«حافظ برتر کدام است؟»

بخش دوم

حافظ برتر کدام است؟
دکتر رشید عیوضی
مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۸۵

دکتر ایرج امیرضیائی *

۴۴) دوستان عیب نظربازی حافظ مکنید
که من او را ز محبّان شما می‌بینم(۳۴۸، ۷)

ضبط نسخهٔ ۸۲۲ (و ۸۴۳) «ز محبّان خدا» است و مصحّح در ردّ این می‌نویسد: «بدیهی است که اختیار نی، بسیار ضعیف‌تر است زیرا کیست که از محبان خدا نباشد وانگهی روی سخن شاعر با دوستان است و می‌گوید که ای دوستان، من از دوستان شما هستم بهتر است که نظربازی را بر من عیب نگیرید».

غزل به تمامی عرفانی است و از تجلّی نور خدا در خرابات مغان، حصرتوجه سالک عاشق به معشوق و رازگشایی عارفانه سخن می‌گوید، لیکن سلوک خارق عادات در بسیاری از ابیات پیداست، از جمله بیت دوم که تعریضی به ملک الحاج و حج بی‌حضور قلب او می‌زند و نیز در تنعمات زمینی به شهود نایل می‌شود (خرابات مغان، نافه‌گشایی زلف بتان و مشک ختن و نافه‌چین و باد صبا که این همه افزون بر تجلیات حق، موهم طیبات زمینی هم هستند)، این‌گونه «مقام مشاهده» خرق عادتی را به قول حافظ «کس ندیده است» و هم از این روست که دوستان حافظ نظربازی او را عیب‌ناک می‌یابند و حافظ هم در پاسخ خرده‌گیری آنان (که علی‌الاصول دعوت حافظ به زهد و ترک نظربازی است) می‌گوید من محبّ خدا هستم و به مصداق آیه کریمه « فَرجِعِ البَصَرَ کَرّتین» از فضیلت نظربازی در مفهوم نگاه، دوباره به امور و اشیاء رفتن از سطح پدیده‌ها به عمق آنان برخوردارم. با این «علم نظر» است که حافظ صاحب‌نظر و ناظر روی حق می‌شود آن هم در خرابات مغان و کامروایی‌های زمینی که طبعاً در ظرف عادت و سنت‌های ظاهر و «فهم ضعیف» دوستان و اکثریت نمی‌گنجد.

استدلال مصحّح مبنی بر اغماض دوستان حافظ، مصداق عذر بدتر از گناه است. حافظ نظربازی‌اش را سلوک حق‌جویانه معرفی می‌کند و به صراحت در بیت شش غزل می‌گوید: این تجلی حق را کسی درک نمی‌کند و البته حافظ نظرباز که در این غزل پرتو حقیقت را در دل منزه‌اش دریافته، طالب وصال مستقیم معشوق عرفانی است: «خواهم از زلف بتان نافه‌گشایی کردن ...» و مصرع دوم همین بیت پاسخی است به توضیحات ساده‌انگارانهٔ مصحّح: «فکر دور است همانا که خطا می‌بینیم».

۴۵) بگذار تا ز شارع میخانه بگذریم
کز بهر جرعه‌ای همه محتاج این دریم (۳۶۳، ۱)

ضبط سایه «به شارع میخانه» و مطابق نسخ ۸۱۴ و ۸۱۳ ـ ۸۲۵ و ۸۲۲ است. دلیل مصحّح در انتخاب «ز شارع» پذیرفتنی نیست. می‌گوید: « شارع یعنی «راه تمام». از راه می‌گذرند به راه نمی‌گذرند». معنی ایشان درست است اما در بیت نامفهوم می‌افتد.

ز شارع میخانه بگذریم یعنی از میخانه عبور کنیم. اما «به شارع میخانه بگذریم» یعنی به میخانه برویم: کجا به کوی طریقت گذر توانی کرد / او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد/ او به شاهراه طریقت گذر نکرد/ گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی.

۴۶) سوی رندان قلندر به ره آورد سفر
دلق شطاحی و سجاده طامات بریم (۳۶۴، ۲)

این بیت در ۵ نسخه آمده است.

۸۲۱ ، ۸۲۳: دلق بطحایی و سجاده طامات بریم

۸۲۲: دلق سلطانی و سجاده و طامات بریم

۸۲۴: دلق و سجاده و شطاحی و طامات بریم

۸۲۷: دلق بسطامی و سجاده طامات بریم

«در مفهوم «دلق بطحایی» و «دلق سلطانی» راه به جایی نبردیم و دربارهٔ «دلق بسطامی» نیز باید گفت که منصرف ذهن از آن «بایزید بسطامی» عارف بزرگ قرن سوم هجری است و تصور نمی‌رود که حافظ او را مورد طعن قرار داده باشد. با توجه به هر چهار ضبط نسخ کهن به نظر می‌رسد که ضبط صحیح ضبط نسخهٔ ۸۲۴ است منتها تألیف جمله در این نسخه دستخوش تغییر شده است.» پس از این صغری و کبری چیدن‌ها و با جابه‌جایی کلمات در ضبط ۸۲۴ و بدون رعایت هیچ معیاری به ضبط من درآوردی «دلق شطاحی» رسیده‌اند که بسی بی‌راه‌تر از هر ضبط نسخ کهن است. و انصاف باید داد که ضبط هر چهار نسخه وافی مقصود بوده و نیازی به استحسان و ذوق‌ورزی نیست. «دلق بطحایی» به معنی دلق مقدس مربوط به اماکن مقدسه مکه و مدینه است و توجهی به بیت مطلع (خیز تا خرقه صوفی به خرابات بریم ...)، تعریض حافظ به صوفیان را نمودار می‌سازد که مقدسات را هم رنگی و زمینی کرده‌اند، اما «دلق سلطانی» هم روشن‌تر از «دلق شطاحی» مصحّح است و می‌تواند مفید معانی زیر باشد:

دلقی که صوفی را در مقام سلطان زمینی صاحب اختیار و مال و مکنت فراوان و دم و دستگاه خانقاهی کرده و دیگر اینکه دلق اهدایی سلطان است که در مقابل «خرقه تبرک» و «خرقه ارادت» و «خرقه ولایت» می‌ایستد که به مناسبت شایستگی‌های خاصّ سالک توسط پیر پوشانده می‌شود. اما این‌که دلق بسطامی از آنِ بایزید عارف بزرگ بوده و مصحّح تصور نمی‌کند «که حافظ او را مورد طعن قرار داده باشد»، تصوری است که عقلش نمی‌کند تصدیق. نیم‌نگاهی به بیت مطلع غزل حکایت از آن دارد که حافظ با هر خرقه صوفی و هر دلق و طاماتی مخالفت و عناد می‌ورزد و از آنجا که بایزید بسطامی هم صوفی بوده و هم دلق‌پوش (گویا معروف بوده که دلق بایزید در آسمان آویخته شده) و هم طامات (لیس فی جُبَّتی سِوَی‌الله، سبحانی ما اَعظَم شأنی)، در نتیجه حافظ او را هم مانند تمامی شطاحان مورد طعن قرار داده است.

به نظر مصحّح ضبط نسخهٔ ۸۲۴ دستخوش تغییر تألیف شده است، اما برای این ادعا دلیلی ارائه نمی‌شود. در دیوان حافظ تصحیح خانلری، دلق ۲۲ بار به کار رفته که در ۲۱ مورد ضد ارزش و منفی است. همچنین سجاده در تمامی ۹ بار تکرار، بار منفی دارد. طامات و شطح هم به قرینه بیت مطلع و نیز تمامی موارد به کار رفته در دیوان منفور حافظاند، پس منطقی می‌نماید که مطابق ضبط ۸۲۴، دلق و سجاده و شطاحی و طامات همچون متاعی کم‌ارزش و حتی بی‌ارزش، در پای رندان قلندر ریخته شود، تا اصولیت‌های برتر اینان که سخت مقبول حافظ است، بسی برتر از صوفیان و شطاحان و مدّعیان کرامت (بین نه غزل) بنشیند که به قول حافظ زاهدانی هستند مستحق زندان مکافات (بیت یازده غزل).

۴۷) چو در دست است رودی خوش بگو مطرب سرودی خوش
که دست افشان غزل خوانیم و پاکوبان سراندازیم
(۳۶۵، ۴)

در ترجیح ضبط «بگو مطرب» بر «بزن مطرب»، می‌نویسد: فعل «سرود زدن» در دیوان حافظ نیامده .... در لغت‌نامه، ذیل «سرود» و «زدن»، فعل سرود زدن دیده نمی‌شود.»

اگر مصحّح گرامی به دیوان حافظ تصحیح خودشان مراجعه می‌کردند می‌دیدند که در ص ۶۲۹ مجلد اول، حافظ «سرود زدن» را آورده است:

مغنی نوایی به گلبانگ رود
بگوی و بزن خسروانی سرود

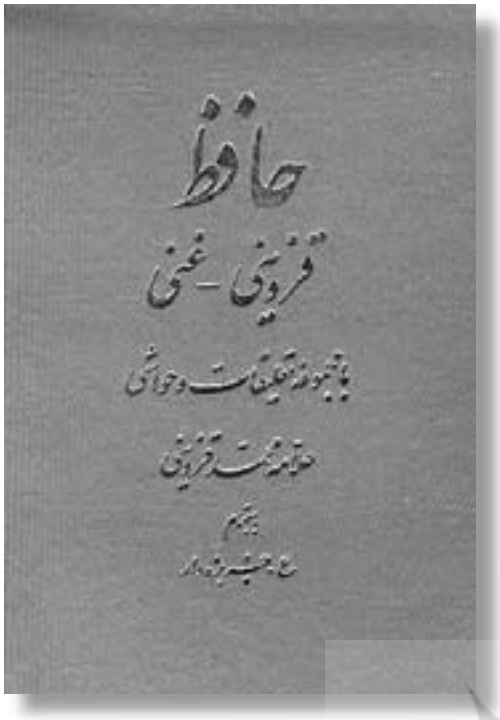
از این گذشته «راه زدن» هم در همان معنی در شعر حافظ بارها به کار رفته است.

۴۸) صوفی بیا که جامهٔ سالوس برکشیم
وین نقش زرق را خط بطلان به سر کشیم (۳۶۶، ۱)

مصرع اول مطابق ضبط ۸۲۷ و ۸۲۲ چنین است: صوفی بیا که خرقه سالوس برکشیم. به دلایل زیر ضبط خرقه ترجیح دارد. نخست اینکه موسیقی بیت با خرقه دلنشین‌تر است: قرب مخرج حروف خ، ق، ک هر دو مصرع را آهنگین می‌سازد، دیگر این‌که خرقه سالوس در تقابل صوری با نقش زرق و خط بطلان، متداعی «خرقه تبرک» و «خرقه ارادت» تصوف هم هست حال آنکه جامهٔ سالوس نمی‌تواند خرقه‌های خاصّ صوفیان را متداعی کند. استفاده حافظ از فرهنگ تصوف در دیگر بیت‌های غزل (مراعات نظیر و از آن مهم‌تر تقابل‌های صوری) ضبط خرقه را برتر می‌نشاند: نذر و فتوح صومعه/ وجه می/ در تقابل با دلق /یار /آب خرابات، بزم صوفیان/ غارت باده/ برکشیدن شاهد.

۴۹) دلم از پرده بشد حافظ خوش لهجه کجاست
تا به قولِ غزلش ساز نوایی بکنیم (۳۶۸، ۸)

ضبط شش نسخهٔ «تا به قول و غزلش» مناسب‌تر می‌نماید. قول و غزل هم‌آواز و هم شعر است که با حافظ خوش‌لهجه مناسبت دارد، با لهجهٔ خوش آواز می‌خواند و به یاری غزل زیبایش، دل را به پرده باز می‌گرداند. در انتخاب قول و غزل، آنچه برجستگی دارد قول است و غزل زاید می‌نماید.

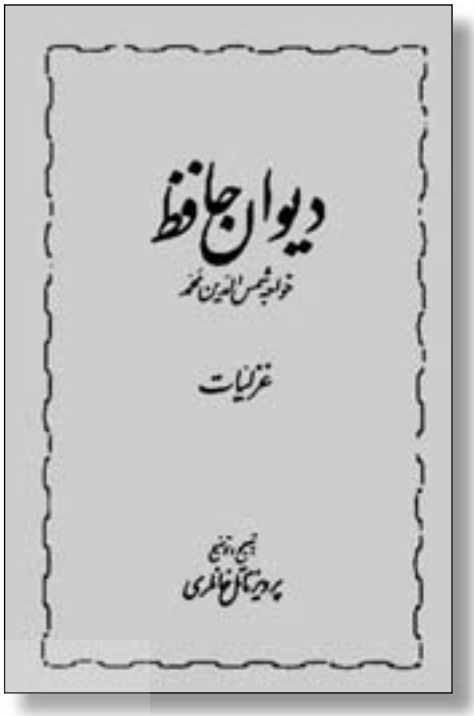


۵۰) خال دلم ز خال تو هست در آتشش وطن
چشمم از آن دو چشم تو خسته شده‌ست و ناتوان
(۳۷۵، ۵)

ضبط هر سه نسخه مرجع (۸۲۲ ، ۸۲۵ ، ۸۲۷) «حال دلم» است و اصلاح آن به خال وجهی ندارد، به ویژه که در ضبط یک نسخه «حال دلم ز خال تو» آمده که احتمال خطای کاتب را کاهش می‌دهد. معنی بیت با «حال دلم ز خال تو ... » موجّه و محصل است: معشوق طبیب‌وار به بالین خسته می‌آید و پرسش می‌کند و فاتحه می‌خواند و می‌رود. هنگام عیادت «حال» بیمار را می‌پرسند بیمار هم در پاسخ احوال‌پرسی می‌گوید حال دلم خراب است. از آنجا که بیماری، بیماری دل است لذا در جواب هم از عضو بیمارش سخن به میان می‌آورد. اگر فرض کنیم که معشوق از حال دل خسته پرسیده باشد، پاسخ حافظ معقول‌تر و مناسب‌تر هم خواهد بود.

۵۱) بردم از ره دل حافظ به دف و چنگ و غزل
تا جزای من بدنام چه خواهد بودن (۳۸۱، ۷)

ضبط دیگر: «به می و چنگ و غزل» برتر می‌نماید. می و چنگ دو مقوله جداگانه‌اند حال آنکه دف و چنگ هر دو موسیقی را مراد می‌کنند که با چنگ تنها هم متداعی می‌شود. توجه به غزل و به ویژه بیت‌های مطلع و مقطع نشان می‌دهد که ابتدا می و جام را مطلوب می‌دارد تا ببیند که سرانجام چه خواهد بودن (موهم درک راز عرفانی «غایات امور» توسط می معرفت‌بخش). در بیت مقطع



هم پیر میخانه از خط جام معمای فرجام (سرانجام بیت مطلع) را چنین رازگشایی می‌کند: حافظ دلبردهٔ می و موسیقی شده و این همان مفهوم کامروایی و پختگی و فرجام کار است.

«می و چنگ» در شعر حافظ به دفعات آمده است:

اگر چه باده فرح‌بخش و باد گل‌بیز است
به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است

این بیت همان مضمون راهزنی دل به دست می و چنگ را دارد.

ـ گیسوی چنگ ببرید به مرگ می ناب
ـ ما می به بانگ چنگ نه امروز می‌خوریم
ـ مِی خور به بانگ چنگ و مخور غصه ور کسی

۵۲) مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست
به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن (۳۸۳، ۶)

ضبط چهار نسخهٔ ۸۱۸ ، ۸۱۹ ، ۸۲۳ ، ۸۲۵ «مراد ما» ترجیح دارد. این ضبط واجد معنای گسترده‌تری است و به هدف آفرینش راجع می‌شود، اما دل می‌تواند میلی شخصی باشد. توجه شود که به قول دکتر مرتضوی این غزل مهمات فکر حافظ را نشان می‌دهد و هر بیت آن حکایت از باورهای ثابت تفکّر وی دارد. شاعرانگی و صنعت نباید بر معنی ترجیح داده شود. در ضمن این ضبط از صنعت نیز خالی نیست: هم‌حروفی و هم‌صدایی چهارباره «م» در مصرع اول و تناسب «مراد ما» با «رخ تو».

۵۳) مدام خرقهٔ حافظ به باده در گرو است
مگر ز خاک خرابات بود طینت او (۳۹۷، ۷)

نوشته‌اند: «طینت با خاک تناسب قابل‌توجهی دارد» و لذا از ضبط «فطرت او» برتر می‌نشیند. اما فطرت در معانی هم‌خمیره و هم‌سرشت دربرگیرنده طینت نیز هست و پشتوانهٔ ضبطی کهن‌ترین نسخه (به تکرار) و چهار نسخه معتبر قدیمی را دارد. بیت زیبا و بلکه بیت‌الغزل زیر مؤید این ضبط است:

می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار
این موهبت رسید ز میراث فطرتم

مصحّح محترم را به نوشته‌شان در دو صفحه بعد متفطن می‌سازم: «در موارد نزدیک بودن تعداد منابع، بهتر است از ضبط کهن‌ترین نسخه‌ها عدول نشود». از همه اینها مهم‌تر این‌که «بود طینت» به جهت قریب مخرج بودن «د» و «ط» متنافرند و خلاف موسیقی شعر.

۵۴) در هوای لب شیرین پسران چند کنی
جوهر روح به یاقوت مذاب آلوده (۴۱۲، ۴)

ضبط شش نسخه «به هوای» ترجیح دارد چون «ب» حرف نرم است و با منظور «هوای لب» متناسب‌تر می‌نماید و موسیقی شعر را لطیف‌تر بیان می‌کند.

«شیرین پسران» ضبط ده نسخه از منابع کتاب و «شیرین دهنان» ضبط تنها نسخه ۸۲۴ است که ضبط برتر بوده و مطابق با تهذیب نهایی حافظ ـ احتمالاً ـ باید باشد. نخست این‌که موسیقی مصرع با شیرین‌دهنان (تکرار حروف ن و ه) زیباتر است، همچنین تناسب لب و دهن این انتخاب را تقویت می‌کند. تقابل صوری شیرین‌دهن / روح‌آلوده در جنبهٔ پارادوکسی‌شان اهمیت دارد که البته این تضاد با شیرین پسر به دست آمدنی نیست. به قول دکتر شفیعی کدکنی تعدد ضبطِ نسخ، معیار مهمی در انتخاب ضبط‌ها نیست بلکه باید به مراحل شاعری حافظ توجه داشت که در مرحله اول «قوانین حاکم بر جمال‌شناسی شعر عصر او» و «تقابل‌های معقول و منطقی و تناسب‌های از پیش آزموده شده سنت شعر فارسی حاکم است»، اما «در مرحلهٔ کمال استتیک و مبانی هنر عرفانی و گریز از قراردادهای سنتی شعر همراه با مجموعه‌ای از تناقض‌ها و گرایش به شطح» حکومت می‌کند. لذا اگر ضبطی واجد ویژگی‌های «مرحله کمال» حافظ باشد ولو ضبط یک نسخه،

منطقی و علمی است که همان را انتخاب کرد.

نکته‌ای که باید بدان اشاره کرد استدلال معالفارق مصحّح علیه موافقین ضبط شیرین‌دهنان است. می‌نویسد: «باید توجه کرد که تنها در این بیت نیست که حافظ شیرین پسر آورده است تا با کنار گذاردن ضبط نه نسخه بتوان دهان کج‌اندیشان را بست». مصحّح گرامی توجه به مذموم بودن هوای لب شیرین پسر (یا شیرین‌دهن) در بیت نکرده‌اند. بیت در پی تقبیح و تحذیر از مراد گوینده تمتّع و تحذیر از هوایی است که جوهر روح را آلوده می‌سازد و از کل غزل و نیز همین بیت برمی‌آید که مراد گوینده تمتّع از لذات دنیوی است و نه انحراف جنسی. مغبچه باده‌فروش در مقام عرفان و زهد حافظ را به دوری از کامروایی و زندگی بهره‌مندانه زمینی (بهره‌های حتی مشروع) دعوت می‌کند و زندگی زمین را چاه طبیعت می‌نامد و دیر خراب‌آلوده که به هیچ‌وجه شایستهٔ توجه نیست. پاکی و صافی و طهارت در دوری از بهره‌های زمینی ست (فلسفه زهد سخت آن را دشمن می‌دارد و در جواب مغبچهٔ داعی به دنیاگریزی، زندگی را دفتر گل و بحر عمیق پاک و با صفا می‌شمارد). پس غزل دو نحوه مشرب و مکتب را رو در روی هم قرار می‌دهد، زهد و عرفان در برابر زندگی متنعمانه که منجر به پختگی و آشنایی با ره عشق و ناآلودگی می‌شود. با این حساب روشن است که شیرین‌دهنان به مثابه نماد رویکرد به خوشی و بهره‌مندی ضبط درست و مطابق با مرحلهٔ کمال شعر حافظ است.

۵۵) از من جدا مشو که توام نور دیده‌ای
محبوب جان و مونس قلب رمیده‌ای (۴۲۱، ۱)

ضبط دو نسخهٔ ۸۲۲ و ۸۲۷ «آرام جان» و هفت نسخهٔ «محبوب جان» است. «آرام» با «رمیده» قافیه متضاد بوده و ضبط برتر است. نور دیده قطعاً محبوب هم هست اما بکارگیری پارادوکس، هنر مرحله کمال حافظ به شمار می‌رود: مونسی که هم آرام‌بخش است و هم بی‌قرارکننده. هم‌حروفی رمیده و آرام (ر، م) و تکرار سه (ن و م) (جان، مونس) موسیقی شعر را دلکش‌تر می‌سازد.

۵۶) تا چه خواهد کرد با ما تاب و رنگ عارضت
حالیا نیرنگ نقش خود بر آب انداختی (۴۲۳، ۲)

دو نسخه (۸۲۱، ۸۲۲) از هشت نسخه مأخذ «آب و رنگ» ضبط کرده‌اند که با توجه به مجموعه اصطلاحات نقاشی یعنی آب و رنگ و نیرنگ و نقش ضبط برتر است. استدلال مصحّح در انتخاب «تاب و رنگ» ابتدا ترجیح شش نسخه که کهن‌ترین نسخه‌ها نیز در رأس آنهاست، بوده و سپس مفهوم دقیق‌تر تاب را مطرح می‌کند: «تاب» با داشتن مفاهیم فروغ و درخشش و نور در کنار «رنگ» مناسب‌ترین وصف برای عارض است. باید خدمت مصحّح گرامی عرض کرد که «آب» نیز واجد همین معانی (فروغ و درخشش و نور) به اضافه تازگی و لطافت و رونق و ... هم هست و لذا با انتخاب آب و رنگ هم درست به همان معنی می‌رسیم که نویسنده بیان کرده است: «حالیا طرح اولیه نقش توست که ما را این چنین مفتون تو کرده است. نمی‌دانیم وقتی فروغ و رنگ آن به حدّ کمال برسد با ما چه خواهد کرد؟» پس روشن است که دقت مفهومی «آب» بسی بیشتر از «تاب» نامألوف و نامناسب بوده و در ضمن در خدمت مراعات‌النظیر هم قرار می‌گیرد و با آب مصرع دوم جناس تام می‌سازد. اما درباره این‌که نوشته‌اند: «بی‌گمان «تاب و رنگ» گفتهٔ حافظ است»، گویا فراموش شده که غالب و بلکه تمامی ضبط‌های گوناگون نسخ کهن مرجع، از آنِ حافظ است و غرض از تصحیح نسخ، نزدیک شدن به ضبط «مرحلهٔ کمال» شعر حافظ است. چه عموم ادبا و از جمله مصحّح کتاب اذعان دارند که بیشترین تفاوت ضبط‌ها توسط خود حافظ و به منظور نیل به کمال جوانب گوناگون هنرش انجام گشته و به قول دکتر شفیعی کدکنی به جز موارد استثنایی عامل اصلی این اختلاف نسخه‌ها شخص حافظ است و هیچ کاتب و نسخه‌برداری را در آن دخالتی نیست. (موسیقی شعر، ص ۴۲۱).

۵۷) هر پاره از دل من و از غصه قصّه‌ای
هر شطری از خصال تو وز رحمت آیتی (۴۲۷، ۳)

مصحّح در مخالفت با ضبط «هر سطری» به نقل از دکتر محجوب می‌نویسد: «به آسانی می‌توان اندیشید که «خصال» سطرهایی ندارد که هر یک از آن آیت رحمتی باشد ...» این استدلال قانع‌کننده نیست و می‌توان با توجه به بیت‌های غزل درباره محبوب روحانی اندیشید که دفتر خصال او سطر به سطر ـ نوشته به نوشته ـ آیه رحمت است. توجه شود که خطاب غزل به کسی است که فراتر از بهشت و بهشتیان می‌نشیند. به مقامی بالاتر از عیسی و خضر رسیده و عاشق پریشان (دل پاره پاره و پرغصه) و مهجور از او می‌خواهد تا سطری از دفتر رحمتش را بر او بخواند و مشمول عنایتش گرداند و پریشانی را به مجموعه بدل سازد.

موسیقی شعر هم با «سطری از خصال» در تکرار حرف «س» زیباتر می‌نشیند و تقابل‌های صوری دلنشینی در بیت ساخته می‌شود. پاره دل / سطر خصال (اولی نمایانگر تفرقه و دومی مبیّن مجموعه سطرها و آیات در خدمت مجموعه‌اند اما شطر خصال آن را تکه‌تکه می‌نماید) ، قصه غصه/ آیت رحمت. این تقابل‌های صوری در خصلت متضادشان، و نیز «موازی‌های آوایی» که «خوشه‌های صوتی» می‌سازد (غصه قصه/ سطر خصال/ رحمت آیت)، کمال هنری حافظ را نمودار می‌کند (اصطلاحات و استدلال‌ها منقول از «موسیقی شعر» است).

۵۸) بکش جفای رقیبان مدام و جور حسود
که سهل باشد اگر یار مهربان داری (۴۳۷، ۸)

ضبط دو نسخهٔ ۸۱۸ و ۸۲۴ چنین است: بکش جفای رقیبان مدام و خوش‌دل باش. این ضبط ترجیح دارد، نخست به این دلیل که جفای رقیب اعم از جور حسود است. جفا هم در معنی جور و هم استخفاف و نیز رقیب در مفهوم هم مراقب و هم رقیب عشقی، بیانگر «جور حسود» هم هست و لذا جور حسود زائد می‌نماید. با انتخاب «خوش‌دل باش» تکرار «ش» موسیقی شعر را زیبا می‌کند و از آن مهم‌تر جفاکشی و خوشدلی، متضاد صوری می‌سازند که صفت مرحله کمال شعر حافظ است.

۵۹) به وصل دوست گرت دست می‌دهد یک دم
برو که هر چه مراد است در جهان داری(۴۳۷، ۹)

ضبط بهتر «وصال دوست» است که تکیه مصرع هم بر آن واقع می‌شود. مصحّح استدلال می‌کند که با ضبط «به وصل دوست» تکیه بر روی «یک دم» می‌باشد. اما آنچه اهمیت دارد وصال دوست است چه یکدم و چه بیشتر، لذا «وصال دوست» ترجیح دارد . «به» در مصرع زائد به نظر می‌رسد و بدون آن تمامی واژه‌ها ضرورند و در جای خود می‌نشینند.

۶۰) حافظ دگر چه می‌طلبی از نعیم دهر
مِی می‌چشیّ و طرّهٔ دلدار می‌کشی (۴۴۹، ۸)

ضبط برتر «می می‌خوری» است ـ ضبط های ۸۱۸، ۸۲۱، ۸۲۷ ـ به نظر مصحّح «مِی می‌چشی» با «طرّهٔدلدار می‌کشی» همخوانی دارد. اما همچنان‌که دکتر شفیعی کدکنی گفته است کلمه قافیه از اهمیت تامی در فراخواندن و ساختن مشابهات برخوردار است و «می‌چشی» هیچ مشابهتی با «دلدار» ندارد. اما «می‌خوری» با تکرار حرف «ر» (همچنین در طرّه) تشابه با قافیه و روی دارد. به ویژه که به نظر می‌رسد برجسته‌ترین حرف قافیه همان «ر» است. درباره مفهوم چشیدن هم‌گفتنی است که اگر مراد مزه مزه کردن و کم نصیبی از می باشد که نعیم دهر به حساب نخواهد آمد، و اگر هم منظور خوردن باشد پس همان بهتر که «مِی می‌خوری» ضبط شود.

۶۱) گل یار حسن گشته و بلبل قرین عشق
این را تغیّری نه و آن را تبدّلی (۴۵۲، ۴)

دو ضبط دیگر این را تفضّلی نه (۸۲۷) و این را تعزّزی نه (۸۲۱ ، ۸۲۳) است که هر دو بر ضبط «تغیّری نه» رجحان دارند. به زعم نویسنده «تغیّر و تبدل بیشتر در کنار هم به کار می‌روند (و) هم‌وزن هم هستند» اما هیچکدام از این‌ها امتیازی ندارند و تقابلی صوری و یا موازی آوازی ایجاد نمی‌کنند و به راحتی به جای هم می‌نشینند. اما با انتخاب «تعزّز» و یا «تفضّل»، تقابل صوری برقرار می‌شود یعنی عاشق از تفضل معشوق برخوردار نیست و یا به جهت بی‌اعتنایی معشوق بی‌عزت است. این معانی به صفت استغنای معشوق راجع می‌شوند و در مقابل چنین حالتی است که گاهی حافظ به دو جانب بودن عشق اشاره می‌کند و هر دو طرف را نیازمند هم می‌داند:

ـ سایه معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد
ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود
ـ گرچه می‌گفت که زارت بکشم می‌دیدم
که نهانش نظری با من دل‌سوخته بود

نکته آخراین‌که با توجه به قافیه و برجستگی حرف «ل» احتمالاً موسیقی مصرع با «تفضّل» بهتر است.

۶۲) سویدای دل من تا قیامت
مباد از شوق و سودای تو خالی (۴۵۴، ۹)

ضبط «شور و سودای تو» برتر است و با سودا (در معنی عشق و جنون) و قیامت که شور و هیجان بر آن حاکم است تناسب بسیار دارد.

۶۳) خدا واقف که حافظ را غرض چیست
و علمُ اللهِ حَسبی مِن سؤالی (۴۵۴، ۱۳)

۸۱۸، ۸۲۳، ۸۲۵، ۸۲۷ «خدا داند» ضبط کرده‌اند که

خوش‌آهنگ‌تر است (تکرار سه «د»). استدلال مصحّح به هیچوجه پذیرفتنی نیست، می‌نویسد «واقف» سنگین‌تر و فخیم‌تر از «داند» است و مفهوم آن نیز با مضمون بیت مطابقت بیشتر دارد». با کدام دلیل واقف را فخیم‌تر از داند می‌پندارید؟ سه حافظ‌شناس دیگر خرمشاهی و سایه و نیساری «داند» را سنگین‌تر و فخیم‌تر یافته و همان را آورده‌اند. در ضمن با ضبط «خدا واقف» فعل مفقود است.

۶۴) نمی‌کنم گله لیکن ز ابر رحمتْ دوست
به کشته‌زار جگرتشنگان نداد نَمی (۴۵۷، ۸)

با این ضبط و با ساکن خواندن «ت» در رحمت تنافر کلمات خواهیم داشت (ت و د قریب مخرجند)، ضبط مناسب از آنِ نسخ ۸۲۱ و ۸۲۷ است: نمی‌کنم گله‌ای لیک ابر رحمتِ دوست

۶۵) سینه مالامال درد است ای دریغا محرمی
دل ز تنهایی به جان آمد خدا را همدمی (۴۵۸، ۱)

نسخ ۸۲۱، ۸۲۴، ۸۲۷ «ای دریغا مرهمی» ضبط کرده‌اند و بسیار برتر است. درد را درمان می‌کنند و با توجه به مصرع دوم معلوم می‌شود که درد عبارت از تنهایی است و درمان آن هم مرهمِ همدمی. به نظر مصحّح «درد دل را با گفتن آن به محرم مداوا می‌کنند نه با نهادن مرهم». حکم غریبی است. شاید در مکتب روانکاوی فرویدی چنین ادعایی مقبول باشد که با درد دل گفتن، درد مداوا می‌شود. اما روانشناسی علمی چنین باوری را مردود می‌داند. باری درد دل با گفتن آن به محرم موقتاً شاید تسکین یابد اما مداوا نمی‌شود.

۶۶) خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم
کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی (۴۵۸، ۳)

این بیت سه نسخه دارد: ۸۱۳: بوی جوی حوریان ۸۲۴: بوی جان مولیان ۸۲۷: بوی خون مولیان

ضبط «بوی جوی مولیان» در هیچ نسخه کهن دیده نمی‌شود و مصحّح با تأیید نظر علامه قزوینی ضبط مزبور را اشاره به مطلع قصیده رودکی می‌داند و می‌گوید هر گونه تردید در صحت بوی جوی مولیان منتفی است. در پاسخ یقین ایشان باید گفت جای تردید فراوانی هست. نخست‌اینکه از کجا معلوم شده کاتبان این کلمه را به کلی تحریف کرده‌اند، تصور این که قصیده رودکی برای کاتبان ناشناخه بوده، عجیب و دور از ذهن می‌نماید، دیگر مسأله ارتباط ترک سمرقندی و بوی جوی مولیان است که ظاهراً بوی جوی مولیان متداعی امیر سامانی شده، اما در بیت حافظ بوی جوی مولیان، محبوب ترک سمرقندی را تداعی می‌کند و نسبت ترک سمرقندی با مولیان نامعلوم می‌ماند، مگر این‌که بگوییم حافظ سامانیان را ترک می‌دانسته است. ضبط نسخه ۸۲۴ «بوی جان مولیان» معنایی در خور افاده می‌کند: محبوب سمرقندی بوی جوی مولیان را دارد (هم چکیده و اثر مولیان و هم رایحه آنجا). «بوی جان» در دیوان حافظ در دو جای دیگر هم به کار ر رفته است:

«بوی جان از لب خندان قدح می‌شنوم»
«اهل دل را بوی جان می‌آید از نامم هنوز»

۶۷) چو سلک دُرّ خوشاب است نظم خوب تو حافظ
که گاه لطف سبَق می‌برد ز نظم نظامی (۴۵۹، ۱۰)

ضبط ۸۲۵ «نظم پاک» است که «بر نظم خوب» ترجیح دارد: از جمله صفات درّ خوشاب صافی و شفافیت است که با نظم پاک بهتر متداعی می‌شود، خوشاب هم همان مفهوم خوب را دارد. بیت زیر از فرخی (به نقل از لغت‌نامه) می‌تواند مؤید «نظم پاک» باشد:

گر سخن گوید تو گوش همی‌دار بر او
تا سخن‌ها شنوی پاک‌تر از درّ خوشاب

۶۸) خون پیاله خور که حلال است خون او
در کار باده باش که کاری است کردنی (۴۶۲، ۳)

این بیت و غزل را تنها نسخه ۸۲۷ دارد با این ضبط: در کار یار باش

مصحّح با استناد به نسخهٔ بی‌تاریخ که احتمالاً به نیمه اول قرن نهم مربوط می‌شود ضبط «در کار باده» را آورده و استدلال می‌کند که «با توجه به این‌که مضامین کل غزل در زمینهٔ اهمیت باده ... است چنین به نظر می‌رسد که ضبط این نسخه مناسب‌تر است». چنین نیست و افزون بر اهمیت باده در غزل، به موسیقی و شادی‌بخشی و رازگشایی آن هم تصریح شده (ابیات ۵ و۶ و مصرع دوم بیت۴). از طرفی «در کار باده باش» همان مفهوم «خون پیاله‌خور» مصرع اول را افاده می‌کند و هیچ سخن تازه‌ای ندارد. موسیقی کار و یار زیباتر است و نیز «یار» می‌تواند موهم خون پیاله هم باشد و ضمناً «می» سبب تسهیل قرب دوست

می‌گردد (ایضاً موسیقی):

اول به بانگ چنگ و نی آرد به دل پیغام وی
وانگه به یک پیمانه می با من وفاداری کند

۶۹) گویی بدهم کامت و جانت بستانم
ترسم ندهی کامم و جانم نستانی (۴۶۵، ۵)

هر سه نسخه منبع، «جانم بستانی» آورده‌اند و تصحیح قیاسی مؤلف آن را به «جانم نستانی» تغییر داده است. معنی بیت با ضبط نسخ منبع روشن است: چون کام نمی‌دهد لذا جان عاشق ستانده می‌شود، در هر حال همان جان عاشق فدای معشوق است چه با کام و چه ناکام. اگر قرار باشد هر مصحّحی مطابق ذوق و تشخیص شخصی برخلاف سند و منبع اجتهاد ورزد، هرج و مرج و روایت سلیقه‌ای بر این دیوان پرگهر حکومت خواهد کرد.

۷۰) خم‌شکن نمی‌داند این قدر که صوفی را
جنس خانگی باشد همچو لعل رمّانی (۴۶۶، ۷)

نسخ ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۷ به جای «خم‌شکن»، «محتسب» ضبط کرده‌اند و مصحّح می‌نویسد: «خم‌شکن و محتسب هر دو کنایه از مبارزالدین محمد است. «خم‌شکن» با «جنس خانگی» و «لعل رمانی» تناسب دارد.»

البته معروف است که امیر مبارزالدین معروف به محتسب بوده، اما چنین نیست که هر جای دیوان حافظ محتسب را برابر با مبارزالدین بدانیم. در همین غزل به قرینه بیت مقطع: ... حال دل بخواهم گفت پیش آصف ثانی، نمی‌توان خم شکن و محتسب را همان امیرمبارز گرفت، چون آصف ثانی اشاره به خواجه جلال‌الدین تورانشاه و نیز قوام‌الدین صاحب عیار دارد که هر دو وزرای شاه شجاع بوده‌اند که پس از کور کردن و حبس امیرمبارز در سال ۷۵۹ حکومت شیراز را به دست گرفت. یعنی زمان سروده شدن این غزل، امیر مبارزی بر سر کار نبوده تا خم‌شکنی و احتساب بکند. یک دلیل دیگر هم می‌توان ارائه کرد مبنی بر این‌که محتسب در این بیت منطبق با امیرمبارزالدین نیست. مفهوم بیت، نقدی اجتماعی است مشعر بر همدستی محتسب و صوفی، یعنی محتسب می‌داند که صوفی شرابخوار شراب خانگی اعلائی فراهم می‌کند اما نادیده می‌گیرد چون با همدیگر بده و بستان دارند:

واعظ شهر چو مهر ملک و شحنه گزید
من اگر مهر نگاری بگزینم چه شود

از طرفی می‌دانیم که امیرمبارز پس از توبه، در میخانه‌ها را بست و نسبت به امور خلاف شرع سختگیری شدیدی را اعمال کرد و در جایی نوشته نشده که پس از توبه و رویکرد به قشریت در نهان باده‌خواری و یا خوشگذرانی می‌کرده است. در هر حال محتسبِ بیت فردی است منافق که در طمع تنعمات، با صوفی ناصاف عقد اتحاد بسته و ظاهر شرع را بها می‌دهد. این معنی با «خم‌شکن» حاصل نمی‌شود چون خم‌شکن لزوماً محتسب (ظابط قانونی) نیست. کما اینکه شیخ جام هم معروف به خم‌شکن بوده اما

بمانند شاه‌شجاع در دوره توبه و پرهیز از شادخواری‌اش، خم‌شکن واقعی بوده است و نه ریایی و مصلحتی. باری ضبط برتر «محتسب نمی‌داند» است.

۷۱) بگو که جان عزیزم ز دست رفت خدا را
ز لعل روح‌فزایش ببخش از آن که تو دانی (۴۶۸، ۳)

ضبط برتر«ببخش آن که» است در نسخه‌های ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۷. «از» انتخاب مصحّح زاید به نظر می‌رسد: از لعلش از آن که تو دانی ببخش. اما با ضبط

«ز لعل روح‌فزایش ببخش آن که تو دانی» معنی چنین می‌شود: از لعلش آن که دانی ببخش (یا آن‌که داند ببخشد).

۷۲) من این دو حرف نوشتم چنان‌که غیر ندانست
تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی (۴۶۸، ۴)

ضبط ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۷ «این حروف» است که به دلایل زیر برتری دارد. «این حروف» برخلاف استدلال مصحّح «صرف معنی نوشته» را نمی‌دهد بلکه از حروف مشخص ـ بیت و غزل اخیر ـ سخن می‌گوید (این و آن بیانگر تعیّن جزئی‌اند همچنانکه «من حروف نوشتم» مبین حروف کلی است). باز هم به نقل از خج نوشته‌اند «دو حرف متضمن معنی ژرف‌تری است...» و بیت زیر را هم در تقویت استدلالشان آورده‌اند:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است
با دوستان مروت با دشمنان مدارا

هر دو استدلال سست است. در بیت اخیر دو توصیه را در میان می‌آورد: مروت با دوستان و مدارای با دشمنان. و اگر «دو حرف» در اینجا اهمیت یافته به دلیل دو توصیه و رهنمود مشخص است و اگر بر فرض یک یا سه رهنمود ارائه می‌شد آن وقت باید از «یک حرف» یا «سه حرف» سخن می‌گفت و یا یک یا سه حرف ژرفا می‌یافت وگرنه صِرف «دو حرف» ژرفایی به کلام نمی‌بخشد. چنانکه در رباعی نغز زیر «یک حرف» کمال برجستگی را دارد و اشاره است به ذات احدیّت:

دل گفت مرا علم لدنّی هوس است
تعلیمم کن گرت بدان دسترس است
گفتم که الف گفت دگر گفتم هیچ
در خانه اگر کس است یک حرف بس است

همچنین در بیت زیر از حافظ «یک حرف» در معنی ختم کلام و اندرزی انسانی بیان شده است:

یک حرف صوفیانه بگویم اجازت است
ای نور دیده صلح به از جنگ و داوری

۷۳) بیا که فسحت این کارخانه کم نشود
به زهد همچو تویی یا به فسق همچو منی (۴۷۲، ۴)

۸۱۳، ۸۲۲، ۸۲۴: فسحت.
۸۱۴، ۸۱۳، ۸۱۹، ۸۲۱، ۸۲۳، ۸۲۵: قسمت
۸۱۸: حشمت
۸۲۷: رونق

به نظر مصحّح «ناگفته پیداست که «قسمت» و «حشمت» هر دو تحریف «فسحت» است ... (و) به آسانی می‌توان دریافت که «رونق » برساختهٔ کاتب نسخهٔ ۸۲۷ است». این احکام یقینی از کجا حاصل شده و چرا ناگفته پیداست که قسمت و حشمت هر دو تحریف فسحت است. بیت با هر دو ضبط معنایی روشن و عمیقی دارد، «قسمت» در معنی بهره و بخشش و نصیب این مفهوم را مستفاد می‌کند که دنیا بهره و بخشش خود را دارد و بی‌نیاز از زهد و فسق ماست (مفهومی اشعری و ضد علیتی). و اما «حشمت این کارخانه کم نشود» در معنی عظمت و اعتبار و شکوه کارخانه که با زهد و فسق تغییری نمی‌یابد همان مفهوم فسحت را دارد به اضافه معانی مهم دیگر از جمله قدرت‌نمایی. در همین مفاهیم، ترکیبات سپهر احتشام و عطارد حشمت در لغت‌نامه آمده است. تا اینجا دیدیم برخلاف احکام متقن مصحّح هر دو ضبط «قسمت» و «حشمت» معنایی برتر و بهتر از «فسحت» دارند و معلوم نیست با کدام قراین، مؤلف ضبط شش نسخه کهن را ـ که متعلق به سه منبع متفاوت است ـ محرّف می‌داند. به ویژه که حتی ضبط نسخ ۸۱۹ و ۸۲۱ و ۸۲۳ و ۸۲۵ (یعنی گروه ج که گویا مرجعی واحد با یکی دو واسطه دارند) در بسیاری از موارد متفاوت‌اند، مانند ۳۲۵، ۱ ـ ۳۶۵، ۴ ـ ۴۶۶، ۷ ـ ۴۶۷، ۵ ـ ۴۶۸، ۴. همچنین گاهی یکی از این نسخ همگروه، بیتی را ضبط نکرده اما دیگر نسخ گروه آن را آورده‌اند. مانند: ۳۶۴، ۲ ـ ۴۵۸، ۱ ـ ۴۶۰، ۷. همه اینها نشان از این دارد که احتمال تحریف بسیار کم است. آقای دکتر عیوضی به جای محکوم کردن بی‌دلیل کاتبانِ هفت نسخه، با اتهامات بی‌سوادی و دستکاری عامدانه و خیانت در امانت، بهتر است رهنمود عالمانه دکتر شفیعی کدکنی

و بسیاری دیگر از حافظ‌شناسان از جمله دکتر رواقی را بپذیرند که بجز «موارد استثنایی، بخصوص در دایرهٔ نسخه‌های کهنسال دیوان حافظ تا قرن نهم عامل اصلی این اختلاف نسخه‌ها شخص حافظ است و هیچ کاتب و نسخه‌برداری را در آن دخالتی نیست». (موسیقی شعر).

در نهایت به ضبط «رونق این کارخانه کم نشود» می‌رسیم که با داشتن معانی اعتبار، پیشرفت امر، جلوه و صفا، احتمالاً مناسب‌ترین ضبط می‌نماید.

۷۴) پارسایی چو تو پاکیزه دل پاک نهاد
بهتر آن است که با مردم بد ننشینی (۴۷۳، ۸)

به شهادت ابیات این غزل، این خسرو مه‌رویان که رقیب جائر دارد و با خار همنشینی می‌کند و از بسِ نازکی و سرکشی، لایق بزمگه خواجه جلال‌الدین است، مشکل پارسا هم باشد. گشت و گذار و ادب و شرم و معاشرت گستردهٔ او چنین صفتی را برنمی‌تابد. «نازنین» او را بهتر وصف می‌کند، لذا ضبط ۸۲۳ درست‌تر می‌نماید:
نازنینی چو تو پاکیزه رخ پاک نهاد.

در ضمن پارسایی مستلزم دوری از مردم است حتی مردم خوب، چه رسد به همنشینی با بدان. پارسایان قبول خلق را بزرگ آفتی می‌دانستند، حتی گاهی بزرگ‌ترین.

۷۵) نه همت را امید سربلندی
نه درمان دلی نه درد دینی (۴۷۴، ۹)

مصرع اول بیت مطابق هفت نسخهٔ ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۵، ۸۲۷ که متعلّق به سه گروه متفاوت منابع هستند چنین است: نمی‌بینم نشاط عیش در کس. (۸۱۸: نه می‌بینم، ۸۲۲: عشق). به زعم مصحّح «با اندک توجهی معلوم می‌شود که ضبط هفت نسخه با مصرع دوم تناسبی ندارد». اما با وجود توجه بسیار، تناسب دقیق و فصیح بین دو مصرع برقرار است: سخن از روزگار و جامعه‌ای است که در آن نه کسی بهره‌ای از عیش می‌برد و نه دل درمان می‌شود و نه درد دینی هست (جامعه‌ای بی‌نشاط و غمگین و بری از همدردی و صداقت و تأمل در ارکان انحطاط تاریخی و زوال اندیشه با رواج درس دین و نه درد دین). مفهوم این بیت درست ادامه بیت پیشین است:

درون‌ها تیره شد باشد که از غیب
چراغی بر کند خلوت‌نشینی

۷۶) ره میخانه بنما تا بپرسم
مآل حال خود از پیش‌بینی (۴۷۴، ۱۱)

ضبط ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۷ چنین است: مآل خویش را. این ضبط برتر از انتخاب مصحّح می‌نشیند. به قول خج: «مآل معنی اصطلاحی پیش‌بینی حال را هم دارد.» دکتر عیوضی به زیبایی مآل و حال در کنار هم اشاره کرده و از کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه دو شاهد آورده است: «... فایدهٔ حذق و کیاست آن است که عواقب کارها دیده آید و در مصالح حال و مآل غفلت برزیده نشود» و «چه آن‌که پادشاهی به عون بازوی اکتساب گیرد ... ناچار موارد و مصادر کار شناخته باشد و مقتضیات حال و مآل دانسته». در هر دوی این موارد حال و مآل در معنی حال و آینده آمده‌اند و تدبیر سیاسی مربوط به امروز و فردا. اما این شواهد ربطی به بیت حافظ ندارد. در آن غزل ضمن ابیاتی که اشاره رفت «حال» و وضع جامعه و عوام و خواص ترسیم شده و در نگرانی از آینده رویکرد به میخانه را توصیه می‌کند. در ضمن قافیهٔ پیش‌بینی ـ که مهم‌تر از دیگر کلمات است ـ با خویش موسیقایی‌تر و متناسب‌تر می‌نماید.

۷۷) تو دم فقر ندانی زدن از دست مده
مسند خواجگی و مجلس توران شاهی (۴۷۹، ۸)

۸۱۸: مجلس خواجگی و مسند بزم شاهی
۸۲۷: مسند خواجگی و منصب توران شاهی

مصحّح هیچیک از دو ضبط را نپسندیده و ضبط نسخهٔ ۷۴۳ را آورده است. می‌نویسد «منصب در این بیت مفهومی ندارد. منظور حافظ این است که نباید ملازمت مسند و مجلس توران شاهی را از دست بدهد». با ضبط فوق مسند و مجلس هر دو افادهٔ یک معنی می‌کنند و یکی زائد است. اما مصرع با «منصب»، مفهومی مناسب می‌یابد: نباید ملازمت مسند و شرف و مقام توران شاهی را از دست داد.

۷۸) حافظ خام طمع شرمی ازین قصه بدار
عملت چیست که مزدش دو جهان می‌خواهی (۴۷۹، ۹)

۷ نسخه: که مزدش دو جهان می‌خواهی
۸۲۷: که فردوس برین می‌خواهی

می‌نویسد: مفهوم و ضبط درست این بیت بدون توجه به بیت پیشین معلوم نمی‌شود: «تو دم فقر ندانی زدن از دست مده/ مسند خواجگی و مجلس توران شاهی. مراد از دو جهان ملازمت «مسند خواجگی» و «مجلس توران شاهی» است». استدلال بسی سست

است. مسند خواجگی و مجلس توران‌شاهی اشاره به یک مجلس دارد و چگونه می‌توان آنها را حمل بر دو جهان کرد. این دو جهان همان دنیا و آخرت است که در بیت دوم غزل بدان تصریح شده: همچو جم جرعهٔ ما کش که ز سرّ دو جهان .همچنین در هشت نسخه از ده نسخه مرجع غزل که بیت «تو دم فقر ندانی زدن ....» را ندارند بیت پیش از «حافظ خام طمع ...» چنین است:

اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل
کمترین ملک تو از ماه بود تا ماهی

در این بیت هم دو جهان (جهان ماه یا ماوراءطبیعت) مشخص شده که همان جهان‌های بیت دوم است. اشاره حافظ به عمل کم‌بهایش در مصرع دوم، عمل شرعی و چه بسا عمل اجتماعی‌اش را تداعی می‌کند که مطابق مفهوم توبیخی مصرع، نباید متوقع مزدی باشد.

از جمله معانی عمل، عمل صالح و عمل به وظایف شرعی است (لغت‌نامه)، با این معانی ضبط نسخه ۸۲۷ رجحان می‌یابد: چه اعمال صالح و وظایف شرعی ـ و نیز کار و کردار عام ـ انجام داده‌ای که متوقع بهشت هستی؟

۷۹) به روز واقعه تابوت من ز سرو کنید
که می‌رویم به داغ بلند بالایی (۴۸۱، ۶)

نسخه‌های ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۷ «تابوت ما» ضبط کرده‌اند که به همراه وا (واقعه) و تا (تابوت) مصرع اول و دا (داغ) و بالا (بالایی) در مصرع دوم موازی‌های آوایی زیبایی می‌سازند. مصحّح در ضبط انتخابی‌شان حسن صنعت التفات را امتیازی می‌داند. لیکن این‌گونه صنایع به دوره آغازین شاعری حافظ راجع می‌شود. در مرحله کمال، حافظ به موسیقی شعر اهمیت اساسی قائل است: بر ساختن «موازی‌های آوایی و توزیع خوشه‌های صوتی در طول بیت (از طریق) تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشترک در زنجیرهٔ مصراع یا بیت ...» (موسیقی شعر، ص ۴۳۷).

۸۰) هر مرغ به دستانی در گلشن شاه آید
بلبل به نواسازی حافظ به دعاگویی (۴۸۵، ۸)

۶ نسخه: به دعاگویی
۸۲۱، ۸۲۷: به غزل‌گویی

در توجیه «دعاگویی» حافظ چنین آورده: «نواسازی با «دستان» متناسب است و «دعاگویی» با «مجلس‌شاه». در کهن‌ترین نسخه‌ها حافظ را با لقب مولانا یاد کرده‌اند چنین مقامی با «دعاگویی» مناسبت دارد نه با غزل‌گویی».

لقب مولانای حافظ ارتباطی با این بیت ندارد. گویا مصحّح ابیات این غزل را فراموش کرده‌اند:

مِی خواه و گل‌افشان کن / مسند به گلستان بر تا شاهد و ساقی را ـ لب گیری و رخ بوسی مِی نوشی و گل بویی. اینجا با حافظی سر و کار داریم که توصیه رویکرد به عیش و می و شاهد و بوسه از لب آنان می‌نماید، در بیت مقطع نیز حافظ مرغ‌سان در گلشن شاه دستان‌سرایی می‌کند، بلبل در نواسازی است و حافظ شاعر در غزل‌سرایی. دعا در گلشن شاه و مجلس بزم، زمانی که

بلبل به آوازخوانی پرداخته ناهنجار و مغایر حال و مقام خواهد بود. در ضمن، بلبل آوازخوان و حافظ غزل‌گو می‌تواند همان حافظ خوش‌لهجه خوش‌آواز باشد. به فرمایش خودتان، «دعاگویی» احتمالاً متن اولیه است.

۸۱) زگال شب که کند قدح در سیاهی مشک
در او شرار چراغ سحرگهان گیرد (۱، ۴ قصاید)

۸۲۵: زحال شب
۹۱۷/ ۹۱۲: نکال شب

نوشته‌اند: «در دهۀ اخیر هر دو ضبط «نکال» و «زگال» مورد بحث قرار گرفته است و هر یک از محققان جانب یکی از آن دو ضبط را گرفته‌اند. با توجه به همۀ مناسبات لفظی و معنوی جهات رسم‌الخطی و منطق کلام بی‌گمان «زگال» صحیح است و لاغیر». ای کاش جناب دکتر عیوضی یکی از آن همه مناسبات لفظی و معنوی و منطق کلام و جهات رسم‌الخطی را برای اقناع خوانندگان مطرح می‌کردند و چون حتی یک دلیل هم برای یقین‌شان ارائه ننموده‌اند، لذا باید تصور کرد که چنین مناسباتی در کار نیست و ذوق شخصی جای تمامی آن مناسبات را پر کرده است. درباره ضبط درست «نکال شب» توضیحات عالمانه دکتر رواقی در کلک، شمارۀ ۲۱، کارساز است: نکال در معنی زشت و بی‌ریخت و زنِ زشت در ادب فارسی پیش از حافظ سابقه دارد و در این بیت «حافظ تلفیق بسیار دقیق و زیبایی از سیاهی و زشتی را در یک تصویر کرده است». معانی دیگر نکال، آتش و آتش افروخته با شرار مصرع دوم تناسب دارد.

ـ نگیرم پیش رو مر جاهلی را
که نشناسد نگاری از نکالی (ناصرخسرو)
ـ یقین بدان که عروس جهان همه جایی است
کز اندرون به نکال است و از برون به نگار (دیوان عطار)
ـ ای هژده زمستان تو به هم پیوسته
جز دوزخ پر نکال گرمت نکند (دیوان کبیر)

نکته جالب این است که مصحّح با این نوشته دکتر رواقی آشناست و در مواردی از جمله ۳۸۷، ۸ و نیز ۴۱۲، ۸ (در تأیید ضبط «جان و جهان» و «فضول نفس») به همین مطلب ایشان استناد کرده، اما درباره نکال و بحث مستوفای آن خاموشی گزیده است. اگر دلایل دکتر رواقی قانع‌کننده نیست برهان مخالف ارائه شود.

۸۲) چو شمع هر که به افشای راز شد مشغول
بسش زبانۀ مقراض در زبان گیرد (۱۷،۱)

۸۲۵: مصراع دوم متن
۹۱۷، ۹۱۲: بسش زمانه چو مقراض در زبان گیرد

باز هم قاطعانه نوشته‌اند: «ناگفته پیداست که ضبط نسخۀ ۸۲۵ فصیح‌تر است:. اما چنین می‌نماید که این «برهان قاطع» دست‌کم خرمشاهی ـ جاوید و نیساری را قانع نکرده، بلکه آنان ضبط ۹۱۷ و ۹۱۲ را فصیح‌تر یافته‌اند. از حیث موسیقی شعر تفاوتی بین دو ضبط نیست، اما ضبط ۹۱۷ و ۹۱۲ با آوردن زمانه چو مقراض مفهوم بلندی را القا می‌کند که زبانۀ مقراض فاقد آن است. در واقع مقراض به تنهایی در مصرع وافی مقصود است و «زبانه» تنها وزن را پر می‌کند و به احتمال زیاد مربوط به مرحلۀ آغازین شاعری حافظ است.

۸۳) شهنشهی که چو خورشید حصن گردون را
به عکس آتش تیغ فلک رخان گیرد (۲۴،۱)

نسخ ۸۲۲ و ۹۱۷/ ۹۱۲ این بیت را ندارند.
۸۲۵: تیغ فلک ز جان

«این بیت را نسخۀ ۹۱۷ / ۹۱۲ نداشته و مرحوم قزوینی نیاورده است. سا، خج و نی هم آن را نیاورده‌اند. دلیلی برای حذف آن وجود ندارد. توضیح این‌که «فلک رخان» تصحیح قیاسی ماست».

بهترین دلیل برای حذف بیت توسط پنج حافظ‌شناس مذکور همین تصحیح قیاسی است که هیچ شباهتی با سخن حافظ ندارد.

۸۴) بعد از کیان به ملک سلیمان نیافت کس
این ساز و این خزینه و این لشکر گران (۳،۲۷)

۹۱۷ / ۹۱۲: نداد کس

بیت با ضبط تنها منبع و معنی محصلی دارد و نیازی به تصحیح قیاسی نیست: این ساز و غیره را از کیان تا کنون به کسی (جز تو) نداده‌اند. اگر هم بنابر تصحیح باشد به جای «نداد» می‌توان «ندید» آورد که حداقل تغییر، تحمیل می‌شود.

مثنویات

۸۵) دو تنها و دو سرگردان دو بی کس
دو دامت در کمین از پیش و از پس (۲،۱)

۸۲۲: دو سرگردان بی‌کس
۸۲۷: دو سرگردان دو بی‌کس

تلفظ دو پس از سرگردان سخت است (تنافر ن و د)، ضبط ۸۲۲: دو سرگردانِ بی‌کس وافی مقصود بوده و روان‌تر هم تلفظ می‌شود.

۸۶) به من ده که بدنام خواهم شدن
مرید می و جام خواهم شدن (۳، ۱۸)

۸۲۲: مرید می و جام
۸۲۷: خراب می و جام

ضبط ۸۲۷ برتر است، خرابی با بدنامی مصرع اول تناسب دارد، یادآور ملامتی‌گری حافظ هم است. مفهوم خرابی از مفاهیم بلند اگزیستانسیالیستی حافظ به شمار می‌رود هم خراب کردن خود نزد خلق و هم خراب دیدن خود.

۸۷) مغنّی بساز آن نو آیین سرود
بگو با حریفان به آواز رود (۳، ۴۱)

۸۲۲: مغنّی بساز
۸۲۷: مغنّی بزن

به زعم دکتر عیوضی «فعل «سرود زدن» در ادب فارسی دیده نمی‌شود». آیا مصحّح محترم تمامی «ادبیات فارسی را گشته‌اند که چنین حکم محکمی صادر می‌کنند؟ در دیوان حافظ تدوین و تصحیح ایشان صفحه ۶۲۹ ، فعل سرود زدن آمده است:

مغنّی نوایی به گلبانگ رود
بگوی و بزن خسروانی سرود

۸۸) چو آن سرو سهی شد کاروانی
ز تاک سرو می‌کن دیده‌بانی (۱، ۱۲)

۸۱۳: سروسهی
۸۲۷: سرو روان

سرو روان مناسب‌تر است، با کاروان روان می‌شود نیز همچون روح است و با رونق. این معانی از سروسهی برنمی‌آید. از نظر موسیقی بیت هم روان با کاروان و دیده‌بان موازی آوایی می‌سازد. همچنین تکرار حرف «ن» در هر دو مصرع حرکت کاروان را تداعی می‌کند.

۸۹) مده جام می و پای گل از دست
ولی غافل مشو از دهر بد مست (۱، ۱۴)

۸۱۳: دهر بد مست
۸۲۲، ۸۲۷: دهر سرمست

دهر بد مست زیادی فاش است و ذوق آزار و موافق کلام ایهامی حافظ نیست، لذا به احتمال زیاد، این ضبط مربوط به مرحلهٔ آغازی شعر حافظ است. اما دهر سرمست با تدبیری عاقلانه و پیش‌بینی‌پذیر بیگانه است؛ چون آنچه در سر دارد مستی خلاف عقل است. این نکته با مفهوم بی‌علیتی و رفتار بی‌سبب چرخ مناسبت دارد و برای چنین درک اشعری از دهر نیازی نیست که آن را بدمست خواند، صرف مستی کافی است. موسیقی سرمست زیباتر هم هست.

۹۰) نثار من چه وزن آرد بدین ساز
که خورشید غنی شد کیسه‌پرداز (۱، ۱۵)

۸۱۳: نثار من
۸۲۲، ۸۲۷: نیاز من

«نیاز من» مناسب‌تر است: کل ابیات این قطعه (از بیت ۱۲ تا ۲۳) هجرانی است و در غم رفتن سرو روان، لذا خورشید غنی کیسه‌پردازی نکرده و حافظ هم از نیازهای خود سخن می‌گوید: جام می، پای گل، لب سرچشمه، طرف جو، نم اشک، گفت و گوی با خود، در حقیقت این ابیات تعریض و گله به خورشید است که در عین غنا هیچ به شاعر نداده است.

۹۱) که حافظ چو مستانه سازد سرود
ز چرخش دهد رود زهره درود (۳، ۳۱)

۸۲۲: دهد زود زهره درود
۸۲۷: دهد زهره آواز رود

حافظ چنان دلنشین می‌خواند که زهره با رود همراهی‌اش می‌کند: ساز و هماهنگی چرخ و زمین. ضبط ۸۲۷ برتر است.

۹۲) وگر زند میغ آتشی می‌زند
ندانم چراغ که بر می‌کند (۳، ۵۵)

۸۲۲: وگر زند چون آتشی
۸۲۷: دگر زند مغ آتشی

معنی بیت با هر دو ضبط روشن و معقول است، لیکن دکتر عیوضی مفهوم محصّلی از ضبط‌های نسخ دوگانه نمی‌گیرد و لذا به سادگی هر چه تمام‌تر «چون» را به «میغ» تبدیل می‌کند تا معنایی ثقیل به دست آید. با ضبط ایشان، میغ زاید است و مصرع بدون آن

هم معنی را مستفاد می‌کند و آیا شدنی است که کاتبی «میغ» را با «چون» اشتباه بگیرد؟ به هر روی، با ضبط «وگر زند چون آتشی می‌زند» این معنی افاده می‌شود: اگر زند بدانسان آتشی می‌زند. (یا بدانگونه آتشی می زند ...)

دگر رند مغ آتشی می‌زند: با توجه به روزگار فتنه و عرصهٔ رستخیز و دور گردونِ شگفت بیت‌های پیشین، رند مغ که موهم مفاهیم فوق است آتشی می‌زند. آیا این آتش چراغی را روشن می‌کند یا «فریب جهان» را؟

۹۳) غمزهٔ شوخ تو خونم به خطا می‌ریزد
فرصتش باد که این فکر صوابی دارد (۱۱۹، ۶)

۸۲۷: که خوش فکر صوابی دارد

در مخالفت با ضبط نسخه ۸۲۷ نوشته‌اند: «ظاهراً کاتب نسخه ۸۲۷ یا کاتب منبع آن با توجه به شوخ در مصرع دوم این ضبط را برساخته است.» هیچ دلیلی در دست نیست تا فکر کنیم کاتب نسخه ۸۲۷، عمداً کلمه‌ای را تغییر داده است، آنچنان‌که به دفعات دکتر عیوضی درباره این کاتب نوشته‌اند، گویا فرد نااهل و بی‌صداقتی بوده که هر زمان اراده می‌کرده، کلام حافظ را تغییر می‌داده است. یادآوری این نکته بد نیست که در همین کتاب «حافظ برتر ...» دکتر عیوضی درباره اختلاف ضبطها چنین نوشته‌اند: «محققان در این مطلب اتفاق‌نظر دارند که غالب اختلاف ضبطها ناشی از بررسی مداوم حافظ در اشعار خود و تهذیب و تنقیح آنها بوده است ... (و) شمار اندکی از اختلافات از دخالت یا کم‌سوادی یا عدم دقت نسخه‌نویسان می‌باشد». (صص ۲۲، ۲۱، ۱۸).

به نظر می‌رسد در این ضبط هم مسأله تهذیب و تنقیح خود حافظ در کار باشد؛ زیرا «شوخ» موسیقی مصرع را بهتر می‌کند: قرب مخرج «خ» و دو «ک» و نیز تکرار «ش». آیا دکتر عیوضی دلیلی برای دخالت کاتب دارند؟ ایشان سایه و خرمشاهی ـ جاوید را متهم به جانبداری غیرعلمی از نسخه ۸۲۷ می‌کنند اما چنین پیداست که خود نیز در مخالفت غیرعلمی با این نسخه سوگیری دارند.

۹۴) عالم از نالهٔ عشاق مبادا خالی
که خوش آهنگ و فرح‌بخش صدایی دارد (۱۲۱، ۲)

۸۲۷: هوایی

این ضبط به قرینه تکرار «ه» قافیه در «آهنک» و «فرح» و نیز تناسب هوا با آهنگ و عشاق، برتر است.

۹۵) یاد باد آن‌که مه من چو کله بربستی
در رکابش مه نو پیک جهان‌پیما بود (۱۹۹، ۷)

۸۲۷: نگارم چو کمر بربستی

دکتر شفیعی کدکنی درباره این بیت در کتاب موسیقی شعر چنین نوشته‌اند: «اینجا از لحاظ قانون اصالت موسیقی می‌توان حکم کرد که [کمر] درست است یا آخرین انتخاب است زیرا [م] در کلمهٔ [پیما] که در مرکز قافیه قرار دارد، طیف صوتی خود را جذب می‌کند یعنی حروف [m .n] خیشومی را با خویش می‌آورد: آن / مه / من/ مه نو/ جهان/ پیما/ [کمر]». البته ضبط ۸۲۷ به جای «مه من» مصرع اول «نگارم» دارد که [م] و [گ] با [م] و [ک] در [کمر] نزدیک است.

۹۶) ترسم که روز حشر عنان بر عنان رود
تسبیح ما و خرقهٔ رند شراب‌خوار (۲۴۰، ۸)

۸ نسخه: تسبیح ما

۸۲۷: تسبیح شیخ

ضبط ۸۲۷ بر ضبط ۸ نسخه ترجیح دارد: حرف خ در قافیه محوریت دارد و دو حرف «خ» را در شیخ و خرقه جذب می‌کند،

همچنین «ش» در شراب و شیخ.

۹۷) به این سپاس که مجلس منوّر است به تو
گرت چو شمع جفایی رسد بسوز و بساز (۲۵۴، ۵)

۸۱۹، ۸۲۵، ۸۲۷: به دوست

به دلیل موسیقی بیت و تکرار حرف [س] قافیه، «به دوست» ضبطِ مناسب‌تر است.

۹۸) پادشاهی کار بازی نیست ای دل سر بباز
ورنه گوی عشق نتوان زد به چوگان هوس (۲۶۰، ۶)

۸۲۷: عشقبازی

تقابل صوری عشقبازی / سرباختن که تقابل از نوع تضاد است و نیز دیگر تقابل‌ها: عشقبازی/ گوی عشق/ چوگان هوس، سرباختن/ گوی عشق، ضبط عشقبازی را برتر نشان می‌دهد.

۹۹) در دفتر طبیب جهان باب عشق نیست
ای دل به درد خو کن و نام دوا مپرس (۲۶۳، ۶)

۸۱۴ ـ ۸۱۳: طبیب خرد

این ضبط بسیار مناسب‌تر است: تقابل‌های صوری بین طبیب خرد / باب عشق، طبیب خرد/ دل دردمند و طبیب خرد/ درد بی‌دوا، که اولی و سومی از نوع مهم تقابل تضادند.

۱۰۰) دریا و کوه در ره و من خسته و غریب
ای خضر پی خجسته مدد ده به همّتم (۳۰۵، ۷)

۶ نسخه: مدد ده

۸۲۷: مدد کن

نوشته‌اند: «دلیلی برای خروج از ضبط اکثریت قریب به اتفاق نسخ در میان نیست». اما تنافر حروف [د] در [مدد] و [ده] دلیل محکمی به نفع ضبط نسخه ۸۲۷ است.

۱۰۱) گر خلوت ما را شبی از رخ بفروزی
چون صبح در آفاق جهان سر بفرازم (۳۲۵، ۷)

۸۲۲، ۸۲۷: بر آفاق جهان.

این ضبط به دلیل موسیقی بهتر مصرع با سه [ب] مناسب‌تر است.

۱۰۲) بجز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس
عزیزْ من که بجز باد نیست همرازم (۳۲۶، ۶)

۸۱۶، ۸۲۱، ۸۲۳، ۸۲۷: دمسازم.

دمساز در معانی همراز، دردآشنا، موافق و هماهنگ، ضبط برتر است، دم با باد و صبا و شمال تناسب دارد. تکرار [س] در هر دو مصرع به نفع «دمساز» است.

۱۰۳) طاق و رواق مدرسه و قال و قیل فضل
در راهِ جام و ساقی مه‌رو نهاده‌ایم (۳۵۷، ۳)

۸۲۴، ۸۲۷ : قال و قیل علم

به نظر مصحّح «علم نیازی به قال و قیل ندارد». از قضا در علم قال و قیل داریم: هم در معنی پرسش و پاسخ و هم گفت‌وگو. قال و قیل علم همانند عُجب علم است (به عُجب علم نتوان شد ز اسباب طرب محروم ...).

در مدرسه علم می‌خوانند نه فضل. فضل پس از کسب علم حاصل می‌شود. باری «علم» ضبط برتر است.

۱۰۴) عابدان آفتاب از دلبر ما غافلند
ای ملامت‌گر خدا را رو مبین و رو ببین (۳۹۲، ۴)

۸۲۳، ۸۲۷: ملامت‌گو

ملامت‌گو با قافیه [رو] مشابهت دارد و مرجّح است.

۱۰۵) حافظ ار در گوشهٔ محراب می‌نالد رواست
ای ملامت‌گر خدا را آن خم ابرو ببین (۳۹۲، ۷)

۸۲۳، ۸۲۷: ای ملامت‌گو

باز هم به قرینهٔ مشابهت بین [ابرو] و [گو]، ملامت‌گو ترجیح دارد.

۱۰۶) به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طرّه بگشاید
ز تاب زلف مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها (۱، ۲)

۸۲۲، ۸۲۷: ز تاب جعد مشکینش

جعد در معنی گیسو و گیسوی در هم پیچیده مناسب‌تر از زلف است. گیسوی در هم پیچیده با تاب و صنع ظلمانی و رازآلود تناسب تام دارد.

۱۰۷) در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ
سماع زهره به رقص آورد مسیحا را (۶، ۸)

۵ نسخه: سماع

۸۲۷: سرود

زهره سرود می‌نوازد و حافظ می‌خواند و این موسیقی دل‌انگیز آسمانی مسیحا را به رقص می‌آورد.

۱۰۸) ما نه مردان ریاییم و حریفان نفاق
آن که او عالم سرّ است بر این حال گواست (۲۶، ۵)

۸۲۲ ، ۸۲۵: ما نه مردان ریاییم
۸۲۷: ما نه رندان ریاییم

می‌نویسد: «رند ریایی در کل دیوان یک بار هم نیامده است و با توجه به تلقّی حافظ از رند منطقاً هم مفهومی ندارد.» هر دو دلیل نارساست. حافظ قائل به مدارج تکمیلی رند است وگرنه رند از ابتدا مرتبه ولایت را ندارد، «رند نوآموخته» یا رند مبتدی هم تنها یک بار در دیوان حافظ آمده، اما از حیث مراتب گوناگون سلوک رندی اهمیتی بسزا دارد. همچنین «رند بازاری» که آن هم همین یک بار در دیوان آمده و باز یکی از مراتب رندی را نشان می‌دهد. به این ترتیب، کاملاً محتمل است که «رند ریایی» هم وجود داشته باشد. از قضا در کتاب «از کوچه رندان» به این رندان ریایی اشاراتی شده است.

۱۰۹) دیدن لعل تو را دیدهٔ جان‌بین باید
وین کجا مرتبهٔ چشم جهان‌بین من است (۴۶، ۲)

۹ نسخه: دیدن لعل تو را
۸۲۷: دیدن روی تو را

در ترجیح ضبط «دیدن روی تو را» توضیح خرمشاهی ـ جاوید کاملاً منطقی است: «دیدن روی تو اشاره به رویت وجه الله و لقاء الله دارد و این نکته از جان‌بین پیداست. دیدن لعل تو را، عمق و لطف مضمون را از شعر می‌گیرد» .

اینکه به قول دکتر عیوضی حافظ لعل معشوق را هم جان می‌داند و ایهام به تنگی دهان نیز دارد، بسی سست و دور از منطق علمی و شعری است. احتمالاً اشکال در حکم پیشینی دکتر عیوضی مبنی بر کم‌اعتباری و محکومیت نسخهٔ ۸۲۷ است که سبب سوگیری‌شان می‌شود.

۱۱۰) جان بی‌جمال جانان میل جهان ندارد
وان کس که این ندارد حقّا که آن ندارد (۱۱۵، ۱)

۸ نسخه: حقّا که جان ندارد
۸۲۱، ۸۲۷: حقّا که آن ندارد

کسی که «این» و «آن» را ندارد، یعنی هیچ ندارد، در ضمن «آن» اشاره به «جان» هم دارد، اگر هم «این» را اشاره به «میل جهان» بگیریم، «آن» ناظر به «جمال جانان» خواهد بود. لذا ضبط دو نسخه بهتر است.

۱۱۱) دعای صبح و آه شب کلید گنج مقصود است
بدین راه و روش می‌رو که در دلدار پیوندی (۴۳۰، ۲)

۸۱۸، ۸۲۷: با دلدار پیوندی

ضبط «با دلدار پیوندی» به دلیل حرف «پ» قافیه ـ که به نظر محور کلمهٔ «پیوندی» است، که حروف مشابه را همراه می‌آورد (حرف «ب» قریب مخرج با «پ» که در هر دو مصرع تکرار می‌شود) ـ مناسب‌تر است. در ضمن پیوند دو انسان با «با» بهتر نشان داده می‌شود تا پیوند انسانی «در» انسان دیگر.

۱۱۲) ز هجر و وصل تو در حیرتم چه چاره کنم
نه در برابر چشمی نه غایب از نظری (۴۳۴، ۹)

۸۲۷: تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین‌کار
که در برابر چشمی و غایب از نظری

سادگی و کم‌لطافتی بیت «زهجر و وصل تو در حیرتم ....» نشان می‌دهد که به احتمال قوی، این بیت مربوط به مرحلهٔ آغازین شاعری حافظ بوده و ضبط نسخه ۸۲۷ به دورهٔ کمال شعر حافظ راجع می‌شود. در مصرع «ز هجر و وصل تو در حیرتم چه چاره کنم»، «چه چاره کنم» زائد است و به نوعی متنافر (تلفظ دو «چ» مشکل است)، در عین حال هجر و وصل با حضور و غیبت مصرع دوم هماهنگ است و دلیلی برای حیرت وجود ندارد. شیرین‌کاری بازیگر معشوق شهسوار که آنی در برابر چشم است و آنِ دیگر دور از ترس، مایهٔ حیرت می‌شود، در واقع از شیرین‌کاری معشوق است که مفهوم حیرت افاده می‌شود.

۱۱۳) من حال دل زاهد با خلق نخواهم گفت
کاین قصه اگرگویم با چنگ و رباب اولی (۴۵۶، ۴)

۸۲۴، ۸۲۷: حالت زاهد را
۷ نسخه: حال دل زاهد

چگونه می‌توان از «حال دل» کسی خبردار شد و با خلق در میان گذاشت؟ حال دل هر کس چنان شخصی است که جز خودش دیگری هرگز بر آن آگاه نخواهد شد مگر اینکه منجر به رفتار شود، اما در بیت سخنی از رفتار زاهد نیست. ضبط درست «حالت زاهد را»ست که ناظر به وضع مشهود او می‌شود و حافظ که شاهد این وضع و حال بوده آن را با خلق در میان می‌گذارد.