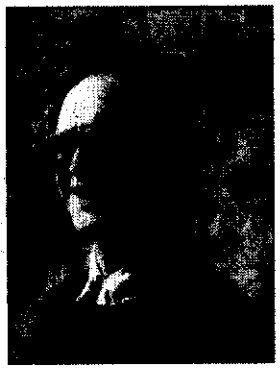

# اختلاف در نسخه‌های حافظ

## □ ۱ـ درآمد

ظاهر امر چنین می‌نماید که در عصر اخیر، بیش‌ترین پژوهش‌هایی که در باب حافظ انجام شده، در پیرامون اختلاف نسخه‌های دیوان اوست، نه بحث در مبانی هنر او. امّا در یک چشم‌انداز دیگر، همین مباحث مربوط به نسخه‌بدل‌ها هم، در حقیقت، غیرمستقیم، بحث در هنر او و شیوه‌ی خلاقیت شعری اوست. اگر از بعضی موارد استثنایی صرف‌نظر کنیم، به‌خصوص در دایره‌ی نسخه‌های کهن‌سال **دیوان حافظ**، تا قرن نهم، عامل اصلی این اختلاف نسخه‌ها شخص خواجه شمس‌الدین محمد حافظ است و هیچ کاتب و نسخه‌برداری را در آن دخالتی نیست. امروز، بر همه‌ی دوست‌داران جدی حافظ که مباحث مربوط به اختلاف نسخه‌ها را تا حدی تعقیب کرده‌اند، مثل روز، روشن است که وی در سراسر حیات ادبی خویش پیوسته سرگرم پرداخت و تکامل‌بخشیدن به جوانب گوناگون هنر خویش بوده است. این تغییرات، گاه، در نتیجه‌ی فشارهای سیاسی و اجتماعی عصر در شعر او، چهره می‌نموده است و گاه به‌علت دگرگونی در مبانی جمال‌شناسی هنر او. البته نمونه‌های نوع اول، یعنی تأثیر عوامل سیاسی، نسبت به عامل تکامل جمال‌شناسی، بسیار اندک است و از عجایب این‌که گاه همان عوامل سیاسی خود به‌گونه‌ای در جهت تکامل جانب هنری شعر او نیز تأثیر داشته‌اند.

## ۲ـ تأثیر عوامل سیاسی

از معروف‌ترین موارد تأثیر شرایط سیاسی در تغییرات شعر حافظ تغییری‌ست که خواجه در این بیت:

به خوبان دل مده حافظ ببین آن بی‌وفایی‌ها
که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی

به‌دلایل سیاسی ایجاد کرده و آن را بدین‌گونه درآورده است:

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند
سیه‌چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

برابر نسخه‌ی دیوان حافظ چاپ استاد خانلری، ۸۷۸/۱ در قدیم‌ترین نسخه‌ی اساس یعنی «ب» و چندین نسخه‌ی قدیمی دیگر همان شکل نخستین، یعنی: به خوبان دل مده... الخ آمده است و در دو نسخه‌ی دیگر ضبط دوم آمده است. از جمله نسخه‌ی «ل» که از بهترین نسخه‌های معتبر حافظ است و به‌لحاظ مسأله‌ی مورد بحث ما یعنی مراحل تکامل مبانی جمال‌شناسی شعر حافظ نمودار آخرین مرحله‌ی تکامل هنری حافظ است. در باب علت سیاسی این تغییر عبدالرزاق سمرقندی در **مطلع السعدین** ذیل حوادث ۷۸۱ هجری‌قمری (به راهنمایی و اشارت علامه محمد قزوینی در تعلیقات دیوان حافظ، ۳۰۷) مطلبی دارد که نشان می‌دهد که خواجه پس از فتح فارس، به‌دست تیمور، احتمالاً این تغییر را در شعر خویش ایجاد کرده است و خود نموداری‌ست از وحشت شاعر از رفتارهای بی‌رحمانه و خشن این ترک سمرقندی. علامه قزوینی وعده داده است که عبارت عبدالرزاق سمرقندی را در پایان کتاب «**دیوان حافظ**، چاپ غنی و قزوینی» بیاورد، امّا متأسفانه این کار را نکرده است، از آن‌جا که در نسخه‌های چاپی مطلع السعدین (چاپ دکتر نوایی، تهران، طهوری، ۱۳۵۲) و پروفسور محمد شفیع (لاهور و در سال‌های ۱۹۴۶ـ ۱۹۴۹ / ۱۳۶۵ـ ۱۳۶۸) حوادث سال ۷۸۱ نیامده است، ما این عبارت مطلع السعدین را از دو نسخه‌ی موجود در مونیخ نقل می‌کنیم: «... بطرفه‌العین شهر خوارزم مسخر شد و خزائن و دفاین چندین ساله‌ی امیر بایکندای، به‌دست لشکر منصور [تیمور] افتاد و تخریب عمارات و تعذیب حیوانات و انواع بیداد در آن خطه به‌وقوع پیوست. و چون بلده‌ی خوارزم موطن صنادید عالم و مسکن

تحاریر بنی‌آدم بود، آوازه‌ی خرابی آن‌چنان در اطراف جهان اشتهار یافت که بلبل دستان‌سرای مولانا حافظ در گلشن شیراز به این زمزمه آواز برآورد که، بیت:

به خوبان دل مده حافظ، ببین آن بی‌وفایی‌ها
که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی

و حضرت صاحبقران [= تیمور] حکم فرمود که هر کس به کاری آمد، از خوارزم کوچانیده و به ماوراءالنهر، در شهر کش، ساکن شوند.»[1]

## ۳ـ تجدیدنظر به‌دلیل جمال‌شناسی

تجدیدنظر حافظ در شعر خود به‌دلیل دگرگونی در مبانی جمال‌شناسی هنر او، بسیار شایع است. برای این نوع تغییرها، در همان غزل اوایل حرف الف این بیت:

بِنْتُ العنب که صوفی ام الخبایثش خواند

یا:

آن تلخوش که صوفی امالخبایثش خواند

نمونه‌ی بسیار خوبی می‌تواند به‌شمار رود. شک نیست که هر دو صورت این ضبط [بنت‌العِنَب / آن تلخوش]، نتیجه‌ی خلاقیت و تصرفات هنری خواجه است، یکی از آن مرحله یا مراحل پیشین شاعری او و دیگری متعلق به دوران کمال هنری وی. بحث بر سر این‌که یکی از این دو ضبط، فقط می‌تواند از آن خواجه باشد، به‌نظرم بحثی‌ست مفروغ‌عنه، مگر از همین چشم‌انداز که ببینید کدام از دو ضبط از آن مرحله‌ی دوم و کمال شاعری اوست و کدام‌یک اقدم ضبط‌ها؟ وگرنه این‌که کدام‌یک از آن خواجه است و دیگری از آن کاتبان، جای بحث ندارد. استاد خانلری در تعلیقات **دیوان حافظ**، ۲/ ۱۱۶۰ ذیل عنوان بیت العنب نوشته‌اند: «در این مصراع دو نسخه‌ی قدیمی‌تر و دو نسخه‌ی دیگر «بیت‌العنب» ثبت کرده‌اند و باقی نسخه‌ها به‌جای آن عبارت «آن تلخوش» دارند. گمان من بر آن است که ثبت نسخه‌های قدیمی‌تر در این مورد، اصیل است. عبارت بنت‌العنب گذشته از تناسب با «ام‌الخبایث» در شعر فارسی سابقه دارد از آن‌جمله در این بیت خاقانی:

مرا سجده‌گه بیت بنت‌العنب به
که از بیت ام‌القرا می‌گریزم

ترکیب «تلخوش» هم غریب است زیرا که پسوند «وش» برای همانندی دیدنی‌هاست نه چشیدنی‌ها، و من مورد مشابه این ترکیب را جای دیگر ندیدم.» در این‌جا یک نکته را در دنبال نظر استاد خانلری یادآور می‌شوم و آن بحث بر سر صحبت «تلخوش» است و در باب اصالت و یا تقدم اصالت بنت‌العنب بر تلخوش در طول این مقاله بحث خواهد شد و خوانندگان در پایان خواهند پذیرفت که «تلخوش» از آن مرحله‌ی کمال‌یافتگی هنر حافظ است و «بنت‌العنب» محصول دوران نخستین هنر او. امّا در باب صحت استعمال «تلخوش» باید یادآور شوم که در خراسان (در لهجه‌ی کدکن) «شیروش» به‌معنی «شیرین‌وش» یعنی چیزی که مزه‌ای نزدیک به شیرینی دارد امّا کاملاً شیرین نیست، استعمالی بسیار رایج دارد. مثلاً میوه‌ی بوته‌ی سکنگور را وقتی که می‌رسید می‌خوردند و در باب طعم آن می‌گفتند: «شیروش» است. و کمله‌ی «وش» در این مورد، در لهجه‌ی کدکن، به‌صورت «وَش» تلفظ می‌شود که احتمالاً باقی‌مانده‌ی تلفظ کهن کلمه‌ی «وش» است.

پرسش اصلی، که در این مقاله به آن پرداخته خواهد شد، این است که آیا می‌توان، این دو مرحله‌ی شاعری، یا دو مرحله‌ی تلقی از هنر شعر حافظ را، در کار خواجه از یک‌دیگر جدا کرد و مشخصات هر کدام را تحت مقولاتی دسته‌بندی کرد و نشان داد و سرانجام با استدلال روشن کرد که کدام‌یک از آن‌ها به‌لحاظ تاریخی بر دیگری

مقدم است. اگر این کار عملی شود، حداقل سودی که از آن حاصل می‌شود، پاسخ‌دادن به این نکته است که به‌هنگام قرائت شعر او، ترجیح گروهی از نسخه‌ها را بر گروهی دیگر، بر اساس تکامل مبانی جمال‌شناسی شعر او، توجیه کنیم و نه صرفاً قدمت چندسال کتابت نسخه‌ای؛ بویژه که غالب این نسخه‌های معتبر، تاریخ دقیقی ندارند و «مادّ» نسخه»های آن نیز روشن نیست.

حجم غزل‌های خواجه و مقایسه‌ی آن با سال‌های نسبتاً دراز شاعری او نشان می‌دهد که وی در هر سال بیش‌تر از ده غزل نگفته و پیداست که در این فاصله‌ها او جز پرداختن به همین حجم نسبتاً اندک غزل‌ها کاری هنری و شعری نداشته است. بی‌گمان؛ این دیرپسندی و پرداخت غزل‌ها، که در طول زمان انجام گرفته است، در همه‌ی جوانب خلاقیت شعری او، آثار خود را به‌جای گذاشته است. یا به تعبیری دیگر می‌توان در شعر او آثار این دگرگونی مبانی جمال‌شناسی را از دیدگاه‌های مختلف بررسی کرد؛ در همه‌ی عناصر سازنده‌ی شعر از اندیشه و حوزه‌ی عاطفی شعر گرفته تا تصاویر و انتخاب کلمات و موسیقی شعر. مثلاً تبدیل:

بی‌مزد بود و منّت هر خدمتی که کردم
یارب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت

به‌صورت:

ای آفتاب خوبان، می‌جوشد اندرونم
یک ساعتم بگنجان در سایه‌ی عنایت

یا برعکس تبدیل دومی به اولی، از نمونه‌های تبدیل فکر و عاطفه و در حقیقت کل شعر است. از نمونه‌های تبدیل صور خیال و شیوه‌ی بیان این بیت:

احوال گنج قارون کایّام داد بر باد
در گوش گل فروخوان تا زر نهان ندارد

که به این صورت درآمده است:

با غنچه بازگویید تا زر نهان ندارد

اگر ضبط نسخه‌ی ل (اساس چاپ قزوینی) را هم بخواهیم به حساب آوریم، جنبه‌ی تصویری شعر حداقل سه مرحله‌ی تحول به خود دیده است: در گوش دل فروخوان / در گوش گل فروخوان / با غنچه بازگویید، ولی با آشنایی‌ای که با نسخه‌ی ل داریم، دل را تصحیف گل می‌دانیم. زیرا این نسخه یکی از بهترین نسخه‌های شناخته‌شده‌ی دیوان حافظ است.

## ٤ـ تبدیل به دلیل موسیقی کلام

از نمونه‌های تبدیل موسیقی کلام، تبدیل «بنت‌العنب» به «آن تلخ‌وش» که در اولی جانب نوعی موسیقی معنوی بیش‌تری رعایت شده است و در دومی تناسب خوشه‌های صوتی و آرایش واج‌ها در طول مصراع و بیت. ما می‌کوشیم که مبانی تکامل جمال‌شناسی شعر حافظ را فقط و فقط در دایره‌ی موسیقی شعر خواجه بررسی کنیم و در صورت امکان نشان دهیم که وی در آغاز چه نوع برداشتی از موسیقی شعر داشته و در مراحل بعد به چه نوع سلیقه‌ای دست یافته است.

از لحاظ روش کار، ناگزیر خواهیم بود که نسخه‌های الف، ب، ج را که اقدم نسخه‌های مورد استفاده‌ی استاد خانلری بوده است، به‌عنوان مبنای کار قبول کنیم و آن‌چه را که از ضبط این نسخه‌ها دور می‌شود، مرتبط با مراحل بعدی تحول شعر او به‌حساب آوریم. مثلاً در همان عبارت «بنت‌العنب» و «آن تلخ‌وش» چون نسخه‌ی الف و ب ـ که قدیمی‌ترین نسخه‌هایند ـ بنت‌العنب دارند، ما می‌توانیم به‌گونه‌ای استدلال کنیم و بگوییم که وی در نخستین دوره‌ی شاعری خویش، بیش‌تر به صنایع معنوی‌ای از نوع مراعات‌النظیر، نظر داشته است و بعدها به جمال‌شناسی حاکم بر شعر صوفیه و شطحات آنان روی آورده است که در آن‌جا نظام آوایی یا خوشه‌های صوتی و موسیقی حاصل از آن‌ها، بر مراعات‌النظیر و صنعت‌هایی از این نوع غلبه دارد و این چیزی‌ست که با تکامل ذهنیت شاعر و گسستن او از عرف و عادت‌های حاکم بر کتب بلاغت و یا حوزه‌های ادبی و مجامع شعری کاملاً منطبق است.

در بلاغت صوفیه، در شعرهای ناب ایشان، چه منظوم و چه منثور، محور جمال‌شناسی شکستن عرف و عادت‌های زبانی‌ست، چه در دایره‌ی اصوات و موسیقی و چه در دایره‌ی معانی. مقایسه‌ی **مثنوی** مولوی و **بوستان** سعدی و یا مقایسه‌ی **کلیله و دمنه‌ی** نصرالله منشی و **شرح شطحیات** روزبهان بقلی، تمایز این دو گونه‌ی جمال‌شناسی در ادب فارسی به‌خوبی می‌تواند نشان دهد. در مرکز این قلمرو استتیک، غلبه‌ی موسیقی و شطح (= پارادوکس) بر دیگر جوانب بیان هنری، کاملاً آشکار است. به حدی که عامل کاربرد هنری زبان یا به‌قول ساخت‌گرایان چک Aktualisace و به‌تعبیر فرمالیست‌ها Foregrounding از دو نوع استتیک متفاوت خبر می‌دهد و از نوادر شگفتی‌ها که پذیرفتن آن بسیاری از خوانندگان را ممکن است دشوار آید و ستیزه‌ی بسیاری از صاحبان اندیشه را نیز برانگیزد، یکی این‌که در این قلمرو جمال‌شناسی، حرکت از سوی موسیقی (یعنی صداها) است به‌سوی معنی و از معنی به‌سوی انتخاب لفظ بدین عبارات روزبهان بقلی توجه کنید:

«ای **دهر دهار!** کجاست **شهقه‌ی شبلی**، کجاست ترنّم ابوالحسن نوری؟ ای ظل **سماوات** کجاست دور **سمنون**، ای **فرش زمین** کجاست **تمکین جُنَید**، ای رنگ زحل! ای شرم زهره! ای حرف خرد! کجاست خون‌افشاندن حسین منصور در «انا الحق»، ای زمان و مکان! تو چرا بی‌جمال شیخ ابوعبدالله خفیف، می‌باشی؟»[۲]

در صورتی که معروف میان مردم آن است که در تصوف اصل معناست و لفظ هرچه خواهد گو باش. امّا حقیقت امر این است که در

لحظه‌های ناب صوفی، اصالت با موسیقی (یعنی کلمات) است و معانی تابع این موسیقی و الفاظند، گرچه اصرار ورزند که «حرف چبود خار دیوار رزان؛» این در کلیله‌ی نصرالله منشی‌ست که معنی مقدم بر لفظ است و نویسنده با اندیشیدن قبلی کلماتی را به‌تناسب نیاز خویش برمی‌گزیند.[3]

نه در:

بی‌خود از شعشعه‌ی پرتو ذاتم کردند

باده از جام تجلی صفاتم دادند

یا در این عبارت از شعر شطح بایزید بسطامی بزرگ‌ترین شاعر شعرهای منثور در ادب جهان:

مرغی گشتم،

چشم او از یگانگی،

پر او، از همیشگی

در هوای بی‌چه‌گونگی می‌پریدم.[4]

◆ ◆ ◆

**عامل اصلی اختلاف در ضبط اشعار حافظ، شخص خواجه شمس‌الدین محمّد می‌باشد و هیچ کاتب و نسخه‌برداری را در آن دخالتی نیست. حافظ همه عمر سرگرم پرداخت و تکامل‌بخشیدن به هنر خویش بوده و یا بر اثر فشارهای سیاسی شعر خود را تغییر داده است.**

◆ ◆ ◆

حافظ در آغاز گفته بود: مهر رخت، سرشت من؛ خاک درت، بهشت من؛ عشق تو سرنبشت من؛ راحت تو، رضای من

نظام موسیقایی قافیه‌های داخلی: سرشت من / بهشت من و... بی‌گمان بازمانده‌ی جمال‌شناسی دوران نخستین شاعری اوست که صنایع آشکار و معتاد و مألوف، در آن خود را جلوه‌گر کرده‌اند و بیان نیمه‌ی منطقی عرفی و «زود به سلطنت رسد هر که بود گدای تو» نیز بقایای همین مرحله‌ی شاعری اوست و این ضبطی‌ست که نسخه‌ی ب (اقدم نسخ که این غزل را دارد و قدیمی‌ترین نسخه از مجموعه‌ی دیوان خواجه) آن را حفظ کرده است.

حال ببینیم خواجه پس از عبور از این مرحله‌ی هنری و پشت سر گذاشتن مبانی استتیک کتب بدیع و بلاغت و معیارهای حاکم بر انجمن‌های ادبی شیراز عصر و پس از آشنایی با بلاغت تصوف و استتیک شطح، چه‌گونه این دو بیت را از نو سروده است:

دولت عشق بین که چون از سر فخر و افتخار[5]

گوشه‌ی تاج سلطنت می‌شکند گدای تو

خرقه‌ی زهد و جام می گرچه نه در خورِ هم‌اند

این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو

استتیک شعر حافظ، براساس نسخه‌ی ل ـ که این دو بیت را بدین‌گونه ضبط کرده است ـ از آن مرحله گذشته و بنیاد جمال‌شناسی هر دو بیت را بر اسلوب شطح و تناقض استوار کرده است: «گوشه‌ی تاج سلطنت شکستنِ گدا» و از سوی دیگر «خرقه‌ی زهد و جام می» را در یک آن، حفظ‌کردن «از جهت رضایِ» دوست.

رسیدن به این مرحله از کمال هنری، یعنی سیر از: «عشق تو سرنبشت من، راحت من رضای تو» به عالمی که بگوید: «خرقه‌ی زهد و جامِ می گرچه نه در خورِ هم‌اند / این همه نقش می‌زنم از جهتِ رضایِ تو»، در حقیقت سیر تاریخی جهان‌بینی حافظ است از عالم یک شاعر عادی و یک انسان معمولی به عالم یک رند، یک آزمرد یا هر کلمه‌ی دیگری که شما آن را بپسندید و لایق مقام حافظ باشد، در دوران کمال هنری و فکری او. در این مرحله از مراحل حیات معنوی حافظ است که او به صورت آینه‌ی تمام‌نمای انسانیت درمی‌آید و تصویرگر مجموعه‌ای از هر دو سوی تناقض‌های وجودی انسان می‌شود: سخنگوی جبر و اختیار / نماز و عصیان / خرقه‌ی زهد و جام می / غمگینی و شادخواری و در یک آن، «جام گیتی نما و خاکِ ره» و «هوشیار حضور و مست غرور» بودن، در حالی که «گنج در آستین و کیسه تهی است»، «بحر توحید و غرقه‌ی گناه» بودن و «به آب روشن می طهارت کردن» و اگر او فقط اهل یکی از این‌ها می‌بود، یا بهتر است بگوییم اگر شعرش آینه‌ای برای یکی از این احوال بود هرگز نمی‌توانست در همه‌ی ادوار زندگی انسان و در تمام مراحل فکری و فرهنگی جامعه‌ی ما، سخنگوی بلامنازع همه‌ی نیازهای روحی انسان باشد. ■

## پی‌نوشت‌ها

۱ـ **مطلع‌السعدین و مجمع‌البحرین**، نسخه‌ی مورخ ۹۸۸ محفوظ در مونیخ ورق ۱۸۳ و نیز همان کتاب نسخه‌ی مورخ ۱۰۰۰ هجری با عنوان **تیمورنامه و ظفرنامه** متعلق به همان کتابخانه ورق ۱۱۶ به‌ترتیب میکروفیلم‌های شماره‌ی ۵۱۳۲ و ۵۱۲۴ کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران.

۲ـ **شرح شطحیات**، روزبهان بقلی، به تصحیح و مقدمه‌ی هنری کوربین، تهران، انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۴۴/۱۹۶۶، صفحه‌ی ۱۵؛ عبارت را تلخیص کردیم.

۳ـ بعضی از قدما مسأله‌ی رابطه‌ی لفظ و معنا را به‌گونه‌ی دیگری تصویر کرده‌اند که «برای گوینده، الفاظ مظروف معانی‌ست» زیرا اول معنی را در نظر دارد و بعد الفاظ را. امّا برای شنونده، «معانی مظروف الفاظ است زیرا او معانی را از الفاظ می‌گیرد.» **حاشیه‌السیالکوتی علی المطول**، چاپ استنبول، ۱۳۱۱ هجری‌قمری / ۲۴.

۴ـ **تذکرة‌الاولیا**، چاپ نیکلسون، ۱۷۵/۱.

۵ـ در نسخه‌ی غنی و قزوینی، فقر و افتخار که الفقر فخری. فقر و افتخار هر دو تقریباً یک مفهوم دارند و با زبان فشرده‌ی خواجه هماهنگ نیست.