بلبل صبا، بلبل سحر؟

(نگاهی به تصرفات حافظ در شعر خود)

اصغر دادبه

دلت به وصل گل ای بلبل صبا خوش باد

که در چمن همه گلبانگ عاشقانهٔ توست[1]

(۳۴/۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یکی از مباحث رایج و مهم در حوزهٔ حافظ‌پژوهی و حافظ‌شناسی، بحث بر سرِ اختلافِ ضبط‌ها یا اختلاف قرائت‌هاست. از این اختلاف به دگرسانی‌ها[2] نیز تعبیر شده است، یعنی مسئله دگرگون بودن، یا دگرسان بودن ضبط‌ها و قرائت‌ها. اختلاف نظر حافظ‌پژوهان در مورد ضبط‌ها و قرائت‌ها و تلاش در جهت دفاع از ضبط‌ها و قرائت‌هایی که در نظر آنان راجح می‌نماید، تصحیح و چاپ و دیوان حافظ را وارد مرحلهٔ تازه‌ای کرده است. در این مقاله، ضمن بررسی عوامل ظهور دگرسانی‌ها، یک نمونه از اختلاف‌ها مورد تحلیل قرار می‌گیرد: بلبل صبا، یا بلبل سحر؟ و اثبات می‌شود که قرائت راجح، بلبل صباست، نه بلبل سحر.

درآمد

پیش از ظهور صنعت چاپ و ورود آن به کشور ما، قرن‌ها، آثار علمی و ادبی به وسیله ناسخان (= نسخه نویسان) باز نوشته می‌شد و بدین ترتیب تکثیر می‌گردید. در پی تلاش‌های علامه محمد قزوینی (در گذشته ۱۳۲۸هـ.ش) معرف و مروّج روش تصحیح علمی ـ انتقادی در ایران و با رواج این شیوه در کشور، مصحّحان و محققّان در جریان تصحیح متون با انبوهی از دگرسانی‌ها، یعنی اختلاف ضبط‌ها و اختلاف قرائت‌ها مواجه شدند و برای دست یافتن، یا دست کم نزدیک شدن به ضبط‌های اصیل، یعنی نزدیک شدن به نوشته‌ها و سروده‌های اصلی نویسندگان و شاعران با روش‌های علمی به تلاش پرداختند. دیوان حافظ از جمله متونی است که با تلاش و کوشش علامه محمد قزوینی و با همکاری مرحوم دکتر قاسم غنی با روش علمی تصحیح شد و در سال ۱۳۲۰هـ.ش. به چاپ رسید. از آن روزگار تاکنون نسخه‌های متعددی از دیوان حافظ، بر اساس روش علمی ـ انتقادی به چاپ رسیده است. با آن که هدف همهٔ مصحّحان دست‌یابی به ضبط‌های اصیل و در نهایت فراهم آوردن نسخه‌ای اصیل از دیوان حافظ بوده است، حاصل کار هم چنان انبوهی اختلاف‌ها و به اصطلاح انبوهی دگرسانی‌ها نیز هست. این امر به معنای اختلاف نظر حافظ پژوهان در زمینهٔ ضبط‌ها و قرائت‌های اصیل و اصلی است؛ امری که موجب شده برخی از حافظ‌پژوهان به دفاع مستدّل از قرائت‌هایی که خود آنها را راجح و اصیل می‌انگارند، برانگیزند و تصحیح و چاپ دیوان حافظ را وارد مرحله‌ای تازه کنند. این مقاله با هدف دفاع مستدّل از یک ضبط راجح (بلبل صبا و نه بلبل سحر) ضمن نگاهی به عوامل ظهور دگرسانی‌ها فراهم آمده است. در بخش اول مقاله از «حکایت دگرسانی‌ها در شعر حافظ» سخن می‌رود و در بخش دوم از یک ضبط راجح دفاع می‌شود؛ ضبط بلبل صبا.

طرح مسئله

۱. حکایت دگرسانی‌ها در شعر حافظ

امروز این نکته در حوزهٔ حافظ‌شناسی مسلم شده است که علّتِ دگرسانی‌ها در شعر حافظ از سویی خود اوست و از سویی دیگران (= ناسخان). یعنی در این رویداد، هم عوامل خودی مؤثّر بوده است و هم عامل بیگانه.

۱ـ۱. عامل خودی (= شاعر):

نخستین عامل ظهور دگرسانی‌ها در شعر حافظ، خود اوست. این امر معلول آرمان جویی هنرمندانه و کمال‌طلبی اندیشمندانه حافظ است. توضیح سخن آن که در جریان ظهور و شکل‌گیری غزل‌های بلند و بی‌مانند خواجه شیراز دو مرحله قابل تشخیص است. می‌توانیم مرحلهٔ نخست را «مرحلهٔ آفرینش» بنامیم و مرحلهٔ دوم را «مرحلهٔ گزینش» بخوانیم.

الف. مرحلهٔ آفرینش: در این مرحله ـ که مرحلهٔ خلق اثر هنری است ـ حافظ چونان هر شاعر دیگر که به راستی عنوان شاعر زیبندهٔ اوست و نه چون متشاعران و ناظمان، در حالتی فراتر از حالت عادی و در وضعی روحی که متفاوت با وضع طبیعی است، به آفرینش هنری توفیق می‌یابد و شعر خود را خلق می‌کند و ـ به تعبیر مولانا ـ بر «خونِ جوشیدهٔ خود رنگی از شعر می‌زند»[۳] و بدین سان مرحلهٔ آفرینش را پشت سر می‌نهد. حکایت این آفرینش، حکایتی است باریک و دراز. در تبیین این حکایت ـ که در فلسفهٔ هنر زیر عنوان خاستگاه یا منشاء هنر مطرح می‌شود ـ نظریه‌های مختلفی مطرح شده است. مجموعهٔ نظریه‌ها را می‌توان ضمن دو دیدگاهِ علمی ـ تجربی و مابعدالطبیعی مورد بحث قرار داد. برخی از طرفداران دیدگاه علمی ـ تجربی در تبیین خاستگاه هنر دست در دامن روان‌شناسی زده‌اند تا غریزه‌ای به عنوان غریزهٔ هنرآفرین بجویند.

غریزه محاکاة وتقلید: دیدگاه ارسطو[۴]، غریزهٔ بازی: دیدگاه اسپنسر وشیللر[۵]، غریزهٔ جمال دوستی: دیدگاه کانت[۶]، غریزهٔ تناسلی: دیدگاه فروید.[۷] برخی از آنها بر بنیاد توجیهات جامعه‌شناختی، هنر را معلول نیازهای مادی و عملی زندگی دانسته‌اند.[۸] در تازه‌ترین توجیه و تبیین طرفداران دیدگاه علمی ـ تجربی، نظریه طرفداران «ناخودآگاه» است که آن نیز در واقع نظریه‌ای روان‌شناختی است. بر طبق این نظریه، منشاء الهام هنری ناخودآگاه هنرمند است که خزانه تجارب اوست.[۹] در برابر دیدگاه علمی ـ تجربی، دیدگاه مابعدالطبیعی است که بر طبق آن، آفرینش هنری گونه‌ای الهام است. طرفداران این دیدگاه ـ به تعبیر نظامی ـ از «خویشاوندی هنرمند با فرشتگان» سخن به میان می‌آورند، یعنی از پیوندی آسمانی و از روندی وحی گونه کمک می‌طلبند تا بگویند که شاعران در شمار اولیا الله‌اند و در زمرهٔ اصحاب الهام که:

پردهٔ رازی که سخن پروری است — سایه‌ای از پردهٔ پیغمبری است
پیش و پسی بست صف اولیا — پس شعرا آمد و پیش انبیا[۱۰]

و این حکایتی است دقیق و مفصل که بحث آن مقالتی مستقل می‌طلبد،[۱۱] اما نگرندگان از هر دو دیدگاه ـ دیدگاه تجربی و دیدگاه مابعدالطبیعی ـ در این امر که هنرمند خلاق است و آفرینندهٔ اثر هنری، همداستانند و براین باورند که به هر حال هنرمند باید در سیر هنری خود به «نقطه»ای خاص برسد و به حالتی ویژه، همان که مولانا از آن به «جوشیدین خون» تعبیر می‌کند: «خون که می‌جوشد مَنَش از شعر رنگی می‌زنم»[۱۲] یا به «بی‌خودی» و تصریح می‌کند که: «تا هشیار و بیدار است دم نمی‌زند (= شعر نمی‌گوید)».[۱۳] حتی آنان که فکر جنبه‌های مابعدالطبیعی والوهی شاعری هستند، بر این معنا تأکید می‌کنند که «شعر، در حالتی رؤیاگویان پدید می‌آید و شکل‌گیری آن منطقی نیست»[۱۴]؛ حالتی که اگر فراتجربی هم نباشد، توصیف تجربی آن چندان موفق نیست و چنین است که علی‌رغم دیدگاه منکران آفرینش هنری، هیچ‌گاه نمی‌توان با ردیف کردن قافیه‌هایی چون «نفس»، «کس»، «قبس»، «جرس» و امثال آن و پیوند زدن آنها با الفاظی چند به خلق اثری توفیقی یافت،[۱۵] چونان غزل آسمانی حافظ، به مطلع:

مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید که ز انفاس خوشش بوی کسی می‌آید[۱۶]

ب. مرحلهٔ گزینش: در مرحلهٔ آفرینش، شعر در حالتی رؤیاگون یا در حالتِ دیوانگی (=بی‌خودی) به شاعر الهام می‌شود که به قول افلاطون: «الهام یافتنِ از غیب نوعی دیوانگی است... نوعی از دیوانگی که مسبب آن فرشتگان هنرند. این فرشتگان به ارواح پاک الهام می‌بخشند و در اثر این الهام است که شخص نغمه‌های زیبا سر می‌کند».[۱۷] پس از این ممکن است شاعر، کار را تمام شده ببیند و کمترین دگرگونی در شعر خود پدید نیاورد. می‌گویند مولانا چنین می‌دیده و چنین عمل می‌کرده است. حتی نوشته‌اند در حالت غلبهٔ بی‌خودی و در حالت چرخ و سماع شعر می‌گفته و شاگردان و مریدان یادداشت می‌کردند و او هرگز نه فرصت می‌کرده تا به بازبینی شعر خود بپردازد و تغییراتی در آن بدهد، نه ـ ظاهراً ـ به انجام دادن چنین کاری اعتقاد داشته است،[۱۸] اما حافظ وضعی دیگر، نگاهی دیگر و عملکردی دیگر داشته. او پس از خلق اثر در حالت بی‌خودی، بارها و بارها به بازبینی آن می‌پرداخت. نتیجهٔ این بازبینی دو گونه رد و قبول بود؛ ردّ و قبول کلی و ردّ و قبول جزیی.

ردّ و قبول کلیّ: یعنی پذیرفتن یا نپذیرفتن تمامی یک غزل. بدین معنا که حافظ در پی بازبینی اثر آفریدهٔ خود، یا آن را مقبول می‌دید و می‌پذیرفت و بدان اجازهٔ حیات و بقا می‌داد، یا آن را نامقبول

می‌یافت و مردود می‌شمرد و خط بطلان بر آن می‌کشید. این امر، نشانهٔ واقع‌بینی و انصافی است که کمتر دیده می‌شود. به تعبیر استاد سخن، سعدی «همه کس را عقل خود به کمال نماید و فرزند به جمال»[۱۹]. اثر هنری، به مثابهٔ فرزند هنرمند است و کیست که بپذیرد فرزند زشتش، زشت است؟! و اگر کسی چنین واقعیتی را پذیرفت منصف‌ترین مردم جهان است و حافظ در شمار منصف‌ترین هاست. او نخستین منتقد بی‌گذشت آثار خود بوده است و به همین سبب است که حاصل عمر هفتاد سالهٔ او که بی‌گمان حداقل پنجاه سال آن در کار شاعری گذشته است، کمتر از پانصد غزل است؛ یعنی حدود چهار هزار بیت. اگر پانصد را بر پنجاه تقسیم کنیم عدد ده به دست می‌آید، یعنی سالی ده غزل و ماهی کمتر از یک غزل!

بی‌گمان حاصل کار شاعری حافظ، پیش از این‌ها بوده است و اگر از پاره‌ای حدس‌ها مبنی بر از میان بردن یا از میان رفتن شماری از غزل‌های وی ـ که مستند به منبع و مأخذ معتبری نیست ـ صرف نظر کنیم،[۲۰] باید بپذیریم که حافظ خود در جریان بازبینی‌ها و نقدها و گزینش‌ها شماری از آثار خود را به سبب انصاف یا به سبب مشکل‌پسندی از میان برده و خود بدین سان دست به گزینش آثار خویش زده است؛ آثاری که در طول زمان غالباً مقبول خاص و عام افتاده.

ردّ و قبول جزیی: یعنی اولاً ردّ برخی از ابیات یک غزل و قبول برخی از ابیات و بدین سان گزیده کردن یک غزل، ثانیاً ردّ و قبول واژه‌ها و تعبیرها و این «ردّ و قبول» است که ماجراها برانگیخته و مشکلات زیادی بر سر راه انتخاب قرائت نهایی و گزینش و ضبط اصیل اصلی ایجاد کرده است. تشخیص دگرگونی‌هایی که ناسخان پدید آورده‌اند و تغییراتی که داده‌اند ـ چنان که خواهیم دید ـ کار چندانی دشواری نیست، اما بازشناسی دگرسانی‌هایی که حاصل عملکرد خود حافظ است، دست کم در مواردی ـ که شمار آنها هم اندک نیست ـ کاری است بس دشوار؛ چرا که دگرسانی‌ها، حافظانه است و گاه دو واژه یا دو تعبیر چنان دقیق و هنرمندانه است که انتخاب ضبط راجح ـ که همانا گزینش نهایی حافظ نیز هست ـ ناممکن می‌نماید. اختلاف نظرهای حافظ پژوهان معلول همین امر است. به عنوان مثال «ماجرای شیخ جام و شیخ خام» را در بیتی از حافظ مورد بررسی قرار می‌دهیم (شیخ اصطلاحی است صوفیانه یعنی مراد و مرشد و پیر)؛ در این بیت:

حافظ مرید جام می است ای صبا برو　　وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

(۷/۸)

بحث بر سر این است که ضبط راجح «جام» است یا «خام» و گزینش نهایی حافظ کدام است؟ در این که «جام» و «خام» هر دو حافظانه است و تغییر یکی به دیگری کار نسخه‌نویسان نیست، تردید نمی‌توان کرد زیرا هریک لطفی خاص دارد و گزینش هریک ذهنی هنرشناس و دقیق، چون ذهن حافظ را می‌طلبد.

شیخ خام: آنان که از ضبط «شیخ خام» دفاع کرده‌اند اولاً، مستندشان برخی نسخ کهن است، مثل نسخهٔ مستنسخ به سال ۸۱۳ ـ ۸۱۴هـ.ق. که مورد استفاده و استناد مرحوم دکتر خانلری در تصحیح دیوان حافظ بوده؛ ثانیاً چنان که ایشان و نیز پیش‌تر، استاد فروزانفر متذکر شده‌اند از تعبیر «شیخ جام» شیخ‌الاسلام احمد جامی معروف به شیخ جام ملّقب به ژنده پیل (درگذشته ۵۳۶هـ.ق.) به ذهن متبادر می‌شود که به علت بُعد زمان و مکان ممکن نیست که مقصود حافظ باشد. نیز میان حافظ و شیخ جام هم‌فکری در کار نیست تا حافظ بدو اظهار ارادت کند. بنابراین ضبط راجح «شیخ خام» است و مراد از شیخ، زاهد است و حافظ بارها با لحن طنز و استهزا از خامی زاهد سخن گفته است،[۲۱] همانند:

زاهد خام که انکار می و جام کند　　پخته گردد چو نظر بر می خام اندازد

(۱۵۰/۴)

مرحوم علامه دهخدا نه فقط «شیخ خام» را ضبط راجح می‌دانسته که در مصراع اول «خامْ می» بر «جامِ می» را رجحان می‌نهاده.[۲۲]

شیخ جام: در برخی نسخ و مهم‌تر از همه در نسخهٔ مستنسخ ۸۲۷هـ.ق، یعنی همان نسخهٔ مصحّح علامه قزوینی ـ دکتر غنی «شیخ جام» ضبط شده و چنان که خواهیم دید ضبط راجح «شیخ جام» است، نه «شیخ خام» و هر لطف و نکته‌ای که در آن ضبط می‌توان سراغ کرد، از این ضبط نیز مستفاد می‌شود مضاف بر آن که لطف‌هایی در این ضبط هست که در آن ضبط نیست:

نخست آن که به گواهی دو نسخهٔ مورد اشاره، یعنی نسخهٔ ۸۱۳ ـ ۸۱۴، مورد استفاده و استناد دکتر خانلری و نسخهٔ ۸۲۷ با نسخهٔ اساس قزوینی ـ غنی این حقیقت روشن می‌شود که حافظ نخست از تعبیر «شیخ خام» بهره گرفته و سپس آن را به «شیخ جام» تغییر داده است؛ چرا که او خود پیش از دیگران و بیش از دیگران به لطف بیشتر تعبیر «شیخ جام» توجه کرده است (= دلیل نقلی).

دوم آن که «شیخ خام» یک صفت و موصوف ساده است و فقط نکتهٔ لطیف و طنزآمیز خامی شیخ را القا می‌کند، اما «شیخ جام» به عنوان ترکیبی اضافی، اضافهٔ تشبیهی (= اضافهٔ مشبّه‌به به مشبّه) و در اصطلاح علم بیان، تشبیه بلیغ است و این امر آشکارا از برتری هنری ترکیب اضافی «شیخ جام» بر ترکیب وصفی «شیخ خام» حکایت می‌کند. استاد مرحوم جلال‌الدین همایی از این معنا این گونه سخن می‌گوید:

«مقصود حافظ از شیخ جام، همین جام می است که خود را مرید او خوانده، یعنی چون حافظ خود را «مرید جام می» نامیده [= حافظ مرید جام می است] پس ناگزیر جام می، شیخ او خواهد بود».[۲۳]

پیداست که وجه شبه در تشبیه جام به شیخ و شیخ و مراد خواندن جام، همانا ارشاد و رازنمایی است. بدین معنا که شیخ، مرید را ارشاد می‌کند و به او کمک می‌کند تا به راز هستی و به حقیقت دست یابد و باده به عنوان نمادِ بی‌خودی و سرمستی نیز چنین می‌کند، چنان که مکرر حافظ خود از رازنمایی باده و «دیدن عکس رخ یار در پیاله» سخن گفته است:[۲۴]

ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ای بی‌خبر ز لذّتِ شرب مدام ما

(۱۱/۲)

استاد فروزانفر، نه به صراحت استاد همایی، اما تلویحاً نظریه‌ای قریب به همین نظریه اظهار می‌دارد، بدین معنا که از «شیخ جام» به «پیر باده فروش (= پیر مغان)» تعبیر می‌کند:

«مقصود از آن [= شیخ جام] «پیر می فروش» است و این مفهوم از اضافهٔ شیخ به «جام» حاصل می‌شود».[۲۵]

سوم آن که لطایف و ظرایف هنرمندانه‌ای در ترکیب «شیخ جام» و به تبع آن در بیت هست که هیچ‌گاه در ترکیب «شیخ خام» نیست. بدین معنا که اولاً «شیخ جام» موهم دو معناست: یکی جام باده که حافظ آن را شیخ و مراد خود خوانده و بدو سلام و بندگی صادقانه و خالصانه رسانده است و این امر همانا بیانگر دیدگاه عاشقانه و رندانهٔ خواجه است، چنان که خود گوید:

ما شیخ و واعظ کمتر شناسیم یا جام باده، یا قصه کوتاه

(۴۱۸/۳)

دوم، شیخ احمد جام که از یک سو شخص شیخ احمد به ذهن متبادر می‌شود و از سوی دیگر نوع

شیخ احمد (=طبقه زهدان و مشایخ ریایی)[۲۶] که سراسر دیوان حافظ نقد آنان است و حافظ هرجا از صوفی و زاهد سخن می‌گوید و به ویژه از زاهد، لحن او انتقادی و طنزآمیز است که صوفی روزگار او «حقه باز و دام گستر»[۲۷] است و زاهد عصر او ریاکاری است خام، خودبین، مغرور و موصوف مجموعهٔ رذایل و به دور از فضایل.[۲۸] وقتی در شرح حال شیخ احمد جام می‌خوانیم که خود به شخصه چونان محتسبان جام و سبو می‌شکست و رفتاری محتسبانه داشت، بیشتر و بیشتر به لطف نهفته در سخن خواجه و طنز و نقد ظریف او پی می‌بریم.[۲۹] ثانیاً از آن جا که در سنت حافظ زاهدِ متصف به رذایل، خام نیز هست، مفهوم و معنای طنزآمیز «شیخ خام» هم از ترکیب بدیع و جامع «شیخ جام» مستفاد می‌گردد و این از آن روست که در جهان بینی حافظ، پختگی و کمال معلول عشق و مستی است و تا خرد را به میخانه نبرند و به برکت می لعل خونش را به جوش نیاورند، پخته نمی‌شود[۳۰] و زاهد در شمار خامان ره نرفته‌ای است که ذوق عشق نمی‌داند[۳۱] و انکار می و جام می‌کند[۳۲] و بدین سان روشن می‌شود که لطف‌ها و ظرافت‌ها هست در ترکیب «شیخ جام» که در تعبیر «شیخ خام» نیست و تا پژوهنده بدان‌ها نیک توجه نکند، رجحان آن را درنمی‌یابد. این، یک نمونه است از دگرسانی‌های حافظانه که سال‌هاست مورد بحث و گفت وگو و جستجوست و نمونه‌های بسیار هست نیازمند بحث و بررسی.

۱ ـ ۲. عامل بیگانه (= ناسخان):

غیر از تصرفات خود حافظ در شعرش ناسخان دیوان او در طول تاریخ به علل مختلف در شعر وی تصرفاتی به عمل آورده‌اند و در نتیجه انبوهی از ضبط‌ها و قرائن‌ها و به اصطلاح نسخه بدل‌ها به ارث گذاشته‌اند. در این باب بسیار سخن گفته‌اند و من بر آن نیستم تا در این زمینه به تفصیل گرایم و تنها به ذکر دو نکته آن هم به اختصار، بسنده می‌کنم: یکی گونه‌های تصرفات و دوم سهولت تشخیص.

گونه‌های تصرّفات:

تصرفات ناسخان به گونه‌های مختلف و به علل گوناگون صورت می‌گیرد. می‌توان گونه‌های تصرّفات را به دو قسم ـ آگاهانه و ناآگاهانه ـ تقسیم کرد:

الف. تصرفات آگاهانه، نوسازی متن:

در این گونه تصرف، ناسخ آگاهانه عمل می‌کند و آن چنان است که چون در طول زمان، برخی از واژه‌ها و پاره‌ای از تعبیرها کهنه و مهجور می‌شود، ناسخ، واژه‌ها و تعبیرهای کهنه شده و مهجور گشته را به واژه‌های رایج و مأنوس در روزگار خود تبدیل می‌کند و بدین سان به «نوسازی متن» مورد استنساخ خود می‌پردازد. علامه قزوینی از گونه تصرف به «تجدید شباب»[۳۳] تعبیر کرده است. وی در پاورقی صفحه‌ای که در آن از تجدید شباب سخن گفته، مواردی را به عنوان نمونه ذکر کرده است، همانند تبدیل «وقت بوریا» به «فرش بوریا» با هدف نوسازی یا تجدید شباب در بیتِ:

خوش وقتِ بوریا و گدایی و خواب امن کاین عیش نیست در خور اورنگ خسروی

(۴۸۶/۶)

نیز مثلِ تبدیل «تعزیر می‌کنند» به «تکفیر می‌کنند» (۲۰۰/۱)، تبدیل «شطح» به «زرق» (۲۷۵/۲ و ۲۷۳/۱)، تبدیل «جانداری» به «سرداری» (۲۸۹/۷) و تبدیل «راهی به دهی است = بدهی است» به «راهی بد نیست» (۳۴۱/۲). علامه قزوینی می‌نویسد: چون معنی واژه‌ها و تعبیرهای دگرگون شده را «نمی‌فهمیده‌اند یا به نظر ایشان غریب می‌آمده» و مفهوم عامه نبوده یا عامه درست نمی‌فهمیده‌اند آگاهانه جای آنها را به واژه‌ها و تعبیرهایی داده‌اند که عامه فهم باشد.[۳۴]

اما دکتر خانلری تصریح می‌کند که این گونه واژه‌ها «برای کاتب نامفهوم یا غریب به نظر می‌آمده و به کلمه یا عبارت مانوس‌تر و رایج‌تر تبدیل»[۳۵] می‌شده است. چنین می‌نماید دست کم در بسیاری از موارد، مسئله آن بوده است که عامه معنای واژه یا تعبیری را به سبب نامأنوس شدن نمی‌فهمیده‌اند و کاتبان و ناسخان، آگاهانه دست به نوسازی [= تجدید شباب] می‌زده‌اند.

تصرفات ناآگاهانه:

بسیاری از تصرفات، ناآگاهانه صورت گرفته است. بدین معنا که کاتبان و ناسخان به علل مختلف مثلِ «سهو و خطا»، «شتابزدگی»، «خستگی»، «ناآگاهی و کم سوادی» و عللی از این دست یا گرفتار غلط‌خوانی می‌شده‌اند و واژه و تعبیری را غلط می‌خوانده‌اند و غلط می‌نوشته‌اند، یا واژه و تعبیری را از قلم می‌انداخته‌اند و نمی‌نوشته‌اند و زمینه را برای تصرف کاتب بعدی فراهم می‌آورده‌اند. نیز به سبب «مسامحه در نقطه گذاری» موجب می‌شده‌اند تا کاتبان بعد، در مواردی

گرفتار غلط خوانی شوند. بدیهی است که در تمامی این موارد، کاتبان از نتیجهٔ کار که همانا تصرف در متن و ضبط شدن غلط واژه‌ها و تعبیرهاست، آگاهی نداشته‌اند و ناخودآگاه، سبب دگرسانی‌ها می‌شده‌اند.[۳۶] شمار این گونه تصرفات چونان شمار آن گونه (= نوسازی آگاهانه) کم نیست. به عنوان نمونه یا به عنوان «مشتی از خروار» می‌توان از تبدیل «ننگ و نام» به «نیک و نام» یاد کرد، در ابیاتی مثلِ:

گرچه بد نامی است نزد عاقلان ما نمی‌خواهیم ننگ و نام را

(۸/۳)

هم چنین تبدیل «سحر» به «بحر» در بیت:

تا سحر چشم یار چه بازی کند که باز بنیاد بر کرشمهٔ جادو نهاده‌ایم

(۳۶۵/۶)

که نتیجهٔ سهو خطا و غفلت کاتب است و امثال این گونه تصرفات ناآگاهانه که انبوهی نسخه بدل و دگرسانی پدید آورده است.

ب. سهولت تشخیص:

تصرفات کاتبان و ناسخان، اعم از تصرفات آگاهانه و ناآگاهانه، برخلاف تصرفات حافظانهٔ خواجه به آسانی قابل بازشناسی و تشخیص است. نه فقط تعبیراتی مثلِ «بحر چشم» به جای «سحر چشم» که حتی نوسازی‌ها و تجدید شباب‌ها مثل «فرش بوریا» به جای «وقت بوریا» و همانندان آنها را حافظ پژوهان با اندک تأمل باز می‌شناسند و درست را از نادرست و سره را از ناسره جدا می‌کنند؛ چرا که تفاوت تصرفات حافظانهٔ حافظ در شعر خود با تصرفات ناسخان و کاتبان، تفاوتی است ـ به قول مشهور ـ از زمین تا آسمان. توجه و تأکید ما نیز در این مقاله به آن تصرفات و بر آن تصرفات است که دست یافتن به نسخهٔ نهایی دیوان حافظ را تا امروز ناممکن ساخته است.

۲. بلبل صبا، بلبل سحر

پیش‌تر از این «شیخ جام» و «شیخ خام» به عنوانی یکی از تصرفات حافظانهٔ حافظ سخن گفتیم و دیدگاه‌های حافظ‌شناسان را در باب آن باز نمودیم. در این بخش از مقاله یکی دیگر از تصرفات حافظانهٔ خواجه را مورد بحث و بررسی قرار می‌دهیم.

تا آن جا که نگارنده بررسی کرده است و آگاهی دارد مقالتی مستدل در باب این تصرف نوشته نشده است و غالب حافظ پژوهان و بیشتر مصححان دیوان حافظ ترکیب «بلبل سحر» را ضبط راجح و «بلبل صبا» را ضبط مرجوح دانسته‌اند: خانلری، غزل ۳۵ (چ. خوارزمی، ۱۳۶۲)؛ نذیر احمد ـ جلالی، غزل ۵۲ (چ امیرکبیر، ۱۳۶۱)؛ سلیم نیساری، غزل ۵۱ (چ مصصح، ۱۳۷۱)؛ جلالی ـ وصال، غزل ۵۷ (چ نشر نقره، ۱۳۷۲)؛ سایه، غزل ۳۳ (چ توس، ۱۳۷۳)؛ راستگو، غزل ۴۳ (چ نشر خرم، قم، ۱۳۷۵) و سرانجام هاشم جاوید ـ بهاءالدین خرمشاهی، غزل ۵۷ (چ فروزان، ۱۳۷۸).

تنها نسخهٔ ارزشمند مستنسخ به سال ۸۲۷هـ.ق، مصصح علامه قزوینی ـ دکتر غنی ترکیب «بلبل صبا» را ضبط راجح دانسته و در متن قرار داده است. بحث ما در ادامهٔ این مقاله، دفاع مستدل از این ضبط به عنوان ضبط راجح است. تردید نیست که حافظ، نخست در شعر خود از ترکیب «بلبل سحر» بهره گرفته و بسا در جریان خلق غزل ترکیب «بلبل سحر» را به کار برده، اما به دلایلی که خواهیم دید در مرحلهٔ گزینش «بلبل صبا» را جایگزین «بلبل سحر» ساخته است:

دلت به وصلِ گل ای بلبل صبا خوش باد که در چمن همه گلبانگِ عاشقانه توست

(۳۴/۳)

و اما دلایل:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الف. بلبل سحر، حشو زاید:

بدان سبب که بلبل به سحر تعلق دارد ذکر سحر به دنبال بلبل از مقولهٔ حشو زاید است. بلبل نه به ظهر وابسته است، نه به عصر و نه به شب. با شنیدن واژهٔ بلبل برای هرکس که با فرهنگ و ادب ایران آشنا باشد، معانی و مفاهیمی تداعی می‌شود که از جملهٔ مهم‌ترین آنها عاشق بودن و به سحرگاهان نالیدن است. به همین سبب است که در سراسر دیوان حافظ حتی یک بار، ترکیب «بلبل سحر» دیده نمی‌شود. یکی از نکات مهمی که حافظ در مرحلهٔ گزینش بدان توجه کرده و لاجرم «بلبل صبا» را جایگزین «بلبل سحر» ساخته، بی‌گمان همین حکایت حشو زاید در ترکیب «بلبل سحر» است. اگر گفته شود که «سحر» جنبهٔ توضیحی و تأکیدی دارد، پاسخ آن است که اولاً این توضیح از نوع توضیح واضحات است؛ ثانیاً در صورتی این توجیه پذیرفتنی است که ترکیبی هنرمندانه چون «بلبل صبا» در برابر آن نبود. توجه بدین نکته بایسته است که ترکیب «مرغ سحر» و «مرغ صبح» از لونی دیگر است و مضاف‌الیه «سحر» و «صبح» در این دو ترکیب نه فقط از مقولهٔ حشو نیست، بلکه

جنبهٔ توضیحی نیز دارد. بدین معنا که «مرغ» دارای مفهومی است عام و چون به «سحر» یا به «صبح» اضافه شود، مفهوم و معنای خاص (= بلبل) می‌یابد، همانند:

برکش ای مرغ سحر نغمهٔ داوودی باز که سلیمان گل از طرف هوا باز آمد

(۱۷۴/۲)

نیز:

ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد چه گوش کرد که با ده زبان خموش آمد

(۱۷۵/۶)

ب. بلبل صبا، تشبیهی بدیع:

در حالی که «بلبل سحر» بدان سان که بیان شد، حشو است و سحر، نه نقش بدیعی دارد و نه معنای خاصی را افاده می‌کند، «بلبل صبا» ترکیبی است بدیع و تصویری است تازه و بکر که پیش از حافظ سابقه ندارد و آن اضافهٔ تشبیهی است از نوعِ اضافهٔ مشبه‌به، به مشبه و از دیدگاه علم بیان تشبیه بلیغ است. غالب حافظ پژوهان و مصححان دیوان خواجه «بلبل صبا» را ترکیبی غریب و بی‌معنا انگاشته‌اند و جانب «بلبل سحر» را گرفته‌اند یا این گونه به دفاع از بلبل سحر، در برابر بلبل صبا برخاسته‌اند:

«بلبل سحر گویا از بلبل صبا شیواتر باشد. بلبل سحر است که به وصل گل شاد می‌شود و گلبانگ عاشقانه می‌زند».[۳۷]

آخرین سخن و آخرین استدلال در جانبداری از بلبل سحر این سخن است:

«بین بلبل و صبا که لاجرم اضافهٔ تشبیهی است ـ هیچ‌گونه وجه شَبَهی متصوَّر نیست. دیگر این که پشتوانهٔ نقلی بلبل سحر، نیرومندتر است و سوم این که «بلبل» و «صبا» دو موجود و [دو] شخصیّت شعری مستقل در شعر فارسی و شعر حافظند».[۳۸]

اوّلاً معلوم نیست چرا بلبل سحر از بلبل صبا شیواتر است؛ ثانیاً وجه شَبَه در تشبیه صبا به بلبل «عاشقی» است. بدیهی است که تشبیه صبا به بلبل، در قیاس با تشبیهایی مثل تشبیه قد و قامت به سرو با وجه شبه آراستگی و موزونیت، یا تشبیه چشم به نرگس با وجه شَبَه مستی ـ که با توجه به آسان یاب بودن آنها تشبیه قریب (یعنی تشبیه نزدیک به ذهن نامیده می‌شوند) تشبیه غریب یا بعید نام می‌گیرد و این از آن روست که وجه شَبَه در این تشبیه (تشبیه صبا به بلبل) و تشبیه‌هایی از نوع

آن، دشواریاب است و در پی فکر و اندیشه دریافت می‌شود، امّا این امر نه بدان معناست که وجه شَبَهی متصوَّر نیست![۳۹] (در باب عاشقی صبا در ادامهٔ مطلب سخن خواهیم گفت) ثالثاً، اگر مراد از پشتوانهٔ نقلی چنان که گفته‌اند، شمار نسخه‌ها و عدد ضبط‌ها باشد (۵ نسخه در برابر ۲ نسخه)[۴۰] که این امر، کلیّت ندارد. بسا که شمار ضبط‌ها یا نسخه‌ها با ضبط راجح، محدودتر از شمار ضبط‌ها و نسخه‌ها با ضبط مرجوح است و اگر مراد شمار کاربرد تعبیر در شعر حافظ باشد، چنان که پیشتر بدان پرداختیم، که اصلاً پشتوانه‌ای در کار نیست تا چه رسد به پشتوانهٔ نیرومند و نیرومندتر.

رابعاً، روشن نیست که مراد از استقلال صبا و بلبل چیست و چرا استقلال مانع آن است که تشبیه صورت گیرد (در حالی که اصل تشبیه صبا به بلبل را پذیرفته‌اند). اگر چنان که به دنبال مطلب نوشته‌اند دلیل استقلال و عدم امکان تحقق تشبیه آن باشد که بلبل با صبا سخن می‌گوید:

سحر بلبل حکایت با صبا کرد که عشق روی گل با ما چه‌ها کرد

(۱۳۰/۱)

این که خود مؤیّد نظر ماست؛ چرا که درد را با اهل درد در میان می‌گذارند و از آن جا که صبا خود درد عشق کشیده است بلبل با او حکایت عشق می‌کند و از درد عشقی که کشیده است، سخن می‌گوید وگرنه غمنامهٔ عشق و هجران پیش بی‌دردان گشادن چه سود؟ که به قولِ شاعر:[۴۱]

عاشق نشدی محنت هجران نکشیدی کس پیش تو غمنامهٔ هجران چه گشاید

ج. عاشقی صبا:

در عاشقی بلبل و در این معنا که بلبل نماد عاشق است، تردیدی نیست. آن چه موجب می‌شود تا گمان رود که در تشبیه صبا به بلبل وجه شَبَهی متصوَّر نیست، استبعاد عاشق صباست، امّا حکایت عشق صبا را در سخن خواجه و در قصّهٔ انسان انگاری (= گونه‌ای استعارهٔ مکنیّه) صبا می‌توان بازیافت. قصّه چنان است که باد صبا، در تخیّل شاعرانه به انسان تشبیه می‌شود و پاره‌ای وظایف ـ که انجام گرفتن آنها در قدرت و صلاحیّت انسان است ـ بدو محوّل می‌گردد. این وظایف عبارتنداز:

۱. **قاصدی، وظیفهٔ عام:** وظیفه عمومی و عام صبا همانا قاصدی است. صبا قاصد یا پیکِ عاشقان و مشتاقان است که پیام آنها را به معشوق می‌رساند و از معشوق خبر می‌آورد. در ابیات بسیاری از این وظیفه سخن به میان آمده است همانند:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

(۴/۱)

به سبب به عهده داشتن همین وظیفه ـ وظیفهٔ قاصدی ـ است که خواجه، صبا را به هدهد (مرغ سلیمان) تشبیه می‌کند:

ای هدهد صبا به سبا می فرستمت بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت

(۹۰/۱)

و او را چونان هدهد سلیمان خوش خبر می‌خواند:

صبا به خوش خبری هدهد سلیمان است که مژدهٔ طرب از گلشن سبا آورد

(۱۴۵/۵)

نمونه‌هایی دیگر نیز در دیوان خواجه است که با هدف پرهیز از اطالهٔ کلام از ذکر آنها خودداری می‌شود.

۲. **عاشقی، وظیفه‌ای خاص**: غیر از قاصدی ـ که وظیفهٔ عام و مشهور باد صباست ـ حافظ وظایف خاصی را نیز به عهده باد صبا می‌نهد، مثلِ غمازّی یعنی افشاگری معشوق: «تو را صبا و مرا آب دیده شد غمّاز» (۱۹۵/۲)؛ عیسی گونگی و عیسی کرداری (= عیسی صبا) یعنی حیات بخشی و جان بخشی:

همیشه وقت تو ای عیسی صبا خوش باد که جان حافظ دل خسته زنده شد به دَمَت

(۹۳/۸)

در میان وظایف خاصی که شاعر به عهدهٔ باد صبا می‌نهد عاشقی حکایتی دیگر دارد و لطفی دیگر.

ـ در شماری از ابیات، به گونه‌ای آشکار از مستی و عاشقی باد صبا سخن در میان است، چنان که در بیتی شاعر باد صبا را در کار مستی و عشق با خود می‌سنجد و خود را مست و عاشق افسون چشم مستِ معشوق و باد صبا را مستِ بوی گیسوی او می‌داند:

من و بادِ صبا، مسکین، دو سرگردانِ بی حاصل من‌ازافسون چشمت مست و او از بوی گیسویت

(۹۵/۶)

نیز شاعر، تن خود را چونان باد صبا بیمار و دل خود را چونان دل باد صبا، بی طاقت ـ بی طاقت

و بی‌قرار از عشق ـ می‌شمارد و با چنین تن و جانی همانند باد صبا به کار عاشقی و جانبداری و حمایت از معشوق روی می‌آورد:

چون صبا با تن بیمار و دل بی طاقت　　به هواداری آن سرو خرامان بروم

(۳۵۹/۴)

گفتنی است که اوّلاً «بیماری صبا» به معنی «وزش ملایم باد صبا»ست. بدین معنا که شاعر حُسن تعلیلی در کار کرده و وزش ملایم باد صبا را معلول بیماری او دانسته و شاعرانه چنین استدلال کرده است که چون بیماران، آرام و آهسته راه می‌روند و صبا هم آرام و آهسته و ملایم می‌وزد، لاجرم بیمار است. چنان که در بیتی تعبیر «بیماری صبا» (= وزش ملایم باد صبا) را این گونه پرورده است:

دلِ ضعیفم از آن می‌کشد به طَرفِ چمن　　که جان ز مرگ به بیماری صبا ببرد

(۱۲۹/۵)

گفتنی است که «بیماری صبا» بیماری عشق است نه بیماری دیگر که اساساً لطف مسئله در این است. ثانیاً غیر از ایهام تناسب «هوا» به معنی عنصر هوا، در تعبیر «هواداری» این تعبیر موهم دو معناست: یکی عاشقی، چرا که به معنی عشق نیز هست؛[۴۲] دوم، جانبداری و حمایت. هم چنین در بیتی که مخاطب معشوق است؛ معشوقی که همگان حتی باد صبا را به کار عشق واداشته، از هنر او در کار جلب عاشقان سخن می‌رود و با بیانی غلوآمیز، مبتنی بر گونه‌ای حُسن تعلیل می‌گوید: تو آن چنان معشوقی هستی که حتی هرزه‌پوی بیهوده گردی چون باد صبا را در آرزوی بوی خوش زلف خود، دیوانه می‌کنی و اسیر زنجیر گیسوی خویش می‌سازی و این سان به کار عاشقی وا می‌داری:

کاهل روی چو باد صبا را به بوی زلف　　هر دم به قید سلسله در کار می‌کشی

(۴۵۹/۳)

و این همان مضمون و همان ماجراست که در یک گفت‌وگوی شاعرانه ـ عاشقانهٔ شاعر عاشق با باد صبا این‌سان بیان شده است؛ بیانی تکان دهنده و حیرت‌انگیز:

دیشب گلهٔ زلفش با باد همی کردم　　گفتا: غلطی، بگذر زاین فکرتِ سودایی

صد باد صبا این جا با سلسله می‌رقصند　　این است حریف ای دل، تا باد نپیمایی

(۴ و ۳ / ۴۹۳)

غیرت، لازمهٔ عشق و نتیجهٔ عشق است و عشقی این سان آتشین باد صبا را غیور می‌سازد و او را به غیرت ورزیدن وا می‌دارد و حتّی به گُل اجازه نمی‌دهد که از «رنگ و بوی دوست دم زند» و رنگ و بوی خود را به رنگ و بوی دوست مانند می‌کند که در نظر عاشق غیور، حُسن و لطف و زیبایی، همه از آنِ معشوق است. می‌گوید:

می‌خواست گُل که دَم زَند از رنگ و بوی دوست　　از غیرتِ صبا نَفَسش در دهان گرفت

(۸۷/۴)

در جنبِ ابیاتی این سان صریح، ابیاتی هم هست که در آنها به گونه‌ای نهفته و ضمنی از عشق و غیرت صبا سخن به میان آمده است:

بنفشه طرّهٔ مفتول خود گره می‌زد　　صبا حکایتِ زلف تو در میان انداخت

(۱۶/۶)

بدان سبب صبا حکایت زلف معشوق را در میان می‌اندازد و بنفشه را شرمسار می‌کند که عاشق است و چون بنفشه با وجود زلف معشوق، گیسوی شکن در شکن خود را می‌آراید، باد صبا غیرت می‌ورزد و از زلف معشوق سخن می‌گوید. در کار بی‌مانندی معشوق و برتری زلف او بر زلف بنفشه می‌کوشد. نیز چنین است حکایتِ این بیت:

با صبا افتان و خیزان می‌روم تا کوی دوست　　وز رفیقانِ ره استمداد همّت می‌کنم

(۳۵۲/۴)

که در آن اوّلاً با تکیه بر حسن تعلیل و با به کارگیری «افتان و خیزان رفتن باد صبا» همان حکایتِ «بیماری» ـ بیماری صبا ـ به ذهن می‌آید؛ ثانیاً این بیماری چنان که پیش‌تر هم گفته آمد، بیماری عشق است و صبا، نه فقط راهنمای عاشق است به کوی دوست؛ عاشقی که «ره رفتن به کوی دوست نداند»[۴۳] بلکه خود عاشقی است که چونان هر عاشق، افتان و خیزان به کوی دوست ره می‌سپارد؛ ثالثاً در این رهسپری به کوی دوست ـ که تعبیری است شاعرانه از سیر و سلوک عرفانی و به اصطلاح سیر الی الحق ـ سالک از رفیقان ره، یعنی از سالکان طریق حق، طلب همّت می‌کند و از آنان می‌خواهد تا همّت بدرقه راهش کنند و با نیروی رمزآمیز و رازآمیزشان (= همّت)[۴۴] ـ که سرچشمهٔ کرامات است ـ بدو مدد رسانند و در طریق حق، دستگیرش شوند. چنین است که در عاشقی صبا کمترین تردید باقی نمی‌ماند و تشبیه «صبا» به «بلبل» با وجه شَبَه «عاشقی» مسلّم

می‌گردد و باتوضیحاتی که ارایه شد، تشبیه، از غُربت به قُربت تغییر وضع می‌دهد. در پایان این بحث توجّه بدین نکته بایسته می‌نماید که ترکیبات بلیغ و بدیع دیگری نیز در سخن خواجه هست که در برخورد نخست، غریب به نظر می‌رسند و اگر ذهن تشبیه بودنشان را بپذیرد، دریافتن وجه شَبَه فرو می‌مانَد، اما با تأمّل و ژرف نگری، وجه شَبَه، چونان وجه شَبَه در تشبیه «بلبل صبا» دریافت می‌شود. از این دست است ترکیب «عیسی صبا» و «سلیمان گل» که هر یک همانند «بلبل صبا» فقط یک بار در شعر خواجه به کار رفته است: «عیسی صبا» در بیتِ:

همیشه وقت تو ای عیسیِ صبا خوش باد که جان حافظ دلخسته زنده شد به دَمَت

(۹۳/۸)

و «سلیمان گل» در بیتِ:

برکش ای مرغ سحر نغمهٔ داوودی باز که سلیمانِ گُل از باد هوا باز آمد

(۱۷۴/۲)

وجه شَبَه در تشبیه صبا به عیسی، جان بخشی و شفا بخشی است و صبا در اثر پیوند با معشوق و پیچیدن در زلفِ جان بخش[۴۵] او عیسی دَم شده و به معجز زنده کردن مردگان دست یافته است. وجه شَبَهِ در تشبیه گل به سلیمان هم «سوار شدن بر هوا»ست که خود در مصراعی فرموده است: «چو گل سوار شود بر هوا سلیمان وار» (۲۱۹/۷) و نیز شکوه و حشمت گل است در بهار که بیننده را به یاد شکوه و حشمت سلیمان می‌اندازد.

د. کمال تناسب و نهایت وصف:

با پذیرش ضبط «بلبل سحر» فقط یک خط تناسب یا یک زنجیرهٔ تناسب پدید می‌آید: تناسب بلبل یا بلبل سحر با گل یا وصل گل با چمن و با گلبانگ عاشقانه، امّا قبول ضبط «بلبل صبا» اوّلاً این تناسب را دو چندان می‌کند. بدین معنا که از یک سو بلبل به عنوان عاشق با گل یا وصل گل، با چمن و با گلبانگ عاشقانه زنجیرهٔ تناسب می‌سازد و از سوی دیگر صبا در مقام عاشق با واژه‌ها و تعبیرهای مذکور متناسب است؛ ثانیاً پیوند و تناسب «صبا» با «گلبانگ عاشقانه» یادآور وزش ملایم باد صبا نیز هست و این مفهوم را به ذهن القا می‌کند که صبا چونان عاشقان گرد کوی یار می‌گردد و گلبانگ عاشقانه سر می‌کند، یعنی که وزش باد صبا در چمن به گلبانگ عاشقانه تخیّل می‌شود، یا گلبانگ عاشقانه را هم فرا یاد می‌آورد؛ ثانیاً از حکایت دلپذیر تناسب‌ها که بگذریم این

نکته گفتنی است که عشق بلبل در شعر، امری است عادی، امّا عشق صبا ـ بلبل صبا ـ امری است بکر و بدیع که توصیفِ غلوآمیز معشوق را در خود و با خود دارد. بدین معنا که وقتی از عشق باد صبا سخن به میان می‌آید، این مفهوم به ذهن متبادر می‌شود که معشوق تا بدان پایه زیبا و دلفریب است که حتی عوامل طبیعی مثل ـ باد صبا هم بر خلاف سنّت و طبیعت شیفته و شیدا می‌شوند و بدو دل می‌دهند و دل می‌بازند. ثالثاً گذشته از این معانی «بلبل» و «صبا» دو اصطلاح موسیقایی نیز هست که با تعبیر «گلبانگ عاشقانه» یک سلسله تناسب موسیقایی می‌سازد.[۴۶]

حافظ، بلبل سحر یا بلبل صبا؟

ممکن است چنین به نظر آید که حافظ از تعبیر «بلبل سحر» خود را اراده کرده است تا از تأثیر راز و نیازهای شبانه و از کام بخشی‌های «عذر نیم شبی و گریهٔ سحری» (۴۵۲/۳) سخن بگوید. اگر چنین باشد، باز هم «بلبل صبا» بر «بلبل سحر» ترجیح دارد؛ چرا که «بلبل سحر» بیانگر مضمون و معنایی متداول و رایج، یعنی همان تأثیر «عذر نیم شبی و گریهٔ سحری» است که اجر آن «وصل گل (= معشوق)» است، امّا «بلبل صبا» ـ که ترکیبی است بدیع ـ در این زمینه هم مضمونی بدیع به بار می‌آورد و آن مفاخره‌ای است تازه و دلپذیر که به مدد آن حافظ از گلبانگ عاشقانهٔ خویش، یعنی از آواز خوش و شعر تر خود، در چمن شعر و هنر سخن می‌گوید و بدان می‌بالد و این مفهوم و این معنا را به ذهن القا می‌کند که گلبانک عاشقانهٔ او که در قالب شعر تر و به آواز خوش عرضه می‌شود، چونان باد صبا که چمن طبیعت یا چمن گیتی را در فصل بهار درمی‌نوردد، جهان را درنوردیده و چمن شعر و هنر را آکنده است و بدیهی است که این مفهوم، مضمون و معنایی است بدیع و مبتکرانه. بر این بنیاد می‌توان بیت را چنین معنی کرد: ای حافظ، ای بلبلی که در حکایت عاشقی و در سیر عاشقانه به باد صبا می‌مانی، الهی که دلت به وصل گل (= معشوق) خوش و شاد باشد؛ چرا که چونان باد صبا ـ که پهنهٔ چمن را در بهاران درمی‌نوردد ـ گلبانگ عاشقانهٔ تو ـ که در شعر تر و در آواز خوش تو جلوه‌گر است ـ پهنهٔ چمن شعر و هنر را درنوردیده است یعنی گلبانگ عاشقانهٔ تو همه جا به گوش می‌رسد و همه از شعر تر و آواز خوش تو سخن می‌گویند [= مفاخره] و حکایت مفاخره شاعرانه و نازش حافظ به شعر و حتی به آواز خوش از مضامین شاعرانهٔ اوست:

چو عندلیب، فصاحت فروشد ای حافظ تو قدر او به سخن گفتن دری بشکن

(۳۹۹/۷)

و مثل:

در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ　　سرود زهره به رقص آرد مسیحا را

نتیجه:

بر بنیاد آن چه گفته آمد و نیز براساس تحلیل بیت «دلت به وصلِ گل ای بلبلِ صبا خوش باد...» و ترجیح مستدّلِ ترکیب «بلبلِ صبا» بر تعبیر «بلبل سحر»، این حقیقت مسلّم می‌شود که اوّلاً دگرسانی‌ها و اختلاف ضبط‌های در خور توجّه، همانا دگرسانی‌ها و اختلاف ضبط‌هایی است که از تأمّل‌ها، بازنگری‌ها و گزینش‌های خودِ حافظ به بار آمده است؛ ثانیاً بازشناسی ضبط‌های راجح و تشخیصِ این معنا که کدامین ضبط، انتخاب نهایی حافظ است، کاری است خطیر و دقیق و توفیق در آن آمادگی‌ها و آگاهی‌های ویژه‌ای را می‌طلبد که فقدان آنها موجب لغزش است که «هزار نکتهٔ باریک‌تر ز مو این جاست» و در این حرکت و در این کاوش صد نکته غیر از مقابلهٔ نسخه‌ها باید و در این میان، بی‌گمان یکی از نکته‌های بایسته آگاهی کافی از علوم بلاغی و تسلّط بر شیوه‌ها و شگردهای هنری حافظ است و عنایت تامّ و تمام بدین معنا که حافظ چگونه از هنرهای بدیعی و بیانی بهره می‌گرفته و چگونه با گزینش و انتخاب مناسب‌ترین و هنری‌ترین تعبیرها و واژه‌ها به سخن خود ابعاد مختلف هنری می‌داده و بدان شمول معنایی می‌بخشیده است. با آگاهی از این مطالب و تسلّط بر این معانی است که می‌توان دریافت که ـ فی المثل ـ «بلبل صبا» ضبط راجح است و انتخاب نهایی حافظ و «بلبل سحر» ضبط مرجوح است و حافظ در مرحلهٔ گزینش و در پی تأمّلات هنرمندانه و حذف و اضافه‌های شاعرانه «بلبل صبا» را جایگزین «بلبل سحر» ساخته است.

پی نوشت:

۱. حافظ، خواجه شمس الدین محمد، دیوان، تصحیح علامه قزوینی ـ دکتر غنی، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۲۰هـ.ش. غزل ۳۴، بیت ۳. ابیاتی که از حافظ در این مقاله ذکر شده، غالباً از همین نسخه است. عدد سوی چپ خط کج شمارهٔ غزل است و عدد سوی راست، شمارهٔ بیت است.

۲. اصطلاح «دگر سانی‌ها» را ظاهراً نخست بار آقای دکتر سلیم نیساری، یکی از حافظ پژوهان و یکی از مصحّحان دیوان حافظ در روزگار ما به کار برده‌اند. ایشان مجموعه‌ای با همین عنوان منتشر کرده‌اند که نسخه بدل‌های دیوان حافظ، به تصحیح خودشان تا آخر حرف «ت» است.

۳. این تعبیر، دگرگون شدهٔ مصراعی است از مولوی ← پی نوشت شمارهٔ ۱۲.

۴. ارسطو، فن شعر، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ سوم، ۱۳۵۲هـ.ش، ۲۹.

۵. آریان پور، امیرحسین، جامعه‌شناسی هنر، تهران، انجمن دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا، بی تا، ۲ ـ ۳، همو، فرویدیسم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷هـ.ش، ۲۴۵.

۶. یاسپرس، کانت، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین نقیب زاده، تهران، طهوری، ۱۳۷۲هـ.ش، ۱۹۵-۱۹۶؛ آریان‌پور، جامعه‌شناسی هنر، ۳-۵.

۷. آریان‌پور، امیرحسین، فرویدیسم، ۲۴۶-۲۴۸ (متن و پانوشت).

۸. این نظریه، از دیدگاه‌های ماده گرایانه نشأت می‌گیرد. بر این اساس یکی از اندیشمندان ماده گرا می‌گوید: «عده‌ای گفته‌اند و می‌گویند که انسان را برای روز جمعه نساخته‌اند، روز جمعه را برای انسان ساخته‌اند، جامعه برای هنرمند نیست، هنرمند برای جامعه است، رک: پلخانوف، هنر و زندگی اجتماعی، ترجمه منوچهر هزارخانی، تهران، انتشارات آگاه، بی‌تا، ۵.

۹. اسکلتن، رابین، حکایت شعر، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران، نشر میترا، ۱۳۷۵هـ.ش، ۶۰ ـ ۶۲. تفصیل مطلب در: فصل دوم، ۱۱۳-۱۳۳.

۱۰. نظامی، مخزن الاسرار، تصحیح وحید دستگردی، تهران، مطبعهٔ ارمغان، ۱۳۱۳ش، ۴۱.

۱۱. نگارنده در باب خاستگاه هنر (شعر) در جایی دیگر با تفصیلی نسبی سخن گفته است رک: بحثی در آثار فلسفه بر ادبیات، ضمن: حکایت شعر، ۵۱-۶۷.

۱۲. مصراعِ نخستینِ بیتی است از مولوی که جستجوی من برای یافتن آن در انبوه غزل‌ها و ابیات دیوان کبیر به جایی نرسید.

۱۳. اشاره است بدین بیت (شفیعی کدکنی، گزیدهٔ غزلیات شمس، تهران، کتاب‌های جیبی، ۱۳۶۷هـ.ش، ۵۷۸):

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم تا که هوشیارم و بیدار یکی دم نزنم

۱۴. اسکلتن، حکایت شعر، ۱۱۷.

۱۵. از این موضوع احمد کسروی در کتاب حافظ چه می‌گوید؟ سخن گفته است.

۱۶. مطلع یکی از غزل‌های بلند حافظ است که از نسخهٔ مصحّح علامه قزوینی ـ دکتر قاسم غنی افتاده و در واقع جزء کاستی‌های این نسخه است، اما در نسخ معتبر دیگر، از جمله نسخهٔ مصحّح دکتر خانلری (چاپ انتشارات جوارزمی، ۱۳۵۹هـ.ش، غزل ۲۳۵) آمده است.

۱۷. افلاطون، رسالهٔ فدروس، ضمن چهار رساله، ترجمهٔ دکتر محمد صناعی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۷ش، ۱۳۳ و ۱۳۵. گفتنی که تعبیر «دیوانگی» به جای «عاشقی و سرمستی و بی‌خودی» در برابر «عاقلی و هوشیاری و صحو» در سخن شاعران عارف مشرب دیده می‌شود. سعدی (کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲هـ.ش، غزل ۲۲۶) گوید:

بـــه راهِ عـــقل بـــرفتند سـعدیا بسـیار کـه ره بـه عـالَم دیـوانگـان نـدانستند

۱۸. فروزانفر، بدیع الزمان، زندگانی مولانا جلال الدین محمد مشهور به مولوی، تهران، زوّار، ۱۳۵۴هـ.ش، چاپ سوم، ۱۴۹؛ دولتشاه سمرقندی، تذکرة الشعرا، طبع لیدن، ۱۹۷. در مناقب العارفین، احمد افلاکی، (تصحیح تحسین یازیجی، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۲هـ.ش)، به ویژه آن جاکه از سماع مولانا سخن می‌رود (مثلاً ۴۲۹/۱) از این معانی می‌توان یافت. نیز رک: زرین‌کوب، عبدالحسین، پله پله تا ملاقات خدا، تهران، علمی، ۱۳۷۷هـ.ش، ۲۳۸.

۱۹. سعدی، گلستان، به‌کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی علیشاه، ۱۳۴۸هـ.ش، ۵۳۷.

۲۰. برخی از حافظ پژوهان چنین اظهار نظر کرده‌اند که حافظ در مقام روشنگری متعهد و منتقد، گاه مورد بی‌عنایتی ارباب زر و زور قرار می‌گرفته و در جریان برخی از این بی‌عنایتی‌ها بخشی از آثار وی از میان رفته است. اگر این نظریه درست باشد باز هم «عامل نقد حافظ از آثار خویش» پا برجا و معتبر است و امّا حکایت از میان رفتن برخی از اشعار حافظ را ظاهراً نخست بار، میرتقی الدین اوحدی در تذکرهٔ معروف خود، موسوم به عرفات العاشقین که به سال ۱۰۲۵هـ.ق. یعنی حدود ۲۳۳ سال پس از درگذشت حافظ نوشته شده، مطرح کرده است. تقی‌الدین پس از بیان این معنا که حافظ با یکی از مشایخ معروف اختلاف نظر داشته و با «کنایات صریحه» او را مورد انتقاد قرار می‌داده و او هم در اندیشهٔ انتقامجویی بوده، از نسبت دادن کفر و زندقه و الحاد به حافظ از سوی این شیخ و یارانش سخن می‌گوید و ذکر می‌کند که اینان بیتی را:

[*گر مسلمانی از این است که حافظ دارد آه اگـــر از پـــیِ امـروز بـود فـردایـی*

(۴۹۰/۱۰)]

به چنگ آورده، دست پیچ (= دست آویز)» می‌سازند، اما حافظ با راهنمایی یکی از عرفای روشن رای (یکی از اصفهان) بیتی به غزل الحاق می‌کند تا کفر از زبان ترسا نقل شود.

[*این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه مـی‌گفت بر در میکده‌ای با دف و نی ترسایی گر مسلمانی...*»

(۴۹۰/۹)]

و نقل کفر، کفر نباشد و بدین سان از توطئه رهایی می‌یابد. در خلال مدتی که این ماجراها در جریان بوده است، اهل بیت حافظ از بیم گرفتاری بیشتر دست نوشته‌های او را از میان می‌برند و به تعبیر تقی‌الدین «در اثنای این قضیه، عورات و [= اهل بیت حافظ] جمیع مُسَوَّدات [= دست نوشته‌ها] را پاره پاره کردند و شستند تا مبادا مضّرتی از آنها به وی [= حافظ] رسد (نسخهٔ خطی عرفات العاشقین، کتابخانهٔ ملی ملک، به شماره ۵۳۲۴). در روزگار ما این معانی را نخست، مجید یکتایی در مقدمهٔ خود بر دیوان حافظ (کتاب فروشی علمی، ۱۳۲۸هـ.ش، ۱۵ ـ ۱۷) در شرح زندگانی حافظ، به نقل از تذکرهٔ عرفات العاشقین آورده و سپس احمد شاملو در حافظ شیراز (به روایت احمد شاملو، چاپ سوم، مقدمه، صفحه ۳۶) به نقل و تکرار آن به استناد حافظ یکتایی پرداخته است تا قلّت اشعار حافظ را توجیه کند و بگوید مجموعهٔ اشعار حافظ بیش از این‌ها بوده است. نیز به تصویر چهره‌ای انقلابی از حافظ بپردازد. چنین می‌نماید که اوّلاً این گونه داستان‌ها گرچه «حقیقت دارد» و بیانگر حقایقی است

غیر قابل انکار، حقایقی چون اختناق و سلطه و فشار و تفتیش عقاید در آن روزگاران، اما معلوم نیست که «واقعیّت داشته باشد» و به عینه روی داده باشد. بحث در این باب نیازمند مقالتی مستقل است، ثانیاً چه این حکایت‌ها واقعیّت داشته باشد، چه واقعیّت نداشته باشد، مسئلهٔ نقد حافظ از اشعار خود و گزینش و انتخاب ویژه از سوی او، آن سان که در مقاله بدان پرداختیم، امری است مسلّم و غیر قابل انکار.

۲۱. ناتل خانلری، دکتر پرویز، مقالهٔ «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ» در مجلهٔ یغما، شماره ششم، سال اول، ۲۶۸؛ مرتضوی، دکتر منوچهر، مکب حافظ، تبریز، انتشارات ستوده، ۱۳۷۰هـ.ش، چاپ سوم، ۲۶۷-۲۶۹.

۲۲. مرتضوی، مکب حافظ، ۲۶۸.

۲۳. همایی، جلال‌الدین، مقام حافظ، تهران، کتاب فروشی فروغی، بی‌تا، ۴۰.

۲۴. حتی یک بار شراب راکه در عرفان نماد عامل بی‌خودی و سرمستی و در نتیجه عامل کشف حقیقت است به افلاطون تشبیه کرده است و آن را یگانه کاشف اسرار حکمت دانسته است:

جز فلاطون خم نشین شراب سرّ حکمت به ما که گوید باز؟

(۲۶۲/۳)

۲۵. مرتضوی، مکب حافظ، ۲۶۸.

۲۶. استاد دکتر منوچهر مرتضوی (مکب حافظ، ۲۶۹) نخست بار بدین نکته توجه کرده است.

۲۷. اشارت است به بیتِ:

صوفی نهاد دام و سر حقّه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقّه باز کرد

(۱۳۳/۱)

۲۸. زاهد عصر حافظ، زاهد ریایی است و نه زاهد واقعی. همدست حکومت جابر است و دست در دست ارباب زر و زور دارد. تأمّل در ابیاتی که در آنها حافظ از زهد و زاهد سخن گفته است، روشنگر موضوع و مؤیّد مدّعای ماست.

۲۹. در کتاب مقامات ژنده پیل، نوشتهٔ سدیدالدین محمد غزنوی، سدهٔ ششم هجری قمری (به اهتمام حشمت مؤیّد، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵ش، ص ٦) آمده است: «و امّا دیگر نوع از انواع خیرات شیخ الاسلام [احمد جام] آن است که... ده هزار خُم خَمر مغانه بیش است که ریخته‌اند و هزار و دویست چنگ و چغانه و طنبور و رباب و انواع رودها که بشکسته است...».

۳۰. حافظ در حکایتِ «به جوش آوردن خون خرد خام با آتش می لعل (= تعبیر استعاری = استعارهٔ مرکبه)» از یک تحوّل و تکامل سخن می‌گوید؛ تحوّل خرد برابر موازین عرفانی و تکامل عقل به برکت سیر و سلوک عاشقانه:

این خرد خام به میخانه بر تا می لعل آوردش خون به جوش

(۲۸۴/۳)

۳۱. اشارت است بدین بیت:

خـامانِ ره نـرفته چـه دانـند ذوق عشـق دریـا دلی بـجوی، دلیـری، سـرآمـدی

(۴۳۹/۸)

۳۲. اشارت است بدین بیت:

زاهـد خـام کـه انکـار مـی و جـام کـند پخته گردد چـو نـظر بـر مـی خـام انـدازد

(۱۵۰/۴)

۳۳. قزوینی، محمد، مقدمه بر دیوان حافظ (مقدمهٔ مصحّح)، صفحهٔ «کز».

۳۴. همان، پاورقی صفحات «کز» و «کح».

۳۵. همان.

۳۶. ناتل خانلری، دکتر پرویز، تصحیح و توضیح دیوان حافظ، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۹ش، جلد دوم، ۱۱۲۰، یادداشت ۲،۵.

۳۷. همان، ۱۱۲۱؛ نیز ر.ک: انجوی، ابوالقاسم، مقدّمه بر دیوان حافظ، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۶۱ش، ۱۴۹-۱۵۱.

۳۸. راستگو، سید محمّد، تصحیح و تنقیح دیوان حافظ، قم، نشر خرّم، ۱۳۷۵ش، ۴۳، پانوشت شماره ۳.

۳۹. حافظ، دیوان، قرائت گزینی انتقادی به کوشش هاشم جاوید ـ بهاءالدین خرّمشاهی، تهران، نشر و پژوهش فرزان، ۱۳۷۸هـ.ش، ۷۷، یادداشت شمارهٔ ۳.

۴۰. علمای علم بیان از تشبیه، براساس ارکان چهارگانه تقسیماتی به دست داده‌اند. یکی از اقسام تشبیه، طبقه‌بندی براساس وجه شَبَه است. بدین معنا که اگر وجه شبه، آشنا و نزدیک به ذهن باشد از تشبیه به قریب (= تشبیه قریب) تعبیر می‌کنند، مثل تشبیه چشم نرگس با وجه شبه مستی و اگر وجه شَبَه ناآشنا باشد و دور از ذهن و ذهن با تأمّلاتی آن را دریابد بر تشبیه نامِ غریب یا بعید (تشبیه غریب) می‌نهند. تشبیه «صبا» به «بلبل» از نمونه‌های تشبیه غریب است. ر.ک: رجایی، محمدخلیل، معالم البلاغه، شیراز، دانشگاه شیراز، ۱۳۵۳ش، چاپ دوم، ۲۷۷ ـ ۲۷۹.

۴۱. حافظ، دیوان، به کوشش جاوید ـ خرمشاهی، ۷۷، یادداشت شمارهٔ ۳.

۴۲. سرایندهٔ این بیت را نیافتم و نشناختم.

۴۳. در بیت (۲/ ۲۲۰) هوا، موهم دو معناست: عشق، اکسیژن:

مـا در درون سـینه هـوایـی نـهفته‌ایـم بـر بـاد اگـر رود دل مـا زان هـوا رود

نیز در این بیت «هوا» در مصراع اوّل به معنی «عشق» است و در مصراع دوم به معنی «عنصر هوا» با صنعتِ جناس تام:

هـوای تـو را زان گـزیدم بـه عـالم کـه پـاکـیزه‌تر از سـرشک هـوایـی

۴۴. تعبیری است برگرفته از بیتِ سعدی (کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، انتشارات امیرکبیر،

۱۳۶۲ش، غزل ٦١٥):

من ای صبا رهِ رفتن به کوی دوست ندانم تو می‌روی به سلامت سلام من برسانی

۴۵. «همّت» اصطلاحی است عرفانی و همانند اصطلاحاتی مثلِ «تجلّی» و «آیند» در شمار اصطلاحات مشترک، در قوس نزول و قوس صعود، یا مشترک در جهان‌شناسی و معرفت‌شناسی است:

۱. همّت، در معرفت‌شناسی عبارت است از «توجه و قصد قلب» و آن قصد و توجّهی است که با تمام قوای روحانی به جانب حق صورت می‌گیرد و توجّه کننده کمال خود یا کمال دیگری را طلب می‌کند (جرجانی، تعریفات، مادهٔ «همّت»). بعضی همّت را «دعای خیر» معنی کرده‌اند و این از آن روست که در حالت توجه تام، دعای خیر مستجاب می‌شود. یا اساساً می‌توان گفت که این حالت، خود گونه‌ای دعای خیر است؛ چرا که دعا چیزی نیست جز طلب امری از حق تعالی.

۲. همت، درجهان‌شناسی به معنی نیرویی است باطنی و رازآمیز که دارندهٔ آن صاحب کرامات است و می‌تواند در امور عالم تصرف کند (جامی، نقدالنصوص، تصحیح ویلیام چیتیک، تهران، انجمن فلسفه و حکمت، ۱۳۵٦هـ.ش، ۲۰۸، ۲۵۷).

بدیهی است که صاحب این نیرو، مستجاب‌الدعوة هم هست که استجابت دعا، خود در شمار کرامات است و «قصد و توجه به جمیع قوا» (همان، ۲۷۰، تعریفات، مادهٔ «همت») ـ که در تفسیر معرفت شناختی از آن سخن رفت ـ نتیجه و حاصل یا عملکرد همت، به عنوان نیروی باطنی است.

۴٦. در این باب ر.ک: عبدالقادر مراغی، مقاصد الالحان، تصحیح تقی بینش، تهران، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵٦ هـ.ش، صص ۷۵ و ۸۴.