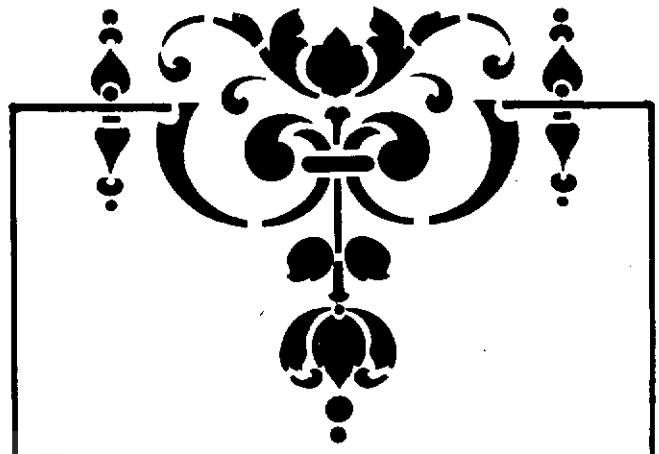


نظری به «کلام و پیام حافظ»

حسینعلی هروی

توان گفت که کار محققانه و دقیق آقای احمد سمیعی در مقالهٔ «کلام و پیام حافظ» که به‌ناچار باید محصول زمان درازی بوده باشد، نوعی کالبدشکافی *دیوان حافظ* است؛ و همچون کالبدشکافی، که خود مرضی را درمان نمی‌کند ولی می‌تواند مبنای درمان بسیاری از امراض واقع شود، این کار نیز می‌تواند سرمشق و مبنایی برای انواع گونه‌گون تحقیقات در کار حافظ قرار گیرد؛ صرف‌نظر از مواردی که درضمن تحلیل تجویز و اجتهادی نیز بر آن افزوده‌اند، که باید گفت به‌جا نیفتاده است. باید آرزو کنیم که نویسندهٔ فاضل مقاله سراسرِ حافظ را به‌همین روش از دیدگاههای گوناگون تشریح و تحلیل کنند؛ و دیگر دست‌اندرکاران حافظ نیز به‌جای اینکه بر سر موضوعات سطحی و سلیقه‌ای در رهگوره‌ها اتلاف وقت نمایند در همین طریق و به‌همین شیوهٔ متودیك گام بردارند. بنده تصور می‌کنم گام بعدی در این راه تنظیم یك فرهنگ بسامدی کامل از واژه‌ها باتوجه خاص به تعابیر و اصطلاحات ادبی حافظ باشد همراه با معنی و گواه از متون در مواردی که معنی دور از ذهن است. نشان دادن مراجع عرفانی بعضی از ضمایر سمبولیك مثل تو، او... در حافظ نیز خود فصل جذاب و جداگانه‌ای است. فاضل محترم آقای انجوی با تنظیم *کشف‌اللغات* حافظ نخستین گام را در راه تنظیم یك فرهنگ بسامدی برداشته‌اند که هم‌اکنون مورد کمال استفادهٔ علاقه‌مندان است. گام بعدی تکمیل و تنقیح این *کشف‌اللغات*، ارائهٔ معنی کلمات و مقایسهٔ حداقل سه نسخهٔ معتبر حافظ به‌صورت مطابقه (Concordance) خواهد بود. تنظیم چنین فرهنگنامه‌ای از حافظ، علاوه بر اینکه در کار مطالعهٔ شاعر بسیار مفید خواهد افتاد و همهٔ علاقه‌مندان را دستگیری خواهد نمود، بی‌شك منبعی خواهد شد برای راهنمایی در حل مشکلات ادب فارسی به‌طور اعم، در موارد بسیار.

اما همهٔ لذتی که از طرح دقیق مقاله بردم و فوایدی که از مضمون و مندرجات آن اندوختم مانع از این نگردید که بعضی موارد را تردید کنم و تأمل و تردید خود را صادقانه عرضه بدارم و این موارد بیشتر همانهاست که نویسنده از اصل کار تحلیلی منحرف شده و ضمن آن به کار توضیحی پرداخته است. □

اصطلاح «واج‌آرایی» که از سوی نویسنده برای نوعی صنعت تجنیس در اشعار حافظ ابداع شده با اینکه خالی از ظرافتی نیست، به‌علت تازه‌ساز بودن، به گوش گران می‌آید و تصور می‌کنم بحث حافظ را باید با همان توجه و تأکیدی که شاعر خود در انتخاب الفاظ لطیف و جاافتاده دارد هماهنگ ساخت، بخصوص که بحث در این صنعت بی‌سابقه نیست. استاد خانلری در مقاله‌ای- که جای آن را اکنون به‌خاطر نمی‌آورم- بدان توجه

نموده و آن را «نغمهٔ حروف» نامیده است. این عنوان هم به‌خوبی گویای معنای موردنظر است و هم دلنشین‌تر از «واج‌آرایی» که واج دور از ذهن آن به‌سهولت آراسته نخواهد گشت. مسعود فرزاد اصطلاح را معادل Alliteration در زبان انگلیسی دانسته است. اما ارتباط موضوعی این صنعت در حافظ گونه‌ها و نمودهای مختلف دارد که نویسنده به چند نوع آن، آن هم به‌صورتی ناقص اشاره کرده‌اند. مثلاً در این بیت که شاهد آورده‌اند: تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد / وجود نازکت آزرده گزند مباد تنها به تکرار حرف (Z) اشاره شده بی‌آنکه تکرار به‌دقت‌حساب‌شدهٔ حروف ت [با احتساب ط در طبیبان] و ن را در بیت منظور دارند و زنگ گوش‌نوازی را که از طنین آنها برمی‌خیزد در ضبط آرند. این بنده درحد بضاعت اندك خود چند مورد از این صنعت را در مقالهٔ «نقدی بر حافظ مسعود فرزاد»[1] معرفی کرده‌ام و تصور می‌کنم بحث در گونه‌های مختلف آن بتواند فصل جذابی در بدیع فارسی بگشاید، چیزی که در گذشته بسیار کم موردتوجه قرار گرفته است. شناساندن این ظرافتها می‌تواند راز دلبری هنرمند را آشکار سازد و راهنمایی برای هنرمندان بعدی قرار گیرد. □

در قسمت «واژگان و عناصر قاموسی» کلماتی از مفرد و مرکب را که «عموماً از *واژه‌نامهٔ غزلهای حافظ* فوت شده‌اند و چندتایی هم که در آن دیده می‌شود یا در تفسیرشان مسامحه رفته یا....» ذکر کرده‌اند. برای *واژه‌نامهٔ غزلهای حافظ* هیچ‌گونه کتاب‌شناسی نداده‌اند ولی ظاهراً مراد همان است که آقای خدیوجم تنظیم کرده‌اند. این جزوه گرچه خالی از فایده نیست ولی مسلماً با عنوان بزرگی که برآن نهاده‌اند تناسب ندارد و درحدی نیست که بتواند مبنای یك تحقیق سراسری در کار شاعر قرار گیرد. خود مؤلف هم، چنانکه در مقدمه گفته، چنین ادعایی ندارد. بهتر بود همه‌چیز را از نو آغاز کنند و به‌جای این که «مجموعهٔ نسبتاً کاملی» تهیه کنند «مجموعهٔ کاملی» تهیه می‌کردند که این مهم همین جا به انجام برسد. بعضی موارد، ضمن معرفی واژگان «ردّپای برخی از نوادر لغات و ترکیبات را در آثار شاعران و نویسندگان پیش از خواجه» نشان داده‌اند و ناگزیر شواهدی بر معانی موردنظر آورده‌اند. بی‌شك یکی از طرق راه‌یافتن به معنای متون آگاهی از سابقهٔ استعمال واژگان آن متون است. در حافظ نیز یافتن ردپای کلمات شاذّ و نادر در متون گذشته مفید تواند بود؛ اما بنده تصور نمی‌کنم کلماتی مثل الّه الّه، (که سعدی آورده: الّه الّه چه جای این سخن است)، بی‌اندام، درانداختن، زرافشان... را بتوان شاذّ و نادر شمرد و کشف و ارائهٔ آنها از نظر معنی کمکی به حل مشکلات حافظ بنمایند. البته این کار برای تنظیم یك فرهنگ تاریخی لغات خالی از فایده نیست. و در همین فصل نکته‌هایی قابل ذکر است،ازجمله برای اصطلاح «به صحرا افکندن» د این بیت: دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم / وندرین کار د خویش به دریا فکنم-این متون را از گذشتگان به شهاد آورده‌اند: «و چنانکه به زخم سنگ بر آهن آن سرّ آتش آشک گردد و به صحرا افتد» (*کیمیای سعادت*). «و هر که این کتاب... از این شیوه سخن‌ها از دل ایشان به صحرا آمده است (*تذکرة‌الاولیاء*). اما به‌گمان بنده معنایی که حافظ از «به صح افکندن» خواسته غیر از معنایی است که در این متون موردن است. گرچه نویسندهٔ محترم هیچ کدام از آن اصطلاحات را مع نکرده‌اند و سخن را- همچون در بسیاری موارد دیگر- در ابهام اجمال نگه داشته‌اند، این مقایسه نمی‌تواند غیر از انطباق مع دو اصطلاح منظور دیگری داشته باشد. وگرنه کاری عبث بو است. به‌هرحال در هر دو عبارت منقول از *کیمیای سعادت* *تذکرة‌الاولیاء* اصطلاح موردنظر در معنی آشکار شدن، اعل داشتن و بیان داشتن آمده است؛ حال آن‌که در بیت حاف به‌وضوح در معنی به‌جای دور افکندن و ترك کردن است. می‌گو صبر را از خود دور می‌کنم و چشم را از اشك به دریا مبدل می‌ساز و توضیح معنی اینکه دیگر طاقتم نمانده که در برابر خلق می درونم را پوشیده نگه دارم. پس صبر را به دور می‌افکنم و اش می‌ریزم. در صورتی که اگر به صحرا افکندن را، برابر متون غزال و عطار، اعلام داشتن و آشکار کردن معنی کنیم معنایی تقر مخالف این به‌دست می‌آید. نکته قابل ذکر اینکه در هیچ کدام متون آورده شده اصطلاح دقیقاً «به‌صحرا افکندن» نیست؛ یک «به صحرا افتد» است و دیگری «به صحرا آمده». شاید اختلا معنی به‌همین علت باشد که شاهد دقیق و منطبق انتخاب نش است. اما اصطلاح «به صحرا افکندن» به‌صورت «به صح انداختن»، که توان گفت معادل کامل آن است هم‌اکنون در نواح ما (گرگان) به معنی به‌دور انداختن و سر به‌نیست کردن، درست همان معنی‌که در قرن هشتم در شیراز مصطلح بوده، و در کلام شاع آمده به‌کار می‌رود. و چه بسیارند از اینگونه ترکیبات که شاعر زبان محاوره گرفته و طوری با لطف و مهارت در کار آورده امروز از واژگان ادبی محسوبند. و این خود بحثی جداگانه است □

اگر بر طرح مقاله یك ایراد وارد باشد این است که

توضیحی را با کار آماری درهم کرده‌اند. بر بنده معلوم نشد چرا در ضمن ارائهٔ مجموعهٔ نسبتاً کامل از عناصر قاموسی، بعضی موارد فقط کلمه را ذکر کرده‌اند، بعضی موارد معنی کلمه را هم در نهایت اختصار داده‌اند و پاره‌ای موارد بیت مربوط به آن کلمه و حتی نسخه‌بدلها را هم ذکر کرده‌اند. شاید ملاکی در این کار دارند که برای من معلوم نیست. صرف نظر از اینکه بحث در معنی واژه‌ها مبحث علی‌حده‌ای است، آوردن معنی در ردیف آماری باعث از هم گسیختگی ردیف خواهد بود چه، گاهی معنی محتاج بحث و توضیح است و به یك کلمه حل نمی‌شود. چه‌بسا که در حافظ لغتی آسان به‌نظر آید، اما با تأملی معلوم شود که به آن آسانی هم که تصور می‌رفت نبوده و اشکال معنی همان دور بودن مفهوم واقعی کلمه ازذهن بوده است. چنین است که اگر بنابر معنی دادن باشد باید همهٔ واژگان قاموسی معنی شود. بسیارند شارحانی که ازموارد دشوار، به‌عنوان اینکه موضوع آسان و غیرقابل اعتناست گذشته‌اند. این روش آکادمیك نیست. به‌هرحال، بعضی از این موارد هم که معنی داده شده خالی از اشکال نیست. ازجمله مواردی که هم واژه در ردیف آماری معنی شده و هم بحث گذرایی به‌دنبال آن آمده موردِ کلمهٔ «غمزه» است، در این بیت: یارب چه غمزه کرد صراحی که خون خم / با نعره‌های غلغلش اندر گلو ببست. می‌نویسند: «غمزه در این بیت به‌معنی غمّازی است نه ناز و غمزه که براساس آن ضبط قزوینی را نادرست پنداشته‌اند»، و این ازمواردی است که به سهولت نمی‌توان از کنارش گذشت. به منبع خود اشاره نفرموده‌اند- مثل بسیاری موارد دیگر- ولی این بحث میان دو استاد سخن یعنی دکتر خانلری و مرحوم سیدمحمد فرزان جریان داشته و معنی موردقبول آقای سمیعی همان است که سید فرزان در مقالهٔ «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ» می‌گوید: «عرض می‌کنم «غمزه» اگر به‌معنای کرشمه یعنی اشارهٔ عاشقانه به چشم و ابرو گرفته شود (چنانکه ظاهراً آقای دکتر [خانلری] هم به این معنی گرفته‌اند) البته کار صراحی نیست...» (*مقالات فرزان*، ص ۲۰۹)، در دنبالهٔ همین عبارت استاد فرزان غمزه را سخن‌چینی و غمّازی معنی کرده، بعد از بحثی مشروح بیت را بر این اساس توضیح می‌دهد. ماحصل معنایی که استاد فرزان می‌دهد این است که خم در زیرزمین مخفی بوده ومحتسب از وجود آن بی‌اطلاع، ولی صراحی در مجلس و در حضور جمع شراب را عرضه داشته، سبب رسوایی و شکستگی خم شده و این عمل نوعی غمّازی و سخن‌چینی بوده است. این معنی بیراه نیست و بر دل می‌نشیند اما این جا برای بنده دو اشکال اصلی وجود دارد. اول اینکه آیا در فرهنگ ادب فارسی پیش از حافظ و مخصوصاً مقارن عصر او غمزه هرگز در معنی سخن‌چینی به‌کار رفته است، و بعد از حافظ نیز در ادب فارسی به این معنی آمده؟ دوم اینکه به شهادت *کشف‌اللّغات* انجوی کلمهٔ «غمزه» سی‌وهشت بار در حافظ به‌کار رفته، غمزهٔ ساقی، غمزهٔ شوخ و از این قبیل ترکیبات دارد، همه در معنی ناز و کرشمه. چگونه ممکن است سی‌وهفت بار در این معنی معروف خود آمده باشد و تنها یك بار در معنایی بیاید که برای فارسی‌زبانان پرت و مهجور است؛ ولو اینکه این معنی به اشتقاق کلمه در اصل عربی مربوط باشد. بنده تصور می‌کنم چنین استعمالی نمودار نهایت عجز یك شاعر در بیان مافی‌الضمیر خویش باشد. گرچه استاد خانلری نیز، شاید برای گرفتار نشدن در معنای غمزه، آن را نپذیرفته و به‌جای آن نغمه را نهاده‌اند ولی با معنی عادی غمزه هم که ناز و کرشمه باشد می‌توان برای بیت معنای محصّلی به‌دست آورد. می‌گوید: صراحی چه دلبری و کرشمه‌ای کرد که خون خم در گلوی او گره خورده و با نعره گلویش را بست. و مراد از دلبری صراحی می‌تواند رنگ سرخ و درخشان، بوی خوش و تأثیرات مشهّی شراب و جلوه‌های جذاب مجالس باده‌نوشی باشد که از متعلقات و ملازمات صراحی به‌حساب می‌آیند. صراحی با این جاذبه‌ها زاهدان را از راه بدر کرده و به‌سوی خویش کشانده و این غمزه و دلبری تلقی شده است. اما اگر، چنانکه استاد فرزان نوشته‌اند، به معنی حقیقی کلمه بازگردیم و بگوییم غمزه کردن کار صراحی نیست، می‌توان گفت غمازی و سخن‌چینی هم کار مرغ صراحی نیست و اگر به صراحی شخصیت بدهیم، گوییم آن که سخن‌چینی تواند کرد غمزه و کرشمه نیز تواند کرد.

□

درضمن گروه‌بندی واژگان به دسته‌های مختلف، اصطلاح کاسه گرفتن را درضمن اصطلاحات موسیقی آورده‌اند و جایی دیگر از آن یاد نکرده‌اند. این اصطلاح در غزلها یك بار آمده است، در این بیت: ساقی به صوت این غزلم کاسه می‌گرفت / می‌خواندم این سرود و می ناب می‌زدم در کتاب *حافظ و موسیقی* آقای حسینعلی ملاح نیز این اصطلاح در این بیت ضرب گرفتن و با نوك انگشتان بر پیاله زدن معنی شده است، ولی به‌گمان بنده این معنی فقط به‌عنوان یك معنی دور، به‌عنوان ایهام تناسب قابل ذکر است نه به‌مثابهٔ معنی اصلی. معنی اصلی همان است که در منشآت قرن ششم و هفتم و هشتم که زمینهٔ مفاهیم ادبی حافظ است به‌کار می‌رفته است: پیاله را پر کردن و به شادی یکدیگر

نوشیدن. و این رسم میان مغول بسیار معمول بوده که به مناسبت فتحی یا دیدار عزیزی یکدیگر را کاسه می‌گرفتند. در جلد دوم *جامع‌التواریخ* رشیدی، صفحهٔ ۴، آمده است: «و براق دست قبچاق گرفته اورا بالای تخت برآورد و یکدیگر را کاسه گرفتند.» قرینه‌ای که در خود بیت کاسه گرفتن را در این معنی تأیید می‌کند ساقی است که کارش پیاله پرکردن و گاهی همکاری با باده‌نوشان است، نه ضرب گرفتن. یك بار هم خود شاعر این اصطلاح را درضمن قصیده «در مدح شاه شیخ ابواسحاق» آورده و معنایی راکه از آن در نظر دارد روشن ساخته: به بزمگاه چمن رو که خوش تماشایی است / چو لاله کاسهٔ نسرین و ارغوان گیرد؛ معنی نمودار این حالت است که بوتهٔ لاله بر اثر وزش نسیم به‌سوی نسرین و ارغوان خم شده چنانکه گویی ساقی است که با ادب و فروتنی جام در دست دارد و به حریفان تعارف می‌کند. در دیوان ناصر بخاری، شاعر هم‌عصر حافظ هم کاسه گرفتن در همین معنی آمده است: به عهد صدر هُدیٰ لاله کاسه می‌گیرد / که سنگ می‌زندش روزگار بر ساغر. استاد خانلری نیز در مقالهٔ «سه کلمه در شعر حافظ»[۲] همین معنی را یادآور شده است. اما آنچه در بیت موهم این معنی است که کاسه گرفتن معنایی موسیقایی دارد و موجب جلب‌توجه به این سو می‌گردد کلمات صوت، غزل، می‌خواندم و سرود است که از اصطلاحات موسیقی به‌حساب می‌آیند. شك نیست که شاعر در آوردن کاسه گرفتن ایهام تناسبی را با این کلمات درنظر داشته، چنانکه تعبیهٔ خطوط فرعی در جنب خط اصلی معنی شگرد هنری خاص اوست. اما خط اصلی معنی همان به سلامت نوشیدن و به یکدیگر تعارف کردن است.

در صفحهٔ ۱۱ ضمن کار آماری نوشته‌اند «استر به اضافتِ با خر، مایهٔ فخر نو دولتان است» که باید اشاره به مضمون این بیت باشد: یارب این نو دولتان را با خر خودشان نشان / کاین همه ناز از غلام ترك و استر می‌کنند. این صورت ضبط قزوینی است که بنده نتوانستم معنای معقولی برای آن پیدا کنم و «بر خر خودشان نشان» را، به استناد نسخهٔ قدسی می‌پذیرم که اشاره است به اصطلاح معروف «خر خودت را سوار شو» در معنی حدّت را بشناس، برجای خودت بنشین و زیاده طلبی مکن.

اما به‌هرحال چه ضبط قزوینی را بپذیریم و چه این ضبط اخیر را، جز معنی تحقیری چیزی نصیب خر نمی‌شود. در زبان فارسی نه‌تنها از این چارپای زحمتکش هرگز با فخر و مباهات یاد نشده بلکه با افزودن یك «ئیت مصدری» از آن نماد حماقت ساخته‌اند. در زبان و ادب اروپایی هم واجد همین مقام است نه بیشتر. بوفون، جانورشناس معروف فرانسه در قرن هجدهم، پس از آنکه خدمات خر را به انسان برمی‌شمارد و هوش و فراست و متانت و خلق و خوی اورا تمجید می‌کند، می‌گوید علت تحقیر این حیوان، با این

همه مزایا این است که او را با اسب مقایسه می‌کنند و در این سنجش است که حقیر می‌نماید. و درواقع این مقایسه بی‌اختیار انجام می‌شود. در بیت موردبحث هم خر به‌منظور تحقیر با استر و غلام ترك مقایسه شده است.

□

در بخش آثار نفوذ ترکی مغولی، آنچه هم‌اکنون به‌نظر می‌رسد دو کلمه‌از قلم‌افتاده‌است. یکی خاتون و دیگری بالش: زلف خاتون ظفر شیفتهٔ پرچم تست + چون بالش زر نیست بسازیم به خشتی. معنی خاتون معلوم و معروف است؛ بعضی آن را ترکی مغولی دانسته‌اند و بعضی هم اصل فارسی برای آن قائلند، اما کلمهٔ بالش در بیت به دو معنی آمده یکی بالشت فارسی و دیگر در اصطلاح مغولی آن که با اضافه به زر فارسی در معنی پارهٔ طلا در وزنی معیّن بوده است. در اینجا بخشی از آنچه در شرح حافظی که زیر چاپ دارم دربارهٔ این بیت نوشته‌ام نقل می‌کنم تا معنی و موقع بالش زر در مجموعهٔ بیت روشن شود: «... بالش یا بالشت در فارسی به‌معنای متکا و مجموعاً چیزی است که به‌هنگام خواب زیر سر می‌گذارند، و از بالش زر مراد بالش زربفت است که از وسایل دستگاه سلطنت و بسیار گرانبها بوده است. ابوالفضل بیهقی در وصف تخت نو و باردادن امیر آورده: «و کوشك را بیاراستند، تخت همه از زر سرخ بود... و شادروانکی دیبای رومی به روی تخت پوشیده و چهار بالش از شوشهٔ زربافته و ابریشم آکنده- مصلی و بالشت- پس پشت و چهار بالش دو براین دست و دو بر آن دست...»[3] این بالش فاخر سلطنتی در بیت با خشت مقایسه شده می‌گوید چون بالش زربفت فاخر نیست ناچار خشت زیر سر می‌گذاریم. در این بیت نیز مقایسه میان خشت زیر سر و بالش است. خشت زیر سر و بر تارك هفت اختر پای / دست قدرت نگر و منصب صاحب جاهی اما بالش به ترکی مغولی به‌معنای شمش یا پاره‌طلای مسکوك در وزنی معین بوده است. بالش زر در نوشته‌های عصر مغول و پس از آن مثل *تاریخ جهانگشای* جوینی و *تاریخ مبارك غازانی*، که زمینهٔ فرهنگ ادبی زمان شاعر است مکرر آمده. در *تاریخ جهانگشا*، آنجا که عطاملك جوینی شرح بخشندگیهای اوگتای قاآن را می‌دهد، در بعضی صفحات چندبار به بالش زر و بالش نقره برمی‌خوریم. یك جا گوید: «و او را به نزد یك خان فرستاده چون متاع بازگشاده است و عرض داده، جامهایی [جامه‌هایی] که هر یك غایت ده دینار یا بیست دینار خریده بود سه «بالش» زربها گفته ...»[4] رشیدالدین فضل الله در *تاریخ مبارك غازانی* در شرح حال غازان خان آورده: «بوقتی که پادشاه اسلام خَلَدَ مُلْکَه بر سریر سلطنت نشست خزائن آباء و اجدادش از اموال تهی بود... اولاً خزائنی که هولاکو خان از بغداد و ولایات مُلحد و شام و دیگر ولایات آورده بود و در قلعه تله و شاها نهاده خزانه‌داران به‌تدریج دزدیدند و بالشهای زرسرخ و مرصعات به بازرگانان می‌فروختند...» نیز «[غازان خان] مدت ده پانزده روز بدین موجب اموال را بخشید، مبلغ سیصدتومان زر نقد و بیست‌هزارتا جامه و پنجاه پاره کمر مرصع و سیصد پاره کمر زر و صد پاره بالش زرسرخ بخشید...»[5] در *دایرةالمعارف اسلام* ذیل BALİSH این معانی آمده است «واحد پول مغولی در قرن سیزدهم که مخصوصاً در قسمت شرقی امپراطوری رایج بوده و همچنین در نزد ایلخانان رواج بسیار داشت. در چین تا قرن چهاردهم دیده می‌شود. بالش از طلا و نقره ضرب می‌شد و برحسب گفتهٔ جوینی، وصاف... بالش زر معادل پانصد مثقال بوده است.» استاد هینتز در همین مقاله بالش زر را معادل ۶۱۹۲ مارك طلا تقویم کرده است.»

در عصر حافظ ایلخانان بر قسمتی از ایران سلطنت می‌کردند و اصطلاحات ترکی مغولی رواج داشته و کلماتی از این زبان مثل تمغا، یرغو، ایغاغ، داروغه و خاتون در حافظ آمده است. بنابراین مقدمات شك نیست که در بالش زر نیز به اصطلاح مغولی آن که هنوز رایج بوده نظر داشته است. این نظر معنای دیگری به شعر می‌دهد. و اگر بخواهیم شعر را باتوجه به‌این معنی توضیح دهیم باید بالش زر را مطلقاً پول و ثروت معنی کنیم و معنی فارسی بالش را بکلی از یاد ببریم و بگوییم معنی این است که چون سکهٔ طلایی نداریم سرخود را بر خشت می‌گذاریم. چون پول طلایی نداریم که بالش و بستر نرمی تهیه کنیم ناگزیر به خشت زیر سر می‌سازیم. می‌توان گفت که این هردو معنی بالش در بیت دوشادوش هم موردنظر شاعر بوده است.

□

در بخش تعبیرات توصیفی و رمزی، «پیر گلرنگ» را معادل «شراب، مرشد» دانسته‌اند که برای حقیر محل تأمل و تردید است. به شهادت *کشف‌اللغات* انجوی کلمهٔ گلرنگ جمعاً سه‌بار در غزلها آمده است که دوبار آن بی‌هیچ ابهام و تردیدی وصف چهرهٔ شراب است یعنی رنگ گلی آن: بیار زان می گلرنگ مشکبو جامی + بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبك، و تصور بنده این است که در: پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان / رخصت خبث نداد ارنه حکایتها بود، هم که موردنظر نگارندهٔ مقاله است، به‌معنی گلی‌رنگ و صفت چهره پیرباشد نه چیزدیگر، چه‌اگر پیرگلرنگ را شراب معنی کنیم مخالف مفهومی خواهد بود که عادةً شاعر از شراب می‌خواهد یعنی همیشه از شراب مستی و بی‌پروایی و

به‌دنبال آن افشاگری را که ملازم این حالات است خواسته: گفتی مرا ز سرّ ازل یك سخن بگو / آن گه بگویمت که دو پیمانه درکشم. درصورتی که در بیت موردنظر پیرگلرنگ رخصت افشاگری نمی‌دهد. یقیناً نویسندهٔ فاضل مقاله دلایلی بر گفتهٔ خود دارند که در آن فهرست فشرده آماری مجال طرح و توضیحشان نبوده است. کلمهٔ مرشد را هم که در معنای پیر گلرنگ ذکر می‌کنند معادل پیر است که در خود ترکیب وجود دارد.

□

ذیل عنوان «معترضهٔ ابهام‌آفرین» این بیت آمده است: تو خود حیات دگر بودی ای زمان وصال / دلم امید ندانست و در وفای تو بست و توضیح داده‌اند که «مصراع دوم به‌این صورت است: دلم امیدـ ندانست وـ در وفای تو بست، برابر دلم ندانست و امید در وفای تو بست. شاید همین امر مایه گمراهی نسّاخ شده باشد. در نسخهٔ خانلری به‌صورتی است که آوردم ولی در چاپ قزوینی «خطانگر که دل امید در وفای تو بست» آمده است. اما اینگونه معترضه آوردن در کلام راه و رسم خواجه است، مانندشکرفروش که عمرش درازباد چرا...» این نظر مطلقاً موردقبول بنده نیست. معترضه به تعریف سادهٔ دکتر معین در فرهنگ خود «جمله‌ای است خارج از اصل موضوع که برای تعیین و توضیح، دعایا نفرین و غیره در وسط جمله اصلی می‌آید». اما «ندانست» خارج از اصل موضوع نیست. دعا و نفرین هم نیست. فعل جملهٔ اصلی است. در مصراع اول گوید: ای زمان وصال تو هم مثل حیات گذرا و بی‌وفا بودی، و در مصراع دوم گوید: دل من این بی‌وفایی تو را ندانست و به وفای تو امید بست. امید بستن دل به زمان وصال معلول ندانستن بوده، و چنین است که ندانست فعل اصلی و تکیه‌گاه کلام است. به بیان ساده مصراع دوم از دو جمله ترکیب یافته: ۱ـ دلم ندانست، ۲ـ و امید در [illegible]ت. در صورتی که نشان جمله معترضه برحسب تعریفی [illegible]وردم این است که با حذف آن به جمله اصلی لطمه‌ای وارد نیاید و معنی تغییر نکند چنانکه در مثالی که آورده‌اند «شکر فروش که عمرش دراز باد چرا» اگر معترضهٔ «که عمرش دراز باد» را حذف کنیم عبارت ناقص نخواهد شد؛ همچنین است در ابیات زیر که حذف معترضه یعنی جملهٔ بعد از «که» لطمه‌ای به معنی و ساختمان کلام وارد نمی‌کند: پیر پیمانه‌کش من که روانش خوش باد / گفت پرهیزکن از صحبت پیمان‌شکنان یا به‌جز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد / زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست. پس باید گفت علت آفریده شدن ابهام در بیت مورد بحث ساختمان غلط آن است که جای فعل نامناسب افتاده. گرچه نارسایی و بی‌اندامی جمله برای فارسی‌زبان تنها به مدد ذوق و سیاق سخن قابل درك است، اما چون این بحث نیز (مثل غمزه و درهمان مقاله) میان استادان سخن دکتر خانلری و مرحوم فرزان مطرح و محل اختلاف بوده، چند جمله از نوشتهٔ مرحوم فرزان را از صفحهٔ ۲۲ *مقالات فرزان* نقل می‌کنیم: «اما مصراع دوم آن که در نسخهٔ ممتاز ایشان به این صورت آمده است «دلم امید ندانست و در وفای تو بست» مخصوصاً با تعبیری که ایشان [دکتر خانلری] برآن افزوده‌اند: «یعنی دلم [این نکته را] ندانست و امید در وفای تو بست» به‌نظرم نمونهٔ کاملی از تشویش و تعقید است که می‌توان آن را در کتب ادب کلاسی جانشین بیت معروف فرزدق و ابیاتی از فارسی که به‌عنوان مثال برای تعقید ذکر شده است قرار داد». و بر این سخن استاد فرزان بیفزایم که از رموز دلنشین افتادن سخن حافظ در نزد فارسی‌زبانان و نفوذ کلام او در انبوه مردم غیر اهل حرفه روانی بیان و عاری بودن کلام از تعقیدات لفظی است. سهولت و جاافتادگی سخن است که در ذهن می‌نشیند و بر زبان جاری می‌شود. چند نمونه از این «معترضه‌های ابهام‌آفرین» کافی بود که از حافظ هم شاعری دیرآشنا مثل ناصرخسرو و خاقانی بسازند و او را در محدود ادبیات تخصصی محبوس سازند.

اما اینکه نوشته‌اند «در نسخهٔ خانلری به صورتی است که آورده‌ام» بر بنده معلوم نشد منظور کدام نسخهٔ خانلری است. این بنده در مقالهٔ «سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ» در همین نشریه *دانش* پیشنهاد کرده بودم که پس از انتشار حافظ جدید استاد خانلری (شمارهٔ ۳۰۸، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران) حافظ خانلری به قاعدهٔ اطلاق مطلق بر فرد اکمل به همین نسخهٔ کامل اطلاق شود. این نسخه هم‌اکنون در برابر نظر من است و ضبط مصراع در آن به‌همان صورتی است که در قزوینی آمده یعنی «خطانگر که دل امید در وفای تو بست». و اگر منظور از نسخهٔ خانلری همان نظرهایی است که استاد درضمن مقالهٔ «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ» ابراز فرموده‌اند، فاضل ارجمند باید متذکر باشند که استاد در حافظ اخیر خود، از بسیاری از نظرهایی که در آن مقاله داده‌اند بازآمده‌اند و خوش بازآمده‌اند، بی‌هیچ توضیح و تعلیلی، چنانکه شیخ خام خانلری، بعد از آن همه حرف و حدیث در این نسخه همان شیخ جام قزوینی است.

□

این بیت را ذیل «نفی مضاعف» آورده‌اند: ما را زمنع عقل مترسان و می بیار / کان شحنه در ولایت ما هیچکاره نیست

هیچکاره، اینگونه که به‌صورت مرکب نوشته شده یك صفت است و هیچکاره نبودن نفی در نفی و به قاعدهٔ منطقی نتیجهٔ مثبت دارد یعنی کاره‌ای بودن، بی‌اثر نبودن. و علی‌هذا معنی بیت این می‌شود که شحنهٔ عقل در ولایت ما کاره‌ای هست، عضو مؤثری است؛ در صورتی که روال معنی این است که گرچه عقل شحنهٔ بدن است ولی در ولایت ما که قلمرو عشق است سمتی ندارد. به‌اصطلاح کاره‌ای نیست یا هیچکاره است. فرهنگ فکری حافظ نیز با همین معنی منطبق است و حاجت به ارائهٔ دلیل نیست، و تنها صورتی که می‌توان از بیت معنای مُحصَّلی به‌دست آورد این است که هیچ را از کاره جدا بنویسیم «هیچ، کاره نیست» و چنین معنی کنیم: شحنهٔ عقل در ولایت ما مطلقاً کاره‌ای نیست. و با درنظر گرفتن معنی کاره که مؤثر و کارآمد است حاصل معنی بیت این که ما را از اینکه عقل منع می‌کند مترسان و می بیار زیرا اگرچه در ملك وجود ما عقلی وجود دارد ولی حکمش روا نیست. در این دستگاه عضو مؤثری نیست.

□

نوشته‌اند فهم بسیاری از اشعار حافظ «بی‌دریافت اشارات قرآنی، حدیثی، کلامی، فلسفی و تاریخی و امثال آنها تمام نیست» و براین مبنا مواردی را شاهد آورده‌اند و مرجع اشارات مضمر را نشان داده‌اند. این سخن اساساً درست است و این دقت لازم و شایسته. اما یافتن نقطه‌های نگاه شاعر و انطباق اشاره با مشارٌالیه کاری است بسیار دقیق. شوق کشف نکته‌های تازه در حافظ بسیاری را در این راه به اشتباه انداخته است. چنین است که باید ملاکهایی برای این کار درنظر گرفت. آیا صِرف مشابهت معنی کافی است که بگوییم فلان مضمون مقتبس از فلان آیه یا حدیث است یا نشانه‌ها و قراین دیگری لازم است؟ و در مرحلهٔ بعدی دایرهٔ اشتمال این اخذ و اقتباس از منابع را تا کجا می‌توان گسترده ساخت. آیا شاعر درضمن سرودن هر غزل تمامی فرهنگ مدون زمان خود را در مد نظر داشته؟ این مسئله قابل بحث است.

نخست گوییم بسیار طبیعی است که میان دو نویسنده یا شاعر از یك سبك و مکتب، حماسی یا عرفانی شباهت فکری وجود داشته باشد، حتی قالب گفتار و تصاویر خیالشان به هم شبیه باشد بی‌آنکه گفتار دومی تقلیدی یا اخذ و اقتباسی از گفتهٔ پیشین باشد و قدما اینگونه مشابهتها را توارد اصطلاح کرده‌اند. استاد شفیعی کدکنی در صفحهٔ ۲۱۰ از اثر ممتاز خود *صور خیال در شعر فارسی*، از قول قاضی جرجانی نیك آورده است: «چون بنگری خواهی دید که مانند کردن زیبایی به خورشید و ماه و تشبیه مرد بخشنده به ابر و دریا و تشبیه انسان کند ذهن کودن به سنگ و ستور و مرد دلیر کار آمد به شمشیر و آتش و عاشق سرگشته را، از نظر حیرت به دیوانه و از نظر بیدار خوابی به مارگزیده و از نظر زاری و رنج به بیمار، اینها همه امور یست که در نفوس متقرر است و در عقول نقش بسته و شاعران در آن برابرند...» حتی اگر دایرهٔ نگاه را تا مقیاس جهانی گسترش دهیم باز این مشابهت در اصل فکر و در قالب بیان و تصویر خیال را میان گویندگان خواهیم دید. مثلاً این بیت حافظ: که بندد طرف وصل از حسن شاهی / که با خود عشق ورزد جاودانه، از جهت ماهیت تفکر منطبق است با نارسی سیسم یونانی، بی‌آنکه بتوان گفت شاعر به آن نظر داشته یا اصولاً از وجود چنین چیزی در یونان قدیم آگاه بوده است. و این شعر پل‌والری از قصیدهٔ Fragments du Narcisse او: «O mon corps, mon cher corps, temple qui me separes, De ma divinité...»: آه تن من، تن عزیز من، معبدی که مرا از الوهیت من جدا می‌سازی» از لحاظ تصویر خیال شباهت شگفت انگیزی دارد با این مصراع از حافظ: حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم، بی‌آنکه بتوان گفت گویندهٔ دوم از سخن گویندهٔ نخستین آگاه بوده است و از اینگونه مشابهتها ـ بدون رابطه در میان نویسندگان ـ بسیار توان یافت. اما اخذ و اقتباس وقتی مصداق دارد که گوینده در حین گفتن به سخن پیشین نظر داشته باشد و به آن اشاره نماید. مشابهت امری اتفاقی است، دلیلی بر وجود رابطهٔ ذهنی میان دو گوینده نیست، در حالی که اقتباس نمودار ارتباط ذهنی میان گوینده با سخن پیشین است. گاهی گرفتگی محیط اجتماع سبب گردیده که گوینده نتواند منظور خود را به صراحت بیان کند و ناچار با اشاره‌ای نیمه پنهان خواننده را به سخن پیشینیان حواله داده که حدیث مفصّل را آنجا بخواند. گاهی قالب فشردهٔ غزل اجازه نداده است که نشانه‌های بیشتری برای هدایت به سوی منبع فکری خود بگذارد و به یك اشارهٔ کوتاه اکتفا کرده است. شك نیست که برای رسیدن به معنی مورد نظر شاعر، که توان گفت فهم تمام مطلب همین‌است، دریافت اشارات او ضرورت دارد و همچنانکه نوشته‌اند بدون دریافت این گونه اشارات فهم معنی تمام نیست. اما امروز بعد از گذشت چند قرن ما چه می‌دانیم که توجه شاعر در حین گفتن فلان بیت به کجا بوده است، مگر اینکه او خود از روی قصد و عمد نشانه‌ای در سخن نهاده باشد و به جرأت می‌توان گفت که حافظ خود به این نکات توجه داشته است. هر جا که میل داشته آیندگان از اشاره‌ها آگاه شوند و روابط ذهنی او را دریابند نشانه‌ای گذاشته است، اما

با چنان دقت و ظرافتی که آشنایان دریابند و نامحرمان در سطح سخن بلغزند و بگذرند. یافتن نقطه‌های نگاه شاعر نیازمند آگاهی از زمینهٔ فکری خود شاعر و افکار موجود در جو فرهنگی زمان اوست. چند مورد را که وجود اشاره و توجه شاعر به یك منبع در آنها مسلم است، و اتفاقاً هیچکدام مورد توجه نویسندهٔ «کلام و پیام حافظ» واقع نشده نمونه‌وار ذکر می‌کنیم. این بیت: فیض روح‌القدس ارباز مدد فرماید/ دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد- بی‌تردید به این کلام قرآنی اشاره دارد: «و آتیناعیسیَ بْنَ مریم البیّناتِ وَأیَّدْناهُ بروحِ القُدُس...» (سورهٔ ۲/ آیهٔ ۸۷). شاعر به عنوان شاهد و پشتوانه‌ای بر نظریهٔ جبری خود به مضمون آیهٔ اشاره کرده است. و این بیت: ظل ممدود خم زلف توأم بر سر باد / که در این سایه قرار دل شیدا باشد اشاره دارد به «فی سدرٍ مَخْضودٍ و طَلْحٍ منضودٍ و ظلٍّ مَمدودٍ» (آیات ۲۸ و ۲۹ و ۳۰ در سورهٔ واقعه) اما نه با تأیید و تأکید بلکه با طنزی ظریف و زیرکانه و این بیت: تا ابد معمور باد این خانه کز خاك درش / هر نفس با بوی رحمن می‌وزد باد یمن‌اشاره دارد به حدیث «اِنّی لَاَجِدُ نَفَسَ اَلرَّحْمٰنِ من قِبَلِ اَلْیَمَن» که می‌خواهد ما را به داستان شیرین و عبرت‌آموز اویس قَرَنی متوجه سازد. در هر سه مورد امثلهٔ بالا آنچه بنده را به وجود رابطهٔ ذهنی شاعر با سخن پیشین و توجه او به این سخن در حین سرودن بیت متوجه و قانع می‌سازد الفاظی است که از متن سخن نخستین عیناً در شعر آورده است و در واقع با قصد و عمد آورده تا به این وسیله برای آیندگان آشنا خط رابطی ترسیم کرده باشد. در بیت نخستین ترکیب **روح‌القدس** و در بیت دوم ترکیب **ظل ممدود** عیناً از آیه اخذ و اقتباس شده است و در مثال سوم **بوی رحمن** ترجمهٔ منطبقی است از **نَفَس الرَّحمن** (رایحة الرحمن در روایت دیگر) در حدیث به اضافهٔ کلمهٔ یمن که نشانهٔ دیگری است. صرف نظر از مشابهت در اصل فکر در هر مورد، توان گفت وجود رابطهٔ ذهنی میان دو سخن وقتی مسلم می‌شود که بتوان خط رابطی میان آنها یافت. این خط رابط می‌تواند یك ترکیب لفظی معین باشد. یا با قید احتیاط چارچوبی از یك تصور خیال، یك تشبیه یا استعاره. مجموعاً باید گفت بیت صورت مسأله است و یافتن هرگونه جواب اعم از معنی یا اشارات مورد نظر شاعر باید برمبنای داده‌های صورت مسأله باشد وگرنه حل یك معمای بی‌نشان امکان‌پذیر نیست. چه بسیار معنیها که هم چنان «فی‌بطن الشاعر» مانده، زیرا در شعر رشتهٔ هادی برای رسیدن به آنها وجود نداشته است. ما هم بیش از آنچه داده‌های مسأله می‌تواند هدایت کند مسئولیتی در درك معنی نداریم. سخن به درازا کشید برویم بر سر مقاله. در مقالهٔ «کلام و پیام حافظ» برای نشان دادن رابطه و توجه ذهنی، اصطلاحاتی در نهایت دقت و احتیاط به کار گرفته شده مثل مستفاد از، به مضمون، اشاره به، به مدلول، ملهم از، تفسیر گونه‌ای، ترجمهٔ زیبایی، که هرکدام در حدی، با اندکی نوسان، معرّف وجود اشاره و رابطهٔ ذهنی هستند. اما با موازینی که بنده در نظر دارم و در بالا عرض داشتم وجود اشاره و توجه ذهنی در مثالهای داده شده مسلم نیست. نوشته‌اند مضمون بیت: چنین که از همه سودام راه می‌بینم

به از حمایت زلفش مرا پناهی نیست، اشاره است به مضمون آیات فَبِعِزَّتِكَ لَاَغْوِیَنَّهُم اَجْمَعین اِلّا عِبادِكَ مِنْهُمُ المُخلصین. و بنده اشاره‌ای در بیت نمی‌بینم. زیرا گرچه از حیث فکر کلی مطابقت معنی میان دو سخن وجود دارد ولی بیت هیچ‌گونه خط رابطی با آیات نمی‌دهد. طرح سخن حافظ این است که زلف معشوق خود دام است و سبب گرفتاری اما در عالم دامهایی وجود دارد که باید از آنها گریخت و به دام زلف پناه برد. قالب سخن و تصاویر خیال در آیات بکلی چیز دیگر است. مضمون بیت: از رهگذر خاك سر کوی شما بود / هر نافه که در دست نسیم سحر افتاد ارتباطی با منطوق آیهٔ «قُل کُلٌّ مِن عِنْدِاللّه» ندارد. طرح سخن حافظ گذر نسیم و پراکندن بوی معشوق است در صورتی که آیه حکایت از کلیتی دارد بدون نمودی از اجزاء یك تصویر خیال. اما اگر مراد از منطوق همان معنی کلی است، این منطوق کلی را با بسیاری از ابیات حافظ و ابیات شاعران دیگر می‌توان منطبق ساخت. کدام شاعر توانسته مخالف چنین منطوقی سخن بگوید؟ نوشته‌اند: مژگان تو تا تیغ جهانگیر برآورد / بس کشته دل زنده که بر یکدیگر افتاد ملهم از «ولاتَحْسَبَنَّ الَّذینَ قُتِلوُافی سَبیلِ اللهِ اَمواتاً بَلْ اَحیاءٌ عِندربهِم یُرزَقون» است. معنی ملهم دقیقاً بر بنده روشن نشد. ظاهراً باید مقصود این باشد که در حین سرودن بیت آیه در نظر شاعر بوده و براساس آن مضمونی با قالبی دیگر ساخته است. چنین قضاوتی در یك فاصله شش قرنی بسیار دشوار است. صرف نظر از اینکه، به علت نبودن ضابطهٔ مشخص، دامنهٔ این گونه الهامات تا بی‌نهایت کشیده خواهد شد. در طرح سخن حافظ مژگان، تیغ جهانگیر، کشتهٔ دل زنده، بر روی هم افتادن کشتگان مطرح است که هیچ شباهتی با قالب سخن و تصاویر خیال در آیه ندارند. مکش آن آهوی مشکین مرا ای صیاد / شرم از آن چشم سیه‌دار و مبندش به‌کمند را اشاره به داستان مجنون و آهو که در *سوانح* غزالی آمده دانسته‌اند اما شعر خط رابطی به سوی این قصّه نمی‌دهد. اگر هم ذهن به این سو کشیده می‌شود طرح این نظر به صورت قطعی و یقین قطعاً دور از احتیاط است. چنین است که می‌توان گفت برای نشان دادن رابطهٔ ذهنی شاعر با سخن پیشینیان ضوابط استواری در مقاله در نظر نگرفته‌اند. اما بعضی از اصطلاحاتی که به کار برده‌اند هیچ‌گونه مسئولیتی از جهت ارتباط ذهنی میان بیت و سخن پیشین برعهدهٔ نویسنده نمی‌گذارد. مثل یادآور، هم مضمون، بسنجید با... اینها مشابهت را

یادآوری می کنند بی آنکه مدعی وجود رابطه باشند. قضاوت را برعهده خواننده می گذارند. بهتر بود موارد بالا و بعضی دیگر از این گونه موارد را هم مشمول همین گونه عناوین محتاطانه می دانستند.

اما نکتهٔ دوم اینکه این رابطهٔ ذهنی را در چه حد و در چه شعاع عملی باید جستجو کرد. کاش می توانستیم همهٔ منابع فکری شاعر را در مجموعهٔ فرهنگ مدون زمان او کشف و ارائه کنیم، تار و پود نسج شعرش را از هم بگشاییم، و طرح و رنگ آن را از هم جدا سازیم و رشته رشته جویبارهای فکری را تا سرچشمه‌ها برسانیم؛ ولی چنین تحلیلی از یك موجود در گذشته در شش قرن پیش عملی نیست. ما چه می‌دانیم که شاعر فلان کتاب (مثلاً *سوانح* غزالی) را خوانده یا نه و به فرض که خوانده در حین گفتن شعر به آن نکتهٔ معیّن در آن کتاب توجه داشته یا نه؟ تنها منبعی که بتوان با اطمینان خاطر برای یافتن منابع فکری حافظ در آن جستجو کرد قرآن کریم است، به دلیل آنکه بارها به از حفظ داشتن آن بر خود بالیده و پس از آن، در حدّی، احادیث. اما جستجو در منابع دیگر مثل *اشارات* ابن سینا، *دعای کمیل*، آثار شیخ اشراق، *نفثة‌المصدور*، *کشف‌المحجوب* هجویری، *رسالهٔ* قشیریه، *سوانح* غزالی و غزلیات شمس از نظر بنده هرگز نمی تواند نتیجه‌ای متین و معتبر داشته باشد. مگر آن که خط رابطی روشن و قابل اعتماد در بیت وجود داشته باشد.

بعضی نکته‌ها از درون مقاله

ـ در صفحهٔ ۵، در مورد دلق ریا به آب خرابات برکشیم نوشته‌اند: «یعنی در بهای آب خرابات» و با توضیحاتی که می‌دهند و شاهدی که می‌آورند معلوم می‌شود که دلق به آب کشیدن را خرقه گرو می نهادن معنی می کنند. ولی این معنی بر بنده روشن نیست. معنی سادهٔ آن آب کشیدن دلق است در اصطلاح رخت شویی. رخت را بعد از شستن آب می کشند که نمودار تمام شدن کار است؛ یا هر چیز آلوده را (آب می کشند) تا طاهر شود، می گوید: ما هم دلقمان به ریا آلوده شده، با آب خرابات (شراب) آن را آب کشی می کنیم تا پاك شود و مراد اینکه با شراب بی‌پروا می شویم و دیگر در فکر تزویر و ریا نخواهیم بود.

ـ در صفحهٔ ۷ در شرح این بیت: کوته نکند بحث سر زلف تو حافظ / پیوسته شد این سلسله تا روز قیامت، نوشته‌اند «روز قیامت اشاره است به عارض روشن محبوب به اضافت با سر زلف» و این معنی درست به نظر نمی آید، زیرا گرچه از آفتاب درخشان روز قیامت نیز سخن رفته است اما آن قیامتی که در نظر شاعر است و در بیتهای دیگر گوشه‌هایی از آن را نشان می‌دهد روزی است پر از هول و هراس و تشبیه عارض محبوب به چنین روزی مطلقاً مناسب ذوق و حال نخواهد بود.

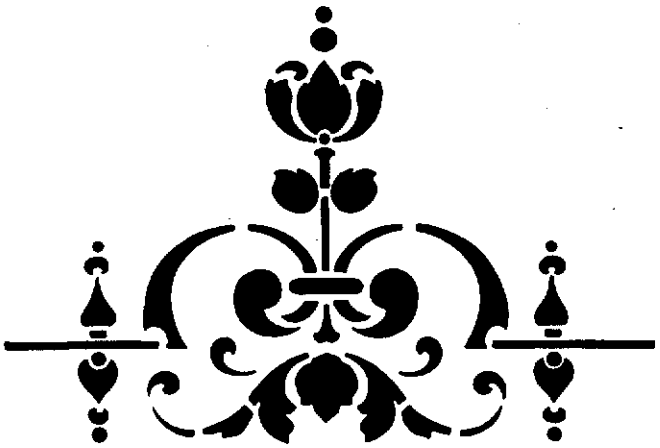
ـ ذیل اصطلاحات «فقه، حدیث، قصص، کلام» از آیت عذاب یاد شده ولی آیت لطف نیامده است: روی خوبت آیتی از لطف بر ما عرضه کرد / ز آن سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما.

ـ ذیل اصطلاحات «نجوم و هیئت» اصطلاحات زیر نیامده است: **حکیم** در معنای منجم و **نسبت** در معنی منسوبات نجومی: گر رنج پیشت آید وگر راحت ای حکیم / نسبت مکن به غیر که این‌ها خدا کند. نیز کلمات **مهندس** در معنی منجم: گره زدل بگشا و زسپهر یاد مکن / که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد، و مریخ و برج نیز نیامده است.

ـ در صفحهٔ ۱۱ طوطی را سخنگوی استاد ازل دانسته‌اند که علی‌القاعده اشاره به این بیت است: در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند / آنچه استاد ازل گفت بگو می گویم. اما در این بیت آنکه سخنگوی استاد ازل است طوطی نیست، بلکه «طوطی پس آینه» یعنی خود شاعر است، زیرا طوطی متعلم در مقابل آینه قرار می گیرد نه پس آینه. در کار تعلیم طوطی استاد سخن آموز را هم طوطی، اما طوطی پس آینه می گفتند، به اعتبار اینکه خود استاد هم از خود اختیاری در سخن ندارد و آنچه می گوید تلقین مقام برتری است. و به این تعبیر مضمون بیت حکایت از این دارد که گرچه منِ شاعر معلم هستم ولی خودم، مثل طوطی مقلد مقام دیگری هستم و از خود اختیار ندارم. در *لغت‌نامه* دهخدا ذیل «طوطی پس آینه » شرحی در این معنی آمده است.

ـ در صفحهٔ ۱۱ ترك دل سیه، مردمك چشم معنی شده است که اشاره به این بیت است: دلم زنرگس ساقی امان نخواست به جان / چرا که شیوهٔ آن ترك دل سیه دانست، ولی این جا ترك دل سیه خود چشم است به تمامی و مردمك که با رنگ سیاه خود در دل چشم قرار گرفته دل سیاه آن به حساب آمده است.

ـ در همان صفحهٔ ۱۱ مرغ دانا و مرغ زیرك هر دو را عنقا معنی کرده‌اند. عنقا را با توجه به سابقه افسانه‌ای آن که در *شاهنامه* رستم را پرورده و در جنگ با اسفندیار او را به چوب گز راهنمایی کرده شاید بتوان مرغ دانا دانست ولی تا سابقه‌ای برای این استعمال یافت نشده، بنده گمان دارم بهتر است به همان معنی لغوی آن اکتفا شود و مرغی که بر اثر هوشیاری و تجربهٔ سالیان بر رموز کار صیادان آگاه شده و از دام می گریزد معنی شود؛ اما مرغ زیرك را نمی‌توان عنقا معنی کرد، چه زیرکی در مقام چاره‌جویی است و مرغ زیرك باید مرغی باشد که در دام افتاده باشد و بخواهد برای رهایی خود چاره بجوید: مرغ زیرك چون به دام افتد تحمل بایدش + مرغ زیرك نزند در چمنش پرده سرای. هیچ کدام با اوصاف عنقا که پادشاه با شأن و شوکت مرغان است قابل انطباق نیست. شاید اشاره به حمامة المطوقة در *کلیله ودمنه*



باشد که در دام افتاد و برای رهایی خود و یارانش با صبر و تحمل چاره اندیشی نمود. این هم تنها حدسی است بدون اینکه بتوان خط رابطی میان مرغ زیرک حافظ و کبوتر طوقدار نشان داد. حداکثر می‌توان گفت یادآور این معنی است نه بیشتر.

استاد فروزانفر در *شرح مثنوی شریف* (ص. ۲۳) شرحی در وصف مرغ زیرک آورده که مطلقاً نمی‌تواند با مرغ زیرک حافظ منطبق باشد: «مرغ زیرک مرغی است معروف که به دو پا از درخت آویخته شده به آواز بلند حق حق می‌گوید (*آنندراج*)، و بعضی گفته‌اند طوطی است که او را بدین گونه می‌گیرند که نی را در رشته کرده هر دو جانب آن به دو درخت می‌بندند، چون طوطی بر آن می‌نشیند آن نی برمی‌گردد و آن طوطی از خوف افتادن آن نی را به دو پا محکم گرفته آویزان می‌باشد و هرگز نمی‌گذارد. پس صیاد آمده او را می‌گیرد. *شرح ولی محمداکبر آبادی*، طبع لکنهو، ص ۳۸.»

از همه این‌ها گذشته چه لزومی دارد که مرغ زیرک را اشاره به مرغ و داستان معینی بدانیم. مرغی هوشیار معنی می‌کنیم: مرغ زیرک که می‌رمید از دام / با همه زیرکی به دام افتاد.

ـ در صفحهٔ ۱۳ برای واو ملازمه چندین شاهد ذکر کرده‌اند. خوب بود به جای شواهد مکرر از دو واو دیگر هم که در حافظ آمده تعریفی و نمونه‌ای می‌دادند که به روشن کردن معنی کمک می‌کند: ۱) واو استبعاد: من و انکار شراب این چه حکایت باشد + من و صلاح و سلامت کس این گمان نبرد. ۲) واو تخصیص: بعد از این دست من و دامن آن سرو بلند + من و شراب فرح بخش و یار حور سرشت.

ـ در صفحهٔ ۱۴ بیت: من همان دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق / چارتکبیر زدم یکسره بر هر چه که هست، را اشاره به مضمون این سخن حلاج بر سردار دانسته‌اند: «رکعتان فی العشق لایَصحّ وضوءُ هما الاّ بالدّم» ولی طرح سخن حافظ در این بیت با طرح سخن حلاج مطابقت ندارد و خط رابطی نمی‌دهد. بنای سخن حلاج بر وضو گرفتن با خون است و آن بیت حافظ که از جهت مفهوم کلی، قالب و تصویر خیالی با این سخن حلاج مطابقت کامل دارد این بیت است: طهارت ارنه به خون جگر کند عاشق / به قول مفتی عشقش درست نیست نماز. درست نبودن وضو جز با خون (که خود مبطل وضوست) همان تصویر ذهنی حلاج است که در بیت آمده و مفتی عشق خود حلاج است. این بیت نیز تا حدی به همین تصویر خیال نزدیک می‌شود: نماز در خم آن ابروان محرابی / کسی کند که به خون جگر طهارت کرد.

ـ از اصطلاح شکار نام برده‌اند ولی نمونه نداده‌اند. این کلمات را می‌توان به عنوان اصطلاح شکار در حافظ نام برد: باز، کلاه بر سرنهادن باز، فتراک، نقش، تذرو، چالاک، شاهین، باشه. *قوانین الصیاد* (*باز نامه*) خدایار خان عباسی اطلاعات مفیدی در این موضوع می‌دهد.

ـ حمرا و پارسی را زیر عنوان «گل و گیاه» آورده‌اند. اما این هر دو صفت‌اند و می‌توانند هرگونه موصوفی داشته باشند؛ تنها وقتی که مضاف الیه گل واقع شوند، گل حمرا یا گل پارسی، معنی گل معهود می‌دهند: شکفته شد گل حمرا و گشت بلبل مست + از گل پارسیم غنچه عیشی نشکفت.

ـ در بخش کتابت و خوشنویسی، بیاض در معنی پاکنویس ـ مقابل سواد ـ محقق و سلسله در معنی نوعی خط از قلم افتاده است.

ـ در فصل بندی اصطلاحات تصور می‌کنم فصلی هم باید ذیل عنوان عطرها و جواهرات منظور داشت که فصلی بسیار جذاب و قابل اعتناست. آگاهی به جزئیات مطالب در این باب کمک مؤثری به توضیح معنی پاره‌ای ابیات تواند کرد.

*

دومین قسمت مقالهٔ «کلام و پیام حافظ» را هم در شمارهٔ ششم سال چهارم آن نشریهٔ ارجمند خواندم. آگاهیهای بسیار مفید و ممتعی از صنایع شعری حافظ در بردارد و آنچه زیر عنوان «حسرت یا عبرت» نوشته‌اند از ذوق و دقتی کامل و نگاهی ذره‌بین و موی شکاف حکایت دارد. می‌توان گفت ودیعه‌ای را که شاعر در خلال سطور خود نهاده با دقت نظر یافته‌اند و به وجهی نیکو باز گفته‌اند.

در پایان این مقال باید مراتب تشکر خود را به حضور نویسندهٔ فاضل آقای احمد سمیعی تقدیم دارم که تحقیقات استادانهٔ خود را سخاوتمندانه در اختیار مشتاقان نهاده‌اند.

---

۱) *نقد و نظر دربارهٔ حافظ*، ص ۷۱، امیرکبیر، ۱۳۶۳.

۲) *مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر حافظ*، به کوشش منصور رستگار، دانشگاه شیراز، ص ۱۹۹.

۳) *تاریخ بیهقی*، ص ۷۱۳

۴) *تاریخ جهانگشای جوینی*، ج ۱، ص ۵۹

۵) *تاریخ مبارک غازانی*، ص ۱۸۳.