بررسی و سنجش معیارهای گزینش متن در «دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ»

امیر سلطان‌محمدی*

چکیده

یکی از آثار ارزشمند در زمینهٔ تصحیحِ اشعار حافظ بی‌شک دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ اثر سلیم نیساری است. این تصحیح که از روی پنجاه نسخهٔ قرن نهمی فراهم آمده، حقیقتاً حلّال برخی از مشکلات در زمینهٔ حافظ‌پژوهی است. مع‌ذلک در کنار فواید و امکاناتِ بسیار این اثر، گاه اندک ضعف‌هایی در زمینهٔ روش‌شناسی و گزینش‌های آن به چشم می‌خورد. برخی غزل‌ها یا ابیاتی که در بسیاری از نسخه‌های مورد استفاده موجود بوده است، در متن مصحَّح نیست. برخی گزینش‌ها، بی‌توجه به توجیهات تاریخی، سبک‌شناختی، زیبایی‌شناختی، جهان‌بینی شاعر گزینش، و از اکثر نسخ عدول شده است، حال آن‌که می‌توان وجوهی مطلوب‌تر با دلایل نسخه‌شناسی، درون‌متنی، زیبایی‌شناختی و گاه سبک‌شناسانه ارائه داد. همچنین، از نظر این نگارنده، در چند مورد که التزام به اکثریت نسخ مرعی بوده است، بی‌توجه به سبک و هنجارهای زیبایی‌شناسی وجه اصحّ فروگذاشته شده است.

کلیدواژه‌ها: حافظ؛ دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ؛ نقد روش‌شناختی؛ وجه اصحّ؛ توجیهات سبک‌شناختی

تاریخ دریافت: ۹۷/۳/۲۱ تاریخ پذیرش: ۹۷/۹/۱۹

* دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه اصفهان/ amirsoltanmohamadi6@gmail.com

مقدمه

در طول تاریخ، ناسخان عمداً یا سهواً عامل ایجاد وجوه مختلف در دیوان حافظ شده‌اند و این باعث پیدا شدن نُسخ متعدد و به درجاتی متفاوت با هم از این دیوان شده است. ضمناً برخی از وجوه متفاوت حاصل حکّ و اصلاح‌هایِ خود حافظ بوده است و در برخی موارد مشخص نیست که کدام وجهْ مقدّم و کدام مؤخّر بوده است (نک: فرزاد، ۱۳۴۹: ۹۸). صرف‌نظر از مسائل و مشکلاتِ خودِ متنِ دیوان، سلایقِ متفاوت در مورد نوع تصحیح دشواری‌های دیگری در پی دارد. این عوامل گاه حافظ‌پژوهان را به این نظر سوق می‌دهد که دست‌یافتن به روایتی بی‌نقص و مورد قبول همگان از دیوان حافظ مُحال است. «دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ» به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین پژوهش‌ها در زمینهٔ تصحیح اشعار حافظ به حساب می‌آید که حاصل زحمات متمادی و طاقت‌فرسای نیساری است. این تصحیح از روزگاری که به چاپ رسید تا کنون بسیار مورد توجه حافظ‌پژوهان بوده است. با وجود این، نگاهی دقیق به این کارِ ارجمند، گاه اندک ضعف‌هایی را در روش کار و گزینش‌ها نمودار می‌سازد که در این مقاله به آنها پرداخته خواهد شد.

پیش‌تر بهروز ثروتیان در مورد روش کار و برخی گزینش‌های دفتر دگرسانی‌ها نقدی نگاشته (نک: ثروتیان، ۱۳۸۸: ۳۳-۴۵)، و نیساری نیز پاسخی به آن داده است (نک: نیساری، ۱۳۹۰: ۱۲۰-۱۲۳). در برخی از شروح جدید بر غزلیات حافظ هم گاهی مطالبی متفرقه در باب دگرسانی‌ها آمده است؛ مثلاً حمیدیان در موردی به یکی از ضبط‌های این دفتر انگشت نهاده است (نک: حمیدیان، ۱۳۹۲: ۳۹۴۹).

بحث اصلی

۱. نقد روش‌شناختی

حاصل زحمات ارزشمند نیساری تصحیح ۴۲۴ غزل است. اولین سؤال دربارهٔ کار نیساری این است که چرا تعداد غزلیات مصحَّح تا این اندازه کمتر از طبع‌های دیگر است؟ برای نمونه، در چاپ خانلری ۴۸۶ و در حافظ طبع قزوینی ۴۹۵ غزل موجود است. چرا حدود هشتاد غزلی که در نسخ دیگر هست، در چاپ نیساری نیامده است؟ توضیحات دقیقی که

مصحح خود دربارهٔ نسخه‌ها ارائه کرده است نشان می‌دهد که از میان پنجاه نسخهٔ معرفی شده، نسخه‌های کج، خ، کد، که، مج، نح، قو، قب، سد، سو، سز، عد، فخ، فط، صف، صد، پذ، حصد، حک، تصد، تل، و تی، (۲۲ نسخه) همگی تعداد غزل‌هایشان به‌طور متوسط حدود هفتاد غزل بیشتر از متن تصحیح شدهٔ دگرسانی‌هاست. ظاهراً توجیه مصحح این است که در ویرایشِ او غزل‌واره‌های(!) حافظ از غزل‌های او جدا شده است (نک: نیساری، ۱۳۸۶: ۲۱). منظور او از غزل‌واره‌ها موارد زیر است:

۱. غزل ـ قصیده‌هایی مثلِ:

ای در رخ تو پیدا انوار پادشاهی در حکمت تو پنهان صد فکرت الهی[۱]

که تعداد ابیات آنها کمی از متوسط غزل‌های دیگر حافظ بیشتر است و حالتی مدح‌گونه دارد، از غزلیات او جدا شده است. آیا تعداد ابیات دلیل موجّهی برای حذف برخی غزل‌هاست؟ فضای مدحی برخی از غزلیات حافظ غیر قابل انکار است و به همین مورد بالا محدود نمی‌شود؛

۲. غزلیاتی هم که به شعرایی مثل روح‌الدین (روح‌الامین)، ناصر بجه‌ای، سلمان و دیگران نیز منسوب است، در متن دگرسانی‌ها نیامده است. شایسته بود که چنین غزل‌هایی عرضه می‌شد تا برای حافظ‌پژوهان تبیین گردد که غزل‌هایی از این دست، از لحاظ پشتوانهٔ نسخه‌های مربوط به قرن نهم در چند نسخه مضبوط است.

۳. غزل‌هایی که فاقد تخلص «حافظ» است، بدون بیان هیچ دلیلی (احتمالاً به صرف نداشتن تخلص) از متن دگرسانی‌ها حذف شده است؛ مثل غزلی با مطلع:

روزه یکسو شد و عید آمد و دل‌ها برخاست می ز خمخانه به جوش آمد و می‌باید خواست

۴. برخی غزل‌ها نیز که گویا چندان زیبا و حافظانه به نظر نیامده است، در متن مصحَح نیست! مانند:

می‌دمد صبح و کِلّه بست سحاب الصبّوح الصبّوح یا اصحاب

۵. غزل‌های ملمّع و یک غزل مثلّث حافظ نیز کنار گذاشته شده است! بدین ترتیب، حدوداً

---

۱. شاهدمثال‌هایی که در این مقاله از حافظ نقل شده، برگرفته از دیوان حافظ چاپ قزوینی با شرح خطیب‌رهبر (۱۳۸۳) است.

هفتاد غزل که در اکثر نسخ معرفی‌شدهٔ مصحح بوده، با این توجیه که غـزل‌واره اسـت، کنـار گذاشته شده است، حال آن‌که اطلاق غزل‌واره بر حـداقل چهـار مـورد اخیـر، از پـنج مـورد مذکور، اصلاً درست نیست.

نکتهٔ قابل توجه دیگر در این تصحیح، ابیات اضافه بر متن است. مصحح، سه ملاک در اضافه بودن شماری از ابیات بر متن ارائه کرده است (همان: ۲۳) که یک مورد آنْ ابیـاتِ بـا قافیهٔ مشترک است؛ حال آن که تکرار قافیه از ویژگی‌های سبکی غزلیات حافظ اسـت (نـک: خرمشاهی، ۱۳۷۴: ۲۵۹؛ همو، ۱۳۸۴: ۸۳۸)؛ به‌خصوص که بیشتر ایـن ابیـات مضـامین متفاوتی دارد و مشخص است هر دو از حافظ بوده است؛ برای مثال بیتِ:

اندر آن موکب که بر پشت صبا بندند زین با سلیمان چون برانم من که مورم مرکب اسـت

در ابیات اضافه بر متن آمده است. حتماً توجیه مصحح این است که چـون بیـت مـذکور بـا بیت زیر هم‌قافیه است، باید در ابیات اضافه بر متن بیاید:

شهسـوار مـن کـه مـه آیینـه‌دار روی اوسـت تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکب است

اما سؤال دیگری که ممکن است به ذهن حافظ‌پژوه برسد این است که ملاک تـرجیح در قوافی تکراری چیست؟ یعنی چه ملاکی برای ترجیح بیت دوم به بیـت اول هسـت؟ ظـاهراً ملاک مصححْ ذوقی بوده است: ملاکی که در پژوهش‌های علمی ستوده نیست. نکتهٔ دیگـر این‌که چون بیت اول در اکثر نسخ مضبوط است، آیا مصحح از اصل «پشتوانهٔ بسندهٔ» خـود تخطی نکرده است؟ (نک: نیساری، ۱۳۸۶: ۱۸). به‌علاوه، مصحح گـاه از اصـول سـه‌گانـهٔ خود در ابیات اضافه بر متن عدول کرده است؛ برای مثال، بیت زیر که از سی‌وپـنج نسـخه، تنها در ده نسخه مضبوط است، نه در ابیات اضافه بر متن، بلکه در متن غزلیات آمده است:

مرا به عهدشـکن خوانـده‌ای و مـی‌ترسـم کـه بـا تـو روز قیامـت همـین خطـاب رود

آیا «به عهدشکن خواندن کسی» در دیوان حافظ یا شاعر درجهٔ اول دیگری نمونه‌ای دارد؟

در مورد گزینش دگرسانی‌ها نیز سه ملاک ذکر شده است: اکثریت نسـخ، ضـبط اقـدم و اهم، و توجه به اندیشه و سـبک بیـان حـافظ (نـک: نیسـاری، ۱۳۸۶: ۱۵). بنـا بـه تصـریح مصحح، در ۱۳۵ مورد ـ که رقم کمی هم نیست ـ قرائت‌های ویژه بر اساس اندیشه و سـبک حافظ انتخاب شده است؛ ولی ذکر دلایل آن، به بهانهٔ افزون بودن بر گنجایش کتاب، ناگفتـه

مانده است (نک: همان: ۱۹). شاید ۱۳۵ مورد در مقایسه با ۱۰۳۴۰ مدخل رقم ناچیزی باشد، اما چند سؤال مهم موجب دغدغه ذهنی می‌شود. اول این‌که چگونه این گزینش‌ها بر پایهٔ سبک و اندیشهٔ حافظ بوده، ولی به گفتهٔ خود نویسنده، حافظ‌پژوهان آن را قبول ندارند؟ (همان‌جا). سبک و اندیشهٔ حافظ در کجا معرفی شده است که تطابق گزینش‌ها را با آن بسنجیم؟ آیا با این اوصاف، نمی‌توان این گزینش‌ها را بدون توضیح و دلایل قانع‌کننده، ولو این‌که نسخه‌ای هم داشته باشد، گزینش‌هایی ذوقی قلمداد کرد؟

۲. نقد محتوایی (نقد گزینش‌ها)

در این بخش به برخی از گزینش‌هایی پرداخته شده که مصحح اکثریت نسخ را بدون هیچ توجیه زیبایی‌شناسی یا سبکی نادیده گرفته است.

*** در نظر نگرفتن اکثریت نسخ بدون توجیه سبکی و زیبایی‌شناختی**

الف)

تا شد آن مَه مشتری دُرهای حافظ را کنون می‌رسد هر دم به عود زهره گلبانگ رباب

مطابق با ضبط بالا «عود» تنها در چهار نسخه آمده است، ولی در چهارده نسخه «گوش» ضبط شده است. این غزل در طبع قزوینی نیست و در چاپ خانلری نیز «گوش» به‌جای «عود» آمده است. حتماً مصحح تناسب بین عود و رباب را متناسب با سبک حافظ و دلیلی محکم برای گزینش خود یافته است. اما نکته اینجاست که تصرف کاتبان مصحح را گمراه کرده است و آن یک تناسب‌سازیِ نه‌چندان ناب بین عود و رباب است. این خطا با نادیده گرفتن تناسب تام بین دُر (آویزهٔ زینتی گوش) با گوش، و ایهام‌سازی دُر (کلام حافظ و وسیلهٔ زینتی) برای گوش، همراه شده است. حافظ می‌گوید: زهره که رب‌النوع خنیاگری و شعر است، شعر حافظ را که با گلبانگ رباب خوانده می‌شود، مثل دُر آویزهٔ گوش خود می‌کند. این تصویر کجا و تصویرِ صدای شعر به عود زهره رسیدن، که اندکی نیز غریب می‌نماید، کجا؟ بیت‌های زیر تصویری شبیه به بیت مذکور را ارائه می‌کند که شعر چون دُر حافظ و شاعران دیگر به‌عنوان زینت گوش مورد استفاده است:

شوق روی تو حافظ نوشت حرفی چند بخوان ز نظمش و در گوش کن چو مروارید

هر چه در باب لعل تو گوید خواجو جمله در گوش کن ای دوست که مروارید است

(خواجو، ۱۳۳۶: ۳۹۹)

سخن سعدی بشنو که تو خود زیبایی خاصه آن وقت که در گوش کنی مروارید
(سعدی، ۱۳۶۶: ۵۱۰)

با چنین روی چو در گوش کنی مروارید شود از عکس رُخت دانهٔ دُر چون گلنار
(سیف‌فرغانی، ۱۳۶۴: ۶۲)

البته در بیت سیف، ایهام موجود نیست.

ب)

ای نازنین صنم تو چه مذهب گرفته‌ای کت خون ما حلال‌تر از شیر مادر است

مصحح با کنار نهادنِ سی نسخه که همه پسر ضبط کرده‌اند، «صنم» را انتخاب کرده، در حالی که تناسب «پسر» ـ که در اکثر نسخ آمده ـ با شیر مادر غیر قابل انکار است. در ضمن، ابیاتی دیگر شبیه به همین مضمون از حافظ سرغ داریم که دو بیت زیر نمونه ای از آنهاست:

گر آن شیرین پسر خونم بریزد دلا چون شیر مادر کن حلالش
دل بدان رود گرامی چه کنم گر ندهم مادر دهر ندارد پسری بهتر از این

ج)

هر که زنجیر سر زلف پری‌روی تو دید دل سودازده‌اش بر من دیوانه بسوخت

ترکیب «زلف پری‌روی تو»، چه ترکیبی است؟ آیا ترکیبی وصفی است؟ اگر چنین باشد، آیا زلف می‌تواند پری‌رو باشد؟! اگر این را ترکیب اضافی فرض کنیم، درخور شعر حافظ نخواهد بود. عیوضی معتقد است: پری نوعی قماش است به‌سان مخمل و رنگارنگ و این پری‌رو صفت زلف است (عیوضی، ۱۳۸۴: ۶۰). چند سؤال: اول این‌که آیا رنگارنگی می‌تواند، صفت زلف شود؟! در ثانی، آیا نمونهٔ دیگری از اتصاف زلف به پری‌رو در ادبیات سراغ داریم؟! ثالثاً بر فرض که پری نوعی قماش لطیف است و رنگارنگی آن منظور نیست، آیا ترکیب پری‌رو می‌تواند، بیانگر همین معنا باشد؟ (زلفی که رویی مثل نوعی پارچه دارد!). در آن صورت آیا حافظ نباید می‌گفت: پری‌سان یا پری‌وش؟ از همین رو توجیه عیوضی چندان متقن نمی‌نماید.

آیا این ترکیب، با فرض مضاف‌الیه بودن «پری‌رو» برای «زلف»، باید به شکل «زلف تویی که پری‌رو هستی» معنی شود؟ آیا نمونهٔ جابه‌جایی ضمیر به این شکل در دیوان حافظ

سابقه دارد؟ اکثریت نسخ وجه «پری‌رویی» را پیشنهاد می‌دهد که مشکلات مذکور در آن مرتفع خواهد شد: «هرکه زنجیر سر زلف پری‌رویی دید...»؛ بدین معنا که هر کسی که زنجیر زلف زیبارویی را ببیند، سودازده و مفتون خواهد شد و از این رو حافظ را شماتت نمی‌کند و با درک احوال شاعر، دلش برای او ـ که در عشق زلف معشوق می‌سوزد ـ خواهد سوخت. وجه انتخابی خانلری نیز مانند وجه نیساری است (حافظ، ۱۳۶۲: ۵۲).

د)

خدا را ای نصیحت‌گو حدیث ازمطرب و می گو که نقشی در خیال ما از این خوشتر نمی‌گیرد

در اکثریت نسخ، بیت به شکلِ: «حدیث از خط ساقی گو» ضبط شده است. این‌که حافظ مطرب و می را نقش بداند، بسیار مستعبد می‌نماید. از آنجا که حافظ از خط خوش سخن می‌گوید و نقش از خط شکل می‌گیرد؛ همین وجه اکثریتْ اصحّ به نظر می‌رسد؛ به‌خصوص وقتی نقش با «خیال» همراه می‌شود، تناسب آن دوچندان می‌شود. ابیات زیر از خود حافظ مؤید این نظر است:

افسوس که شد دلبر و در دیدهٔ گریان تحریر خیال خط او نقش بر آب است

خط ساقی گر از این گونه زند نقش برآب ای بسا رخ که به خونابه منقّش باشد

ه)

آن جوانبخت که می‌زد رقم خیر قبول بندهٔ پیر ندانم ز چه آزاد نکرد

«خیر قبول» یعنی چه؟ شاید مصحح در این موضع، وجه پیشنهادیِ زریاب خویی را پذیرفته است. زریاب وجود ترکیباتی مثل خیرِ خدمتِ قبول را در بین صوفیان دلیل بر صحت وجه خیر قبول می‌داند. وی علت را نامفهومی بیت با وجه «خیر و قبول» ذکر می‌کند و می‌نویسد: خیر هم وجه پذیرش دارد هم ردّ و بدین شکل بیت مفهوم نیست (نک: زریاب، ۱۳۶۸: ۱۷۷). اول این‌که در میان اصطلاحاتی که زریاب آورده اصطلاح خیر قبول اصلاً نیست. دوم این‌که مگر خیرْ غیرقبول هم می‌شود؟ عیوضی نیز «رقم خیرِ قبول» را وجه برتر می‌داند و می‌نویسد: به‌ظاهر خیرْ صفت رقم و قبولْ مضاف‌الیه رقم است (عیوضی، ۱۳۸۴: ۱۶۷). تردید عیوضی و حشوی که بر ترکیب «خیر قبول» مترتب است و توضیحات آتی، سست بودن این وجه را عیان می‌سازد. بیت در اصل ناظر به یک رسم اجتماعی در

گذشته است که بردگان را در پیری آزاد می‌کرده‌اند:

رسم است که مالکان تحریر آزاد کنند بندهٔ پیر

(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۰۸)

در اسرار التوحید لقمان در پیری دعا می‌کند که «پادشاهان را چون بنده‌ای پیر شود، آزادش کنند، تو پادشاهی عزیزی، در بندگیِ تو پیر شدم، آزادم کن» (محمد بن منور، ۱۳۶۶: ۲۴). با توضیحاتی که محمدامین ریاحی به نقل از اقبال آشتیانی می‌دهد، رسم بدین شکل بوده است که برده‌ها بر صاحبشان گذر می‌کردند و او آن برده‌ای را که برای کار نیاز داشت «قبول» می‌کرد و کسانی را که پیر و از کار افتاده بودند، با جواب «خیر» که برای مبارک بودن جوابی منفی است، رد می‌کرد و این بردگان آزاد می‌شدند (ریاحی، ۱۳۷۴: ۱۰۳-۱۰۴). نکته‌ای که نظر اقبال آشتیانی را تأیید می‌کند این است که «خیر و قبول» مترادف و معادل اصطلاح «ردّ و قبول» است که شعرا بسیار به کار برده‌اند. در این صورت «رد» برابر «خیر» است و تکلیف «قبول» هم روشن است. در بیت حافظ، مراد کسی است که رد و قبول دیگران به دست اوست، گویا جوانمردی که حکم خیر و قبول می‌دهد، همان حاکم رد و قبول است که سعدی درباره‌اش می‌گوید:

مالک ملک وجود حاکم رد و قبول هر چه کند جور نیست ور تو بنالی جفاست

(سعدی، ۱۳۶۶: ۴۲۸)

مالک رد و قبول هرچه کند پادشاست گر بزند حاکم است ور بنوازد رواست

(همان:۴۲۹)

بنابراین، آمدن «واو» میان دو کلمهٔ رد و قبول کاملاً لازم است.

و)

من آن شاخ صنوبر را ز باغ سینه برکندم که هر گل کز غمش بشکفت محنت بار می‌آورد

در نسخ دیگر به‌جای «شاخ»، «شکل» آمده است. آیا شاخ را از باغ می‌کنند یا از درخت؟ آیا منظور حافظ قلب نیست که به شکل صنوبر در سینه است؟ بهتر نیست، بگوییم درخت صنوبرشکلِ دل را از باغ سینه جدا کردم؟ خود حافظ در جایی دیگر در تشبیه دل به صنوبر می‌فرماید:

دل صنوبری‌ام همچو بید لرزان است ز حسرت قد و بالای چون صنوبر دوست

آیا نمی‌توان گفت که کاتبان برای ساختن تناسبی بی‌ملاحت بین باغ، بید و صنوبر، وجه شاخ را ساخته‌اند؟ استدلال عیوضی نیز همین بوده، و لذا شاخ را وجه برتر دانسته است (عیوضی، ۱۳۸۴: ۱۷۵). عجیب این‌که که او بارها در گزینش‌های برتر خود ذکر کرده است که کاتبانْ لغات غریب را به شکلی ساده تبدیل می‌کنند و در اینجا سادگی شاخ با فضای بیت و غرابت نقش بر کسی پوشیده نیست. ایهامی که در وجه شکل صنوبر وجود دارد، بیت را به عالی‌ترین صورت خیالی می‌برد؛ بدین معنی که هم قلبْ صنوبری‌شکل است هم قامت معشوق، و با قرائت هر یک، بیتْ معنای زیبا و متفاوتی پیدا می‌کند و ایهام شعر حافظ که از مختصات سبک اوست نمایان می‌شود. اما تشبیه معشوق به شاخ صنوبر معنای ایهامی مذکور را پدید نمی‌آورد. شاید این بیت سلمان فصل‌الخطاب باشد:

شکل صنوبری که دلش نام کرده‌اند　　سلمان به یاد قدِّ تو در برگرفته است

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۶۳)

ز)

درویش را نباشد نزل سرای سلطان　　ماییم و کهنه‌دلقی کآتش بر آن توان زد

در اکثر نسخ به‌جای «نزل سرای»، «برگ سرای» آمده است. شاید در نگاه اول هیچ‌یک از دو وجه برتری خاصی نسبت به دیگری نداشته باشد؛ از این رو مشخص نیست که چرا مصحّح وجه «برگ» را که پشتوانهٔ اکثریت نسخ را داشته واگذاشته است. اما داستان به همین‌جا ختم نمی‌شود. اول این‌که «نزل» در واژگان حافظ بی‌سابقه است، حال آن‌که «برگ چیزی داشتن» بارها در دیوان حافظ تکرار شده است. دوم این‌که اگر وجه «برگ» را در این بیت بپذیریم، با یکی از بی‌نظیرترین ایهام‌های زبان فارسی روبرو خواهیم بود. برگ چندین معنی دارد که بیشتر آنها با این بیت هم‌خوان است (نک: دهخدا، ذیل: «برگ»):

اول به معنی ساز و نوا:

برگ‌ریزان به همه حال فرو باید ریخت　　به قدح آنچه ازو برگ نشاط و طرب است

(انوری، ۱۳۷۶: ۴۷)

دوم:میسّر و ممکن بودن:

تو با گل و سوسن زن و من با لب و زلفش　　ور برگ بود بنشین تا بوسه شماری

(فرخی، ۱۳۸۸: ۳۷۵)

سوم: توشه و آذوقه که صرفاً از این جهت تا حدودی معادل با «نزل» است:

راه تـــو دور آمـــد و منـــزل دراز　　بـــرگ ره و توشـــهٔ منـــزل بســـاز

(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۲۸)

چهارم: قصد و عزم:

دست ازطلب مدارگرت برگ آن رهسـت　　کـآنرا کـه توشـه‌ای نـه ز فقرسـت بینواسـت

(کمال‌اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱۶)

پنجم: التفات و میل و آرزو:

چنـد ار طاعـات مـا راحـت کنـی　　نیسـت مـا را بـرگ طاعـات ای بشـر

(سنایی،۱۳۸۸: ۸۹۱)

ششم: تاب و توان:

پای این مردان نداری جامهٔ ایشان مپوش　　بـرگ بـی‌برگـی نـداری لاف درویشـی مـزن

(همان: ۹۸۷)

از همه مهم‌تر این‌که «برگ» در معنای کسوت قلندران نیز به کـار رفتـه اسـت، و در ایـن معنا ایهام تناسبی زیبا با کلمهٔ «دلق» دارد و گویا در بیت مذکور از سنایی نیز همین معنـا در «برگِ» دوم مشهود است. مخلص کلام این‌که اگر تمامی معانی بالا را به‌جای بـرگ در بیـت حافظ بگذاریم، بیت قابل تفسیر خواهد بود و شاید ایهامی بـه ایـن زیبـایی در ادب فارسـی نظیر نداشته باشد. در پایان باید گفت «نزل» البته وجه بی‌موردی نیست و توجیه عیوضی در ترجیح آن مطلوب است (نک: عیوضی، ۱۳۸۴: ۱۸۵) و شاید که هر دو وجه از خودِ حـافظ باشد.

ح)

نیک‌نامی خواهی ای‌دل با بدان صـحبت مـدار　　بدپسـندی جـان مـن برهـان نـادانی بـود

انتخاب اقلیّت نسخ و احیاناً درک غلط از وجه درست باعث شده است کـه «بدپسـندی» در ابتدای مصراع دوم به عنـوان وجـه مختـار ثبـت شـود؛ حـال آن‌کـه اولاً، در اکثریـت نسـخ «خودپسندی» ضبط شده است. در ثـانی، حـافظ در ایـن بیـت، انسـان را از خودپسـندی و هم‌نشینی با نفس برحذر می‌دارد و خود (نفس) را، به اعتبار روایـت «اَعـدی عَـدوّک نفْـس الّتی بین جنبَیک» همان هم‌نشین بد می‌داند و می‌گوید: ای دل با بدها صحبت و هم‌نشـینی

نداشته باش، زیرا دوستی با خود و نفس (که بد است) دلیل بر نادانی است.

علاوه بر موارد مذکور، با آمدن وجه «خودپسندی» بیتْ لایهٔ روایی دیگری را عیان می‌سازد؛ این‌که خودپسندی برهان نادانی است، ترجمه‌گونه‌ای از احادیثی چون «العُجبُ عنوانُ الحماقةِ» (کلینی، ۱۳۹۲: ۲۷/۱) یا «عجبُ المرءِ بنفسِه احدُ حسادِ عقله» (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۰: ۳۹۷) و یا «المعجبُ لا عقلَ له» (تمیمی آمدی، ۱۴۰۷: حدیث ۱۰۰۸) است و این نکته بیانگر توجه حافظ به احادیث در مضمون‌سازی است. پس با وجه بدپسندی مصرع دوم همان مفهوم مصرع اول را دارد و هر دو ذمِّ هم‌نشین بد است، اما با وجه خودپسندی بیت چندپهلو و حافظانه می‌شود. ضمناً جناس خَود (khad) و بد نیز ارجح بر تکرار «بد» است؛ جناسی که در مصرعِ «همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر» و مواضع دیگر از غزلیات نیز هست.

ط)

گفتم: دل رحیمت کی عزم صلح دارد؟ گفتا مگوی با کس تا وقت آن درآید

عبارت «گفتا مگوی با کس» فقط در دو نسخه آمده و در بیست‌وسه نسخه «گفتا مگو به کس این» آمده است و به این شکل بین «این» و «آن» در ادامه تناسبی زیبا برقرار است. پس، چرا مصحح بدون هیچ توجیه زیبایی‌شناختی و سبکی از اکثریت نسخ عدول کرده است؟

ی)

آرزومند رخ یار چو ماهم حافظ همّتی تا به سلامت ز درم بازآید

در سی‌ویک نسخه، «شاه چو ماهم» آمده است، ولی مصحح با اختیار دو نسخه، آن وجه را فروگذاشته است. این غزل یا در روزهای فرار شاه‌شجاع از شیراز به ابرقو در کشمکش با برادرش محمود سروده شده است (غنی، ۱۳۸۶: ۳۳) یا برای شاه‌منصور در اواخر عمر حافظ و جنگ‌های او با تیمور؛ از نظر نگارنده وجهِ دوم ارجح است، زیرا حافظ در این غزل از پیریِ خود یاد می‌کند. این نیز از ویژگی‌های سبکی غزلیات حافظ است که در ابیات پایانی، مستقیم یا غیرمستقیم، ذکری از شاهان، وزرا یا بزرگان محبوب عصرش می‌کند. از لحاظ زیبایی‌شناسی، جناس بین «شاه» و «ماه» از یک طرف و تناسب بین «شاه» و «رخ» (از لوازم شطرنج) از سوی دیگر، به ظنّ قوی منظور نظر حافظ بوده است. حافظ در ابیاتی

دیگر، از این تناسب میان «رخ» و «شاه» بهره برده است؛ برای مثال:

تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند عرصهٔ شطرنج رندان را مجال شاه نیست

ک)

اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد من و ساقی بهم سازیم و بنیادش براندازیم

در این بیت، از میان سی‌وچهار نسخه، مصحح سیزده نسخه یعنی وجه «تازیم» را ارجح دانسته است. گویا او و کاتبانی که وجه اصیل بیت را تغییر داده‌اند، «به هم تاختن» را در معنایِ با هم جنگیدن (جنگ حافظ و ساقی) ناهماهنگ با فلسفهٔ فکری حافظ یافته‌اند و از این رو «سازیم» را به‌جای «تازیم» وارد متن کرده‌اند. در برخی موارد، برای حل مشکل، به‌جای «به هم»، «بدو» را اختیار کرده‌اند، حال آن‌که «به هم» شراکت و همکاری را می‌رساند و مفیدِ این معناست که من و ساقی با هم بتازیم و بنیاد غم را براندازیم. ضمناً این معنایِ «به هم» در اشعارحافظ مسبوق به سابقه است:

من و شمع صبحگاهی سزد ار به هم بگرییم که بسوختیم و از ما بت ما فراغ دارد

که در معنای با هم گریستن است.

ل)

گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن یعنی نقاب درکش و عالم خراب کن

در اکثریت نسخ، به‌جای «نقاب درکش»، «که رخ بپوش» آمده است. مصحح انتخابِ خود را به یکی از این دو دلیل ارجح دانسته است: یا پنداشته که رخ پوشاندن معشوق باعث خراب شدن عالم نمی‌شود؛ یا این‌که «درکش» را به معنای «به روی صورت کشیدن» فرض کرده است، در صورتی که در متون فارسی «درکشیدن» به معنای «پنهان کردن» است. چنان‌که مولانا می‌گوید:

چون حدیثِ روی شمس‌الدین رسید شمس چارم آسمان سر درکشید

(مولوی، ۱۳۶۲: ۷)

یعنی سرش را پنهان کرد. یا بیت زیر از عطار:

ای روی در کشیده به بازار آمده خلقی بدین طلسم گرفتار آمده

(عطار، ۱۳۶۲: ۸۱۷)

در لغت‌نامه نیز «درکشیدن» و «درکشیده»، به معنای «فرودآوردن» و «گذاشته» نیامده

است (نک: دهخدا، ذیل «درکشیده» و «درکشیدن»). بنابراین نقاب درکش یعنی نقاب را پنهان کن؛ یعنی موهایت را کنار بگذار. حال با این اوصاف، آیا مطابق با بیت، موهایت را کنار بگذار (نقاب درکش)، در اینجا یعنی از موی مشکین برای گلبرگ رخت نقابی بساز و موهایت را روی صورتت بریز؟ با این توضیحات، وجه «رخ بپوش» که در اکثریت نسخ آمده است، هماهنگ با مصرع اول است: حافظ تصویر شعری و زبان ادبی خود را در مصرع اول با زبان دوپهلوی ارجاعی ـ ادبی در مصرع دوم تکمیل کرده است. با این ترتیب، در بیت ایهام شگفتی نیز پیدا می‌شود که اصلاً در وجه گزیدهٔ نیساری نیست. «ریختن زلف معشوق بر صورت او عالمی را خراب می‌کند» هم به معنای این است که صورت معشوق عالمی است و با آمدن زلف بر صورتش، زیبایی صورت او پوشیده می‌گردد و هم این‌که مردم عالم در اشتیاق دیدن روی مستور معشوق خراب می‌شوند.

م)

هرچند که هجران ثمر وصل برآرد　　دهقان جهان کاش که این تخم نکشتی

در بیشتر نسخ «کاج» به‌جای «کاش» آمده است. چرا مصحّح «کاش» را انتخاب کرده است ؟ وجه «کاش» گویا تحت‌تأثیر لهجهٔ برخی کاتبان وارد نسخ گردیده است. «کاج» شکل دیگری از کاش است که با این وجه با کلمات ثمر(میوه)، دهقان (اینجا، مرادف کشاورز)، تخم (بذر) و کِشتن، ایهام تناسب زیبایی را شکل می‌دهد. متأسفانه، این دخالتِ لهجه‌ای بیت‌های دیگری را نیز سقیم کرده است. از جمله:

کسی به کوی ویَم کاشکی نشان دادی　　که تا فراغتم از باغ و بوستان بودی

که با توجه به وجه ایهام تناسبی کاجکی با باغ و بوستان، همان کاجکی وجه اصحّ است. در غزلیات سعدی، تصحیح فروغی نیز متأسفانه این وجه سقیم داخل شده‌است:

کاش باری باغ و بستان را که تحسین می‌کنند　　بلبلی بودی چو سعدی یا گلی چون روی دوست

(سعدی، ۱۳۶۶: ۴۵۱)

بی‌شک وجه «کاش» غلط و «کاج»، با همان معنای تمنا و تبادر معنای درخت کاج، متناسب با فضای ایهام تناسبی باغ، بوستان و گل، صحیح است. در طبع یوسفی از غزلیات سعدی وجه نادرست اصلاح گردیده و صورت صحیحِ «کاج» ثبت شده است (نک: همو، ۱۳۸۵: ۱۳).

ن)

خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم کز لبانش بوی خون عاشقان آید همی

ضبط مصرع دوم تنها در دو نسخه دیده می‌شود، هرچند در تصحیحْ قاعدهٔ Lectio Difficilior (اصالت وجه غریب) قاعده‌ای معقول است، اما ترجیح دادنِ دو نسخه بر چهل نسخه، آن هم بدون دلیل زیبایی‌شناختی یا منطقی، هنجارگریزانه است. انگیزهٔ مصحح در برگزیدنِ این وجه این بوده که چون غزل مورد بحث فضای دردآلودی دارد، حافظ این وجه را در ایام خونریزی‌های تیمور در ایران سروده است، و از آنجا که تیمور سمرقندی بود، شاید این بیت تعریضی به او باشد (البته اگر بشود خاطر به چنین کسی داد). اما ناخوشایندی تصویر باعث شده که حافظ، به شرط صحت مفروضِ مذکور، آن را تغییر دهد و ضبط اکثریت نسخ را در غزلیات ذکر کند. این‌که وجه «کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی» ـ تضمین مصرعی از رودکی (نک: رودکی، ۱۳۷۹: ۵۹) ـ یادآور سمرقندی بودن رودکی است (نک: عوفی، ۱۳۸۹: ۳۳۸) فضای بیت را لطفی مضاعف می‌بخشد؛ ضمناً، در آن طعنه‌ای به تیمور نیز هست: به آن ترک سمرقندی‌ای دل دهیم که بوی جوی مولیان از نسیمش می‌آید (رودکی)، نه تیمور این ترک خونریز.

*** فروگذاشتن وجه اصحّ به نفع اکثریت نسخ**

در این بخش به مواردی می‌پردازیم که مصحح می‌توانست وجه اکثریت نسخ را به‌خاطر دلایل سبکی، زیبایی‌شناختی و مؤیدات درون‌متنی و برون‌متنی، فدای وجه اصح کند.

الف)

از حیای لب شیرین تو ای چشمهٔ نوش غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست

در پانزده نسخه «حیا» آمده و در چهارده نسخه «خیال» به‌جای «حیا» ضبط شده است. «خیال» به معنی تصویری است که در آینه افتد (نک: دهخدا، ذیل «خیال») و شعرا آن را به معنای تصویری که در چشمه و آب افتد نیز استفاده کرده‌اند:

آن آشناوشی که خیال است نام او در موج آب دیدهٔ من آشناور است

(غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۲)

به آب و آینه مانَد ضمیر روشن تو در آب و آینه پیدا شود خیال صور

(سوزنی، ۱۳۳۸: ۲۰۹)

باز از خودِ حافظ است:

خیال تیغ تو با ما حدیث تشنه و آب است　　اسیر خویش گرفتی بکش چنان که تو دانی

با توجه به این نمونه‌ها و توضیح مذکور، گویا در این بیت «خیال» وجه اصح است و حافظ می‌خواسته تصویری (خیال) را که در چشمه می‌افتد، با ایهام تناسب در این بیت مورد استفاده قرار دهد. مطلب آخر این‌که حیای لب اندکی غریب و بی‌سابقه می‌نماید. شاید توجیه نیساری در این گزینش برگرفته از بخش شیرین در چشمه‌سارِ خسرو و شیرین نظامی و بیت زیر باشد:

ز شرم چشم او در چشمهٔ آب　　همی لرزید چون در چشمه مهتاب

(نظامی، ۱۳۸۸: ۸۲)

ب)

فکر عشق آتش غم در دل حافظ زد و سوخت　　یار دیرینه ببینید که با یار چه کرد

در برخی نسخ، «برق عشق» به‌جای «فکر عشق» آمده است. از آن‌جا که برق، باعث آتش و سوختن می‌شود، احتمالاً همین وجه، اصحّ است، هرچند که در اکثریت نسخ «فکر عشق» مضبوط است. حافظ در جاهای دیگر گوید:

برق عشق ار خرمن پشمینه‌پوشی سوخت سوخت　　جور شاه کامران گر بر گدایی رفت، رفت

برق غیرت چو چنین می‌جهد از مکمن غیب　　تو بفرما که من سوخته خرمن چه کنم؟

ج)

بیا تا در می صافیت راز دهر بنمایم　　به شرط آنکه ننمایی به کج طبعان دل‌کورش

در تعداد نسبتاً زیادی از نسخ، «کژ» به‌جای «کج» آمده است و مسلّماً همین وجه باید درست باشد؛ «کج» از تحریفات لهجه‌ای کاتبان است و علتش این بوده که تلفظ واج «ژ» در برخی مناطق مستعمل نیست. در دیوان شمس که کمتر مورد دستبرد کاتبان بوده است، همه‌جا وجه «کژ» مضبوط است:

بی تو بی‌عقلم، ملولم، هرچه گویم کژ بود　　من خجل از عقل و عقل از شرم نورت شرمسار

(مولوی، ۱۳۸۷: ۴۲۲)

مع ذلک، «کژ» صرفاً ناشی از تأثیر لهجهٔ کاتب نبوده است. از آن‌جایی که در گذشته برخی کلمات بدون نقطه نگاشته می‌شده است، بینِ کور و «کر» (= کژ) ایهام تبادری

دل‌نشین شکل می‌گرفته است که مطمئناً منظور طبع سلیم حافظ بوده است (نک: سروشیار، ۳۷۴: ۱۳۱). در بیت زیر نیز «کر» (= کژ) به‌جای «کج»، با «گوش نکردن» ایهام تبادری دل‌انگیز خلق می‌کند:

دی گله‌ای ز طرّه‌اش کردم و از سر فسوس　　گفت که این سیاه کژ گوش به من نمی‌کند

ذکر نکته‌ای به‌کلی مسئله را روشن می‌سازد. در مواهب الهیِ معین‌الدین یزدی که در عصر حافظ تألیف شده است، دو بیت از حافظ نقل شده که در آنها کژ به‌جای کج ضبط گردیده است. این نشان می‌دهد که چگونه گذر زمان و حتی تغییر محلِ کتابت، باعث تحریف واژه‌ها می‌شده است:

نه هر که طرف کله کژ نهاد و تند نشست　　کلاهداری و آیین سروری داند

(به نقل از غنی، ۱۳۸۶: ۳۳)

ضمن این‌که در بیت بالا اصلاً ایهام تبادری که تأویلِ خطِ واژه ایجاد می‌کند، نیست؛ بدین معنا که وجه «کژ» که بدون نقطه مکتوب می‌شده است (کر) در این بیت، اصلاً واژهٔ «کر» را به ذهن متبادر نمی‌کند.

د)

سرشکم آمد و عیبم بگفت رویاروی　　شکایت از که کنم خانگی است غمّازم

هرچند که اقلیّت نسخ وجه «راز» را به‌جای «عیب» دارند، اما با توجه به سبک اندیشهٔ حافظ، احتمالاً «راز» درست‌تر است. به‌خاطر مقبول نبودن وجه «عیب» است که دهخدا نیز لفظ «غیب» را پیشنهاد کرده است که معنایِ معقول‌تری عاید گردد (دهخدا، ۱۳۶۳: ۴۶). اما وجه راز را می‌توان به کمک ابیات دیگری از خودِ حافظ نیز اثبات کرد. اول این‌که به نظر خواجه، اشک، غمّازِ راز است و این مضمون در شعر او چند بار تکرار شده است:

گر کُمیت اشک گلگونم نبودی گرم‌رو　　کی شدی پیدا به گیتی راز پنهانم چوشمع

ترسم که اشک در غم ما پرده‌در شود　　وین راز سر به مهر به عالم سمر شود

دومین نکته این‌که از نظر حافظ عشق هنر است نه عیب:

مدعی گفت که جز غم چه هنر دارد عشق　　برو ای خواجهٔ عاقل هنری بهتر از این؟

عاشق و رند نظربازم و می‌گویم فاش　　تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

و این‌که عشق، راز است:

با مـدعی مگویید اسـرار عشـق و مسـتی تـا بـی‌خبـر بمیـرد در درد خودپرسـتی

و در نهایت، تناسب لفظی راز و غماز نیز قابل توجه است.

ه)

با چشم و ابـروی تـو چـه تـدبیر دل کـنم وه زین کمان کـه بـر مـن بیمـار مـی‌کشـی

هرچند در اکثریت نسخ وجه «بر منِ بیمار» ضبط شده، اما وجه «بر سر بیمار» که در برخی نسخ از جمله پاریس، ایرلند و ملک آمده است (نک: نیساری، ۱۳۸۶: ۱۴۹۷)، بنا به دلایل بلاغی و سبکی حافظ مطلوب‌تر به نظر می‌آید. کمـان بـر سـرِ بیمـار کشـیدن، کـه بـه آن «سونجی‌گری» نیز گویند، رسمی برای بریدن تب بوده است (نک: حاشیهٔ انجوی ← حافظ، ۱۳۶۱: ۹۵؛ سروشیار، ۱۳۷۴: ۱۳۰). اما نکتهٔ مهم در این بیت تفاوتِ بین سر و من اسـت. اگر بیت با «من» قرائت شود، وجه مشخصی خواهد داشت، یعنی (مطابقِ رسـمی کـه ذکـر شد): کمان بر سر منِ حافظِ بیمار می‌کشی. اما اگر کلمهٔ «سر» را اختیـار کنـیم، واژهٔ بیمـار به‌لحاظ بلاغی در اوج قرار می‌گیرد و بیت ایهامی بسیار زیبا پیدا می‌کنـد. در ایـن صـورت، بیمار هم به معنای حافظ بیمار است که درمانش مقتضیِ اجرای رسم کمان کشیدن بـر سـرِ او بوده است و هم به معنای چشم بیمار معشوق که کمان ابرو بر سـر آن کشـیده مـی‌شـود. «کمان کشیدن» در اینجا کنایه از اشارت‌های ابروی معشوق است. مهم‌تر این‌که، چـون در مصرع اول چشم و ابروی معشوق آمده است و حافظ می‌خواسـته در مصـرع دوم آنهـا را بـا تصویر بدیع دیگری بیان کند، فقط با آمدن وجه «سر» جلوهٔ بیـت کامـل مـی‌شـود؛ بـا ایـن تفسیر که چشم معشوق در مصرع اول معادل بیمار در مصرع دوم است که اگر وجه «سر» را نگزینیم، برای ابرو در مصرع دوم معادلی موجود نخواهد بود، ولی با آمدنِ«سـر» آن چیـزی که بر سر بیمار (چشم معشوق) است، کمانِ ابروی معشوق است کـه حلقـهٔ مفقـود بیـت را عیان می‌سازد. در بیت زیر هرچند برخی از پژوهشگران وجه «پیـامی» را مـردود دانسـته، و وجه «کمانی» را پیشنهاد داده‌اند (نک: حاشیهٔ انجوی ← حافظ، ۱۳۶۱: ۹۵)، شاهد خـوبی در ترجیح وجه «سر» بر «من» است:

عفاالله چین ابرویش اگرچه ناتوانم کـرد به عشوه هم پیامی(کمانی) بر سر بیمار مـی‌آورد

و)

بنمای رو که خلقی واله شوند و حیران بگشای لب که فریاد از مرد و زن برآید

در معدودی از نسخ، به‌جای «بنمای رو»، «بنمای رخ» ثبت شده است که با توجه به این‌که صدر و عروض مصرع‌ها تضمینی از مطلع زیر از غزل مولوی است:

بگشای لب که قند فراوانم آرزوست بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۰۳)

درستیِ «بنمای رخ» محتمل‌تر به نظر می‌رسد.

*** مشکلات نگارشی و ویرایشی**

الف)

عزم دیدار تو دارد جان بر لب آمده بازگردد یا برآید چیست فرمان شما؟

این بیت در تمامی نسخ مشهور حافظ به همین شکل است. در یک نسخه (نط) قسمت مشخص‌شده به‌صورت «جان و بر لب آمده» مکتوب است که مصحح، بدون بیانِ دلیلی، آن را جزوِ اشتباه‌ها و کمبودها ذکر کرده است. بودن یا نبودنِ «واو» در نسخ خطی، برای مصححان مسئله‌آفرین بوده است. از آن‌جایی که «واو» در فارسی به‌صورت مصوِّت کوتاه قرائت می‌شده است، اصولاً حرکت‌های این‌چنینی کتابت نمی‌شده، ولذا بعید نیست که کاتبان این «واو» را کتابت نکرده باشند، با این‌که آن را می‌خوانده‌اند. ضمن این‌که قرائت بیت با «واو» به معنا خللی نمی‌رساند. «واو» در بیت اگر قرائت شود، مفید معنای نتیجه است: جان عزم دیدار تو را دارد، در نتیجه بر لب آمده است. خیال‌انگیزی بیت بدین وجه دوچندان می‌شود. راستگو از نوعی «واو» به نام «واو تفسیر» در دیوان حافظ سخن می‌گوید که از قضا در بیت یادشده بسیار مناسبت دارد (راستگو، ۱۳۷۰: ۶۹).

ذکر این نکته نیز خالی از فایده‌ای نیست که نگذاشتن «واو» ممکن است ناشی از سهو یا ضعف باصرهٔ برخی کاتبان نباشد، اما مکتوب کردنِ آن جای تأمل دارد، علی‌الخصوص که معنای بیت را خیال‌انگیزتر می‌کند. نکتهٔ دیگر این‌که مجدزادهٔ صهبا نسخه‌ای ارزشمند از دیوان حافظ در اختیار داشته که بدان تعصبی تام می‌ورزیده (نک: باستانی پاریزی، ۱۳۶۷: ۱۴۹) و قاسم غنی نیز به مغتنم بودن آن نسخه تصریح کرده است (نک: غنی، ۱۳۸۶ :۲۰۶).

در اصالت این نسخهٔ مفقود همین بس که شامل برخی ابیات است که در هیچ‌یک از نسخ و دیوان‌های چاپی حافظ نیست. در کتابی که مجدزاده صهبا در تاریخ زندگی حافظ نوشته است، ابیاتی به‌عنوان شاهد از همان نسخه نقل شده که بیت مورد بحث نیز جزوِ آنها و با «واو» مسطور بوده است (مجدزادهٔ صهبا، ۱۳۶۷: ۱۷۸). با این تفاسیر، حداقل این مورد باید در زمرهٔ دگرسانی‌ها ذکر می‌شد نه در بخش اشتباه‌ها و کمبودها.

ب)

سوادِ نامهٔ موی سیاه چون طی شد　　بیاض کم نشود ور صد انتخاب رود

هیچ گاه سوادِ نامه طی نمی‌شود، بلکه این خود نامه است که طی می‌شود. حافظ در این بیت، موی خود را به سوادنامه‌ای (نامهٔ سیاه) مانند کرده که در حال طی شدن (درنوردیده شدن) است، و این ترکیبْ مقلوب «نامهٔ سیاه» است. «سیاه‌نامه» و «نامهٔ سیاه» در ابیات زیر قابل تأمل است:

مکن به نامه‌سیاهی ملامت منِ مست　　که آگه است که تقدیر برسرش چه نوشت

سیاه‌نامه‌تر از خود کسی نمی‌بینم　　چگونه چون قلمم دود دل به سر نرود

از نامهٔ سیاه نترسم که روز حشر　　با فیض لطف او صد از این نامه طی کنم

از این‌رو گذاشتن کسره در این موضع معنای بیت را سست و مختل می‌کند. ضمناً حافظ با «نامه» ترکیب‌های دیگری به شکل مقلوب ساخته است و در آن مواضع نیز آمدن کسره لزومی ندارد:

فغان که در طلب گنج‌نامهٔ مقصود　　شدم خراب جهانی ز غم تمام و نشد

آبی به روزنامهٔ اعمال ما فشان　　باشد توان سترد حروف گناه از او

ج)

در برخی از غزل‌ها با قافیهٔ « یاء»، مثلِ می، کی، ری ذیل پاره‌ای از کلمات کسره گذاشته شده است، مثلاً «کِی»، و در برخی مواضع دیگر هم «می» با کسرهٔ میم اعراب‌گذاری شده است، برای مثال، «مِی». با چنین اعراب‌گذاری که در حقیقت اعراب‌گذاریِ زبان معیار امروز است، این تصور پیش می‌آید که حرف ماقبل آخرِ تمامی قوافی مکسور است، حال آن‌که این شیوه قرائت، به گوش کسانی که با متون سنتی مأنوسند، ناخوش می‌آید. مسلماً تلفظ معیارِ این قبیل

کلمات نزد گذشتگان، از جمله حافظ، با فتحه بوده است، یعنی به صورت مَی، کَی و دَی و ... و این وضعیت در مواضعی که قوافی عربی است تلفظ درست خود را حفظ کرده است؛ کلماتی مثل صُبَی (بر وزن فُعیل که تصغیر است) عَلَی، لاشَی، الکَی، و حَیّ، حرفِ قبل از «یاء» حرکت مفتوح خود را نگه داشته است. شاید اگر این کلمات عربی نبود، اثبات مفتوح بودنِ حرف ماقبلِ یاء قافیه دشوار می‌شد.

نتیجه‌گیری

کتاب گران‌سنگ دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ که حاصل چندین سال زحمات استاد سلیم نیساری است، کاری است نادر. با این احوال، اصیل نشمردنِ برخی غزل‌های موجود در نسخ مصحِح، و بیرون بردن برخی از ابیات اصیل و داخل کردن برخی ابیات غیراصیل که با سبک، زبان و اندیشهٔ حافظ هم‌خوان نیست، روش کار مصحح را خدشه‌دار کرده است. گاهی نیز در این کار ارجمند، گزینش‌هایی صورت گرفته است که حتی با روش معهود مصحح (الزام به اکثریت نسخ) هم‌خوانی ندارد؛ ضمن این‌که وجوه برگزیده با مبانی مضمونی، تصویرسازی و زیبایی‌شناختی حافظ در تعارض است. در مواردی نیز، با این‌که مصحح اکثریت نسخ را در متن آورده است، نشانه‌هایی درون‌متنی، برون‌متنی، زیبایی‌شناختی و حتی مسائل تاریخی و اجتماعی عصر شاعر دگرسانی‌های دیگری را می‌طلبد. حتی در مواردی نیز که دو وجه متفاوت در دگرسانی‌های نسخ برابر است، موارد گزینش‌شده‌ای از سوی مصحح دیده می‌شود که با ذوق حافظ هم‌خوانی ندارد. شاید تکمله‌ای بر این تصحیح می‌توانست دلایل گزینش موارد این‌چنینی را توضیح بدهد و بسیاری از موارد مذکور را حل نماید.

منابع

- تمیمی آمدی، عبدالواحد (۱۰۴۷ق). غرر الحکم و درر الکلم. صححه حسین الاعلمی. بیروت: مؤسسة الاعلمی للمطبوعات.
- انوری، اوحدالدین محمد بن محمد (۱۳۷۶). دیوان انوری. به‌تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: علمی و فرهنگی.

- باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۶۷). «پیشگفتار بر سخنی چند در باب احوال واشعار حافظ». در: حافظ‌شناسی، ج ۸: ۱۴۶-۱۵۳. به کوشش سعید نیاز کرمانی. تهران: پاژنگ.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۸۸). «بررسی دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ». کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۳۰ (پیاپی ۱۴۴): ۳۳-۴۵.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۳). دیوان. با تصحیح قزوینی و شرح خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.
- ـــــــــ (۱۳۶۲). دیوان. به تصحیح پرویز خانلری. تهران: خوارزمی.
- ـــــــــ (۱۳۶۱). دیوان. به اهتمام ابوالقاسم انجوی شیرازی. تهران: جاویدان.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۲). شرح شوق. تهران: قطره.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۴). حافظ‌نامه. تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــ (۱۳۷۴). «حقیقت‌ستیزی مودبانه». نشر دانش، ش ۸۹، سال پانزدهم: ۷۴-۷۹.
- خواجوی کرمانی، کمال‌الدین محمود بن علی (۱۳۳۶). دیوان. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: بارانی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۶). لغت‌نامه. تهران: مجلس شورا.
- ـــــــــ (۱۳۶۳). «یادداشت‌هایی دربارهٔ حافظ». مجموعه مقالات دربارهٔ حافظ. گردآوری و تنظیم اکبرخداپرست. تهران، هنر و فرهنگ: ۳۵-۴۶.
- راستگو، محمد (۱۳۷۰). تلخ خوش (نقد و نظرهایی در زمینهٔ حافظ‌پژوهی). قم: خرم.
- رودکی، جعفر بن محمد (۱۳۷۹). برگزیدهٔ دیوان. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.
- ریاحی، محمدامین (۱۳۷۴). گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ. تهران: علمی.
- زریاب‌خویی، عباس (۱۳۶۸). آیینهٔ جام. تهران: علمی.
- سروشیار، جمشید (۱۳۷۴). «گزارد حق "حافظ خلخالی"». نشر دانش، ش ۸۷، سال پانزدهم: ۴۲-۵۰.
- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵). غزلیات. به‌تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.
- ـــــــــ (۱۳۶۶). کلیات. به تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــ (۱۳۸۱). گلستان. به‌تصحیح و شرح غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.
- سلمان ساوجی، سلمان بن محمد (۱۳۸۹). کلیات سلمان ساوجی. تصحیح عباسعلی وفایی. تهران: سخن.

- سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۸). دیوان سنایی. به‌اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. تهران: سنایی.
- سوزنی سمرقندی، شمس‌الدین محمد بن علی (۱۳۳۸). دیوان. به‌تصحیح ناصرالدین شاه‌حسینی. تهران: امیرکبیر.
- سیف فرغانی، محمد (۱۳۶۴). دیوان. به‌تصحیح ذبیح‌الله صفا. تهران: فردوسی.
- عطار، فریدالدین محمد (۱۳۶۲). دیوان. به اهتمام تقی تفضلی. تهران: امیرکبیر.
- عوفی، محمد (۱۳۸۹). لباب‌الالباب. به‌تصحیح ادوارد براون. تهران: هرمس.
- عیوضی، رشید (۱۳۸۴). حافظ برتر کدام است؟. تهران: امیرکبیر.
- غزنوی، سیدحسن (۱۳۶۲). دیوان. به‌تصحیح مدرس رضوی. تهران: اساطیر.
- غنی، قاسم (۱۳۸۶). بحث در آثار و افکار حافظ. تهران: هرمس.
- فرزاد، مسعود (۱۳۴۹). حافظ[:] صحت کلمات، اصالت غزلیات. شیراز: دانشگاه شیراز.
- فرخی، علی بن جولوغ (۱۳۸۸). دیوان. به‌تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: زوار.
- کلینی، ابوجعفر محمد بن یعقوب (۱۳۹۲ق). الاصول من الکافی. به‌تصحیح علی‌اکبر غفاری. تهران: الاسلامیه.
- کمال‌اسماعیل، کمال‌الدین اسماعیل بن محمد بن عبدالرزاق اصفهانی (۱۳۴۸). دیوان. به‌تصحیح حسین بحرالعلومی. تهران: کتابفروشی دهخدا.
- مجدزادهٔ صهبا، جواد (۱۳۶۷). «سخنی چند درباب احوال و اشعار حافظ». حافظ‌شناسی. به کوشش سعید نیاز کرمانی. تهران، پاژنگ: ۱۶۳/۸-۲۴۰.
- محمد بن منور (۱۳۶۶). اسرار التوحید. تصحیح و توضیحات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷). کلیات شمس (۲ ج). به‌تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: نگاه.
- ـــــــــ (۱۳۶۲). مثنوی معنوی. به‌تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: امیرکبیر.
- نظامی، الیاس (۱۳۸۷). مخزن الاسرار. به‌تصحیح و شرح حسن وحید دستگردی. تهران: قطره.
- نهج‌البلاغه (۱۳۸۰). ترجمهٔ جعفر شهیدی. تهران: علمی و فرهنگی.
- نیساری، سلیم (۱۳۸۶). دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- ـــــــــ (۱۳۹۰). «اجر دفتردگرسانی در غزل‌های حافظ». کتاب ماه ادبیات، ش ۴۸: ۱۲۰-۱۲۳.