شب تاریک و بیم موج و...

مهدی پرهام

«دریائی بدین ژرفا»

در سه شمارهٔ متوالی مجلهٔ وزین کلک ۱۹/۲۰/۲۱ سال ۱۳۷۰ از پژوهشگر محترم آقای دکتر علی رواقی دو نقد ارزنده انتشار یافت که هر دو نشانهٔ وسعت اطلاع لغوی، ادبی و شَم پژوهشگری ایشان بود: یکی نقدی بر نقد آقای احمد شاملو، شاعر نوپرداز، بر دیوان حافظ مُصحح زنده یاد دکتر خانلری، ده سال پس از تاریخ انتشار دیوان، دیگری نقدی بر کتاب آئینه جام تألیف استاد دکتر زریاب خوئی. هر دو نقد در حد معین و برخوردار از انصاف و دقت علمی بود ــ به استثناء یکی دو مورد که دُرشتی بر نرمی پیشی گرفته بود.

در آنچه مربوط بنقد بر نوشتهٔ آقای شاملو است جای هیچگونه ایراد و بحثی نیست. بخصوص اشاره محققانه‌ای که به طرز خواندن «فُضول نفس» با سکون «ل» در آن نقد شده است نکته‌ای است که می‌تواند مورد استفادهٔ بسیاری از حافظ دوستان قرار گیرد. امّا آنچه مربوط به ایراد بر افاضات استاد زریاب خوئی می گردد برای خوانندهٔ آشنا به سخن حافظ و اندیشهٔ او جای تأمل و تردید باقی می گذارد. البته این تردید و تأمل بیشتر مربوط به طبع تعالی طلب و ایهام پسند حافظ می‌شود تا وسواس خوانندهٔ شکاک. این حافظ است که با سخنهای دوپهلو و گاهی چند پهلوی خود خواننده را به وادی عرفان، فلسفه، قرآن و ریزه کاریهای ادبی و کلامی می کشاند و خوانندهٔ عارف مسلک گمان می برد که سخنهای حافظ همه سخنان عرفانی است، همچنان که خوانندهٔ آشنا به تفسیر و حدیث می پندارد همهٔ سخنان او به گونه‌ای اشارات قرآنی دارد و

فیلسوف مشربان هزاران نکتهٔ فلسفی از لابلای اشعار او بیرون می کشند، و سرانجام ادباء و زبان شناسان سخن او را چکیدهٔ زیبایی و سلاست زبان فارسی دری می دانند و همه هم حق دارند چون او بر تمام این دانشها و هنرها اشراف کامل دارد ــ داوریها همه شخصی و از دیدگاه دانش تخصصی است.

عامل دیگری نیز این سرگردانی و تردید را شدّت می بخشد و آن تصحیح و تعویض ابیات و واژه ها به وسیلهٔ خود اوست که نه یک دفعه بل به دفعات تا آخر عمر انجام گرفته و آن کس که قبل یا بعد از این تصحیح نسخه‌ای از او گرفته ضبط خود را اصیل پنداشته است* ــ اینهمه اختلاف نسخ از اینجا سرچشمه می گیرد.

عامل سومی نیز بر این سردرگمی پژوهشگران دامن می زند و آن مغز فعّال و همه سُونگر اوست که مثل قوی ترین کامپیوترها اطلاعات گرفته شده در طول عمر را در لحظهٔ سرودن هر غزل، به تناسب موضوعات، به او الهام می دهد و در نتیجه یک بیت، هم بار عرفانی، هم بار فلسفی و هم بار ادبی به خود می گیرد و در عین حال در قالب لطیف ترین و بلیغ ترین مضمون بیان می گردد. فی المثل این بیت:

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست آنچه آغاز ندارد نپذیرد انجام

خداوند منتقم «عارفانه» مبدّل به معشوقی طناز و ماجراجو می گردد و «فیلسوفانه» یک جهان بینی ژرف ارائه می شود، که جهان در حال تکامل دائم است و آغاز و انجامش یکی است. سپس با استفاده از صنعت تضاد (آغاز ـ انجام) بحث ـ انگیزترین مسئلهٔ کلامی در قالب لطیف ترین ترکیب ادبی عرضه می شود، بدون اینکه از قبل برای سجع و قافیهٔ آن لحظه‌ای اندیشیده باشد. همهٔ این ابعاد در یک لمحه با زیباترین موسیقی، که وزن شعر باشد، هم‌آهنگ و تلفیق می گردد و بیت به عرصهٔ وجود می‌آید. سخنانی از این دست جمعی را متوهّم به الهامات غیبی کرده و او را لسان الغیب نامیده از حوزهٔ زمان بیرونش برده‌اند. این همان نظری است که اکتاویو پاز[1] به نحوی دیگر دربارهٔ «تازه» و «نو» می گوید: «تازه دقیقاً نو نیست مگر اینکه چاشنی انفجاری به همراه داشته باشد، نهضت ها، رُمانها، شعرهای ما پیش از مُوعد پیر شده‌اند.» اشعار حافظ هم در مقایسه با شعرهای امروزی ما که سروده نشده پیر می شوند «نو» است و از همان چاشنی انفجاری مایه دارد، ششصد سال است که در جبههٔ حق علیه سالوسی و ریا می جنگد و هیچگاه از اشعارش بُوی کهنگی به مشام نمی رسد. این موجود را اگر «زمان ناپذیر» بنامیم غلو نکرده‌ایم. لاجرم پژوهندهٔ زمان پذیر نمی تواند اثر هنری زمان ناپذیر

را دقیقاً پژوهش کند و قاطعانه نظر دهد؛ این است که اختلاف نظرها پدید می‌آید.

این وسواس تغییر و تعویض واژه‌ها و ایهام گرائی او و استفاده از تنوع آگاهیها به نحو اشراق گونه، که حکایت از حافظهٔ پرقدرت او می کند، و خودش آن را «قبول خاطر» نام نهاده است:

حَسد چه می بری ای سست نظم بر حافظ «قبول خاطر» و لطف سخن خداداداست

وقتی با اشتباهات نسخه برداران در تحریر و جابجائی ابیات، بنابر ذوق و سلیقهٔ شخصی اضافه شود پژوهشگران را به دردسرهایی عظیم گرفتار می کند و در نتیجه هر یک دیگری را متهم به کج اندیشی و بی صلاحیتی می‌نماید و حال آنکه اصل بحث متوجه موجودی است که کارش از دایرهٔ سنجش معمولی بیرون است، اعجوبه‌ایست زیبا، که به قول قصه پردازان خدا برای دوستی دل خودش آفریده است. فقط پژوهشگر آگاه در می یابد که در این مقام جای صدور احکام قطعی نیست، نباید گمان برد که تفسیر و تفرس هر پژوهنده پایان شناخت حافظ است، کار حافظ پایان ندارد، انسان همیشه در آغاز شناخت اوست ــ این دریا بسی ژرف تر از آن است که انسان در آغاز می پندارد. پژوهشگر باید بداند فرو رفتن در این دریا را می فهمد اما کجا سر برمی‌آورد به اراده و خواست او نیست.

عشق دُردانه‌است و من غواص و دریا میکده سر فرو بردم درآنجا تا کجا سر برکنم

در همین پژوهش ارزندهٔ آقای دکتر رواقی تعبیر و تفسیر دو بیت، که گمان برده‌اند استاد زریاب به خطا رفته‌اند، مرا قانع نکرد ــ بیت اول این است:

حافظ که سر زلف بتان دستکشش بود بس طرفه حریفی است «کش» اکنون بسرافتاد

پس از شرح مبسوطی که از آئین کمان کشی در یونان، هند و سپس ایران می دهند و احالت به مراجعی چون تاریخ طبرستان، مناقب‌العارفین و بالاخره داراب‌نامه، بحث را نیمه تمام رها می کنند و خواننده نمی‌داند که بیت معهود به زعم ایشان چه معنائی دارد، فقط در پایان چنین یادآوری می‌نمایند: «به گمان من بیت حافظ بدون در نظر داشتن آئینها و سنتهای بسیار کهن (کمان کشیدن) و زنده در روزگار حافظ، معنی و مفهوم درست و زیبائی نخواهد داشت و اکنون به‌آسانی می‌توان معنی بیت را دریافت و دانست که اگر حافظ دستکش شدن کمان را به کار می گیرد بی‌تردید این تعبیر را به آئین کمان کشیدن پهلوانان در مسابقهٔ خواستگاری پیوند می‌دهد. و آنچه در بعضی از شروح حافظ و ازآن جمله شرح غزلهای حافظ، تألیف دکتر هروی و کتاب آئینهٔ جام آمده است نمی‌تواند درست باشد.(ص ۱۰۷، مجلهٔ کلک، شمارهٔ ۲۰»

آقای دکتر رواقی بیت اصلی مورد ایراد خود:

حافظ که سر زلف بتان دستکشش بود بس طُرفه حریفی است کش اکنون بسر افتاد

را معنی نفرموده‌اند، درعوض بیتی را که استاد زریاب به عنوان مثال برای روشن شدن واژهٔ دستکش از خود حافظ نقل کرده‌اند:

ابروی دوست کی شود دستکش خیال من کس نزده‌است از این کمان تیر مراد بر هدف

با تفصیل بسیار معنی می‌فرمایند و گمان می‌برند چنانچه معنی دستکش در این بیت معلوم شود، این معنی در بیت اصلی هم نیز صادق خواهد بود. و حال آنکه «دستکش» در هر یک از این دو بیت تصوری جداگانه تداعی می‌کند. در بیت اخیر که سخن از ابروی یار در میان است البته تیر و کمان و آئین کمان کشی به دنبال آن تداعی می‌شود ولی در بیت اول که سخن از سر زلف بتان می‌رود هیچ ارتباطی با کاربرد کمان کشی و آئین پهلوانی و بخصوص مراسم خواستگاری ندارد. یک معنی سادهٔ مشترک در دو بیت هست و آن دست کشیدن آزادانه و بی مانع بر چیزی است، خواه این چیز ابروی یار باشد یا سرزلف او. امّا در آن یکی بیت که سخن از ابروی یار می‌رود، نظر ایشان درست است، تداعی آئین و سنتهای کمان کشی لطف سخن حافظ را دو چندان می‌کند. امّا بحث بر سر بیت اول است که در آن سر زلف بتان دستکش حافظ بوده است. در آنست که حافظ شناسان اختلاف نظر دارند.

به نظر نگارنده، که حافظ شناس نیستم، دستکش در این بیت همان معنائی را دارد که به ذهن زنده یاد دکتر خانلری گذشته و استاد زریاب هم قبول نموده‌اند: ـ مطیع ـ ملعبه.

متأسفانه تحقیق دقیق آقای دکتر رواقی از آئین کمان کشی در این بیت هیچ کاربردی نمی‌تواند داشته باشد. ولی در قسمت بحث لغوی و ریشه یابی (Etymologie) که از دو مصدر خستن (xostan) و کُستن(Kostan) فارسی میانه سخن می‌گویند و واژهٔ دستخوش را از آن ریشه یابی می‌نمایند، که به قول خودشان با یک دگرگونی آوائی به شکل دستکش درمی‌آید، باز به همان معنی مطیع و ملعبه می‌رسند.

امّا چیزی که اختلاف معانی از آن برخاسته واژهٔ دستکش نیست مصراع دوم بیت مقطع است: بس طرفه حریفی است «کش» اکنون بسر افتاد. هیچیک از حافظ شناسان من جمله خود آقای دکتر رواقی به نقش ضمیر «ش» (که + اش) عنایت نفرموده‌اند. چون صحبت از پیری حافظ درمیان است گمان برده‌اند طرفه حریف همان حافظ است که در ایّام پیری از پای درآمده و با سر بر زمین درغلتیده است. بدیهی است وقتی این معنی به ذهن آمد، سر زلف بتان در حکم عصائی می‌شود و چون این عصا در دست پیرمردی ناتوان نبود سرنگون می‌گردد.

در میان جمع مفسران تنها استاد زریاب است که بسرافتادن را به معنی درغلتیدن نگرفته و «ش» ضمیر جلب نظرش را کرده و دریافته که حافظ بدان نقشی داده است وگرنه می گفت:

حافظ که سر زلف بتان دستکشش بود بس طرفه حریفی است «که» اکنون بسرافتاد

هیچ هجائی کم و کسر نمی‌شد و موسیقی شعر (وزن) شاید روان‌تر هم می گردید، آنوقت دیگر کمترین ابهامی در معنی طرفه حریف باقی نمی‌ماند که منظور خود حافظ است و بسرافتادن هم یعنی معلق شدن و بر زمین افتادن. امّا دنیای حافظ دنیای ابهام و رمز و هنر است، زبان او آمیزه ایست از گوشه و کنایه و طنزی فصیح و ادیبانه، عادی و معمولی سخن نمی گوید. او در بیت مقطع همان گزارشی را می‌دهد که در بیت مطلع داده شده است. غزل از ابتدا تا انتها شرح عشقی ناکام است:

دردا که از آن آهوی مشکین سیه‌چشم چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد

حافظ در کمال استادی شرح این ناکامی را که هنوز همچنان باقی است در قالب یکی از صنایع بدیعی، ردالعَجزعلی‌الصدر، که دوام حالتی را می‌رساند، با فصاحت و در پرده بیان می کند. ابتدا گزارشی از این عشق نابهنگام در مطلع غزل می‌دهد: پیرانه‌سرم عشق جوانی بسر افتاد ـــ برای اینکه بگوید تا هم اکنون که این غزل را می‌سرایم همچنان آن عشق در سرم چنگ می‌زند و وصال میّسر نگردیده آنچه در مطلع گفته در بیت مقطع هم بازگو می کند. بسرافتادن در مقطع نیز به همان معنی بسرافتادن در مطلع است ـــ منتهی با ایهامی لطیف از دوران جوانی هم که سر زلف بتان بازیچه و دست‌آموزش بوده یاد می کند و با کنایه می گوید که آنوقت من به سر زلف بتان چنگ می‌زدم اکنون، در پیرانه سر، عشق این طرفه حریف بر سر من چنگ می‌زند که حریفی عیّار است و به‌سهولت سر زلف خود را تسلیم من نمی کند.

پس بیت را با این مفروضات می‌توان چنین معنی کرد: حافظ که سر زلف بتان روزگاری دستخوش و در اختیارش بود، در زمان پیری فکر حریفی بسرش افتاده است که به‌آسانی سر زلفش را در اختیار او نمی گذارد.

همانطور که اشاره شد استاد زریاب با مشاهدهٔ «کش» در مصراع دوم دریافته است که حافظ با آوردن «ش» ضمیر نظری دارد، امّا به نقش صنعت رَدالعجزعلی‌الصدر، که بیانگر مُداومت حالتی است که معمولاً در مطلع بدان اشاره می‌شود عنایت نفرموده و گمان برده که حافظ با سر و کش بازی لفظی کرده است. با اینهمه از مقصود زیاد به دور نیفتاده و در عین حال به آئین سنتی کمان کشیدن هم، که آقای دکتر رواقی بر آن اصرار می‌ورزند، با ذکر مثالی از تاریخ وصاف اشاره‌ای نموده‌اند که چون با شعر منظور رابطه‌ای پیدا نمی کرده تحقیق بیشتری به نظر زائد آمده است.

* * *

امّا بیت دیگری که در نقد کتاب آئینهٔ جام مورد ایراد آقای دکتر رواقی قرار گرفته این بیت است:

عبوس زهد به وجه خمار ننشینند مرید فرقهٔ دُردی کشان خوشخویم

ولی معنائی که خود ایشان ارائه می دهند و دلائلی که در توجیه آن می‌آورند متاسفانه هیچکدام دل را به سوی خود نمی کشد. نگارنده چند سال پیش در مجموعهٔ حافظ شناسی نظرم را دربارهٔ این بیت نوشته‌ام، اجمالاً اینکه اختلاف نظرها بیشتر در اطراف صفت عبوس (به فتح ع) و یا اسم مصدر (به ضم عین) دور می‌زند، همچنین واژهٔ «وجه» به معنی شکل و هیئت و مانند آن گرفته شده و عدهٔ قلیلی، من جمله آقای دکتر رواقی، به معنی پول و مال و منال گرفته‌اند ــ فعل ننشیند را فقط زنده یاد دکتر خانلری به بنشیند تصحیح قیاسی نموده است. شرح هر یک از این تعابیر و تفاسیر قبلاً در همین مجله آمده و تکرار آن بی‌لطف است.

به نظر نگارندهٔ این سطور حافظ رندانه دو نمونه آدم عبوس ارائه می دهد، یکی آن کس که از فرط وقوف و احاطه بر اصول و فروع و خصوصاً داشتن اجازهٔ تعزیر سراپا غرور است و ازاین رو چهره در هم می کشد تا خلق‌الله را از قدرت تکفیر و تعزیر خود بیاگاهاند و هم بترساند، و دیگری آن کسی است که از غایت خماری و نیاز به نوشیدن جامی باده چهرهٔ او بی‌اراده در هم کشیده شده است. حافظ این دو عبوس را رندانه با هم به مقابله و مقایسه می گذارد و برای تحقیر زاهد مغرور، دُردی‌آشام عبوس ولی خوشخوی را چون مرادی انتخاب می‌نماید.

این مقابلهٔ عجُب و نیاز و گزینش نیازمندی دُردنوش و خوشخو یعنی شارب‌الخمری که آمادهٔ حد شرعی است بر یک زاهد ریائی، همان طنز گزنده و بُرنده‌ای است که آقای دکتر رواقی در نقد خود آن را جستجو می کنند. امّا تصحیح قیاسی شادروان دکتر خانلری، که به نظر من شعر را بیشتر حافظانه می کند، به این مناسبت انجام گرفته که در آن افشاگری و تحقیر زاهد ریائی بیشتر نمایان می‌شود. بدین معنی که حافظ در اوج رندی زنهار می دهد که، ایهاالناس آگاه باشید که مرد خمار و زاهد ریائی هر دو عبوس و اخم‌آلود می‌نشینند، مبادا گول این همانندی را بخورید، اخم‌آلودگی مرد خمار از فرط نیاز به جامی باده است ولی عبوسی زاهد ریائی از فرط غرور و نشانهٔ تهدیدی است به حد شرعی تا خلق‌الله را بترساند و لقمهٔ حرام بیشتر خورد. من انتخاب خود را کرده‌ام و دُردی‌آشام خوشخو را به مُرادی برگزیده‌ام. اکنون شما در انتخاب خود مختارید. این افشاگری طنزگونه ولی درپردهٔ زبان حافظ است که همیشه فهم قسمتی از نظر خود را بر عهدهٔ خواننده یا شنوندهٔ نکته‌سنج می گذارد تا خود حدیث مفصل از مجمل او بخواند.

این چند بیت نمونه‌ای از این طرز سخن گفتن است:

من ارچه عاشقم و رند و مست و نامه‌سیاه هزار شکر که یاران شهر بی گنهند
المنته لله که چو ما بی‌دل‌ودین بود آن‌را که لقب عاقل و فرزانه نهادیم
حاش لله که نیم معتقد طاعت خویش اینقدر هست که گه گه قدحی می‌نوشم

تصحیح زنده یاد خانلری گرچه قیاسی است ولی گویای شناختی عمیق از این خصیصهٔ حافظ است. چون اگر به جای بنشیند منفی آن ننشیند گذاشته شود از همان اول تفاوت دو نوع عبوسی معلوم می‌شود و لطف طنز درپرده از آن برمی‌خیزد، دیگر خواننده یا شنونده در پی یافتن نکته و اشارهٔ رندانهٔ حافظ برنمی‌آید.

امّا وجهی که آقای دکتر رواقی در معنی این بیت اختیار کرده‌اند با احاطهٔ ایشان بر نکات و ظرائف ذوقی و فکری حافظ به نظر بسیار عجیب می‌آید، می‌نویسند:

«ترش‌روئی و بیش‌جوشی و حرص زاهد خشک ریائی با دریافت وجه شراب فروکش نمی‌کند، از این روی من مرید دردی کشان و دُردی‌خورانی هستم که خوشخو و مهربانند ــ ص ۷۸، مجلهٔ کلک، شمارهٔ ۲۱»

در وهلهٔ اول برای توجیه این نظر باید عبوس را به صورت اسم مصدر (به ضم عین) بخوانیم که این تلفظ نامأنوس و فضل‌فروشانه بکلی از زبان ظریف و طبع لطیف حافظ فرسنگها به‌دور است. این قبیل تفاخر به داشتن تسلط بر زبان عربی و سخن مغلق گفتن با اشتقاقهای زُمخت و نامأنوس از خاقانی، ناصرخسرو و انوری بعید نمی‌نماید، ولی کسی چون حافظ که هنرش سخن گفتن به زبان شیرین دری است و آن را معیار و کلید فهم اشعار خود قرار می‌دهد و بدان مباهات می‌کند بسیار بعید است.

ز شعر دلکش حافظ کسی شود آگاه که لطف طبع و سخن گفتن دری داند
چو عندلیب فصاحت فروشد ای حافظ تو قدر او به سخن گفتن دری بشکن

غزل از ابتدا تا انتها صلای سرخوشی و شادکامی است.

دلم خوشست و به بانگ بلند می گویم که من نسیم بهشت از پیاله می‌جویم

چطور امکان دارد در میان این سرور و شادی چنین چماق کوبنده‌ای بر فرق مستمع مسحور و شیفتهٔ خود فرود آورد و غزل را با چنین ساختار زشتی بیالاید.

عربی دانستن برای عده‌ای فضل‌فروش منحصراً وسیلهٔ تظاهر به «دانشی ناداشته» است و ترساندن مستمع کم‌مایه تا عَلَم تسلیم برکشد و برای پذیرفتن هر لاطائلی آمادگی نشان دهد. و حافظ از آنان نیست که با این فضل‌فروشیها ایجاد سلطه کند.

مشکل این مصراع فقط عبوس به ضم عین نیست وجه خمار را هم الزاماً باید پول یا صدقه‌ای برای رفع خماری معنی کرد و مصدر نشستن را هم در دو معنی از پای نشستن و فروکش نمودن باید گرفت تا بشود مصراع را اینطور که آقای دکتر رواقی معنی کرده‌اند معنی کرد: «عبوس زهد با گرفتن وجه شراب (!) هم از پای نمی‌نشیند و زهد

خشک و ترش رو[ئی] و عبوس [ی] با پول شراب هم فروکش نمی کند ـــ ص ۷۶ مجلهٔ کلک، شمارهٔ ۲۱»

در این عبارت آقای دکتر رواقی هم عبوس به فتح عین را با به کار گرفتن فعل از پای نشستن پذیرفته‌اند و هم عبوس به ضم عین را با استعمال فعل فروکش نمودن قبول کرده‌اند و یکی را مکمّل دیگری قرار داده‌اند که البته درست نیست و هر یک معنائی جداگانه به بیت می دهد.

وجه شراب هم از سیاق این عبارت که عبوس زهد با گرفتن آن از پای نمی نشیند چنین به ذهن متبادر می‌شود که در آن زمان برای رفع خماری زاهدان، صدقه یا حق‌الشربی مرسوم بوده است! ...

اگر حافظ، که بی‌تردید بر واژه و مضمون اشراف کامل دارد، برای بیان مقصود خود نتوانسته باشد واژهٔ متداول و آهنگینی بیابد و از عبوس (به ضم عین) کمک گرفته و در تنگنای خلق مضمون آنچنان گیر کرده که مطلبی چنین پیش پا افتاده را با اینهمه مشقت بیان کند، باید بی‌چون‌وچرا قبول کنیم که هنگام سرودن این بیت ناگهان گرفتار سکتهٔ مغزی شده، قدرت واژه یابی، لطیفه گوئی و ظرافت گفتار خود را باید از دست داده باشد، و طرفه آنکه ناگهان هم شفا یافته و باز در حدّ اعلای ظرافت و لطافت سایر ابیات را به پایان برده است.

همانطور که اشارت رفت، هر کسی از ظن خود در فرصتی یار او می‌شود و متأسفانه هیچکس هم به ژرفای این دریای ناپیداکرانه نمی‌رسد و اغلب می پندارند که رسیده‌اند، امّا ناگهان درمی یابند که در عمق دومتری غُوطه می خورند. نگارنده به دفعات، گرفتار این خودفریبی شده‌ام ولی خیلی زود دریافته‌ام که خیر، درست مصداق تمام‌عیار این گفته‌اش هستم:

دیشب گلهٔ زلفش با باد همی کردم گفتا غلطی بگذر زین فکرت سودائی
صد باد صبا این جا با سلسله می‌رقصند اینست حریف ای دل تا باد نپیمائی

در پایان باید بی‌شائبه بگویم که از نقد پژوهشی آقای دکتر رواقی سود بردم، امیدوارم که باز از پژوهشهای دیگر خود دوستداران حافظ را بهره‌مند سازند.

تهران ـ ۱۳۷۰/۱۲/۱۲

۱) اکتاویوپاز، بچه‌های آب و گل، ترجمهٔ احمد میرعلائی، انتشارات کتاب آزاد، ص ۱۴ ـ ۱۶.

* فضلا و دوستداران حافظ قطعاً به یاد دارند که موضوع «تصرف حافظ در شعر خود» را چندین سال پیش استاد انجوی شیرازی عنوان کردند و ابتدا با مخالفت بسیاری روبرو شد. اما اینک خوشبختانه حافظ‌دوستان پذیرفته‌اند که اختلاف غالب نسخه بدلها به کاتبان ربطی ندارد و از خود خواجه است «کلک».