکه به معنی پارسی، یعنی فارسی (اهل فارس) است[...] قاعدتا باید

اینجا[...] [پارسا] را در مقابلِ ترکان قرار داده باشد. (۱۳۸۵: ۶-۱ ج ۱-۱۳۵)

در شرح شوق آمده است:

«پارسا: ایهام دارد به معنای پارسی[...]

گویند: بگو به تَرکِ تُرکت تا بازهی ز پارسایی [سنایی]

تُرکی که گر به دعوی از خانقه برآید از دین و دل برآرد پیران پارسا را [نزاری].

(حمیدیان، ۱۳۹۵: ۲-۷۹۹)

شفیعی کدکنی با ترجیح «ترکانِ پارسی گو» و تشریح اصطلاحاتِ موسیقایی «گو / گفتن /

گفته» و «پارسی» و «بشارت»، با بهره‌گیری از همین کدهای موسیقایی از واژهٔ «بخشدگان»

رمزگشایی می‌کند: «بخشدگان همان بخشی‌هایند که اصحابِ موسیقی قبایل ترک

بوده‌اند و هم‌اکنون در شمال خراسان هنوز بدانها **بخشی** گفته می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷ ج ۱: ۳۴۵)

با استفاده از همین مفهوم ابهامی کلمه «بخشندگان»، می‌توان دلایل دیگری نیز در ترجیح ضبط «ترکان پارسی‌گو» ارائه کرد:

اقبال در کتاب تاریخ مغول، اقوام مختلف مغول و تاتار و ترک را که با اتحاد تحت فرمان چنگیزخان، حکومت واحد مغول را تشکیل دادند، در هشت گروه معرفی می‌کند <۲۰> و در شرح حال یکی از این اقوام موسوم به «ترکان ایغور» که متمدن‌ترین ایشان نیز بوده‌اند (اقبال، ۱۳۸۹ ج ۲: ۴۰۲-۳۵۳) می‌نویسد:

مانویان ایغوری [...] از یاران چنگیزخان شدند و اختلاط ایشان با تاتارهای چنگیزی به زودی خط مخصوص ایغوری را [...] در میان مغول منتشر ساخت. (همان: ۳۵۶)

مغول پس از حشر با قوم ایغور که طایفه‌ای از ایشان دین بودایی داشتند، از علمای دین بودایی که هریک را **بخشی** می‌گفتند، جمعی را به‌عنوان دبیری و کتابت به خدمت خود گرفتند [...] به همین مناسبت کلمه بخشی در میان مورخین قدیم معانی بت‌پرستی و عالم به سحر و جادو و منشی و کاتب را پیدا کرده است. (همان: ۹-۳۸۸)

تا اینجا مشخص شد که طایفه‌ای از ترکان ایغوری - یکی از اقوام متحد و تحت فرمان چنگیزخان - «بخشی» نام داشتند و عمده مشاغل ایشان شغل دیوانی دبیری و کتابت بوده است. همین روایت را در کتاب *دستورالکتاب فی تعیین‌المراتب* که در فن دبیری است، نیز می‌بینیم. مؤلف این کتاب، در قسم دوم - «در احکام دیوانی و تفویض اعمال» - فصلی را به «تفویض احکام کتابت مغولی به بخشیان» اختصاص داده و در این فصل سه نمونه از احکام معارفه و انتصاب و تفویض شغل کتابت را آورده و در هر سه مورد، شغل کتابت به فردی از بخشیان با نام «اوروک بخشی»، «طغای بخشی» و «قتلغ^{۱۱} بوقا بخشی» واگذار شده است و محتوای احکام این را می‌رساند که در میان این طایفه، دبیری، نسل به نسل ادامه می‌یافته و از پدر به پسر و یا فرد دیگری از بخشیان می‌رسیده است.

در نمونه اول این فصل با عنوان «تفویض کتابت احکام مغولی به بخشیان» آمده است:

چون [...] ممالک ایران زمین، در تحت تملک و تصرف آمد [...] انواع مراحم و عواطف در حق ایشان صدور یافت و یکی از آن صنایع، آن دانستیم که به هر طایفه کتبت احکام، به زبان ایشان انفاذ و اصدار یابد تا مضمون آن به سهولت فهم کنند، از آن جملت، به مدینه الاسلام بغداد و سایر بلاد عراق عرب، احکام به زبان عربی صدور می یافت و به طوایف اعاجم و بلاد جبال و بقاع فرس، به زبان فارسی [...] و چون اوروک بخشی از قدامی اکابر بخشیان و بتیکچیان ایشان است و همواره به ملازمت سلاطین کامکار و ملوک نامدار، مشغول بوده و در دواوین ایشان، به کتبت احکام مغولی، اشتغال نموده [...] بنابراین مقدمه، راه کتبت احکام مغولی بدو تفویض رفت [...] هیچ دقیقه از دقایق این شغل خطیر که وظیفه تکفل بخشیان و مغولی نویسان باشد فوت نکند. این حکم نفاذ یافت تا امرا و وزرا و اصحاب دیوان بزرگ و [...] از این تاریخ باز اوروک بخشی را کاتب احکام مغولی دانسته [...] و اگر به واسطه کبر سن و استیلا شیخوخت، در بعضی اوقات از ملازمت دیوان و کتبت احکام تقاعد نماید، هر کس از فرزندان خود و غیرهم که نیابت دهد و قائم مقام خود گرداند نائب مناب و گماشته و قائم مقام و فروداشته او دانند. (شمس منشی، ۱۳۹۵ ج ۲: ۱۲-۵۱۰)

از این نمونه و دیگر احکام تفویض <۲۱> بر می آید که طایفه بخشی ها کاتبانی دوسه زبانه بوده اند و این شغل در خاندان ایشان تا مدت ها استمرار داشته است <۲۲> و بنابر روایت لغت نامه دهخدا، دامنه این شغل خاندانی دیوانی از زمان مغولان تا عصر ایلخانان و حتی تیموریان نیز کشیده است و در هر سه دوره حرمتی تمام داشته اند.

با توجه به توضیحاتی که ارائه شد، «بخشندگان» در معنای **بخشیان / بخشی ها**، هم به واسطه **اشتغال به موسیقی**، با «ترکان پارسی گو» ارتباط عمیق تری دارد و هم با توجه به **شغل دیوانی دبیری و لزوم تسلط به زبان پارسی** با «ترکان پارسی گو» مرتبط می شود و از این دو منظر ضبط «ترکان پارسی گو» را بر «خوبان پارسی گو» ترجیح می دهیم. البته «ترکان پارسی گو» در «بخشیان» خلاصه نمی شوند و شواهد تاریخی از زاد و بود ترکان در شیراز زمان حافظ حکایت دارد و دست کم این بطوطه در سفر به شیراز در سه موضع از ترکان به اشارت سخن می گوید <۲۳> که احتمالاً علاوه بر تکلم به زبان مادری، پارسی گو نیز بوده اند. به طور کلی ترکان

شیراز که در دوره‌های مختلف و حتی پیش‌تر از حافظ، در آن دیار سکونت داشته‌اند و به‌طور طبیعی به زبان پارسی نیزهم [با لحن و لهجه ملیح] گویش می‌کرده‌اند، ترکان شیرازی و ترکان پارسی گویند، ولی در هر حال قرینه‌های مقامی - هرچند به طریق ایهام - بر بخشی بودن این ترکان، دلالت قوی‌تری دارد.

احتمالاً این بیت خاقانی در غزلی با ردیف «بخشی»، در همین معناست:

تو تُرک سیه‌چشمی؛ هندوی سپیدت من خواهی کلهم سازی، خواهی کمرم بخشی
(خاقانی، ۱۳۸۷: ۲، ۱۰۵۸)

۸-۱) بزن مطرب سرودی / بگو مطرب سرودی

چو در دست است رودی خوش بزن مطرب سرودی خوش
که دست افشان غزل خوانیم و پاکوبان سر اندازیم
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۹۷)

گزارش دفتر دگرسازی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۲: ۱۲۴۵)

بگو مطرب: در ۲۰ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

بزن مطرب: در ۱۲ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۱ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۱۲ نسخه است]

قاف / سایه / بها: بزن مطرب || خان / نی / عود / جلا: بگو مطرب || نسخه ۸۰۱: بزن مطرب (حافظ، ۱۳۹۴: ۶۰)

«در قدیم فعل "گفتن" برای سرود بیش از "زدن" به کار می‌رفته است». (حمیدیان، ۱۳۹۵: ۴، ج ۳: ۳۴۸۳) «فعل "سرود زدن" در دیوان حافظ نیامده اما فعل "سرود گفتن" و مترادف آن "سرود خواندن" در دیوان آمده است. البته پوشیده نیست که گفتن با داشتن مفهوم آواز خواندن از واژه‌های ایهام‌ساز و مطابق شیوه بیان حافظ است. در لغت‌نامه نیز نه در ذیل "سرود" و نه در ذیل "زدن" فعل سرود زدن دیده نمی‌شود. (عیوضی، ۱۳۸۴: ۴۰۱)

در اصالت ضبط «بگو مطرب» با توجه به وضعیت نسخه‌ها کمتر بتوان تردید کرد؛ شواهد

شعری نیز مؤید این معناست:

ساقی به نور باده برافروز جام ما مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما
(حافظ، ۱۳۹۰: ۹۲)

ابر آذاری برآمد باد نوروژی وزید وجه می می خواهم و مطرب که می گوید رسید
(همان: ۳۱۱)

در خم این خم که کبودی خوش است قصه دل گو که سرودی خوش است
(نظامی، ۱۳۸۹: ۴۷)

اما با توجه به «ایهام ساختاری» و کارکرد دوگانه «بزن» در ضبط «بزن مطرب»، که به مراتب مناسب و ارتباط بیشتری می آفریند ضبط اخیر را بر می گزینیم. اگر این مصرع را به دو جمله تجزیه کنیم، خواهیم داشت: الف) چو در دست است رودی خوش بزن ← «رود بزن» ب) بزن مطرب سرودی خوش ← «سرود بزن». یعنی در جمله اول فعل «بزن» با «رود» مرتبط می شود و در جمله دیگر با «سرود» مناسب دارد. ضبط اقدم نسخ [۸۰۱هـ] نیز گواهی بر این استدلال است. شاهد متنی بر «سرود زدن» / «رود زدن»:

مطربان از گفته خواجه سرودی می زدند لیکن آن گل روی را از نام خواجه ننگ بود
(خواجو، ۱۳۶۹: ۴۱۰)

که داند تا چه خواهد بود فردا بزن رود و بیاور باده حالی
(انوری، ۱۳۷۲ ج ۲: ۹۳۰)

همچنین ممکن است در این بیت، عبارت «خوش زدن» و «دست/دستان زدن» در مفهوم موسیقایی و به صورت ایهامی به کار رفته باشد، هرچند در این لحظه مستند متنی برای تقویت این فرض نداریم. نیز «دست افشانی» و «پای کوبی» با «زدن» همخوان تر است. در مجموع فعل «زدن» از جهات مختلف و متعدد با اجزای بیت، گره خوردگی دارد و مناسب تر است.

خود حافظ در جای دیگر با استفاده از همین ساختار نحوی می گوید:

حافظ اگر مراد میسر شدی مدام جمشید نیز دور نماندی ز تخت خویش
(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۶۴)

که در این بیت فعل «میسر شدی» دارای کارکرد ایهامی دوگانه است: در نسبت با «مراد» ← «اگر مراد میسر شدی» و در رابطه با معنای ایهامی «مدام» ← «اگر... میسر شدی مدام». شواهد متنی بر این استدلال:

مقام امن و می بی‌غش و رفیق شفیق گرت **مدام میسر شود** زهی توفیق
(حافظ، ۱۳۹۰: ۳۷۰)

عنان عزم به تسلیم داده‌اند مجانین **مراد قیس میسر نشد** به بازوی نوفل
(نزاری، ۱۳۷۱ ج ۱: ۱۴۰۵)

با همین ساختار نحوی، انوری می‌گوید:

وجودِ جودِ عدم گشت و نیست هیچ شکی که در جهان کرم کس ندید منظر جود
(انوری، ۱۳۷۲: ۱۴۷)

در این بیت فعل «نیست» در پیوند با «عدم» می‌شود: «**وجودِ جودِ عدم گشت و نیست**» و در ارتباط با «شک» می‌شود: «**نیست هیچ شکی**».

خواجو نیز در بیتی «زدن» را به طور ایهامی در ارتباط با چنگ (چنگ زدن) و هم با غزل (غزل زدن) آورده است:

این نوا مرغ خوش نوا می ساخت وین **غزل** ماه **چنگ** زن **می‌زد**
(خواجو، ۱۳۶۹: ۵۰۹)

و احتمالاً حافظ به این بیت نظامی نیز متوجه بوده و «رود و سرود» را به‌عنوان قافیۀ میانی آورده است:

چو **برزد** بارید بر خشک **رودی** بدین تری که گفتم بر **سرودی**
(نظامی، ۱۳۹۰: ۳۷۸)

۹-۱) غلام قامتِ سرورم / غلام همتِ سرورم

نه هر درخت تحمل کند جفای خزان غلام همتِ سرورم که این قدم دارد
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۵۶)

گزارش دفتر **دگرسانی‌ها**: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۴۲۴)

غلام همت سروم: در ۳۴ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۳۴ نسخه است]

غلام قامت سروم: در ۳ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۱ [دو نسخه دیگر: ۸۲۳ و ۸۲۵]
قاف / خان / نی / عود / جلا / بها: غلام همت سروم **|| سایه:** غلام قامت سروم **|| نسخه ۸۰۱:** غلام همت سروم (حافظ، ۱۳۹۴: ۳۵)

خرمشاهی در نقدِ ضبطِ سایه می‌نویسد:

باید توجه داشت که «غلام قامت» فقط تا حدودی ارزش آوایی دارد و گونه «غلام همت» محتمل‌الصدق تر است به این دلیل که در شعر فارسی پیش از حافظ این ترکیب اضافی به صورت کلیشه به کار رفته است [...] «غلام همت آنم که زیر چرخ کبود»، «غلام همت آن رند عافیت‌سوزم»، «غلام همت دردی‌کشان یکرنگم»، «غلام همت آن نازنینم». (خرمشاهی، ۱۳۹۰: ۱-۴۶۰)

ما در تأیید استدلال ایشان شاهی متنی ارائه می‌کنیم که به احتمال فراوان حافظ بدان بی‌نظر نبوده است:

غلام همت آنم که این قدم دارد خوشا کسی که از او بد به هیچ کس نرسد
 (ابن یمن: ۴۰۴ به نقل از حمیدیان، ۱۳۹۵: ج ۳: ۱۸۲۲)

در جهت خلاف استدلال ایشان عرض می‌کنیم بسیار محتمل است، حافظ عبارت کلیشه و دست‌فروسد «غلام همت» را به عبارت مناسب‌تر و بدیع‌تر «غلام قامت» تغییر داده باشد. دلالت شواهد متنی، بدین شرح است:

همسانی ساختار نحوی «غلام قامت ... که ... قد...»؛ تناسب قامت / قد:

غلام قامت آن لعبتم که بر قد او بریده‌اند لطافت چو جامه بر بدنش
 (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۰۷)

غلام قامت آنم که گر بخرامد از خجالت به سر در پایش افتد سرو چون در بوستان
 آمد

(نزاری، ۱۳۷۱: ج ۱: ۱۱۱۴)

سرو / قد:

ز رنگ و بوی تو ای **سرو قد سیم اندام** برفت رونق نسرين باغ و نسترنش
 (پیشین)

قامت / قد / سرو:

ندهم دل به **قد** و **قامت سرو** که چو بالای دلپذیر تو نیست
(همان: ۲۰۶)

سر / قدم:

روزی اندر **قدمت** افتم اگر **سر** برود به ز من در سر این واقعه رفتند بسی
(همان)

قام با ایهام: گام / قدم:

اولین **گامت قدم** بر کام دل باید نهاد مشکلا گر کام دل در کامرانی بایست
(نزاری، ۱۳۷۱ ج ۱: ۶۱۹)

قام با ایهام: گام / سر / قدم:

در **مقدم** تو گر برود گو برو سرم **سره‌ای** گردنان جهان زیر **گام** توست
(همان: ۷۴۱)

احتمال ضعیفی هست که «ازان» در کلمه «خزان» با نماز و بانگ «اذان» مرتبط باشد. خصوصاً این که کلمات «قامت و قد» نیز قرینه‌ای بر این مفهوم است:
به وقت صبح درآیم ز خواب و برخیزم به بانگ چنگ که **قد قامت** الصلاه من است
(همان: ۷۱۲)

قافیگی غلام / قام و نیز تناسبِ قد / قامت / اذان:

به کینت و لقب ما چه التفات نمایی برای نام همین بس که بنده‌ایم و **غلامت**
سزد که بانگ نگوید دگر **موذن** مسجد که در نماز نیارد مرا جز آن **قد** و **قامت**
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۱۳۴)

۱-۱۰) **صد عیب مرا / صد عیب نهان**

داشتم **دلقی** و **صد عیب مرا می پوشید خرقه رهن می و مطرب شد و ز نار بماند**
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۹۰)

گزارش دفتر **دگرسانی‌ها**: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۶۱۷)

صد عیب نهان: در ۱۱ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۱

صد عیب مرا: در ۹ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۷

قاف / بها / سایه / جلا: صد عیب مرا || خان / عود / نی: صد عیب نهان

عیوضی می‌نویسد: «اساساً با وجودِ وصفِ "نهان" برای عیب و نبودنِ "مرا" که ضرورتی برای آمدنِ آن نیست، بیت فصیح‌تر است. حافظ خود گوید:

خرقه‌پوشی من از غایتِ دین‌داری نیست پرده‌ای بر سر **صد عیبِ نهان** می‌پوشم
(عیوضی، ۱۳۸۴: ۲۱۰)

وضعیتِ نسخه‌ها و مستندِ متنی که عیوضی از خودِ حافظ ذکر کرده است، اصالتِ ضبطِ «صد عیبِ نهان» را تایید می‌کند اما با دلایلِ دیگر احتمالِ این هست که ویراستِ نهایی، «صد عیبِ مرا» باشد. از نکاتِ بلاغی می‌توان به تکرارِ موسیقاییِ حرفِ «م» در آغازِ «مرا / می‌پوشید / می / مطرب» اشاره کرد. «مرا» می‌تواند ایهامی به کلمهٔ «مَرأی» باشد، نمونه‌ای از تخفیفِ همزه را در بیت زیر نیز می‌بینیم:

مَنْ رَا مِثْلَ مَعْدَانَ بْنِ يَحْيَى إِذَا مَا النَّسْعُ طَالَ عَلَى الْمَطِيَّةِ؟
ابن منظور در توضیحِ این قاعده می‌نویسد: «أصلُ هذا: **مَنْ رَأَى** فَخَفَّفَ الهمزة»
(لسان‌العرب، «رأى»).

از طرفِ دیگر، «مرا» می‌تواند با ایهامِ «مرآه / مرأی» به معنایِ «**ظاهر**» باشد. (همان) <۲۴> و در این مفهوم «صد عیبِ مرا» به معنایِ «صد عیبِ ظاهر و آشکار و مرئی» خواهد بود. احتمالاً بیت‌های زیر، مرتبط با همین معناست:

مرا آشکارا ده آن می که داری **به پنهان** مده کز ریا می‌گریزم
(خاقانی، ۱۳۸۷: ۱ ج ۳۹۲)
یا صلتِ ده **به آشکار مرا** یا **به پنهان** قصیده باز فرست
(همان، ج ۲: ۱۱۱۵)

احتمالِ ضعیفی نیز هست که «مرامی...» در بیت، ایهامی به مُراء (=ریاکار؛ پیشین) و مُرائی باشد:

خرقه مخرقه ز تن بر کن **دلِق** ازرق **مرائانه** **مپوش**
(عطار، ۱۳۹۷: ۷۹۹)

۱-۱۱) **ز دست رفت / به باد رفت**

ای دل به هرزه دانش و عمرت به باد رفت صد مایه داشتی و نکردی کفایتی

(حافظ، ۱۳۸۷: ۳۳۴)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۲: ۱۴۲۲)

ز دست رفت: در ۱۵ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

به باد رفت: در ۸ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۸ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۸ نسخه است]

ز دست شد: در ۷ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۳

قاف / بها: به باد رفت // خان / نی / عود / جلا / سایه: ز دست رفت // نسخه ۸۰۱: ز دست

رفت (حافظ، ۱۳۹۴: ۷۶)

ضبط قروینی بی‌اشکال است و می‌توان مستندی متنی بر درستی آن ارائه کرد:

بیخشا از کرم بر خاکساری که بی روی تو عمرش رفت بر باد

(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۱۶)

«کفایت» ناقص‌یایی از ریشه «کفی» است ولی از نظر ابهامی، کلمه «کف» به معنای «دست»

که در «کفایت» مُدرج است با ضبط «ز دست رفت» مناسبت دارد. از طرفی «کف» در مفهوم «جمع

کردن» با «از دست رفتن» در تضاد است:

ای دل به کوی عشق گذاری نمی‌کنی اسباب جمع داری و کاری نمی‌کنی

چوگان حکم در کف و گویی نمی‌زنی باز ظفر به دست و شکاری نمی‌کنی

(حافظ، ۱۳۹۰: ۵۵۰)

این ضبط، پشتوانه قدمت و کثرت نسخه‌ها را نیز دارد. غزل حافظ هم وزن / قافیه / ردیف غزل

سعدی و به اصطلاح در «زمین غزل» <۲۵> اوست:

ای از بهشت جزوی و از رحمت آیتی حق را به روزگار تو با ما عنایتی...

زانگه که عشق دست تطاول دراز کرد معلوم شد که عقل ندارد کفایتی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۱)

همسانی و تناسب صد / هزار / ز دست رفت: («هزار» در شعر حافظ با ابهام جناس به صورت

«هرزه» آمده است)

گر من از پای اندر آیم گو درآی بهتر از من صد هزار از دست رفت
(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۴۶)

شواهد دیگر:

راضی به کفاف خویشتن باش در دست تو چون کفایتی نیست
(رکن صاین، ۱۹۵۹: ۲۳۲)

خاک پای تو به جان می خرم ار دست اثر دولت و آثار کفایت باشد
دهد
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۰۸)

۱-۱۲) بر خط فرمان / در ره فرمان

چو خامه در ره فرمان او سر طاعت نهاده ایم مگر او به تیغ بر دارد
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۵۴)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۴۱۷)

بر خط فرمان: در ۲۸ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

در ره فرمان: فقط در نسخه ۸۲۷ آمده است

قاف / بها: در ره فرمان || خان / نی / عود / جلا / سایه: بر خط فرمان || نسخه ۸۰۱: بر خط
فرمان (حافظ، ۱۳۹۴: ۳۵)

سعدی در رساله صاحبیه، خطاب به شمس‌الدین جوینی می‌نویسد: «هر آن کس که نفسش سر
بر خط فرمان شریعت نهد فرمان‌دهی را نشاید و دولت بر او نپاید» (مینوی، ۱۳۵۳: ۶۶-۲۵).
«بنده آن خط مشکینم که [...] صاحب‌نظران سر بر خط فرمان او نهاده» (عبید،
۱۳۸۴: ۳۴۸).

آفرینش چون قلم سر بر خط فرمان نهد چون دبیر خاص نامت بر سر فرمان کند
(ظهیر، ۱۳۸۱: ۲۰۰)

باد چون خامه سر افکنده و پا کرده قلم هر که سر بر خط فرمان نهد چون قلمت
(خواجو، ۱۳۶۹: ۶۱۰)

با توجه به وضعیت نسخه‌ها و شواهد متنی، ضبط «در ره فرمان» هیچ امتیازِ روایی و بلاغی بر
ضبطِ اکثر و اقدم نسخ ندارد.

۱۳-۱) حال آتش دل / سوز آتش دل

بیان شوق چه حاجت که سوز آتش دل توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۸۱)

گزارش دفتر دگرسازی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۵۵۵)

حال آتش دل: در ۲۲ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۱۱۳

سوز آتش دل: در ۱۱ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۴-۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۱۱ نسخه است]

قاف: سوز آتش دل || خان / نی / عود / سایه / بها / جلا: حال آتش دل || نسخه ۸۰۱: سوز آتش دل (حافظ، ۱۳۹۴: ۳۹).

خرمشاهی - جاوید می‌نویسند: ضبط «حال» چون مانع تکرار کلمه «سوز» می‌شود بهتر است.

تناسب و هماهنگی هم با «حاجت» دارد. (خرمشاهی - جاوید، ۱۳۷۸: ۲۱۰)

وضعیت نسخه‌ها اصالت هر دو ضبط را تایید می‌کند و قدمت نسخه ۸۰۱ «سوز آتش دل» را تاییدی‌ست بررسی. با این همه شاید حافظ در مراتبی از جمال‌شناسی خود، تکرار «سوز» را می‌پسندیده و با تکامل مبانی علم‌الجمال و نیز متن‌پژوهی «حال» را به «سوز» ترجیح داده است. احتمال سهو کاتبان هم دور نیست. دلایل بلاغی و متنی ما در ترجیح «حال آتش دل» این‌هاست: بیان شوق چه حاجت که حال آتش دل توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد (حافظ، ۱۳۹۰: ۲۳۴)

تقابل «حال» و «بیان» در مصرع اول بیت، ما را به تقابل «حال» و «قال» رهنمون می‌شود. همچنین

است تقابل «حال» و «سوز» در برابر «بیان» و «سخن».

یکدم ز قال بگذر ار واقفی ز حال کان را که حال هست چه حاجت بود به قال (خواجو، ۱۳۶۹: ۴۵۲)

نیز می‌توان به تناسب حروف آغازین «حال» و «حاجت» و در مصرع دیگر «سوز» و «سخن»، اشاره کرد:

نی نی به پیک و نامه چه حاجت که حال دانم که نانوشته بخواند مشیر ما دل (اوحدی، ۱۳۴۰: ۸۶)

که او داند که من چونم اگرچه من نمی‌دانم

(عطارد، ۱۳۹۷:۴۶۶)

ندارم من در این حیوت به شرح حال خود

حاجت

ذکر این نکته نیز لازم است که «سَخَن» و «سُخَن» از مصدر «سُخِنَه» در زبان عربی به معنای

«گرم» و «تب» است (لسان‌العرب. «سَخَن») و با «آتش دل» کاملاً متناسب است:

در دل خاقانی ارچه آتش تب خاست آب حیاتش نگر که در سخن آورد

(خاقانی، ۱۳۸۷ج ۲:۱۱۴۹)

خصوصاً این که بر اساس منابع پزشکی سنتی، منشأ تب، آتش دل است:

«الحمی حاره غریبه تشتعل فی القلب و تبت منه بتوسط الروح و الدم فی

الشراین و العروق فی جمیع البدن» (ابن سینا، ۱۹۹۹ج ۳:۵) و در جای دیگر: «إنَّ

أسباب کل أصناف حمی هی الأسباب البادیه المسخنه بالذات أو المسخنه

بالعرض» (همان: ۹).

۲. دگر خوانی‌ها [= اختلاف قرائات]:

۱-۲) طفل، یکشبه ره یکساله می‌رود / طفل یکشبه ره یکساله می‌رود

طی مکان ببین و زمان در سلوک شعر کاین طفل یکشبه ره یکساله می‌رود

(حافظ، ۱۳۸۷:۲۱۵)

سایه: طفل یکشبه ره یکساله می‌رود || خرمشاهی: طفل، یکشبه ره یکساله می‌رود

خرمشاهی قرائت «کاین طفل، یکشبه ره یکساله می‌رود» را ترجیح می‌دهد که در این خوانش

«یکشبه» قید زمان است برای «یکساله رفتن». و در دلایل این ترجیح می‌نویسد:

۱) طفل یکشبه (به صورت صفت و موصوف) این اشکال را دارد که عرفاً کسی از

طفل یکشبه انتظار راه رفتن ندارد؛ ۲) فرضاً هم که طفل یکشبه، ره یکساله را

بتواند برود، این ابهام و اشکال باقی است که ره یکساله را در چه زمانی می‌رود.

اگر بگویید یکشبه، دیگر نمی‌شود، چرا که یکشبه را به صورت صفت برای طفل

خرج کرده‌اید. (خرمشاهی، ۱۳۸۵ج ۲:۷۷۶)

حمیدیان در این باره می‌نویسد:

هریک از این دو خوانش دارای لطفی و مزیت خاص خود است. من بر روی هم، «طفل» را ترجیح می‌دهم، اما این لخت را مضمول ابهام ساختاری (شاید با عمد از سوی شاعر) می‌دانم. (حمیدیان، ۱۳۹۵: ۴: ۲۶۱۶)

در نقد نظر خرمشاهی باید گفت دلیل اول ایشان که: «طفل یکشبه این اشکال را دارد که عرفا کسی از طفل یکشبه انتظار راه رفتن ندارد» احتمالاً سهوالقلم است چرا که بر طبق همان معنایی که ایشان از بیت بیان کرده است (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۲: ۷۷۶-۷) «طفل» در اینجا کنایه از «شعر» است و راه رفتن شعر نیز اسنادی است کنایی در معنای «شهرت و روایی». نیز انوری در بیتی می‌گوید:

انوری شعر و حرص دانی چیست این یکی طفل و آن دگر دایه
(انوری، ۱۳۷۶: ۷۲۴)

اما اشکال دومی که ایشان مطرح می‌کنند: «این ابهام و اشکال باقی است که ره یکساله را در چه زمانی می‌رود؟» از جهتی وارد است؛ این استدلال را بسنجید با مستندات متنی زیر:

آفرین بر مرکب میمون میر رفته در یک خطوه یک ماهه رهی
(منوچهری، ۱۳۹۴: ۱۴۹)

یعنی: مرکب، راه یک‌ماهه را در یک گام پیموده است، نظیر: طفل، راه یکساله را در یک شب رفته است. همچنین است در مثال زیر:

بخاری زنی بخواست. بعد از سه ماه پسری بیاورد. از پدرش پرسیدند این پسر را چه نام نهیم؟
گفت: چون راه نه ماهه را به سه ماه آمده است او را چارپار[چنین؛ چارپار؟] ایلچی نام باید کرد. (عبید، ۱۳۸۴: ۴۴۲)

راستگو در پاسخ به این اشکال می‌نویسد:

«می‌توان گفت که حافظ به شیوه «ابهام حذف» به جای این که بگوید «این طفل یکشبه، یکشبه ره صدساله می‌رود»، گفته است: «این طفل یکشبه ره صدساله می‌رود». (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۸۸)

راستگو به جای «ره یکساله» «ره صدساله» را آورده می‌نویسد: «صدساله چون ابهام‌پذیر است، از یکساله نسخه [صحیح: چاپ] قزوینی بهتر می‌نماید». ایشان معانی ابهامی ضبط خود را این گونه بیان می‌کند: «الف) راهی که در صد سال طی می‌شود؛ ب) راه و کاری که از صدساله‌ها برمی‌آید». و صدساله را کنایه از شعر می‌داند یعنی شعر صدساله. (راستگو، ۱۳۷۹: ۹-۳۸۷)

با این حساب هر دو قرائت معنادار و رواست. با قرائتِ خرمشاهی: «**کاین طفل، یکشبه ره یکساله می‌رود**»: یعنی «این طفل نوزاد و نوپای شعر من یکشبه ره یکساله می‌پیماید» (خرمشاهی، ۱۳۸۵ ج ۲: ۷۰-۷۷۶)؛ به عبارتِ دیگر راهِ یکساله را در یک شب می‌پیماید.

با قرائتِ سایه: «**کاین طفل یکشبه ره یکساله می‌رود**»: یعنی طفلِ شعرِ من «که در زمانِ یک شب سروده شده» (مرتضوی، ۱۳۸۸ ج ۲: ۵۳۳) و بیش از یک شب [یا یک شبانه روز] از عمرِ آن نمی‌گذرد، در شهرت و عالمگیری هم‌پای «شعرِ یکساله» دیگران است و یا «شعری که در یک شب از بکرِ طبع من زاده است از حیثِ کمالِ لطف و شیوایی» (همان) با شعرِ ورزیدهٔ یکسالهٔ دیگر مدعیان و همکاران برابری می‌کند.

طفل یکشبه:

چرا **طفل یک روزه** هوشش نبرد که در صنع دیدن چه بالغ چه خرد
(سعدی، ۱۳۸۴ الف: ۱۶۷)

راهِ یکساله:

بهشتی درختی تو ای پادشاه که افکنده‌ای سایه **یکساله راه**
(همان: ۵۰)

راستگو ضمنِ گره‌گشایی از یکی از معانیِ ایهامی بیت، «ره صدساله» را به جای «ره یکساله» انتخاب کرده و در توجیه انتخابِ خود می‌نویسد: «صدساله چون ایهام‌پذیر است، از یکساله [...] بهتر می‌نماید». (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۸۷) از نظرِ ایهام‌پذیری، یکساله هم همان کارِ صدساله را انجام می‌دهد و به خصوص اگر شعرِ یکسالهٔ معاصرانِ رقیب مراد باشد معنایِ مناسب‌تری نیز می‌یابد. از نظرِ ضوابطِ تصحیح، به هیچ وجه نمی‌توانیم روایتِ تمامی نسخه‌های قرنِ نهم را نادیده بگیریم. به **گزارش دفتر دگرسازی‌ها در ۳۲ نسخه‌ای که بیت را شامل می‌شوند، بدون استثناء، همگی «ره یکساله» دارند و حتی حافظِ قدسی و حافظِ فریدون میرزای تیموری نیز «ره یکساله» ثبت کرده‌اند.** اگر احتمالاً مراد از این راهِ یکساله، با ایهام، راهِ شیراز تا بنگاله نیز بوده باشد (مرتضوی، ۱۳۸۸: ۵۳۳) چطور می‌توان ره صدساله را جایگزینِ ره یکساله کرد؟

هرچند ما احتمالِ تأثیرپذیریِ حافظ از استادانِ ساختارهایِ نحوی -انوری و سعدی- در کاربردِ دوگانهٔ فعل یا اسم را معقول و محفوظ می‌دانیم؛ به‌عنوان مثال: «که سعدی راه و رسم عشق‌بازی / چنان داند که در بغداد **تازی**» (سعدی، ۱۳۸۴ ب: ۱۴۸) که یوسفی در شرح آن

می‌نویسد: سعدی راه و رسم عشق‌بازی را آن‌چنان می‌داند که تازی (عرب) در بغداد زبان تازی (عربی) را می‌داند. لطف بیان سعدی در آن است که از «تازی» به قرینه، هر دو معنی مذکور استنباط می‌شود (همان: ۴۶۵) - اما احتمال تأثیر حافظ از اسلوب‌های نحوی قرآن نیز فرضی موجه است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷ ج ۳: ۲۱۹).

به‌طورمثال، ما در برخی از آیات قرآن با ساختارهای نحوی‌ای که دو یا چند جمله پی‌درپی، گره‌خوردگی و هم‌پوشانی دارند، روبرو هستیم. در آیات ابتدایی سوره بقره می‌خوانیم: «الم، ذلک الکتاب، لاریب فیه، هدی للمتقین» (قرآن، بقره ۲-۱). از نظر قواعد قرائت و اصول وقف و ابتدا، یک قرائت مشهور وجود دارد و آن به این صورت است که می‌خوانیم: الم (جمله اول) / ذلک الکتاب (جمله دوم) / لاریب فیه (جمله سوم) / هدی للمتقین (جمله چهارم) (زمخشری، ۱۳۸۹ ج ۱: ۵۶). با این حال امکان دگرخوانی نیز وجود دارد، یعنی از دل دو جمله اخیر: «لاریب فیه، هدی للمتقین»، با دگرخوانی، چهار جمله به وجود می‌آید که هر چهار جمله بی‌اشکال است: «لاریب / لاریب فیه / فیه هدی / هدی للمتقین». در مورد این که بهتر است «لاریب» بخوانیم یا «لا ریب فیه» زمخشری می‌نویسد:

رأی مشهور آن است که وقف باید پس از فیه باشد اما از عاصم و نافع روایت شده است که آنان پس از لاریب وقف کرده‌اند که در این فرض واقف ناگزیر است خبری را مقدر بگیرد. اگر بخواهیم برای این فرض همانندی در قرآن ذکر کنیم، آن‌جاست که می‌فرماید: قالوا لا ضیر / گفتند: چه باک [شعرا، ۵۰]. یا این که عرب می‌گوید: لا بأس: باکی نیست [...] عبارت مقدر در آن فیه خواهد بود. زیرا فیه ظاهر در عبارت، دیگر متعلق به ریب نیست. (همان: ۵۴)

زمخشری برای یکی از وجوه دگرخوانی، شاهدی قرآنی و ادبی ذکر می‌کند، با همین روش می‌توان برای هر کدام از این جمله‌بندی‌ها: «لا ریب فیه / فیه هدی / هدی للمتقین»، از متن قرآن شواهدی ارائه کرد: «و آتیناه الانجیل فیه هدی و نور و مصدقاً لما بین یدیہ من التورات و هدی و موعظه للمتقین» (قرآن، مائده: ۴۶) «الم تنزیل الکتاب لا ریب فیه من رب العالمین» (قرآن، سجده: ۲)

زمخشری از قائلین به «اعجاز بلاغی قرآن» (خرمشاهی، ۱۳۸۷: ۲۲) و «نظریه نظم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷ ج ۳: ۲۴۵) در تحلیل چنین ساختارهای نحوی، می‌نویسد:

به موجب پیوند بلاغی و حسن نظم چنین ترتیب شگرفی یافته است که این جملات بدین سان بدون حروف عطف، همخوان و سازوار با همدیگر در میان آمده‌اند و راز این همخوانی آن است که این جملات چنان به همدیگر گره خورده‌اند که گویی همدیگر را در بر گرفته‌اند [و سر بر شانه همدیگر گذاشته‌اند]. (زمخسری، ۱۳۸۹ ج ۱: ۵۶)

یکی از انواع وقف در قرائت، «وقف معانقه» است که مربوط به چنین ساختارهای نحوی است. از نمونه‌های دیگر آن در قرآن می‌توان به (مائده: ۲۶؛ اعراف: ۷۲؛ ابراهیم: ۹) اشاره کرد که حکم جمله‌بندی و وقف و ابتدا بر اساس آراء تفسیری و کلامی و بلاغی تغییر می‌کند.

۲-۲) از مکارم اخلاق، عالمی دگری / از مکارم اخلاق عالمی دگری
تو کز مکارم اخلاق عالمی دگری وفای عهد من از خاطرت به در نرود
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۱۴)

شفیعی کدکنی^{۱۲} / سایه: تو کز مکارم اخلاق عالمی دگری || خرمشاهی / حمیدیان: تو
کز مکارم اخلاق، عالمی دگری
خرمشاهی «از مکارم اخلاق عالمی دیگر» بودن را «بی‌معنا» -ناشی از «نادرست‌خوانی»-
می‌داند:

از مکارم اخلاق عالمی دیگر یعنی عالم دیگری بودن، معنای صریح و سرراستی
نمی‌دهد، زیرا معنای عالمی دیگر- با حرکت کسره در آخر اخلاق [= اخلاق] -
مغشوش می‌شود. زیرا نزدیک‌ترین معنایی که به ذهن خواننده متبادر می‌شود یعنی
آخرت، جهان دیگر، آن جهان و در عالم آخرت، نه اخلاق هست نه بی‌اخلاقی،
زیرا آخرت، دار تکلیف نیست [...] تو که از نیکی‌های اخلاقی برای خودت عالمی
/ جهانی / دنیایی هستی [...] (خرمشاهی، ۱۳۹۷ ج ۴: ۲۳۴۷)

ضمن این که اعتقاد داریم در بیت‌هایی اینچنین، که تاب دو قرائت را دارند امکان دگرخوانی
به هر دو صورت وجود دارد (خرمشاهی، ۱۳۹۰: ۲-۴۶۱)، عجالتاً با توجه به مستندات متنی، «تو کز
مکارم اخلاق، عالمی دگری» را قرائت صحیح فرض می‌کنیم:

پناه و ملجاء شاهی شهنشه اعظم که عالمی دگر است از مکارم اخلاق
(ظهير، ۱۳۸۱: ۱۱۷)

- در جهان از مرتبت ذات جهانی دیگر است قصر مرفوعت زمین را آسمانی دیگر است
(خواجو، ۱۳۶۹:۱۵۲)
- فراغت است تو را از وجود هفت و چهار که هست ذات تو خود عالمی به
استقلال
(کمال، ۱۳۴۸:۱۹۳)
- محمد بن مظفر جهان فتح و ظفر که عالمی دگر است از بلندمقداری
(رکن صاین، ۱۹۵۹:۱۵۲)
- مالک ملک جهان، جهان مکارم داور دور زمان مبارز دین را
(همان: ۲۲۹)

۳-۲) وهم ضعیف رای، فضولی چرا کند / وهم ضعیف، رای فضولی چرا کند
در کارخانه ای که ره عقل و فضل نیست وهم ضعیف رای فضولی چرا کند
(حافظ، ۱۳۹۰:۲۵۹)

در این بیت دو قرائت مطرح است که به نظر ما هر دو، به دلالت مستندات متنی، رواست:
قرائت اول: «وهم ضعیف رای، فضولی چرا کند». در این خوانش، «ضعیف رای» یکجا صفت
است برای «وهم». شاهد متنی:

ای گم شده از جای به صد جای پدید پیش تو نه جان نه عقل خود رای پدید
(عطار، ۱۳۸۶:۲۱۳)

قرائت دوم: «وهم ضعیف، رای فضولی چرا کند». در این خوانش، «رای...کردن» فعل جمله
است. شاهد متنی:

بر لشکر زمستان نوروز نامدار کرده ست رای تاختن و قصد کارزار

(منوچهری، ۱۳۹۴:۳۹ نقل در خرمشاهی، ۱۳۸۵:۱ ج ۱:۶۹۲)

نتیجه گیری:

تصحیح دیوان حافظ به مانند شعر و شخصیت او یک استثنا در عالم تصحیح متون است. تصحیح
انتقادی دیوان حافظ به این نیست که مصحح یک نسخه را اساس قرار داده و موارد اختلافی
نسخه های دیگر را بی هیچ داوری در قسمت نسخه بدلها «به امان خدا رها کند». بلکه در تصحیح
شعر حافظ برای بسیاری از دگرسانیها، چندین مقاله تحقیقی لازم است تا این یادداشتها، در

کنار روایت نسخه‌ها و مبانی جمال‌شناسی، مجموعاً ارزیابی شوند و تنها در این صورت است که «تا حدودی» می‌توانیم به زبان حافظ نزدیک شویم و این، «کار یک تن نیست». یعنی همچنان لازم است محققان هر کدام از زاویه‌ای خاص، لایه‌های متعدد شعر حافظ را در مواضع اختلافی مورد بررسی قرار دهند. همچنین دستیابی به نسخه‌های بیشتر و کهن‌تر از نسخه‌های موجود، می‌تواند به تحولات گسترده‌ای در تصحیح دیوان حافظ منجر شود. دیوان حافظ با این که ظاهراً گویاست اما در عین این گویایی، باطنی خاموش و عمیق دارد که استنطاق آن جز از طریق گفتگو مندی با متون پیشین میسر نخواهد شد؛ این اصل در مورد تصحیح شعر او نیز صادق تواند بود.

پی‌نوشت‌ها:

۱ عنوان «سلوک شعر» برگرفته از دیوان حافظ و ناظر بر سیر تکاملی و گام‌به‌گام شعر حافظ است: «طی مکان بین و زمان در سلوک شعر / کاین طفل یکشبه ره یکساله می‌رود»؛ در تحریر چکیده از این منابع بهره برده‌ایم: هوشنگ ابتهاج، حافظ به سعی سایه. (تهران: کارنامه، ۱۳۹۰). ص ۲۱؛ «کم‌گویی»: محمدعلی اسلامی ندوشن، ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ. (تهران: یزدان، ۱۳۸۸). ص ۱۶۹؛ «گسسته‌نمایی»: بهاء‌الدین خرمشاهی، ذهن و زبان حافظ. (تهران: ناهید، ۱۳۹۰). ص ۸۲؛ خرمشاهی تعبیر «دیوان‌خوانی (عربی و فارسی) مادام‌العمر حافظ» را در (۳۱۶:۱۳۹۰) به کار برده است؛ «متن پنهان» را شفیع کدکنی در معنای «intertextuality» به کار می‌برد که دیگران «بینامتنیت» ترجمه و تعبیر کرده‌اند (۱۳۹۷: ۱: ۲۰۰).

۲ سلیم نیساری، دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ. (تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۵) ج ۱. ص ۱۲.

۳ محمدرضا شفیع کدکنی، این کیمیای هستی. (تهران: سخن، ۱۳۹۷). ج ۳. ص ۳۳۴.

۴ حافظ، دیوان. (تهران: میراث مکتوب، ۱۳۹۵). ص پنجاه و شش.

۵ حافظ، دیوان. (تهران: میراث مکتوب، ۱۳۹۵). ص پنجاه و شش.

۶ سلیم نیساری، دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ. (تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۵). ج ۱. ص ۱۰.

۷ محمدرضا شفیع کدکنی، این کیمیای هستی. (تهران: سخن، ۱۳۹۷). ج ۱. ص ۱۲۳.

- ۸ سلیم نیساری، دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ. (تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۵). ج. ۱. ص ۱۱.
- ۹ محمدرضا شفیعی کدکنی، این کیمیای هستی. (تهران: سخن، ۱۳۹۷). ج. ۱. ص ۱۲۳.
- ۱۰ سلیم نیساری، دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ. (تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۵). ج. ۱. ص ۱۱.
- ۱۱ بنگرید به دیدگاه جلال خالقی مطلق در باب تصحیح متن شاهنامه (فردوسی، ۱۳۹۸ ج ۱: نود و پنج)
- ۱۲ نمونه این «تجاوز هنری به حریم تابوهای» کلامی (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷ ج ۱: ۱۹۲) را در حکایات عبید زاکانی نیز می‌بینیم:
- «نازع رجل قبیح الوجه رجلاً فی المذهب فقال: أتشهد بالكفر؟ قال: لا إلیا علی من یزعم أن الله خلقک فی أحسن تقویم». در حکایتی دیگر: «نظر رجل قبیح الصورة فی المرآه الی قبح وجهه فقال: الحمد لله الذی صورنی فأحسن صورتی، و غلام له واقف یسمع کلامه. ثم خرج [الغلام] من عنده. فسأل رجل کان بالباب من صاحبه. فقال [الغلام]: هو فی البیت یکذب الله تعالی». (عبید، ۱۳۸۴: ۴۰۲)
- که طنز آشکاری است در باب «لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم» (قرآن، تین: ۴) و «صوّرکم فأحسن صورکم». (قرآن، تغابن: ۳)
- ۱۳ محمدرضا شفیعی کدکنی، این کیمیای هستی. (تهران: سخن، ۱۳۹۷). ج. ۱. ص ۱۹۲.
- ۱۴ محمدرضا شفیعی کدکنی، این کیمیای هستی. (تهران: سخن، ۱۳۹۷). ج. ۱. ص ۲۰۵.
- ۱۵ پرسش‌های کشنده کتابی است با عنوان اصلی «mortal question» تألیف تامس نیگل که نویسنده پرسش‌هایی بنیادین در موضوعات مختلف و از جمله «مرگ» مطرح می‌کند: «اگر مرگ پایان قطعی و ابدی حیات ما باشد [...] آیا مردن چیز بدی است یا نه؟ (۱۳۹۷: ۷۷-۶۵)
- ۱۶ فردوسی، ۱۳۹۸ ج ۱: ۲۶۱ در خطبه داستان رستم و سهراب
- ۱۷ خیام، ۷۲: ۱۳۹۰
- ۱۸ صادق هدایت، ۱۳۸۳: ۱۰-۹

۱۹ شفیع، کدکنی، «نقش ایدئولوژیک نسخه‌بدل‌ها». در مجله نامه بهارستان. سال پنجم. شماره اول و دوم. (بهار و زمستان ۱۳۸۳)، دفتر ۹ و ۱۰. ص ۹۳.

۲۰- قبیله تاتار و قنقرات ۲- قیات ۳- قبایل اویرات و آرلاد و جلایر ۴- قوم کرائیت ۵- قبیله نایمان ۶- ترکان ایغور ۷- ترکان قرلق ۸- ترکان قراختایی (اقبال، ۱۳۸۹، ج ۲: ۴-۳۵۳).

۲۱ در نمونه و نوع سوم از این احکام می‌خوانیم:

چون قتلغ [قطلو=مبارک؟] بوقا بخشی از قدیم باز به ملازمت دیوان بزرگ مشغول است و با جماعت بخشیان که به کتبت احکام مغولی اشتغال داشته‌اند مصاحب بوده و بر دقائق این نوع از احکام وقوف یافته [...] دقائق و وظایف این شغل مهمل و نامرعی نگذارد؛ چنانکه هیچ دقیقه از آنچه بخشیان دیگر ملاحظه آن واجب دانسته‌اند، فوت نشود (همان: ۵۱۳).

۲۲ از نمونه‌های دیگر چنین خاندان‌هایی که شغل خاص حکومتی در میان خاندان ایشان دست به دست می‌چرخیده، می‌توان به خاندان برمکیان و جوینی‌ها و رشیدی‌ها و دیگران اشاره کرد.

۲۳ ابن بطوطه (۱۳۹۶: ۲۴۹ و ۲۵۵ و ۲۵۶).

۲۴ همو در معنای «مرآه» می‌نویسد: «المنظر [...] فلان منی بمرآی و مسمع آی بحیث آراه و أسمع قوله [...] المرآه و المرأی كقولك المنظر و المنظره [...] و فی المثل: تخبر عن مجهوله مرآته آی ظاهره يدل علی باطنه». (لسان العرب. «رأی»)

۲۵ «زمین» یک اصطلاح ویژه نقد ادبی در زبان فارسی عصر صفوی و بعد از آن است و مقصود از آن "وحدت وزن و قافیه و ردیف" در یک غزل است. بنگرید به: محمدرضا شفیع کدکنی، این‌کیمیای هستی (تهران: سخن، ۱۳۹۷). ج ۱. ص ۹۹.

یادداشت‌ها

۱. ما اصطلاح دگرسانی را در مفهومی شامل نسخه‌بدل‌ها و اشتباه‌های دست‌نویسی کاتبان به کار می‌بریم.
۲. نادانسته و غیر عمد
۳. دانسته و به عمد
۴. صناعت خطابه، rhetoric
۵. فن شعر، poetic

۶. مانند درس‌گاه قوام‌الدین و مدرسه مجدیه و خاتونیه و مدارس متعدد دیگر شیراز (خرمشاهی، ۱۳۸۷: ۱۹).

۷. کلمات اختصاری:

قاف: علامه محمد قزوینی-دکتر قاسم غنی / **خان:** دکتر پرویز ناتل خانلری / **فی:** دکتر سلیم نیساری / **عود:** دکتر رشید عیوضی / **جلا:** دکتر محمدرضا جلالی نائینی-دکترنورانی وصال / **سایه:** استاد هوشنگ ابتهاج / **بها:** استاد بهاء‌الدین خرمشاهی-استاد هاشم جاوید / **نسخه ۸۰۱:** کهن‌ترین نسخه شناخته‌شده کامل دیوان حافظ.

۸. هرچند در دفتر دگرسانی‌ها، دو مجموعه غزل مورخ ۸۰۷ و ۸۱۱ از نظر قدمت، بر نسخه ۸۱۳ مقدم‌اند اما به جهت این‌که نسخه کاملی محسوب نمی‌شوند و تنها شامل کمتر از ۵۵ غزل هستند، در سراسر این تحقیق از ذکر آن‌ها به‌عنوان اقدم‌نسخ خودداری و به درج در داخل قلاب بسنده کردیم.

۹. در چاپ محمدتقی تفضلی ضبط «**حکمتی‌ست**» به صورت «**حکمت است**» ثبت شده است (عطار، ۱۳۹۲: ۷۸۱).

۱۰. احتمالاً یارغو واژه‌ای ترکی است مرکب از ریشه یار (= شکافتن) + گو / قو (= پسوند اسم آلت) (احمدی گیوی، ۱۳۸۳: ۳۴۹). با توجه به این نکته، استعمال آن در دعاوی قضایی مغولی در معنای مجازی فصل الخطاب، قطع، حکم، قضا (= فیصله‌بخشی) پذیرفتنی است.

۱۱. احتمالاً صورت صحیح این نام، قُطلو (= مبارک) باشد.

۱۲. منبع استناد ما در انتساب این قرائت به شفیعی کدکنی: (خرمشاهی، ۱۳۹۷: ۴ ج ۲۳۴۸).

منابع:

- **قرآن کریم.** ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: دوستان، ۱۳۸۶
- ابن سینا، حسین بن عبدالله. (۱۹۹۹). **القانون فی الطب.** وضع حواشیه محمد امین الضناوی. ۳ج. بیروت: دارالکتب العلمیه
- ابن منظور، محمد. (۱۹۸۸). **لسان العرب.** علی شیری. ۱۸ج. بیروت: دار احیاء التراث العربی
- احمدی گیوی، حسن. (۱۳۸۳). **دستور تطبیقی زبان ترکی و فارسی.** تهران: قطره
- اخوینی، ابوبکر. (۱۳۴۴). **هدایه المتعلمین فی الطب.** تصحیح جلال متینی. مشهد: دانشگاه فردوسی
- اسلامی ندوشن، محمد علی. (۱۳۸۸). **ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ.** تهران: یزدان
- اصفهانی، کمال‌الدین اسماعیل. (۱۳۴۸). **دیوان.** به اهتمام بحر العلوم. تهران: کتابخانه دهخدا
- اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۸۹). **تاریخ ایران.** تهران: نامک

- انوری، محمد. (۱۳۷۶). **دیوان**. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. ۲ج. تهران: علمی و فرهنگی
- اوحدی مراغی، اوحالدین. (۱۳۴۰). **دیوان**. تصحیح سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر
- بلیانی، امین‌الدین. (۱۳۸۷). **دیوان**. تصحیح کاووس حسن‌لی و محمد برکت. تهران: فرهنگستان هنر
- پلیو، پل. (۱۳۹۰). **تاریخ سری مغولان**. ترجمه شیرین بیانی. تهران: دانشگاه تهران
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰). **حافظ به سعی سایه**. تهران: کارنامه
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷). **دیوان حافظ**. به تصحیح قزوینی و غنی. به کوشش جرزهدار. تهران: اساطیر
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۵). **دیوان حافظ**. تصحیح رشید عیوضی. تهران: امیرکبیر
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۸). **قرائت‌گزینی انتقادی**. به کوشش هاشم جاوید و بهاء‌الدین خرمشاهی. تهران: فرزانه روز
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵). **دیوان حافظ**. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. ۲ج. تهران: خوارزمی
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۲). **دیوان حافظ**. به تصحیح جلالی نائینی و نورانی وصال. تهران: سخن / نقره
- حسن‌دوست، محمد. (۱۳۹۵). **فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی**. ۵ج. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی
- حمیدیان، سعید. (۱۳۹۵). **شرح شوق**. ۵ج. تهران: قطره
- خاقانی، بدیل. (۱۳۸۷). **دیوان**. ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. ۲ج. تهران: مرکز
- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۹۷). **دانشنامه حافظ و حافظ‌پژوهی**. ۴ج. تهران: نخستان پارسی
- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۹۰). **ذهن و زبان حافظ**. تهران: ناهید
- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۷). **حافظ**. تهران: طرح نو
- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۵). **حافظ‌نامه**. ۲ج. تهران: علمی و فرهنگی
- خواجه‌کرمانی، محمود. (۱۳۶۹). **دیوان**. تصحیح سهیلی خوانساری. تهران: پاژنگ
- خیام، عمر. (۱۳۹۰). **رباعیات**. تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی. تهران: اساطیر
- دهخدا، علی‌اکبر. (). **نرم‌افزار لغت‌نامه**. تهران: دانشگاه تهران
- ذکاوتی، علیرضا. (۱۳۸۳). **حافظیات**. تهران: هستی‌نما
- راستگو، سید محمد. (۱۳۹۵). **در پی آن آشنا**. دفتر نخست. تهران: نی

- راستگو، سید محمد. (۱۳۷۹). *ایهام در شعر فارسی*. تهران: سروش
- ریاحی، محمدامین. (۱۳۶۸). *گلگشت*. تهران: علمی
- زریاب خویی، عباس. (۱۳۶۸). *آئینه جام*. تهران: علمی
- زمخشری، محمود. (۱۳۸۹). *تفسیر کشاف*. ترجمه مسعود انصاری. ۴ ج. تهران: ققنوس
- زیدری نسوی، شهاب الدین. (۱۳۸۹). *نقشه المصداور*. تصحیح امیرحسین یزدگردی. تهران: توس
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۹۳). *کلیات*. تصحیح بهاء‌الدین خرمشاهی. تهران: دوستان
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: سخن
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۴، الف). *بوستان*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۴، ب). *گلستان*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی
- سلمان ساوجی، سلمان. (۱۳۸۹). *کلیات*. تصحیح عباسعلی وفایی. تهران: سخن
- شریک امین، شمیم. (۱۳۵۷). *فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول*. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *این کیمیای هستی*. ۳ ج. تهران: سخن
- شمس تبریزی، محمد. (۱۳۸۵). *مقالات*. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی
- شمس منشی، محمد. (۱۳۹۵). *دستورالکاتب فی تعیین المراتب*. تصحیح علی اکبر احمدی دارانی. ۲ ج. تهران: میراث مکتوب
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا
- صاین هروی، رکن. (۱۹۵۹). *دیوان*. تصحیح سید حسن پتته: موسسه تحقیقات و تنبث در زبان و ادبیات عربی و فارسی
- طبری، محمد. (۱۳۹۳). *ترجمه تفسیر طبری*. تصحیح حبیب یغمایی. ۷ ج. تهران: دانشگاه تهران
- طنجی، محمد. (۱۳۹۵). *سفرنامه ابن بطوطه*. ترجمه محمدعلی موحد. تهران: کارنامه
- ظهیر فاریابی، طاهر. (۱۳۸۱). *دیوان*. تصحیح امیرحسین یزدگردی. تهران: قطره
- عبید زاکانی، عبدالله. (۱۳۸۴). *کلیات*. تصحیح پرویز اتابکی. تهران: زوار
- عطار نیشابوری، محمد. (۱۳۹۷). *دیوان*. تصحیح مهدی مدائنی-مهران افشاری. تهران: چرخ
- عطار نیشابوری، محمد. (۱۳۹۲). *دیوان*. تصحیح محمدتقی تفضلی. تهران: علمی و فرهنگی
- عطار نیشابوری، محمد. (۱۳۸۶). *مختارنامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن

- عیوضی، رشید. (۱۳۸۴). *حافظ برتر کدام است؟*. تهران: امیرکبیر
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۸). *شاهنامه*. پیرایش جلال خالقی مطلق. ۴ ج. تهران: سخن
- فقیه کرمانی، عمادالدین. (۱۳۴۸). *دیوان*. تصحیح رکن‌الدین همایونفرخ. تهران: ابن سینا
- کاتوزیان، ناصر. (۱۳۹۴). *مقدمه علم حقوق*. تهران: شرکت سهامی انتشار
- مولف ناشناخته. (۱۳۴۴). *لسان‌التنزیل*. تصحیح مهدی محقق. تهران: بنگاه ترجمه و نشر
- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۸). *مکتب حافظ*. ۲ ج. تهران: توس
- مک‌گن، جرم. ج. (۱۳۹۴). *نقد متن پژوهی مدرن*. ترجمه سیما داد. تهران: میراث مکتوب
- ملّاح، حسینعلی. (۱۳۶۳). *حافظ و موسیقی*. تهران: فرهنگ و هنر
- منوچهری دامغانی، احمد. (۱۳۹۴). *دیوان*. تصحیح سید محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار
- موحد، محمدعلی. (۱۳۹۵). *یاد گذشته و اندیشه آینده*. به کوشش علی میرزایی. تهران: نگاره آفتاب
- مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۸۷). *غزلیات شمس تبریز*. گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. ۲ ج. سخن
- میبدی، رشیدالدین. (۱۳۶۱). *کشف الاسرار و عده الابوار*. تصحیح علی اصغر حکمت. ۱۰ ج. تهران: امیرکبیر
- نزاری قهستانی، سعدالدین. (۱۳۷۱). *دیوان*. تصحیح مظاهر مصفا. ۲ ج. تهران: علمی
- نظامی گنجه‌ای، الیاس. (۱۳۹۰). *خسرو و شیرین*. تصحیح وحید حسن دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره
- نظامی گنجه‌ای، الیاس. (۱۳۸۹). *مخزن الاسرار*. تصحیح وحید حسن دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره
- نیساری، سلیم. (۱۳۸۵). *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*. ۲ ج. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی
- نیساری، سلیم. (۱۳۶۷). *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*. تهران: بهمن
- نیگل، تامس. (۱۳۹۷). *پوشش‌های کشنده*. ترجمه مصطفی ملکیان و جواد حیدری. تهران: نگاه معاصر
- هدایت، صادق. (۱۳۸۳). *بوف کور*. اصفهان: صادق هدایت
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۲). *فرهنگنامه قرآنی*. مشهد: آستان قدس رضوی
- **مقالات:**

- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۹۷). «مکارم اخلاق عالمی دگری». در دانشنامه حافظ و حافظ پژوهی. تهران: نخستان پارسی. ج. ۴. صص ۸-۲۳۴۷
- دادجو، درّه. (۱۳۹۷). «اصطلاحات موسیقی در دیوان حافظ». در دانشنامه حافظ و حافظ پژوهی. تهران: نخستان پارسی. ج. ۱. صص ۱۹۸-۲۱۵
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). «نقش ایدئولوژیک نسخه‌بدلها». در مجله نامه بهارستان. سال پنجم. شماره اول و دوم. بهار و زمستان. دفتر ۹ و ۱۰. صص ۹۳-۱۱۰.
- مینوی، مجتبی. (۱۳۵۳). «رساله صاحبیه». در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی. سال دهم (۱) ۳۷. صص ۶۶-۲۵.
- **نسخه‌های خطی:**
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۴). **دیوان حافظ. کهن‌ترین نسخه شناخته‌شده کامل. کتابت ۸۰۱ هجری.** دستنویس شماره ۵۱۹۴ کتابخانه نور عثمانیه استانبول. نسخه بر گردان. به کوشش بهروز ایمانی. تهران: میراث مکتوب