چرکنویس‌های حافظ

نقدی بر کتاب یادداشت‌های حافظ دکتر سیروس شمیسا

فرزاد ضیائی حبیب‌آبادی*

* یادداشت‌های حافظ.
* دکتر سیروس شمیسا.
* چاپ اوّل، تهران: علم، ۱۳۸۸.

چکیده
مقالهٔ حاضر، نقد و بررسی کتاب «یادداشت‌های حافظ»، نوشتهٔ دکتر سیروس شمیسا، است. نویسندهٔ این مقاله در بسیاری موارد، با تحلیل‌ها و نظرات مؤلف کتاب مخالفت نموده و نظر خود را دربارهٔ کاستی‌های راه‌یافته به کتاب ابراز کرده است.
واژه‌های کلیدی: حافظ، سیروس شمیسا.

اگر فردوسی، نظامی، مولوی، سعدی و حافظ را بلندپایه‌ترین سخن‌سرایانِ زبان فارسی بدانیم، از این میان، بیشترین دیوان‌ها، کتب و مقالات چاپ‌شده، دربارهٔ حافظ است؛ حتی اگر از چاپ‌های غیر علمیِ گل و بوته‌دار و گنجشک‌نشانِ دیوان خواجه نیز چشم بپوشیم، باز سهمِ خواجهٔ شیراز بیش از شاعران دیگر است؛ و هَم از این روی بود که سالیانی پیش‌تر، شادروان امیری فیروزکوهی «حافظ بس» اعلام کرد! اما «حافظ بسِ» وی نه تنها مقبول نیفتاد، بلکه کاروان حافظ‌پژوهی دیری است انبوه‌تر و گرم‌روتر نیز شده است. البته در این فاصله، علوم جدیدی، همچون «نقد ادبی» به شیوهٔ اروپایی، و «هرمنوتیک»، نیز در رگ‌های زبان و ادبیات فارسی خزیدن گرفت و برخی فرصت یافتند به سخنان گویندگان هزار سال پیش، از این دو منظر بنگرند و این، خود یکی از دلایل افزونیِ نوشته‌ها، بویژه در حوزهٔ حافظ‌پژوهی، است.

سخن گفتن از این دو مقوله، یعنی مباحث جدید نقد ادبی و هرمنوتیک، و ارتباط آن با رستم و مجنون و پیر چنگی و سعد زنگی و شاه‌شجاع، از عهدهٔ نگارندهٔ این سطور و هَم از موضوع این مقاله خارج است. ناگفته پیداست که هر یک از این مباحث، موافقان و مخالفانی دارد. برخی معتقدند که باید به متون کهن فارسی از منظر تاریخی نگریست و بعضی معنای متن را مستقلّ از ذهنیت مؤلف و احیاناً مغایر با آن می‌پندارند. بدیهی است که در این میان، کار گروه نخست دشوارتر است؛ چه، قرار دادن مخاطب در فضای تاریخی عصر شاعری از قرن‌های پنجم، هفتم یا هشتم هجری، نیازمند معلومات زبانی، لغوی، دستوری، تاریخی و... است. اما گروه دوم به مددِ برخورداری از واژگانی خوش‌تراش، همچون هرمنوتیک، شالوده‌شکنی، تأویل متن و...، در تبیین سخن پیشینیان هیچ آدابی و ترتیبی نمی‌جویند و هرچه می‌خواهند، می‌گویند.

دکتر شفیعی کدکنی، که براعت ایشان، هم در متون کهن فارسی و هم در ادبیات معاصر ایران و انیران بر کسی پوشیده نیست، در مقدمهٔ غزلیات شمس تبریز نوشته‌اند:

«[...] کوشش ما بر آن بوده است که نشان دهیم مولانا و معاصران او از این کلمه یا اصطلاح چه می‌فهمیده‌اند؛ نه اینکه ما در قرن بیست و یکم از آن چه می‌توانیم بفهمیم. اینکه ما از این غزل‌ها چه می‌توانیم بفهمیم، مرزی ندارد؛ هر کسی می‌تواند هرچه دلش خواست، در این غزل‌ها بیابد [...] نه تنها برای این غزل‌ها، که برای "اَتَل مَتَل توتوله/ گاو حَسَن چه جوره" نیز می‌توانیم با پارادایم‌های ابن‌عربی و هگل و مارکس و افلاطون، تا بی‌نهایت معنی بتراشیم. چه بی‌مایه است کسی که نتواند هزاران صفحه در تفسیر "اتل متل توتوله" با پارادایم‌های ابن‌عربی و یونگ شرح بنویسد! متأسفانه بخش عظیمی از پژوهش‌های دانشگاهی عصر ما را دربارهٔ ادبیات کهن فارسی، بویژه بعد از انقلاب، همین گونه شرح و تفسیرها شکل داده است [...]» (مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، ۱۳۸۷: ۱۴۰).

باری؛ سخن از حافظ بود و کارنامهٔ انبوه حافظنگاری. به گواهی صاحب‌نظران، شمار کتاب‌های پُرارجی که در حوزهٔ شعر و اندیشهٔ خواجه نوشته شده است، شاید تنها به عدد انگشتان یک دست باشد! اما دریغ که در مقابل، بیشترین حجم حافظنگاری‌ها به کتاب‌هایی اختصاص می‌یابد که نه تنها گرهی از مشکلات شعر خواجه نمی‌گشایند، بل بیم آن می‌رود که نوآموزان یا دانشجویان را که هنوز با شعرِ خم اندر خمِ حافظ آشنایی عمیقی نیافته‌اند، گمراه و ذهنشان را تباه نماید؛ خاصه اگر آن کتاب به قلم استادی باشد که دانشجویان، اغلب از درسنامه‌های دانشگاهی او استفاده می‌کنند.

یادداشت‌های حافظ، یکی از آخرین رشحات قلم استاد گرامی، جناب آقای دکتر سیروس شمیسا، است. این کتاب با مقدمه‌ای ۴ صفحه‌ای آغاز می‌شود که حسن‌ختام آن چنین است:

«یادداشت‌ها زیاد بود و فرصت و حوصله کم. به سرعت و پریشان نوشتم و حروف‌چینان گنجینه "همان چر کنویس" را به این شکل آراسته کتاب کردند، از نیکبخت عزیز/=حروف‌چین چاپخانهٔ گنجینه/ممنونم...» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۸).

آنچه در پی می‌آید، بررسی تنها برخی از این چرک‌نویس‌هاست و اگر می‌خواستیم به یکایک موارد نظری بیفکنیم، از حوصلهٔ خوانندگان و نیز از حجم مجله بسی افزون‌تر می‌شد. ضمناً خوانندگان محترم این سطور توجه دارند که ما عنوان این مقاله (چرکنویس‌های حافظ) را از سخنان خود استاد برگرفته‌ایم. نکتهٔ دیگر اینکه، چون نویسندهٔ محترم، خود فرموده‌اند که «... پریشان نوشتم...»، ما نیز از حیث پریشانی، بدیشان اقتدا کردیم و پاسخ‌های خود را به ترتیب مطالب مندرج در آن کتاب آوردیم:

زلف و کاکل او را چون به یاد می‌آرم
می‌نهم پریشانی بر سر پریشانی!

۱. بیم خورده

شراب خانگی بیم محتسب خورده
به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶)

معلوم نیست صورت «... بیم... خورده» از کجا آمده است. هیچ یک از ۸ نسخهٔ شادروان خانلری (حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۵۷۳) و ۳۳ نسخهٔ دکتر نیساری (نیساری، ۱۳۸۵: ۹۷۳) «بیم» را ضبط نکرده‌اند. مرحوم مسعود فرزاد هم که این وجه را در نسخه‌بدل‌ها قید کرده، اولاً بدین صورت آورده است: «... **از** بیم محتسب **خوردن**»؛ ثانیاً نوشته است: «... خوب معلوم است که تبدیل **ترس** به **بیم**، تصرّف جدید و غیر لازمی بوده است... . [نسخه‌های] ل [و] ق جز آنکه **ترس** را بدون لزوم برداشته، **بیم** به جای آن گذاشته‌اند، کاری نکرده‌اند...» (پایان سخن مسعود فرزاد) (فرزاد، ۱۳۴۹: ۷۱۵).

و امّا شصت‌واند سال پیش (۱۳۲۳ش) شادروان ملک‌الشعراء بهار در این باب نوشته است: «بدون تردید، نسخهٔ آقای قزوینی درست است و قابل خدشه و تأمل نیست، و جملهٔ ثانی مصراع اوّل، صفت **شراب خانگی** است و بس لطف دارد و روایت معروف:

شراب خانگی **از بیم** محتسب **خوردن**
به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش

به کلّی غلط و بی‌معنی است و «شراب خانگی از بیم محتسب خوردن» نمی‌تواند در این شعر مفعول فعل «نوشیدن» در مصراع ثانی قرار بگیرد، و این اشکال بر اهل زبان پوشیده نیست» (پایان سخن بهار) (گلبُن، ۱۳۷۱: ۲۸۸).

پس صورت درست مصراع نخست مطابق ضبط علامه قزوینی چنین است:«شرابِ خانگیِ ترسِ محتسب خورده».

۲. بنیادی ندارد

در صفحهٔ ۳۲ دربارهٔ تفاوت میان «عارف» و «صوفی» فرموده‌اند: «تفاوت این دو را با توجّه به اصل و ریشهٔ لغت نیز می‌توان استنباط کرد. **صوفی**، همان‌طور که ابوریحان بیرونی می گوید، از **سوفیای یونانی** به معنای **حکمت** است...».

سپس در حاشیهٔ همان صفحه فرموده‌اند: «واضح است که سخنان امثال هجویری، که صوفی را از ریشهٔ صفا یا صفّه یا صوف */sof/ /ظ:suf/* گرفته‌اند، بنیادی ندارد؛ زیرا بر طبق قواعد صرف عربی، نمی‌توان صوفی */sufi/* را از این لغات مشتق کرد».

نمی‌دانم در مقابل این سخنان استاد دانشمند، می‌توان به قول جلال‌الدین همایی استناد نمود یا نه؛ استاد همایی می‌گوید: «مشهورترین و صحیح‌ترین اقوال در اشتقاق کلمهٔ صوفی، آن است که منسوب به /صوف/ یعنی پشم باشد..» (کاشانی: ۱۳۷۶، مقدمه، ص۷۶).

و باز در جای دیگر می‌نویسد: «... اصحّ اقوال دربارهٔ کلمهٔ صوفی، انتساب به لباس صوف است و از این جهت، کلمهٔ پشمینه‌پوش و خرقه‌پوش در ادبیات فارسی به معنی صوفی و زاهد و اهل تنسّک و تقشّف بسیار آمده است...» (همان: ۷۹).

همایی، سپس خود در مقام اعتراض به این اشتقاق می‌گوید: «...امّا به نظر نگارنده، اعتراض دیگری در این باره می‌رسد که دیگران متعرّض نشده‌اند؛ به این قرار که در زبان عربی؛ یاء نسبت درمورد انتساب به شکل

و هیئت در جامه و لباس نظیر ندارد و مثلاً کلمهٔ **قُطنی** به معنی کسی که لباس پنبه در بر می کند، و **اطلسی** به معنی اطلس‌پوش، در استعمال فصیح عربی صحیح نیست؛ بر خلاف فارسی که این نوع استعمال در آن صحیح و متداول است. و لفظ صوفی را در عربی علی‌القاعده به معنی تاجر پشم یا لباس پشمینه یا منسوب به محل و شخص صوف و صوفه نام، باید گفت، نه در مورد مردم پشمینه‌پوش... و حلّ این اشکال، نگارنده را به این عقیده هدایت کرده که ظاهراً اصطلاح صوفی در مورد زهّاد پشمینه‌پوش، از کلمات ساختهٔ فارسیان است که در زبان عربی داخل شده و از این جهت است که دربارهٔ اشتقاق عربی این کلمه، آن همه قیل و قال‌ها و بحث و جدال‌های لاطائل گفته و نوشته‌اند...» (پایان سخن همایی) (همان: ۸۱ – ۸۲).

پس چنان‌که دیدیم، در ساخت واژهٔ «صوفی» (صوف+یاء نسبتِ فارسی)، نوعی تصرّف فارسیانه صورت گرفته و این امر در مجموعهٔ نظم و نثر فارسی سابقهٔ طولانی و نمونه‌های متنوّع و بسیار دارد؛ مثلاً کاربرد «اولی‌تر» به جای «اولی»، که خود افعل‌التفضیل است و نیازی به نشانهٔ تفضیل فارسی(=تر) ندارد، یا به‌کارگیری جمع‌های مکسّر که با «ان» دوباره جمع بسته شده‌اند؛ مانند «مُلوکان» و موارد دیگر.

۳. شاعرِ درباری در لباس فقر

در صفحهٔ ۵۲ نوشته‌اند: «در غزل مدحی:

روزگاری شد که در میخانه خدمت می کنم
در لباس فقر، کار اهل دولت می کنم

بیت زیر را اگر مجرّداً (محور افقی) بخوانیم، عرفانی و مذهبی است:

دیدهٔ بدبین بپوشان ای کریم عیب‌پوش
زین دلیری‌ها که من در کنج خلوت می کنم

یعنی ای خداوند ستّارالعیوب، از عیب‌های من بگذر. امّا در محور عمودی متوجّه می‌شویم که شعر خطاب به شاه‌شجاع است و لذا به او می گوید از عیوب من، که باده‌نوشی و دردکشی **پنهان** است، بگذر.

در همین غزل گوید:

چون صبا افتان و خیزان می‌روم تا کوی دوست
وز رفیقان ره استمداد همّت می کنم

که با قرائت بر مبنای استقلال ابیات، کوی دوست، بارگاه الهی است و ره، طریقت است و استمداد همّت، همّت طلبیدن از سالکان و مشایخ. امّا در سطح عمودی ـ یعنی وقتی بیت را به ابیات دیگر غزل مربوط می کنیم ـ کوی دوست، دربار، و رفیقان ره، درباریان و آشنایان شاه هستند».

اوّل به بیت دوم (دیدهٔ بدبین بپوشان...) می‌پردازیم:

معنایی که نویسنده از این بیت افاده فرموده‌اند (= ای خداوند ستّارالعیوب، از عیب‌های من بگذر)، حتّی در همان محور افقی نیز بسیار سهل‌انگارانه است. اگر در این بیت، «بدبین» را به معنای «فرد/افراد عیب‌جو» بدانیم، معنای دقیق‌تر و هنرمندانه‌تر بیت این است که: خداوندا، چشم افراد عیب‌جو را بر دلیری‌ها (عیب‌ها)ی من ببند؛ یعنی آنان را کور گردان تا یارای دیدن و عیب جستن و خروشیدنشان نباشد.

این معنی، با توجّه به فعل «بپوشان» رساتر است. سودی بسنوی نیز همین معنا را دریافته است:

«ای ستّارالعیوب کریم، این دلیری‌ها که من در کنج خلوت می کنم، چشم بدبین را بپوشان؛ یعنی کاری کن که چشمش را روی هم بگذارد و نبیند... این بیت ضمناً تعریضی است به صوفیان» (سودی بسنوی، ۱۳۷۸: ۱۹۵۸).

و امّا در خصوص اینکه نوشته‌اند: «... در محور عمودی متوجّه می‌شویم که شعر خطاب به شاه‌شجاع است و لذا به او می‌گوید از عیوب من، که باده‌نوشی و دُردکشی پنهان است، بگذر». باید از نویسندهٔ محترم پرسید: اگر باده‌نوشی حافظ پنهان است، شاه شجاع از کجا اطلاع یافته؟ آنکه بر پیدا و پنهان کار ما آگاه است، همان خداوند ستّارالعیوبِ محورِ افقی است.

ثانیاً اگر شعر در محور عمودی خطاب به شاه شجاع است و «میخانه» (در بیت اول) و «کوی دوست» (در بیت سوم: چون صبا افتان و خیزان...) به معنی «دربار»،[۲] و «رفیقان ره» همان «درباریان و آشنایان» هستند؛ در بیت‌های:

تا کی اندر دام وصل آرم تذروی خوشخرام؟
در کمینم و انتظار وقت فرصت می‌کنم
زلف دلبر دام راه و غمزه‌اش تیر بلاست
یاد دار ای دل که چندینت نصیحت می‌کنم

«دلبر» و «تذروی خوشخرام»، بی‌شک باید اشاره به «پردگیان حرم پادشاه» باشد که با «محور عمودی» نیز در کمال تناسب است.

٤. دنیوی‌زدایی/ تقدّس‌افزایی

مرا که از زر تمغاست ساز و برگ معاش
چرا مذمّت رند شرابخواره کنم؟ (خانلری، ص۷۰۰)

دربارهٔ این بیت فرموده‌اند:

«در چاپ قزوینی که در آن، ناخودآگاه جریان مسلّط دنیوی‌زدایی از حافظ یا به عبارت دیگر، تقدّس‌افزایی مورد لحاظ است، چنین ضبط شده است:

مرا که نیست ره و رسم لقمه‌پرهیزی
چرا ملامت رند شرابخواره کنم؟» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۶۵)

معلوم نیست «دنیوی‌زدایی» یا به عبارت دیگر، «تقدّس‌افزایی»، از کجای ضبط علاّمه قزوینی به خاطر نویسنده راه یافته است. مطابق این ضبط، خواجه می‌گوید: من که راه و رسم لقمه‌پرهیزی را نمی‌دانم، یعنی من که در به دست آوردن لقمه، اهل «احتیاط شرعی» نیستم، چرا ملامت رند شرابخواره کنم؟ او هم در نهایت چون من است.[۳]

پس در اصلِ سخن خواجه تفاوتی میان ضبط استاد خانلری و علاّمه قزوینی نیست. این را هم اضافه کنیم که از ۴۰ نسخهٔ دکتر نیساری، فقط ۳ نسخه مطابق ضبط شادروان خانلری است (مرا که از زر تمغاست...) (نیساری، ۱۳۸۵: ۱۱۵۸).

۵. تحریف یک مصراع

حدیث حافظ و پنهان که می‌خورد باده

چه جای محتسب و شحنه؟ پادشه دانست (شمیسا، ۱۳۸۸: ۶۷ و ۱۴۴)

کاش نوشته بودند که این بیت را از کدام چاپ یا نسخه نقل کرده‌اند؛ چه، صورت منقول ایشان با هیچ‌یک از معیارهای زبان فارسی مطابقت ندارد. ضبط درست مصراع نخست چنین است: «حدیث حافظ و ساغر که می‌زند پنهان».

٦. استخراج دوبارهٔ تعاریف «رند»

در صفحهٔ ۷۰ ذیل عنوان «رند» نوشته‌اند: «دربارهٔ معنا و مفهوم رند، فراوان سخن گفته شده است. به نظر من، تعاریف آن باید از خود دیوان حافظ استخراج شود...».

دکتر مزارعی، نویسندهٔ کتاب مفهوم رندی در شعر حافظ، در پیش‌گفتار کتاب خود (۱۳۷۳: ص۷) نوشته است: «پژوهش حاضر، سراسر به بررسی مفهوم رندی اختصاص یافته است و سعی بر آن دارد تا با توجه به تمامی مآخذ دست‌یاب دربارهٔ حافظ، تصویری کامل از رند، که به نظر نگارنده، بخش‌هایی از آن در سرتاسر دیوان حافظ پراکنده است، به دست دهد[...] هدف این بررسی، ارائهٔ تصویری از رند به کمک تعیین و تحلیل موارد جداگانهٔ کاربرد واژه‌های رند و رندی در اشعار خواجه است[...]».

ظاهراً نویسندهٔ محترم، کتاب مفهوم رندی در شعر حافظ، نوشتهٔ آقای دکتر فخرالدین مزارعی را ملاحظه نکرده‌اند.

۷. راز حافظ، بعد از این...

روز وصل دوستداران یاد باد
یاد باد آن روزگاران، یاد باد
کامم از تلخیّ غم چون زهر گشت
بانگ نوشِ شادخواران یاد باد
گرچه یارانِ فارغند از یاد من
از من ایشان را هزاران یاد باد
مبتلا گشتم در این بند و بلا
کوشش آن حق‌گزاران یاد باد
گرچه صد رود است در چشمم مدام
زنده‌رود باغِ کاران یاد باد
راز حافظ بعد ازین ناگفته ماند
ای دریغا رازداران، یاد باد

در باب سفر حافظ به اصفهان چنین نوشته‌اند:

«امّا درمورد سفر به اصفهان نمی‌توان به صورت قطع و یقین اظهار نظر کرد. من غزل رمزی زیبای زیر را[که ما آن را در آغاز نقل کردیم] چنین تعبیر می کنم که یاران کوششی کردند تا او را از شیراز به اصفهان ببرند، امّا نشد و حافظ با این غزل نامه‌ای از آنان تشکر می کند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۷۳).

این در حالی است که استادِ زنده‌یاد، زرّین‌کوب، در این باره نوشته‌اند: «یادی که از زنده‌رود و باغِ کاران می کند، هر گونه تردیدی را در باب سفر حافظ به اصفهان رفع می‌نماید» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۳۸۱).

و پیش از دکتر زرّین‌کوب نیز، مرحوم دکتر غنی گفته بود: «از این شعر استنباط شده که خواجه به اصفهان رفته بوده و لغت **یاد باد** حکایت از دیدن می کند؛ بلکه صریح و بدون شک است» (صارمی، ۱۳۶۶: ۵۴).

باری، بدون کمترین تأمّلی در معنای «یاد باد» و از پسِ در باقی کردن سخن کسانی چون دکتر غنی و زرّین‌کوب و زریاب‌خویی (زریاب خویی، ۱۳۷۴: ۲۱۷)، و بالتّبع تشکیک در سفر حافظ به اصفهان، چنین است رازگشایی نویسنده از غزل مورد بحث:

«امّا راز حافظ چیست؟ شاه شیخ ابواسحاق بعد از شکست خوردن از امیر مبارزالدین، به اصفهان رفت و حدود چهار سال در آنجا شاه بود. در محاصرهٔ اصفهان، قوای امیر مبارزالدین و شاه شجاع در باغِ کاران اردو زده بودند...» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۷۳).

[سؤال: پس اینکه می‌گوید: «زنده‌رود و باغِ کاران یاد باد»، یعنی به یادِ اردوگاه امیر مبارزالدین بوده است؟]

«...و لشکر شاه شیخ ابواسحاق یک بار به آنان حمله کرد؛ امّا موفق نشد و سرانجام اصفهان سقوط کرد. به نظر می‌رسد که راز، نقشهٔ فرار حافظ از شیراز به اصفهان در زمان امیر مبارزالدین و پیوستن به شاه شیخ ابواسحاق بود که عملی نشد» (همان).

شگفتا که در جای دیگری از همین کتاب (ص ۱۱۵) سخنی کاملاً برخلاف نظرِ قطعی خود می‌گوید:

«امّا راز حافظ چیست؟ آیا فرار بوده مخفیانه به اصفهان برود و به شاه شیخ ابواسحاق بپیوندند و دوستان او در این راه کوشیده بودند؟ نمی‌دانیم».

۸. نسخهٔ من

ذیل عنوان «حافظ و خواجو» (ص۷۸) نوشته‌اند: «... در برخی از نسخ [از جمله نسخهٔ من] غزلی است که در قزوینی و خانلری نیست...».

داستان «نسخهٔ من» از اینجا آغاز می‌شود و ردّپای آن را در صفحات پرشماری، ازجمله ۱۰۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، می‌توان یافت. منتها داستان «نسخهٔ من» در تمام این صفحات به همین دو کلمه (نسخهٔ من) منحصر می‌شود و در هاله‌ای از ابهام می‌ماند؛ چنان که خوانندگانی که علاقه‌ای به نسخ خطّی حافظ دارند و پیوسته منتظر کشف نسخه یا نسخی نویافته از دیوان او هستند، برای پی بردن به مشخصات «نسخهٔ من»، شیفته‌وار و بیقرار، داستان را ادامه می‌دهند. ناگهان، نویسنده با معرّفیِ «نسخهٔ من» گرهِ داستان را می‌گشایند:

«نسـخهٔ متأخر من، که اصل آن در مدرسـهٔ عالیهٔ داکاسـت، مورّخ ۱۰۲۳ ...» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۶۳).

آری، «نسـخهٔ من» اصلی دارد و فرعی؛ کشـجرةٍ طیّبةٍ اصلُها ثابتٌ و فرعُها فِی السـماء (سـورهٔ ابراهیم/ آیهٔ۲۴). اصل آن در مدرسـهٔ عالیهٔ «داکا»ست و آنچه در اختیار نویسنده است، ظاهراً زیراکسی بیش نیست!

۹. مشوّش و عیب‌دار کردن اشعار

از این مزوّجه و خرقه، نیک در تنگم
به یک کرشمهٔ صوفی‌وشم مشوّش کن (شمیسا، ۱۳۸۸: ۹۳)

به جای «مشوّش»، باید «قلندر» باشد؛ یعنی: «به یک کرشمهٔ صوفی‌وشم **قلندر** کن». قافیه‌های دیگر این غزل، منوّر، معطّر، منظر، مجمر، ساغر، صنوبر و... است.

بیت دیگری از حافظ را نیز بدین صورت نقل کرده‌اند:

در عین تنگدستی، در عیش کوش و مستی
کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۱۶)

که معلوم نیسـت «در عین» از کجا صدرنشین این بیت شده است. ضبـط قزوینی، خانلری، عیوضی، جلالی نائینـی، نورانی وصال، قریب، سـایه، افشار، مجاهد، انجوی و ۳۸ نسخهٔ مسـتند نیساری، همگی این گونه است: «**هنگام** تنگدستی...» .

با شعر معروف پروین نیز همین معامله رفته است: «گفت در سر عقل باید، بی‌کلاهی **عیب** نیست» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۱۴).

که به جای «عیب»، «عار» باید باشد. قوافی دیگر این شعر عبارتند از: افسـار، هشیار، بیدار، دینار و... . پس صورت درست این مصراع چنین است: «گفت در سر عقل باید، بی‌کلاهی **عار** نیست».

۱۰. حافظ و رولان بارت

فصـل چهارم کتاب، «سـبک حافظ» نـام دارد که بـا نقل یکی از نظریه‌های رولان بارت آغاز می‌شود:

«[...] زبان عادی نظام نشانه‌شناختی اولیه[...] است؛ امّا در متن ادبی تبدیـل به یک نظام ثانویه می‌شـود. با اصطلاحات مـا، زبان متن ادبی مرکّـب از لغاتی اسـت که در معنای غیـرِ ماوُضع لَه بـه کار رفته‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۹۵).

این تعبیر نیز در بیشتر صفحات کتاب رخ می‌نماید و همه جا متضمّن همین نظریهٔ رولان بارت است. در نتیجه، بسیاری از ابیات خواجه توسط نویسنده به «نظام ثانویه» می‌رود و کار به جایی می‌رسد که حتّی سخن اسـتادان دیگر ـ به اتّهام دور بودن از مباحث جدید بلاغی و نقد ادبی و سبک‌شناسی ـ «مضحک» قلمداد می‌شود:

«ادبای قدیم که با مسـائل نقد ادبی و سبک‌شناسی آشنا نبودند، به مسائلی چون هنجارگریزی یا فرامنطقی بودن متن ادبی توجه نداشتند و لذا مانند معلّمی که انشائی را تصحیح می کند، مدام در صدد این بودند که شعر را هرچه بیشتر، منطقی و به اصطلاح، درست کنند و به اصطلاح ما، نظام ثانویهٔ ادبی را به سطح نظام اولیهٔ لغت تنزّل دهند. در بیت معروف:

عفاالله چین ابرویش اگرچه ناتوانم کرد
به عشوه هم پیامی بر سر بیمار می‌آورد

در قزوینی و انجوی و نسـخهٔ من هم همین پیام آمده اسـت. پیام تصرّف شـاعر در کمان است که بر سر بیمار می کشیدند و [...] در عصر حافظ مسـئله‌ای عادی بوده اسـت [...] او با وثوق بر اینکه کمان، امری عادی اسـت، آن را به نظام ثانویه ارتقا داده و با ابرو به آن اشـاره کرده اسـت و لذا مطلب خود را از اخم معشوق یا ممدوح، که متضمّن لطف و پیامی هم هسـت، بیان کرده. حال آیا مضحک نیست که مثلاً بخواهیم این تصرف هنری را بزداییم و این شـعر زیبا را با تعویض پیام به کمان، دوباره به سـطح اولیهٔ نثری خنثی تنزّل دهیم؟» (شمیسـا، ۱۳۸۸: ۱۰۴–۱۰۵).

«باید گفت که ذهن ادبای سـنّتی بیشتر با شعر سبک خراسانی، که عمدتاً مبتنی بر منطق نثر اسـت، آشـنا بود، حال آنکـه درک حافظ (از همه نظر، از بلاغت گرفته تا لغت)، بالاتر از حدّ چنین ذهن‌هایی اسـت. شـاعری او عمدتاً با شگردهایی است که امروزه در مباحث جدید بلاغی و نقد ادبی و سبک‌شناسی مطرح می‌شود و ادبای سنّتی از این عوالم به دور بودند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۰۵).

در اینجا خاطرنشان می‌کنیم مرحوم مسعود فرزاد ـ که سِمت استادی نیز بر اسـتاد شمیسا داشـته و مراتب غور و توغّل وی در زبان و ادبیات انگلیسـی و نقد ادبی بر جناب شمیسا آشـکار بوده است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۶۰: ۹۳۲) ـ در بیـت مـورد بحث به جای «پیامـی»، «کمانی» ضبط کرده است:

عفاالله چین ابرویش اگرچه ناتوانم کرد
به عشوه هم کمانی بر سر بیمار می‌آورد (فرزاد، ۱۳۵۳: ۵۸۰)

آنگاه دربارهٔ این بیت نوشـته است: «دربارهٔ بیت ۶ باید توضیح بدهم که **کمانی**... اسـتنباط استاد جلال‌الدین همایی است و من به سهم خود یقین دارم که قضاوت ایشان صحیح و بسیار مبتکرانه و فاضلانه است...» (همان: ۵۸۴).

پس دیدیم که مسـعود فرزاد قضاوت علامـه همایی را «صحیح و بسـیار مبتکرانه و فاضلانـه» می‌داند؛ در حالی که دکتر شمیسـا آن را

«مضحک» قلمداد کرده‌اند.

۱۱. حتی شیطان هم کم می‌آورَد

دربارهٔ بیتِ:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم، چه شد؟
دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

نوشته‌اند: «که حداقل سه وجه دارد، [۱.] شیطان از آن قومی که قرآن می‌خوانند، می‌گریزد. [در حاشیه نوشته‌اند: «این معنی اوّل است که مراد حافظ نیست؛ چون بدیهی است»، امّا برخی از شارحان بدون توجّه به اسلوب حافظ، فقط به تبیین آن پرداخته‌اند؛ مثلاً در [کتاب] بانگ جرس... .][۲.] حتّی شیطان هم از این قوم قرآن‌خوان کم می‌آورد و می‌گریزد. [۳.] شیطان از امثال حافظ قرآن‌خوان فراری است. در این صورت، زاهد همان دیو است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۱۴).

از اینکه نوشته‌اند «حداقل سه وجه دارد» چنین برمی‌آید که وجوه دیگری نیز در خاطر دارند، اما عجالةً به ذکر همین سه وجه اکتفا کرده‌اند. افسوسا که دو وجه اخیر آن به‌کلّی غلط است. آنچه مراد خواجه بوده، البتّه همین معنای اولیهٔ بدیهی است. در غیر این صورت، ارتباط معنایی میان دو مصراع مفقود خواهد بود. حافظ می‌گوید: «اگر زاهد رندی مرا را نمی‌فهمد، مهم نیست. این نفهمیدن (که سبب روی گرداندن و گریختن او از من می‌شود)، به گریختن شیطان از قرآن‌خوانان می‌مانَد»؛ زیرا که «قرآن خواندن فاضل‌ترین ذکرهاست؛ پس شیطان را از آن، غیظ بیش آید و وسوسه بیش کند...» (میبدی، ۱۳۷۶: ۴۴۷).

ضمناً یادآور می‌شویم‌که این مضمون، جزو مضامین مشترک ـ یا به قول نویسنده، «موتیف»های ـ شعر فارسی است:

دیو قرین تو چرا گشت اگر
دل به گمان نیست تو را در قُران؟ (ناصر خسرو، ۱۳۷۰: ۱۵)

مفهوم مخالف بیت چنین است که اگر تو در دل به قرآن یقین و اعتقاد داشتی، دیو قرین تو نمی‌شد (و از تو می‌گریخت).

فخرالدین اسعد گرگانی در مدح خواجه عمید ابوالفتح مظفّر بن محمد می‌گوید:

نیاز اندر جهان مانَد به شیطان
سخای دست او مانَد به قُرآن (فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۸۶: ۳۷۵)

یعنی همچنان که شیطان از قرآن می‌گریزد، نیاز هم از سخای دست این وزیر بخشنده گریزان است.

سنایی «در سرّ قرآن» گوید:

خاکی اجزای خاک را بیند
پاک باید که پاک را بیند
شد هزیمت ز **سرّ او** شیطان
چه عجب گر رمید از قرآن؟ (سنائی غزنوی، ۱۳۷۷: ۱۷۶)

و بالاخره قوامی رازی می‌گوید:

ظفر بر تو نیابد دیو، اگر قرآن سپر سازی
نپاید آیت دیوان ز پیش آیت قرآن (قوامی رازی، ۱۳۳۴: ۱۳۶)

۱۲. حاصل انس با حافظ

ساقیا آمدن عید مبارک بادت
وآن مواعید که کردی، مرواد از یادت

نوشته‌اند: «... به مناسبت ورود شاه شجاع به شیراز و فرار محمود است. از تنها غزل عربی حافظ معلوم می‌شود که مراد از عید، عید نوروز بوده است:

اتی موسم النّیروز و اخضرّت الرُّبی
و رقّقَ خمرُ و النّدامی ترَنّموا

روابط درون‌متنی برای کسی که با دیوان حافظ مأنوس باشد، در مقام مختصّهٔ سبکی عمل می کند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

امّا ای کاش نویسندهٔ محترم برای آنان که با دیوان حافظ مأنوس نیستند، می‌فرمودند که چه ارتباطی میان این دو شعر هست. غزلِ «ساقیا آمدن عید...» خطاب به ساقی است (توضیح واضحات!) و عید هم «عید فطر» بوده است. در متون قدیم، «عید» مطلق یا به «عید قربان» گفته می‌شده یا به «عید فطر» (لغتنامهٔ دهخدا؛ ذیل «عید»). «مواعید» هم وعده‌های باده‌پیمایی است که ساقی در ماه رمضان، که میخانه تعطیل می‌شده، به میخواران می‌داده است؛ نه «مواعیدی که [شاه شجاع] در نامه‌ها وعده داده بود» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۷۴). در صفحات ۱۷۰ و ۲۷۴ نیز مواردی از همین لون سخنان آورده‌اند که بیانگر میزان انس ایشان با دیوان حافظ است.

۱۳. باز هم پیک «نامور»

در حاشیهٔ صفحهٔ ۱۲۹ دربارهٔ واژهٔ «نامور» در مصراع «آن پیک نامور که رسید از دیار دوست» نوشته‌اند: «ایهام تبادر دارد: نامه‌بر، نامه‌بر».

ایهام تبادری در میان نیست؛ بلکه «نامور» (به فتح میم) خود رسم‌الخطّی است از «نامه‌بر». برای تفصیل این مطلب، خوانندگان را به مقالهٔ ممتّع استاد جمشید سروشیار ارجاع می‌دهیم (سروشیار، ۱۳۷۸: ۶۱ – ۶۲).

۱۴. حافظ و دیگران (حتّی شکسپیر)

یکی از موارد نقص در «چرکنویس‌های حافظ»، این است که مؤلف این کتاب سخنانی را در موضوعی مطرح می‌فرماید، در حالی که همین سخنان در موضعی دیگر ـ یا حتّی بلافاصله ـ نقض می‌شود! از جمله عنوان «تشبیه مضمر و تفضیل با هم» نخست در صفحهٔ ۱۳۶ با این عبارت آغاز می‌شود:

«یکی از ویژگی‌های سبکی او [حافظ] در زمینهٔ بلاغت، این است که تشبیه مضمر و تفضیل را با هم می‌آورد...».

ذیل همین عنوان در صفحهٔ ۴۱۰ می‌نویسند:

«به این صنعت بسیار علاقه دارد؛ به نحوی که می‌توان گفت از ویژگی‌های سبکی اوست. در شاعران بزرگ دیگر (حتی غیر ایرانی چون شکسپیر) هم شواهدی دارد».

اگر این شگرد بلاغی از ویژگی‌های سبکی حافظ است، چگونه در شعر شاعران دیگر، حتی شکسپیر، نیز وجود دارد؟!

۱۵. ظرافت و خفا در ربط دو مصراع

«چگونگی ربط دو مصراع هم در حافظ به لحاظ **ظرافت و خفا**، جزو

مختصّات سبکی است:

شـراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن / که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت

کـه، در آغـاز مصراع دوم کهٔ تعلیلی اسـت. پس مصـراع دوم علّت مصراع اوّل است. چرا / شراب خورده، یعنی با گونه‌های سرخ و عرق کرده در باغ قدم می‌زند؟[...] علّت این است که آب روی او / ارغوان را / از حسد آتش زده اسـت / (گل‌های سـرخ) و گرمای / ارغوان باعث شـده که گونهٔ معشوق سرخ شده و عرق کند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۳۶– ۱۳۷).

اما نظر بسـیاری از شارحان، از جمله سـودی (سودی بسنوی، ۱۳۷۸: ۱۴۹)، محمدعلی زیبایی (زیبائی، ۱۳۶۷: ۱۱۰)، دکتر استعلامی (استعلامی، ۱۳۸۲: ۱۱۲) و دکتـر دادبـه، جز این اسـت. ما از این میـان تنها به نقل سخنان دکتر دادبه بسنده می‌کنیم:

«... سـرخیِ رنگ / ارغوان و آتشگونی آن، معلولِ / نه علّت / رشک و حسـدش نسبت به معشوق / ارغوانی‌روی است و لطافت و طراوت رخسار او ـ که بسـی لطیف‌تر و زیباتر از گل است ـ شرار رشک و حسد در دل / ارغوان انداخته است / = حسن تعلیل» (دادبه، ۱۳۶۵: ۴۵).

امّا چون مؤلف در توضیح این ظرافت و خفا، به نکته‌ای دستوری نیز اشـاره کرده و نوشته‌اند: «که، در آغاز مصراع دوم، کهٔ تعلیلی است؛ پس مصـراع دوم، علّت مصراع اوّل اسـت»، اضافـه می‌کنیم: از قضا در این گونه کاربرد، حرف ربط «که» درست برعکسِ نظر ایشان عمل می‌کند؛ یعنی عبارت قبل از «که» علّت است و آنچه بعد از «که» می‌آید، معلول. این اسـلوب به قدری خالی از «ظرافت و خفا»سـت کـه در محاورات امروزی هم به کار می‌رود؛ مثلاً وقتی به دانش‌آموزی می‌گوییم: «درس نخواندی که رد شدی»، برای او آشکار است که «درس نخواندن» علّتِ «رد شدن» بوده است.

۱۶. نسبتِ «جرأت و شهامت» با «احاطه و زحمت»

در حاشیهٔ صفحهٔ ۱۵۷ چنین نوشته‌اند:

«... قزوینـی و خانلری (مخصوصاً قزوینی) کمال احتیاط را در چاپ خود کرده‌اند و علاوه بر تقیّد بر نسـخ خطّی خـود، هر جا کوچک‌ترین تردیدی بود / ظ: بوده / بیت یا غزل را نیاورده‌اند. امّا این ساده‌ترین راه‌حل اسـت. در آن چاپ فرضی حافظ‌شناسان آتی، احتیاج به جرأت و شهامت و احاطه و زحمت بیشتری است».

اما ظاهراً «جرئت و شـهامت» با «احاطه و زحمت» نسـبت عکس دارند؛ یعنی هرچه «احاطه و زحمت» کمتر باشـد، «جرئت و شـهامت» بیشتر است!

۱۷. این‌چنین عزّت صاحب‌نظران می‌داری؟!

نوشـته‌اند: «غزل معروفِ "مژده ای دل که مسـیحا نفسـی می‌آید / [...] " در چاپ قزوینی نیامده است! از آن مضحک‌تر اینکه غزل زیر هم که فریاد می‌زند از حافظ است، در قزوینی نیست:

جانا تو را / که گفت که احوال ما مپرس / [...]» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۵۹).

امّا درسـت در سـه صفحهٔ بعد فرموده‌اند: «محقّقان عقیده دارند که فقط باید به نسخ قدیم متّکی بود. نسخهٔ اساس قزوینی، نسخهٔ قرن نهم است و خانلری هم به نسخ بعد از قرن نهم توجّه نکرده است. این روش کلّاً صحیح اسـت؛ امّا در مورد حافظ، باید کمی جسورتر بود...» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۶۲).

پس اگر «محقّقان» چنان عقیده‌ای دارند و به نظر نویسنده هم «کلّاً صحیح است»، چرا کار علاّمه قزوینی ـ که کاملاً هم روشمندانه بوده ـ «مضحک» خوانده شده است؟

۱۸. قطعهٔ مهم در «نسخهٔ من»

«قطعـهٔ زیر، که به لحاظ زندگی حافظ مهم اسـت، در نسـخهٔ من هسـت؛ امّا در قزوینی و خانلری و انجوی نیست / در این مقاله فقط سه بیت را / که مهم‌تر از دیگر ابیات است / نقل کرده‌ایم /:

دل و جان عزیز را / شب و روز
به مداح و ثنا بفرسودیم
تا به سر کار خویشتن رفتیم
سخن شیخ و پیر بشنودیم
خوش به کنجی کنون چو حافظ رند
با دو صد عافیت بیاسودیم»(شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۷۴ – ۱۷۵)

کاش در حاشـیهٔ این قطعهٔ بسیار مهم که در «نسخهٔ من» هست و در نسـخ دیگر نیست، توضیح می‌فرمودند که «مداح» چه کلمه‌ای است و چـه معنی دارد. ثانیاً آیا مصراع‌های اوّل بیت‌های دوم (تا به سـر کار خویشتن رفتیم) و سوم (خوش به کنجی کنون چو حافظ رند) با توجه به معیارهای فصاحت و سبک‌شناسی، که خودْ مؤلف و مدرّس آنند، می‌تواند متعلّق به حافظ باشد؟

۱۹. مِن حَیثُ لایَحْتَسِب

قطعه‌ای پنج بیتی را از «نسـخهٔ من» و «حافظ خراباتی» (شمیسـا، ۱۳۸۸: ۳۰۵۹) نقل کرده و نوشته‌اند:

«از قطعهٔ ۵ بیتی زیر، فقط ابیات سـوم و پنجم در قزوینی و خانلری و انجوی آمده است:

چو دونان از این خاکدان دنی
ز بهر دو نان از چه‌ای مضطرب؟
چو دانی که روزی‌دهنده خداست
مدار از طمع قلب را منقلب
تو نیک و بد خود هم از خود بخواه
چرا / دیگری بایدت محتسب؟
چه گردی به درگاه میر و وزیر
چه می‌خواهی از قاضی و محتسب؟
وَ مَنْ یَتَّقِ اللهَ یَجْعَلْ لَهُ
و یَرْزُقْهُ مِن حَیْثُ لایَحْتَسِب» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۶)

قطع نظر از بیت پنجم، که با اختلاف در یک کلمه («یصنع» به جای «یجعل») متعلق به احمد بن محمد بن یزید (قرن ۴ و ۵ ق) است (حافظ شـیرازی، ۱۳۷۴: ۴۴۳)، بیت‌های اوّل و دوم نیز با اندک تفاوتی، در دیوان ابن‌یمین ثبت اسـت (ابن‌یمین فریومـدی، ۱۳۴۴: ۳۲۱. نیز ر.ک: میرافضلی، ۱۳۶۹: ۴۱). تا بیت چهارم که را باشد و از کدام دیوان سر بر کند!

۲۰. امانت در نقل‌قول

نویسنده در برخی موارد، سخن دیگران را به‌کلّی دگرگون می‌کند؛ چنان‌که نوشته است:

«از غزلِ نامه‌ای زیر [= دیر است که دلدار پیامی نفرستاد...] پیداست که شاه دور از شیراز است و حافظ از او انتظار پاسخ دارد. دکتر غنی (ص ۲۳۰) [۲۳۵ و ۲۳۶ درست است] آن را مربوط به زمانی می‌داند که شاه شجاع از شیراز رفته و شاه محمود که مورد نفرت مردم است، در شیراز بر تخت نشسته است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۸).

اما حاشا که دکتر غنی چنین سخنی گفته باشد. عین کلمات آن مرحوم در این باب بدین قرار است: «از غزل‌هایی که **می‌توان حدس زد** که در ایام هجرت شاه شجاع از شیراز [...] سروده شده باشد [...] » (غنی، ۱۳۷۴: ۲۳۵ – ۲۳۶).

بدین ترتیب، نویسنده آنچه را دکتر غنی فقط در قالب «حدس و گمان» مطرح می‌کند، جامهٔ قطعیّت پوشانده و از قول آن مرحوم نقل فرموده است. این «حدس و احتمال» در سخن شادروان غنی در چند سطری پیش‌تر نیز به تأکید قید شده است:

«البته تصدیق می کنم که تا تصریحی نباشد، بعد از ششصد سال نمی‌توان این اشارات را به طور قطع و یقین بر مورد معیّن و یا شخص خاصی منطبق نمود و هیچ وقت از دایرهٔ حدس و احتمال نباید بیرون رفت و به طوری که ملاحظه شده است، ما هم کوشش داریم از حدود اعتدال و دایرهٔ حدس و احتمال خارج نشده، راه افراط و مبالغه نپیماییم [...]» (همان: ۲۳۵).

جالب‌تر اینکه دکتر غنی بلافاصله حتّی دامنهٔ این‌گونه «حدس و تخمین‌ها» را نیز فراخ‌تر کرده و همچون عاشقی بیقرار، نوشته است:

«در هر حال، اعمّ از اینکه این گونه حدس‌ها و تخمین‌ها صحیح باشد یا نباشد، بهانه‌ای است برای اینکه بار دیگر از این فرصت استفاده نموده، چند غزل خواجه را زینت این صفحات قرار دهیم» (همان. نیز ر.ک: همان: ص۱۳۷).

۲۱. غباری بر سخن خواجه

در صفحهٔ ۲۶۸ «برخی از صفات و کمالات شاه شجاع» را که ـ به زعم نویسنده ـ توجه به آنها در شعر حافظ راه‌گشاست، عنوان کرده‌اند؛ از آن جمله به «خط خوش» وی اشاره کرده و در حاشیه نوشته‌اند:

«حافظ مکرّراً به **خوشنویسی** او اشاره دارد:

غبار خط بپوشانید خورشید رخش، یارب! حیات جاودانش ده، که حسن جاودان دارد»

«غبار خط» در این بیت هیچ ربطی به خوشنویسی ندارد. اگر این غزل دربارهٔ شاه شجاع باشد – که ظاهراً هیچ تصریحی در این خصوص وجود ندارد – باید توجه نویسنده را به این معنا معطوف کرد که «غبار خط»، اینجا اشاره به «ریش درآوردن» و «بازنشستگی» (در باب «بازنشستگیِ ریش درآوردگان»، ر.ک: کلیات عبید زاکانی، ۱۹۹۹: ۳۲۱) ممدوح است!

۲۲. گفت و خوش گفت

در صفحهٔ ۳۱۹ این عبارت چهارمقاله را نقل کرده‌اند: «سلطان عین‌الدوله محمود را **با** این دو بیتی، به غایت خوش افتاد»، و توضیح داده‌اند که [**با** این دو بیتی] یعنی **از** این دو بیتی. سپس در حاشیه نوشته‌اند: «در کلیّات سبک‌شناسی (ص۲۹۵) **با** را زاید نوشته‌ام...».

امّا حقیقت این است که این مطلب ـ یعنی زائد بودنِ حرفِ «با» ـ سخن علاّمهٔ فقید قزوینی است![نظامی عروضی سمرقندی، ۱۳۸۱: ۵۷].

۲۳. خرقه سوخته

دربارهٔ «خرقه سوختن» و بیت معروف «ماجرا کم کن و بازآ...»، دو صفحه توضیح داده و از جمله نوشته‌اند:

«ابروی یار در نظر و خرقه سوخته
جامی به یاد گوشهٔ محراب می‌زدم

خرقه سوخته یعنی چه؟ به نظر من، یعنی می گریستم، مردمک سیاه چشم را از گریه سفید کرده بودم» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۳۹).

اگر در بیت مذکور، «خرقه سوخته» به معنی مردمک سیاه چشم را از گریه سفید کرده بودم (= کور شده بودم) باشد، با توجّه به محور عمودی ـ که از اصول اعتقادی مؤلف در این کتاب است ـ چگونه «با چشمِ کورشده» در همین غزل می‌گوید:

چشمم به روی ساقی و گوشم به قول چنگ
فالی به چشم و گوش در این باب می‌زدم
نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم
بر کارگاه دیدهٔ بی‌خواب می‌زدم[؟]

۲۴. خیمه‌های سرهنگ قذافی

ذیل عنوان «خیمه» (ص۳۴۴) و در توضیح بیتِ:

مگر به تیغ اجل خیمه برکنم، ور نی
رمیدن از درِ دولت نه رسم و راه من است

بیت را «از غزلیات مدحی» پنداشته و نوشته‌اند:

«[...] مراجعان و خواستاران بر در قصر شاه و خانهٔ بزرگان خیمه می‌زدند [...] خیمه‌های سرهنگ قذافی، رئیس جمهور لیبی، هم معروف است، در اواخر سال ۲۰۰۷ که به فرانسه رفته بود، در کاخ ورسای خیمه زد» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۴۵).

می‌بینیم که برای شرح دشواری‌های اشعار قدما، نظیر حافظ، سعدی، خاقانی و...، به «خیمه‌های سرهنگ قذافی» نیز می‌توان اشاره کرد.

پس از اشاره به «خیمه‌های سرهنگ قذافی»، نوشته‌اند:

«مراد حافظ از "مگر به تیغ اجل خیمه بر کنم..." این است که به هیچ روی، از تو ای ممدوح، دور نمی‌شوم و همچنان در مقابل درِ کاخ، خیمه‌ام را حفظ می کنم [...]» (همان).

اگر این غزل «از غزلیات مدحی» است، در محور عمودی – که عمود خیمهٔ این کتاب است – تکلیف این بیت چیست؟:

ز پادشاه و گدا فارغم بحمدالله
گدای خاک در دوست پادشاه من است

۲۵. دو یار زیرک و دو شیشه پیسی خانواده

دو یار زیرک و از بادهٔ کهن دو منی
فراغتیّ و کتابیّ و گوشهٔ چمنی

بی‌شک، خوانندگان این سطور، مقالهٔ عالمانهٔ اُستاد محمّدامین ریاحی ـ کـه ذکرش به خیر باد ـ را دربارهٔ واژه «**من**» (واحد وزن) و کاربرد آن در ادوار مختلف و از جمله در زمان حافظ، در کتاب ارجمند گلگشـت در شـعر و اندیشـهٔ حافظ (ریاحی، ۱۳۷۴: ۳۴۷ – ۳۵۴) خوانده و از خلال آن، معنای دقیق واژهٔ «تحقیق» را دریافته‌اند. امّا دکتر شمیسـا اساس شرح خود را بر «شواهد عینی» نهاده و چنین نوشته‌اند:

«[...] دو یار زیر ک، دو من، سهم هر کدام یک من است؛ امّا یک من را اگر بخواهیم امروز تصوّر کنیم، چقدر اسـت؟ هر من حدود سـه کیلو، یعنی تقریباً سـه لیتر، یا سـه شیشـهٔ یک لیتری، یعنی تقریباً دو شیشهٔ نوشـیدنی (کانادا، پپسی) خانواده (شیشـهٔ بزرگ)، که هر کدام ۱/۵ لیتر است. مقدار بسیار زیادی است[...]» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۵۱–۳۵۲)

۲۶. ناآشنایی خانلری با اسلوب حافظ

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

در اینجا هـم افاداتی فرموده‌اند که مبنـای آن، ظاهراً همان نظریهٔ رولان بارت است:

«[...] اما با توجّه به سبک حافظ، مسلّماً **مسلمان** صحیح است؛ چون سلیمان شدن دیو، معنای بدیهی و در نظام اولیه است و حافظ با بدیهیات کاری ندارد[...]» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۵۲).

ضمناً در حاشیهٔ همین بخش نوشـته‌اند: «[...] دکتر خانلری، که در متن خود **مسلمان** آورده، در تعلیقات می‌نویسد:

" قافیهٔ این بیت در شـش نسـخه از هفت نسخه‌ای که این غزل را دارند، مسلمان است... امّا یک نسخه عبارت "سلیمان نشود" دارد و این به نظر من مناسـب‌تر است؛ زیرا که دیو با تلبیس و حیل، یعنی دزدیدن انگشـتری سلیمان، به جای او نشسـت و یک چند سلیمان شد" [پایان سخن دکتر خانلری] و با این توجیه نشان می‌دهد [یعنی دکتر خانلری] که با اسلوب حافظ، چنان که باید، آشنا نیست؛ زیرا شعر را در نظم منطقی اولیهٔ آن می‌فهمد.)» (همان).

در ایـن صورت، افزون بر دکتر خانلری،[۳] سـودی بسـنوی (در چاپ بـولاق) (ر.ک: نیسـاری، ۱۳۶۷: ۱۳۳)، نیسـاری (نیسـاری، ۱۳۸۵: ۷۷۸)، عیوضی (حافظ شـیرازی، ۱۳۷۶: ۲۸۴)، جلالی‌نائینی (حافظ شیرازی، ۱۳۷۲: ۳۲۵)، فـرزاد (فـرزاد، ۱۳۵۳: ۹۲۶ – ۹۳۰)، قریب (حافظ شـیرازی، ۱۳۵۶: ۲۱۴)، انجوی (حافظ شـیرازی، ۱۳۷۲: ۲۶۸)، سـایه (حافظ شیرازی، ۱۳۷۷: ۲۹۹)، مجاهد (حافظ شـیرازی، ۱۳۷۹: ۳۳۸)، پژمان (حافظ شـیرازی، ۱۳۷۸: ۲۲۲ و ۵۵۱)، جاوید (جاوید، ۱۳۷۷: ۹۱ – ۹۷)، دشتی (حافظ شیرازی، ۱۳۷۲: ۲۹)، زرّین‌کـوب (زرین‌کـوب، ۱۳۶۸: ۳۹۰ – ۳۹۱) و... نیـز ـ که همگی، ضبط «سـلیمان» را برگزیده‌اند ـ با اسـلوب حافظ چنان که باید (یعنی مانند استاد شمیسـا)، آشنا نبوده‌اند؛ زیرا شعر را در نظم منطقی اولیهٔ آن می‌فهمیده‌اند، و این خود از آنجا سرچشـمه گرفته است که نامبُردگان با رولان بارت و نظریاتش بیگانه بوده‌اند!

افزون بر آنچه دیگران در تأیید واژهٔ «سـلیمان» در بیت مورد بحث نوشـته‌اند، یادکرد بیتی دیگر از خود حافظ ـ که ندیده‌ام پیش از این در جایی بدان اشاره شده باشد، و اگر اشارتی هست، از خوانندگان این سطور پوزش می‌خواهم ـ شـاید بی‌فایده نباشـد. خواجه در قصیده‌ای در مدح قوام‌الدین محمد صاحب‌عیار می‌گوید:

بجز شکر دهنی، مایه‌هاست خوبی را
به خاتمی نتوان زد دم سلیمانی

۲۷. I am from London!

بدان مثل که شب آبستن است روز از تو
ستاره می‌شمرم تا که شب چه زاید باز

پس از تشبّث به «خیمه‌های سرهنگ قذافی» ـ که ذکر آن گذشت ـ دربارهٔ بیت بالا نوشته‌اند:

«این ضرب‌المثل، به لحاظ ساخت زبانی، کهن‌تر از عصر حافظ است و حافظ عین ضرب‌المثل کهن را آورده اسـت، و گرنه می توانست بگوید: شـب آبستن است روز تو را، یا شب آبسـتن است روزت را، در انگلیسی می گویند I am from London: من لندنی هسـتم[...]» (شمیسـا، ۱۳۸۸: ۳۵۵ –۳۵۶).

امّا اگر نویسـنده را به شرح سودی بُسنوی (سروشـیار، ۱۳۷۸: ۶۷) یا چاپ دکتر احمد مجاهد (نسخهٔ فریدون میرزا) (۱۳۷۹: ص ۳۸۴) کمترین عنایتـی می‌بـود، صورت درسـت مصراع نخسـت را در ایـن دو کتاب می‌یافتند:

بدان مثل که شب آبستن است ـ دور از تو ـ
ستاره می‌شمرم، تا که شب چه زاید باز

و بدین ترتیب، دیگر برای توضیح شعر خواجه به مثال‌های انگلیسی و ... حاجت نمی‌افتاد.

۲۸. روغن کارخانه!

بیا که رونق این کارخانه کم نشود
به زهد همچو تویی یا به فسق همچو منی

نوشته‌اند: «... رونق، به تبادر، روغن را فزایاد می‌آورد، که هم با کم و زیاد شدن مرتبط است و هم (مخصوصاً برای خوانندهٔ امروزی) با کارخانه نوعی ربط پیدا می کند[...]» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۵۶).

اگر عنان ذهن و زبان و قلم را به خنگ چموش توهّمات سپاریم و آن را «تبادر» تلقّی کنیم، «روغنِ» متبادرشده به ذهن استاد، در همنشینی با بعضی واژه‌های دیگرِ این بیت، از باب تبادر، دسته‌گلی به آب خواهد داد!

۲۹. بلبل صبا/ بلبل سحر

در صفحهٔ ۳۷۳ ذیل «صبا» نوشته‌اند:

«مراد از صبا، همواره باد صبا نیست و گاهی (الاقل به ایهام) مقصود صِبی، به معنی صباوت و عشق‌ورزی و جوانی است».

آنگاه برای نظر خویش این بیت را شاهد آورده‌اند:

«دلت به وصل گل ای بلبل صبا خوش باد
که در چمن، همه گلبانگ عاشقانهٔ توست»

باید دانست که آنچه نویسنده را به بیان این سخنان واداشته، ترکیب «بلبل صبا»سـت که معنای دقیقی از آن به دسـت نمی‌آید (ر.ک: حافظ شـیرازی، ۱۳۷۵: ۵۱؛ استعلامی، ۱۳۸۲: ۱۶۰؛ زیبایی، ۱۳۶۷: ۲۲۳) و به قول

بهاءالدین خرّمشاهی، «غریب می‌نماید» (خرّمشاهی، ۱۳۷۲: ۲۳۸). و شاید به جهت همین غرابت ترکیب بوده است که آقای خرّمشاهی نیز بیت را معنا نکرده‌اند.

باری، از ۳۷ نسخهٔ نیساری، فقط ۸ نسخه «بلبل صبا» دارد. ۱ نسخه «بلبل چمن»، ۱ نسخه «بلبل حزین» و ۲۷ نسخه «بلبل سحر» ضبط کرده‌اند (نیساری، ۱۳۸۵: ۲۵۸). وجه مختار خانلری، عیوضی، پژمان، سایه، جلالی‌نائینی، فرزاد، انجوی، مجاهد، قریب و خود نیساری نیز «بلبل سحر» است.

۳۰. قبا/ شلوار جین!

مرا و سرو چمن را به خاک راه نشاند
زمانه تا قصب نرگس (زرکش) قبای تو بست

از جمله توضیحاتی که دربارهٔ «قبا» داده‌اند، این است که:

«قبا تنگ بود و برای آنکه دگمه‌ها یا بندهایش را ببندند، قبا پوشیده باید می‌ایستاد تا شکمش فرو رود و اطرافیان بتوانند بند را به خوبی ببندند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷۶).

آنگاه در حاشیه اضافه فرموده‌اند: «مثل شلوار جین امروزی که تنگ است و باید بایستند تا بتوانند دگمه‌هایش را ببندند» (همان).

۳۱. مرید میخانه

عبوس زهد به وجه خمار ننشیند
مرید خرقهٔ دردی‌کشان خوش‌خویم

نخست توضیحات نویسنده را از نظر می‌گذرانیم:

«در مورد این بیت بسیار سخن گفته‌اند[...] امّا در مورد اینکه "مرید خرقه" چگونه مریدی است، بحثی نشده است... امّا اشکال اساسی در "ننشیند" است که خانلری "بنشیند" آورده و من هم همین را می‌پسندم. [در حاشیهٔ این مطلب نوشته‌اند:] امّا [خانلری] معنای بیت را مثل همهٔ ادبای سنّتی، ساده و در منطق نثری و متعارف می‌فهمد[...] باید از استاد پرسید که در این معنی و مضمون چه لطف و نکته‌ای است؟ [پایان حاشیه]

در این صورت، به نظر من معنی این است: **زاهد عبوس همواره خمار است** [= معنای مصراع اول]. من مرید خرقهٔ دردی کشان خوش‌خوی هستم که تکلّفی ندارند و هیچ وقت خمار هم نخواهند بود؛ زیرا اگر وجه می را نداشته باشند، فوراً خرقهٔ خود را گرو می گذارند[...]» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸۶)

نخست: در خصوص صدر توضیحات ایشان باید خاطرنشان کرد که گویا نویسندهٔ محترم، کتاب شرح شکن زلف تألیف استاد دکتر فتح‌الله مجتبایی (مجتبایی، ۱۳۷۶)، و توضیحاتشان دربارهٔ این بیت را ندیده‌اند. قسمتی از توضیحات استاد مجتبایی را نقل می‌کنیم:

«[...] چنان که ملاحظه می‌شود، "خرقهٔ دردی کشان" در ساخت کلّی بیت، محلّ خاص و سهم اساسی دارد و اجزاء دو مصراع را به هم پیوند می‌دهد. "مرید خرقه" بودن از قبیل "مرید جام می" بودن (حافظ مرید جام می است، ای صبا برو...) و "مرید راه عشق" بودن (گر مرید راه عشقی، فکر بدنامی مکن...) و شراب (غوانی را "پیر گلرنگ" خود گفتن است[...]» (مجتبایی، ۱۳۷۶: ۱۴۰).

دکتر مجتبایی در هنگام معنی کردن بیت نیز به تبیین اینکه «مرید خرقه، چگونه مریدی است» پرداخته‌اند.

دودیگر: دکتر مجتبایی معنایی را که شادروان خانلری از مصراع نخست به دست داده و نویسنده نیز همان معنا را در لباسی دیگر بیان کرده است (زاهد عبوس، همواره خمار است)، معنی ایهامی (قریب) بیت می‌دانند.

سدیگر: توضیحات نویسنده دربارهٔ مصراع دوم، با اندک تفاوتی در الفاظ و تعابیر، همان است که استاد مجتبایی فرموده‌اند:

«[...] این دردی کشان‌اند که در همه حال خوش‌خویند و هرگاه که دچار ملال خمار شوند، با خرقهٔ خود (یعنی با فروختن یا گرو نهادن آن)، وجهی حاصل می کنند و ملال پایان مستی را فرو می‌نشانند و از این روست که شاعر به خرقهٔ دردکشان ارادت می‌ورزد و خود را مرید آن می‌خواند» (همان: ۱۳۹ -۱۴۰).

۳۲. «بار»های ارزان

به صدر مصطبه‌ام می‌نشاند اکنون یار
گدای شهر نگه کن که میر مجلس شد

باز هم سخن خواجه را با مشاهدات قرن بیست‌ویکمی خویش منطبق کرده و گفته‌اند:

«[...] **مصطبه** در متون ما یک معنی اصطلاحی دارد و آن، خرابات و میکده‌های سطح پایین و به اصطلاح، درب و داغانی است که بیشتر محل رفت و آمد رنود و اوباش و گدایان است[...] گاهی هم **بارهای** ارزان و سرپایی خوردن را در جوامع امروزی به ذهن متبادر می کند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۹۰).

۳۳. سرمنقلدار!

به صدر مصطبه‌ام می‌نشاند اکنون دوست
گدای شهر نگه کن که میر مجلس شد

دربارهٔ «میر مجلس» نوشته‌اند:

«یکی از مهمانان که از همه محتشم‌تر بود، ریاست مجلس باده‌گذاری (کذا) را بر عهده می گرفت و به نظر می‌رسد که علاوه بر احتشام، باید در آیین باده‌گساری نیز مجرّب باشد. [در حاشیه نوشته‌اند:] شبیه آنچه امروزه "سرمنقلدار" می گویند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۹۵ -۳۹۶)

البته تشبیه «میر مجلس» به «سرمنقلدار» در شعر حافظ، تشبیهی بدیع است؛ امّا اشکال کار اینجاست که «سرمنقلدار» را همه کس نمی‌شناسد!

۳۴. نقش

در صفحهٔ ۳۹۹ ذیل واژهٔ «نقش» نوشته‌اند:

«**نقش** در حافظ معانی متعدّد دارد؛ مثلاً... پرده‌ای منقّش که از آن در شکار (مخصوصاً شکار کبک) استفاده می کردند؛ و من نخست بار در مقاله‌ای در مجلهٔ نشر دانش توضیح دادم [...]».

امّا وقتی خواننده‌ای با هزار اشتیاق برای خواندن توضیحات نویسندهٔ محترم به مجلهٔ نشر دانش (سال پنجم، شمارهٔ دوم، بهمن و اسفند۱۳۶۳،

ص۷۸) مراجعه می‌نماید، تنها توضیحی که از شخص نویسنده می‌خواند، این است: «آیا حافظ با این معنی از "نقش" [= پردهٔ منقش به تصاویر پرندگان] در مدت اقامت خود در یزد آشنا شده است؟ یا در نقاط دیگر نیز چنین واژه‌ای مرسوم بوده است؟ باید به کتاب‌های مربوط به شکار مراجعه کرد و من چنین توفیقی نیافتم [...]».

و سپس به نقل‌قول پرتو علوی از کتاب بانگ جرس دربارهٔ «نقش» پرداخته و نوشته‌اند: «[پرتو علوی] این معنی را در کجا دیده است؟»

خلاصه اینکه یافتن آن مجلّه و خواندن آن مقاله، هیچ گرهی از بیتِ «داده‌ام باز نظر را...» نمی‌گشاید.

۳۵. بی‌توجّهی فضلا

می ده که نوعروس سخن حدّ حسن یافت
کار این زمان ز صنعت دلاّله می‌رود

نوشته‌اند: «در معنی این بیت بحث‌های زیادی شده است. منتها به چند دلیل، معنی قابل قبولی ارائه نداده‌اند. اولین اشکال این است که "فضلا" معمولاً بیت مجرد را معنی می کنند و به کل غزل توجه ندارند [...] ثانیاً توجه به ضبط قزوینی بوده است که نوعروس "چمن" آورده، حال آنکه در تمام غزل بحث از سخن و شعر و شاعری است [...]» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۰۰).

آیا نویسندهٔ محترم که همهٔ همّ و غمشان در این کتاب، «محور عمودی» است، برآنند که در این ابیات نیز بحث از «سخن» و «شعر و شاعری» است؟:

آن چشم جادوانهٔ عابد فریب‌بین
کش کاروان سِحر ز دنباله می‌رود
خوی‌کرده می‌خرامد و بر عارض سمن
از شرم روی او عرق از ژاله می‌رود
از ره مرو به عشوهٔ دنیا، که این عجوز
مکّاره می‌نشیند و محتاله می‌رود
باد بهار می‌وزد از گلستان شاه
وز ژاله باده در قدح لاله می‌رود

مرحوم مسعود فرزاد، که گفتیم استادِ دکتر شمیسا بوده، در این باب نوشته است: «[...] این شعر غزل نیست؛ بلکه قصیده است؛ منتها قصیدهٔ کوتاه به اندازهٔ غزل... در سه مورد مطلب این منظومه قطع می‌شود و در حقیقت گسیختگی در مفاهیم این منظومه ایجاد می‌شود. یکی پس از بیت ۳ [باد بهار می‌وزد...] که وصف بهار و بوستان پایان می‌یابد و پس از آن سخن از معشوقه به میان می‌آید [خوی‌کرده...]. دیگر پس از بیت ۵ [آن چشم جادوانهٔ...] که سخن دربارهٔ معشوقه پایان داده می‌شود و موعظه دربارهٔ فریب جهان آغاز می‌شود. و بالاخره پس از بیت ۶ [...] که موعظه دربارهٔ فریب جهان [...] قطع می‌شود و سخن از «سلوک شعر» به میان می‌آید. اینها ثابت می کند که این نه تنها غزل نیست، بلکه قصیدهٔ منسجمی هم نیست؛ بلکه منظومه‌ای است مرکّب از نه یا ده بیت فصیحِ هم‌قالب که در لااقل سه مورد مطلب آن عوض می‌شود» (فرزاد، ۱۳۵۳: ۹۱۶).

ثانیاً برگزیدن نوعروس «چمن» (به جای «سخن») فقط منحصر به مرحوم علاّمه قزوینی نبوده است؛ بلکه انجوی، جلالی‌نائینی، فرزاد، قریب، افشار (دیوان کهنهٔ حافظ)، پژمان، مجاهد و ـ از میان شارحان این بیت ـ سودی و استاد منوچهر مرتضوی نیز همین صورت (نوعروس چمن) را برگزیده‌اند (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۵۵۸). ضمناً از ۳۶ نسخهٔ نیساری، ۲۳ نسخه (یک نسخه به خط الحاقی) «چمن»، ۲ نسخه «جهان» و فقط ۱۰ نسخه «سخن» ضبط کرده‌اند؛ یک نسخه نیز فاقد این بیت است.

فی‌الجمله نویسنده در معنای بیت چنین فرموده‌اند:

«می بده، که دیگر کار من تمام شده و عروس **سخن** تا آنجا که ممکن بود، بغایت درجه آراسته شده است. دیگر کار به دست کسی است که باید شعر را به حضور شاه ببرد و با ظرافت عرضه کند و بخواند».

در این صورت، عبارت «مِی ده» در آغاز بیت، چه ارتباطی با دنبالهٔ سخن دارد؟

۳۶. عجز ایرانیان از تلفظ صحیح «عین»

در صفحهٔ ۴۰۱ ذیل واژهٔ «ورع» نوشته‌اند:

«عین را عربها از حلق تلفظ می کنند. ایرانیان از تلفظ صحیح آن عاجزند و لذا مثلاً به جای **طلایع**، **طلایه** می گفتند. یا گاهی در شعر فارسی آن را چون همزه تلفظ کرده و صامت قبل از آن را جایگزین ساخته‌اند [...]».

افسوس که برای اثبات این نظر، به مصرعی پوسیده از میرزادهٔ عشقی توسّل جسته‌اند: «دیوانه‌ام من عقل ندارم، ولِم کنید!»

اینجاست که باید از زبان شمس قیس رازی، صاحب المعجم گفت: «این تکلّفی بارد است و برای تصحیح شعری «نادرست» و نظمی بی‌ذوق کی [= که] متعنّتی گفته باشد، قواعد عروض برانداختن و از مقاییس مطّرِد آن عدول کردن وجهی ندارد» (شمس‌الدین محمد بن قیس الرّازی، ۱۳۶۰: ۱۰۲).

۳۷. کرمان، سرزمین سبا؟

دربارهٔ بیتِ:

ای هدهد صبا، به سبا می‌فرستمت
بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت (ص۴۱۵)

نوشته‌اند: «... سبا، سرزمین معشوق، باید کرمان باشد؛ زیرا شاه شجاع بعد از گریز شیراز [در عهد شاه محمود برادرش] به کرمان رفته بود» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۱۶).

ظاهراً خود حافظ هم به اندازهٔ نویسندهٔ محترم، به شاه شجاع ارادت نداشته است؛ چه در جای جای این مقاله دیدیم که بدون هیچ دلیل و سند و مدرک و حتی قرینه و اماره‌ای، ناگهان پای شاه شجاع را به میان می‌کشند و مثلاً از اینکه شاه شجاع بعد از گریز از شیراز به کرمان رفته بوده، چنین استنباط می‌فرمایند که «سبا»، در بیت بالا، همان «کرمان» است!

۳۸. غزلِ «کارتونیِ» حافظ!

در سطور پایانی کتاب چنین نگاشته‌اند:

«شاه شمشاد قدان، خسرو شیرین‌دهنان

که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان

ایـن غزل زیبای **مدحی** را خواننده‌ای [...] خوانده اسـت. وقتی آن را گوش می کردم، به نظرم می‌رسید که می توان از آن کارتونی[!] با حرکات تند ساخت به این شرح:

شاه سوار بر اسب از قصر خارج شده و بزرگان لشکری و کشوری در دو ردیف صف کشیده‌اند و او با نگاه و سخن، به برخی تفقّد می کند (چند نفر پشـت سـر او حرکت می کنند) وقتی به حافظ می‌رسد، می گوید: ای چشم و چراغ همه شیرین‌سـخنان، تا چند خود را کنار می کشی؟ بیشتر به نزد من بیا تا از فقر و فلاکت نجات یابی و از سیم‌تنان بهره یابی [...]. سـپس حافظ به خود می گویـد امّا پیرم، که روانش خـوش باد، به من آموخت که از معاشرت با پیمان‌شکنان (شاه) پرهیز کن [...]. سپس حافظ به یاد می‌آورد که بیهوده چه کشـتاری شـده است و از شهیدان خونین کفـن یاد می آورد. باد صبا به حافـظ می گوید از این ماجرا بگذر و به یاد شیرین‌دهنان باش» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۲۰ -۴۲۱).

۳۹. تکرار چند باره

نویسنده، بسـیاری از سخنان خود دربارهٔ ابیات را در مواضع مختلف کتاب تکرار کرده است. آنچه در پی می‌آید، بخشی از این موارد است:

۱. گفتم که بسی خط خطا بر تو کشیدند ← صص ۲۶، ۸۰ ، ۱۵۲، ۳۴۱، ۳۴۲

۲. روزگاری شد که در میخانه خدمت می‌کنم ← صص ۵۲ ، ۱۸۶، ۱۹۳، ۲۳۲، ۳۹۳ (حاشیه)

۳. برادر خواجه عادل طاب مثواه ← صص ۵۷ ، ۶۵

۴. حدیث حافظ و پنهان که می‌خورد باده (کذا) ← صص ۶۷، ۱۴۴

۵. راز حافظ بعد از این پوشیده ماند ← صص ۷۳ ، ۱۱۴، ۱۱۵

۶. اتی موسم النّیروز... ← صص ۱۲۷، ۱۷۰، ۲۷۴

۷. تشبیه مضمر و تفضیل با هم ← صص ۱۳۶، ۳۶۹ ، ۳۷۶ ، ۴۱۰

۸. ربط دو مصراع ← صص ۱۳۶، ۳۶۹

۹. مدتی پیش پادشاه و وزیر... ← صص ۱۷۴، ۱۹۶

۱۰. غزل ۲ ردیفه [!] ← صص ۱۵۲، ۲۴۷

۱۱. سلطان غیاث‌الدین ← صص ۳۰۹ ، ۴۰۰

۱۲. چل سال رفت و بیش که من لاف می‌زنم ← صص ۲۸۵، ۳۳۳

۱۳. نسـرین نوعی نرگس اسـت [کذا] که گل زرد کمرنگ می‌دهد ← صص ۳۶۷ (حاشیه)، ۳۸۲ (حاشیه)

۴۰. هنجار گفتار

زبان نویسنده در متن کتاب، گاهی از هنجار یک نوشتهٔ رسمی و نوشتار مرسوم فارسی خارج می‌شود، که با مواضع دیگر متن همخوانی ندارد. برخی از تعبیرات و عبارات که شایستهٔ مقام نیست و تناسبی با موضوع سخن ندارد:

۱. [...] اما خوشبختانه همواره وزرا و دیوانیان به نحوی هوای او را داشتند. (ص۷۶)

۲. [...] حتّـی شـیطان هـم از این قـوم قرآن‌خوان کم مـی‌آورَد و می‌گریزد. (ص۱۱۴)

پیشنهاد می‌شود برای یکدست شدن عبارت، به جای «می‌گریزد» ـ که واژه‌ای فصیح و ادبی اسـت ـ این‌گونه باشد: ... کم می‌آورَد و می‌زند به چاک!

۳. سبُک داد می‌زند که از حافظ است. (ص۱۵۷)

۴. [...] همه این ابیات در اصل **مال** یک شعرند. (ص۱۶۰)

۵. [...] دو یار زیرک[...] دُم به تله هم نمی‌دهند. (ص۳۶۰)

۶. [...] میکده‌های سطح پایین و به اصطلاح درب و داغان. (ص۳۹۰)

این مقاله ممکن است در نظر برخی، طولانی نماید؛ امّا واقع آن است که آنچه گفتیم، مشتی بود از خروار، ناگزیر به همین مقدار اندک بسنده کردیم. قاعدتاً نقدهای دیگری نیز باید بر این کتاب نگاشته آید؛ پس باقی موارد را به نقدهایی که دیگران خواهند نوشت، وا می‌نهیم.

پی‌نوشت

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

۱. در صفحات ۱۹۳، ۲۳۲ و ۳۹۳ (حاشـیه) نیز «میخانه» را در این بیت به معنی «دربار» ذکر کرده‌اند.

۲. اینکـه «مـن» در آغـاز بیت مورد بحث، خود حافظ باشـد یا اشـاره و تعریضـی به صوفیه و امثالهـم (ر.ک: قیصری، ۱۳۸۰: ۷۰۵)، باز هم ارتباطی با «دنیوی‌زدایی» یا «تقدّس‌افزایی» نمی‌یابد.

۳. پس از خواندن داوری دکتر شمیسا در باب میزان آشنایی دکتر خانلری با اسلوب حافظ، شاید بی‌مناسبت نباشد که نظر استاد مینوی را نیز در این خصوص بدانیم؛ سعیدی سـیرجانی می‌گوید: مینوی سفت و سخت پای‌بستِ اقدم نسخ بـود. در ایـام حافظ‌خوانی، روزی کارمان به گفت‌وگو کشـید. بـه طعنه گفتم: اسـتاد کاش به همان کلیله و دمنه می‌پرداختید و جان حافظ را به تنگنای این نسخه‌بدل‌ها و چق‌وپق‌ها نمی‌انداختید. خندید که: حرف آخر را بزن! می‌خواهی بگویی من ذوقِ درک و تصحیح حافظ را ندارم؟ غصه نخور؛ این کمبود را وجود خانلری رفع می‌کند! (ر.ک: اتحاد، ۱۳۸۷: ۹۷).

کتابنامه

– ابن‌یمین فریومدی، ۱۳۴۴، دیوان ابن‌یمین فریومدی. به اهتمام حسینعلی باستانی راد. تهران: کتابفروشی سنایی.

– اتحاد، هوشـنگ، ۱۳۸۷، پژوهشـگران معاصر ایـران. ج۱۱، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.

– اسـتعلامی، محمد، ۱۳۸۲، درس حافظ (نقد و شرح غزل‌های حافظ). ج ۱، چاپ اوّل، تهران: سخن.

– جاوید، هاشـم، ۱۳۷۷، حافظ جاوید (شـرح دشوار‌ی‌های ابیات و غزلیات دیوان حافظ). چاپ دوم، تهران: فرزان.

– حافظ شـیرازی، شـمس‌الدین محمد، ۱۳۵۶، دیوان مولانا شمس‌الدین محمد حافظ شـیراز‌ی. بـه اهتمام دکتر یحیی قریب. چـاپ دوم، تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی‌علی‌شاه.

– ـــــــــــــــــــــــ ۱۳۶۲، دیـوان حافـظ (غزلیّات). به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۷۲، دیـوان حافـظ. با تصحیح و تحقیـق و مقدمهٔ دکتر محمّدرضا جلالی‌نائینی و دکتر نورانی وصال. چاپ اول، تهران: سخن– نقره.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۷۲، دیـوان حافـظ. بـه اهتمام سیّدابوالقاسم انجوی شیرازی. چاپ هشتم، تهران: جاویدان.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۷۴، دیوان حافظ (قزوینی ـ غنی). با مجموعهٔ تعلیقات و حواشـی علامه محمد قزوینی. به اهتمام ع. جربزه‌دار. چاپ پنجم، تهران: اساطیر.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۷۵، دیوان حافظ. به کوشـش دکتر خلیل خطیب‌رهبر. چاپ هفدهم، تهران: صفی‌علیشاه.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۷۶، دیوان حافظ. تدوین و تصحیح دکتر رشید عیوضی. ج ۱، چاپ اول، تهران: صدوق.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۷۷، حافظ. به سـعی سـایه. چاپ هفتم، تهران: کارنامه.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۷۸، دیـوان لسـان‌الغیب، خواجه شـمس‌الدین محمد حافظ‌شـیرازی. با مقدمه و تصحیح پژمان بختیاری. چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۷۹، دیوان حافظ (نسـخهٔ فریدون میرزای تیموری). به اهتمام احمد مجاهد. چاپ اوّل، تهران: دانشگاه تهران.
– خرّمشاهی، بهاءالدین، ۱۳۷۲، حافظنامه. ج ۱، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی – سروش.
– دادبه، اصغر، ۱۳۶۵، «شرحی بر حافظ، پیراسته از لطافت‌ها». نشر دانش، سال ۶ ، شمارهٔ ۵ (مرداد و شهریور).
– ریاحی، محمّدامین، ۱۳۷۴، گلگشـت در شعر و اندیشهٔ حافظ. چاپ دوم، تهران: علمی.
– زریاب خویی، عباس، ۱۳۷۴، آیینهٔ جام. چاپ دوم، تهران: علمی.
– زرّین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۶۸، نقش بر آب. چاپ اول، تهران: معین.
– زیبایـی، محمدعلی، ۱۳۶۷، شـرح صد غزل حافظ. چـاپ اول، تهران: پاژنگ.
– سروشیار، جمشید، ۱۳۷۸، «بسوخت دیده ز حیرت». نشر دانش، سال ۱۶، شمارهٔ ۴ (زمستان)، صص: ۶۱ – ۶۲.
– سـنایی غزنـوی، ۱۳۷۷، حدیقة الحقیقة و شـریعة الطریقة. تصحیح و تحشیهٔ مدرّس رضوی. چاپ پنجم، تهران: دانشگاه تهران.
– سـودی بسـنوی، محمد، ۱۳۷۸، شـرح سـودی بر حافظ. ترجمهٔ دکتر عصمت ستّارزاده. ج ۳، چاپ پنجم (چاپ اوّلِ ناشر)، تهران: سریر.
– شـمس‌الدین محمـد بن قیس الرّازی، ۱۳۶۰، المعجم فی معاییر اشـعار العجم. به تصحیح محمد بن عبدالوهّاب قزوینی. با مقابله با شش نسخهٔ خطی قدیمی و تصحیح مدرّس رضوی. چاپ سوم، تهران: زوّار.
– شمیسـا، سـیروس، ۱۳۶۰، «به یاد مسـعود فرزاد». آینده سـال هفتم، شماره‌های ۱۱ و۱۲، ص: ۹۳۲.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۸۸، یادداشت‌های حافظ. چاپ اول، تهران: علم.
– صارمی، اسـماعیل، ۱۳۶۶، یادداشـت‌های دکتر قاسـم غنی در حواشی دیوان حافظ. چاپ اول، تهران: مؤلّف (اسماعیل صارمی).
– عبید زاکانی، ۱۹۹۹م، کلّیات عبید زاکانی. به اهتمام محمّدجعفر محجوب. نیویورک.
– غنی، قاسـم، ۱۳۷۴، بحـث در آثار و افکار و احـوال حافظ (تاریخ عصر حافظ). ج ۱، چاپ ششم، تهران: زوّار.
– فخرالدین اسعد گرگانی، ۱۳۸۶، ویس و رامین. مقدمه و تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن. چاپ سوم، تهران: صدای معاصر.
– فرزاد، مسعود، ۱۳۴۹، حافظ ـ صحّت کلمات و اصالت غزل‌ها (س ـ ی). چاپ اول، شیراز: دانشگاه پهلوی.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۵۳، اصالت و توالی ابیات در غزل‌های حافظ (حرف د). چاپ اوّل، شیراز: دانشگاه پهلوی شیراز و کانون جهانی حافظ‌شناسی.
– قوامی رازی، بدرالدین، ۱۳۳۴، دیوان شرف‌الشـعرا بدرالدین قوامی رازی. به تصحیح و اهتمام میرجلال‌الدین حسـینی اُرمَـوی، معروف به محدّث. چاپ نخست، تهران: چاپخانهٔ سپهر.
– قیصری، ابراهیم، ۱۳۸۰، ابیات بحث‌انگیز حافظ. چاپ اوّل، تهران: توس.
– کاشـانی، عزّالدین محمـود، ۱۳۷۶، مصباح‌الهدایـة و مفتاح‌الکفایة. به تصحیح استاد علاّمه جلال‌الدین همایی. چاپ پنجم، تهران: مؤسسهٔ نشر هما.
– گلبـن، محمـد، ۱۳۷۱، بهار و ادب فارسـی (مجموعهٔ یکصـد مقاله از ملک‌الشـعراء بهار). مقدمه: دکتر غلامحسـین یوسفی. ج ۱، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی (با همکاری مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر).
– مجتبایی، فتح‌الله، ۱۳۷۶، شـرح شکن زلف بر حواشی دیوان حافظ. چاپ اوّل، تهران: سخن.
– مرتضوی، منوچهر، ۱۳۸۴، مکتب حافظ (مقدمه بر حافظ‌شناسـی). چاپ چهارم، تبریز: ستوده.
– مزارعـی، فخرالدین، ۱۳۷۳، مفهوم رندی در شـعر حافظ. ترجمهٔ کامبیز محمودزاده. با مقدمه و ویرایش دکتر اصغر دادبه. چاپ اول، تهران: کویر.
– مولانـا جلال‌الدین محمد بلخی، ۱۳۸۷، غزلیات شـمس تبریز. مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. ج ۱، چاپ اول، تهران: سخن.
– میبدی، ابوالفضل رشیدالدین، ۱۳۷۶، کشف‌الأسرار و عُدّةُ الابرار. به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت. ج ۵، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
– میرافضلی، سیدعلی، ۱۳۶۹، «زین قصهٔ دراز...». نشر دانش، سال ۱۰، شمارهٔ ۵، مرداد و شهریور.
– ناصر خسـرو، ۱۳۷۰، دیوان ناصر خسـرو. به تصحیـح مجتبی مینوی و مهدی محقق. چاپ چهارم، تهران: دانشگاه تهران.
– نظامی عروضی سـمرقندی، احمد بن عمر بـن علی، ۱۳۸۱، چهار مقاله. تصحیح محمّد قزوینی. به کوشش دکتر محمد معین. چاپ دوم، تهران: زوّار.
– نیسـاری، سـلیم، ۱۳۶۷، مقدّمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ. چاپ اول، شیراز: دانشگاه شیراز.
– ـــــــــــــــــــــــــــ ۱۳۸۵، دفتر دگرسـانی‌ها در غزل‌های حافظ. ج ۲، چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.