

A rare opacity (tashif opacity) in Hafez poetry and confluence of variances

Amir Soltanmohamadi*

Abstract

Opacity one of the literary arenas is considered by poets who are interested in poetry. Its different forms, such as proportions, contrasts, and variations of the early poetry periods, have attracted literary critics and poets. Poets have had a great deal to take advantage of this beautiful array and evolve it. Particularly poets who have also been focused on poetic beauties alongside the meaning of poetry. Examples of using this array were evident in the Azerbaijani style, and later in more detail in the Iraqi style. Nezami and Khaghani are poets who have used this array and its many types. Later in the Iraqi style, which was presented with imagination alongside meaning, this array was also used by many poets.

Hafez, through the use of the past poetry tradition, has fertilized his poem both in Arabic and in Persian. In the context of illustration, he has also benefited from the past poetry tradition. He has brought the best meaning alongside the best of the poetic images. And created the best examples of Persian poetry. It is one of the artifacts Hafiz has used in his image. In addition to Hafez's attention to the array of archetypes, Hafez's social and cultural atmosphere has not been affected by the use of ambiguity. In a society protected by hypocrisy if it has the equivalent of an array, it is undoubtedly absurd. In addition, the words have two meanings and in fact two faces.

Among the cases Hafez has used, the opacity symmetry is most applicable. But there is a kind of opacity that hobbyists have not paid much attention to. This is an excuse to read. The reason for the lack of attention to this idea is due to the weariness of this collection and other printing facilities and contemporary writing conditions. In the past, they transcribed poetry books to replicate them. Although each episode had a variety of linear features, it was not significant at all in the written terms. This writing culture has made some poets, using this same feature, use words that have different meanings displaced in such a way that two different forms of reading can be read. Hafez also occasionally uses the same method to write words without a point and put that word in a condition that can be read in two forms. This kind of exploitation of the guard has made some of the scribes one of these variants real. But with care in the context of poetry, we find that Hafiz has placed signs for each face, and this shows that Hafez has used both words for the meaning of his poem. As a result, it is not necessary to discuss some of the arguments that are used to select some of the faces, since Hafez has taken into consideration both the array of both.

But the new line-up does not have the capability to provide both forms of the word, and therefore, in some prints, only one word form is entered. Consequently, in the

* Ph. D. Graduate of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: 25/09/2018

Accepted: 25/12/2018



case of controversial examples, such as prepared (Mohaya) and well-off (Mohana), Nest (Ashyane) and Threshold (Astane), My awareness (Khebratam) and my astonishment (Heyratam) Luxury (Tajamol) and tolerance (Tahamol) Black (Siahi) and brave (Sepahi), crooked (kaj) and deaf (kar) Mole (khal) and status (Hal) And so on Hafez has been considered in both forms.

Keywords: Hafez, dual recordings, Tashif opacity, reconciliation of the editions

References

- The Holy Quran.
- Baba Faghani Shirazi (1938). *Divan*. Ahmad Soheili Khansari (Emend.). Tehran: Islamiyyeh.
- Dadbeh, Asghar (1990). A Look at the Impact of Hadith on Hafiz Poetry, *Hafizology*, Vol. thirteen.15-55.
- Dehkhoda, Ali Akbar (1967). *Dictionary*. Tehran: Majles Showra.
- Fendersky, Mirza Abutaleb (2002). *Exceptional Exodus*. Sayedeh Maryam Rozaatian (Emend.), Isfahan: Islamic Studies Center.
- Ferdowsi, Abolqasem (1217). *Shah Nameh*. Florence Edition. [No place]
- _____ (2008). *Shah Nameh*. Fifth Book. Khaheghi Motlagh (Emend.), Tehran: The Great Islamic Encyclopedia Center.
- _____ (1995). *Shah Nameh*. First volume, Moscow version under the supervision of Said Hamidian. Tehran: Ghatre.
- Forouzanfar, Bidi-Alzaman. (1998). *Hadith and Shrine of Masnavi*. Tehran: Amir Kabi.
- Ghali, Ali Reza (1992). *Sociology of Autocracy*. Tehran: Ney.
- Ghani, Qassim (1982). *Memorabilia and outskirts on the vault of Hafez*. Tehran: Sirus.
- Hafez, Shams al-Din Muhammad (1988). *Divan-e-Hafez*. Parviz Khanlari (Emend.), Tehran: Kharazmi.
- _____ (1993). *Divan-e-Hafez*. Adib Borumand (Emend.), Tehran: Pajang.
- _____ (2008). *Book of the Hafez Ghazal*. Tehran: Asar.
- _____ (2005). *Divan*. Ghazvini (Emend.), Tehran: Safi Ali Shah.
- Homaii, Jalal al-Din (1989). *Techniques of rhetoric*. Tehran: Tus.
- Jamal-zadeh, Mohammad Ali (2002). *Slang Vocabulary*. Tehran: Sokhan.
- Kazzazi, Mir-Jalal-Din (2002). *Exquisite*. Tehran: Ketab Mad.
- Khaghani, Afzal al-Din (2009). *Divan-e- Khaghani Zia al-Din Sajjadi* (Emend.), Tehran: Zawar.
- Khajuie Kermani, Abu Al-Adam Al-Malin. (1967). *Divan-e Khaju*. Soheili Khansari (Emend.), Tehran: Ketabfrushi Barani.
- Khalil Sharwani, Jamal (1994). *Nozhat ol-Majalis, Mohammad Amin Riyahi* (Emend.), Tehran: Elmi.
- Khoramshahi, Bahaddin (2004). *Hafez is our memory*. Tehran: Ghatre.
- Massoud, Gibran (1992). *Ar-Ra'ed Mo'jam*. Beirut: Dar al-Alam al-Malayeen.
- Mojtabai, Fath Allah (2006). *Jolt Breaker*, Tehran: Sokhan
- Mortazavi, Manouchehr (1971). "The Essence or the Main Character of the Hafez Style". *Journal of the Faculty of Language and Literature of Tabriz*. The 49th year of the eleventh year. Pp. 194-224

-
- ----- (1991). *Hafez School*. Tehran: Sotoudeh.
 - Mufazal bin Omar Ja'fi (1982). *Alhaft va al-azelle*. Aref Tamer Research. Beirut: Maktab Alhelal.
 - Nizami Ganjavi (1998). *Haft Peykar*. Hassan Vahid Dastgerdi (emend.), Tehran: Ghatre.
 - ----- (2001). Jafar Shahidi (trans.), Tehran: Elmi Farhangi.
 - Rami Hasan ibn Muhammad (2005) *Haghayegh Al-Hadaegh. Mohammad Kazem Imam* (Emend.), Tehran: University of Tehran.
 - Rastgu, Seyyed Mohammad (1999). *Ambiguity in Persian poetry*. Tehran: Soroush.
 - Rudaki, Abu Abdullah (2004). *Poetries*. Mnoochehr Danespajooch (Emend.), Tehran: Tus.
 - Rumi, Jalal al-Din (2007). *Koliat*. Foruzanfar (emend.), Tehran: Neghah.
 - ----- (1988). *Masnavi*. Nicholson (emend.), Tehran: Amir Kabir.
 - Sa'adi, Mosleh al-Din (1988). *Koliate Sadi*, Mohammad Ali Foroughi (Emend.), Tehran: Amir Kabir
 - Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1991). *Poetry music*. Tehran: Aghah.
 - Shamisa, Sirus (2008). *Hafez notes*. Tehran: Elm
 - ----- (2002). *A new look at the exquisite*. Tehran: Mitra.
 - Shams Qays Razi (1968). *Al-Moejam fi Maaire Ash'are al-Ajam*. Mohammad Qazvini (Emend.), Tehran: University of Tehran.
 - Srushyar, Jamshid (1993). "The Right to Hafez Khalkhali". *Nashre danesh*. April and May. Number 87. The fifteenth year. Pp. 42-50
 - Tabari, Mohammad bin Jarir (2011). *Jami al-Bayan al-Tafsir al-Quran*. Volume 22. Beirut: Dar al-Marefat.
 - Taj al-Halawi, Ali ibn Muhammad (2003). *Daghyegh al-shehr*. Mohammad Kazem Imam (emend.), Tehran: University of Tehran.
 - Vahidian Kamyar, Taghi. "New science and pearl hanging on the neck of the pig", *Ashena*, Number 28. The fifth year. Pages 11-3.
 - Vatwat, Rashid al-Din (No date). *Hadaegh al-Sehr*. Abbas Iqbal Ashtiani (Emend.), Tehran: Sanai and Tahuri Bookstore.
 - Zarrinkoob, Abdul Hussein (1990). *The Map on the water*. Tehran: Moin.
 - Zubeidi, Morteza (1994). *Ghumaz al-Mahit*. Beirut: Dar Al-Fekr.

یک ایهام نادر (ایهام تصحیف) در دیوان حافظ و تلاقی وجوه

امیر سلطان محمدی *

چکیده

حافظ شیرازی یکی از محبوب‌ترین شاعران پارسی‌زبان است. این محبوبیت در گرو زبندگی اشعار او و به اوج رساندن معنا و صورت در خلق شعر است. وی معانی بلند را از مبانی دینی و عرفانی و مضامین متعالی را از شاعرانی چون سنایی، عطار، مولوی، عراقی، سعدی و دیگر شعرای بزرگ فارسی‌زبان گرفته و در صورت‌آرایی کسانی چون خاقانی را الگو قرار داده است و شعر را به پایگاهی رسانده که دستیابی بدان محال شده است. یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد حافظ توجه ژرف و باریک‌بینانه او به آراستن صورت شعر است. از این رو وی از تمام قابلیت‌های زبانی به‌خصوص قابلیت نوشتاری و خطی بهره‌جسته است تا لایه‌های شعر را زیبا و عمیق سازد. از آنجاکه نگارش متون در قدیم، به شکل ماشینی نبود و در گذاشتن نقطه و سرکش اهمال و امساک صورت می‌گرفت، حافظ با بهره‌گیری از همین اصل از رسم‌الخط قدیم، واژگانی را که با گذاشتن یا نگذاشتن نقطه و سرکش متفاوت قرائت می‌شدند، در موضعی قرار می‌داد که قابلیت خوانش به دو شکل را داشته باشند و به این شکل آرایه‌ای بسیار نادر با عنوان «ایهام تصحیف» خلق کرده است. بررسی نمونه‌هایی از این آرایه گویای نکته‌ای نسخه‌شناسی است و آن اینکه برخی از اختلاف ضبط‌های بحث‌انگیز حاصل همین ابتکار حافظ بوده که از قضا در برخی از نسخ هنوز ردپای این خلاقیت حافظ باقی مانده است. با شناسایی این خلاقیت حافظ (به کارگیری ایهام تصحیف) می‌توان به نقطه «تلاقی وجوه» یا «آشتی وجوه» در برخی از ضبط‌ها در دیوان حافظ دست یافت. این نکته نشان می‌دهد رسم‌الخط کنونی حداقل در برخی مجال‌ها تصحیح دیوان حافظ را غیرممکن می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: حافظ، وجوه دوگانه، ایهام تصحیف، تلاقی وجوه

مقدمه

ایهام یا توریه آرایه‌ای است که در آن کلمه‌ای با دو معنی دور و نزدیک در بیت به کار می‌رود و در کتب سنتی مربوط به علوم زیبایی‌شناسی از آن با عنوان ذومعنین، تخیل، تخیل و مغلظه یاد شده است (← و طواط، بی تا: ۳۹؛ شمس قیس رازی، ۱۳۳۶: ۳۳۵؛ تاج‌الحلاوی، ۱۳۴۰: ۴۰ و رامی، ۱۳۴۱: ۶۶) و گاه برخی تعریف‌ها به تعریف ایهام تناسب نزدیک می‌شود. بعدها میرزا ابوطالب فندرسکی ایهام را دقیق‌تر و با انواع آن بررسی و تحلیل کرد (← ۱۳۸۱: ۸۵-۸۱). در بین معاصران نیز همایی (۱۳۷۶: ۲۷۶)، شمیسا (۱۳۸۴: ۱۲۶-۱۲۴)، کزازی (۱۳۸۱: ۱۳۹)، راستگو که موارد جدیدی از ایهام را نیز شناسانده است (۱۳۷۹: ۱۳

به بعد) و دیگر محققان به آن پرداخته‌اند و انواع آن را دقیق بررسی کرده و گاه نمونه‌هایی جدید از آن نشان داده‌اند. بی‌شک نسق و نظام فکری شاعر و جامعه او از پس جلوه‌های متفاوت کلام او سوسو خواهد کرد. یکی از جلوه‌های کلامی که بازتاب‌دهنده فلسفه اندیشه‌ورزانه شاعر و جامعه اوست، استفاده او از لوازم زیبایی‌شناسی و فنون بلاغت است. زمانه حافظ، زمانه برادرکشی، پدرکشی، تهمت، تجاوز، قتل و انواع خیانت‌های موحشی است که ذکر آن در تاریخ مثبت است (غنی، ۱۳۸۶: ۸۴ به بعد). بقا در چنین زمانه‌ای به حقیقت دشوار است. در چنین جامعه‌ای که تندباد بلا مزاج دهر را تبه کرده، اگر کسی طالب بقاست، باید چون نخبگان جامعه (شیخ و حافظ و مفتی و محتسب) تزویر کند. ریا و تزویر عامل تنازع بقا در جامعه سیاه و تاریک زمانه حافظ است. در جامعه‌ای که هر لحظه ممکن است حاکم آن به زیر کشیده شود و حاکمی دیگر با لوازم فکری دیگر بر سر کار بیاید، افشای آنچه در دل است، به بهای جان افراد تمام می‌شود. روزی در قدم ابواسحاق قدحی پر می‌شود؛ روزی با شیخ شدن محتسب، در میخانه‌ها بسته می‌شود؛ روزی دور شاه‌شجاع و می دلیر نوشیدن است و باری این سلسله را آخری نیست؛ جدای از اینکه پادشاهان نیز احوالشان چون برق جهان است و کارشان چون آتش. در چنین برهه‌ای است که حافظ خود اذعان به لونی از ریا و تزویر دارد:

حافظم در مجلسی دردی کشی در محفلی بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم
(حافظ، ۱۳۸۲: ۴۷۸)

آری در این جامعه کار از ریا می‌رود. این ریا و دوچهرگی اگر بخواهد معادلی در فنون بلاغی برای خود بیابد، بی‌شک ایهام است. در این آرایه نیز یک واژه دو یا گاهی چند بازتاب معنایی دارند، چونان فردی مُرائی که در یک جامعه دو یا چند شخصیت از خود بروز می‌دهد. ریای مذکور در جامعه حافظ باعث بازتاب این آرایه به شکل بسیار غلیظ در شعر وی شده است، همین غلبه ایهام باعث شده بسیاری از محققان برای ایهام در شعر حافظ جایگاه ویژه‌ای قائل شوند (← مرتضوی، ۱۳۳۸: ۲۰۲؛ همو ۱۳۸۴: ۴۴۵ و شفیع کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۰۸). منظور نگارنده از ایهام همه جلوه‌های آن از تبادر، استخدام، تناسب و تضاد است؛ از این رو منافاتی با ادعای شمیسا در میان نیست که وجه غالب را ایهام تناسب می‌داند نه ایهام به شکل خاص آن (← شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۴).

در بین نمونه‌های پژوهیده، نگارنده نمونه‌ای را که طرح خواهد کرد (ایهام تصحیف)، به شکل عنوان و مدخلی جدید در جایی نیافته است.^۱ از آنجاکه خواندن نسخ قدیمی بدون نقطه و سرکج (سرکش) فضلی بوده است و کسانی که از این توانایی بی‌بهره بوده‌اند، ملانقطی خوانده می‌شدند (← جمال‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۱۶)، اصولاً اهل فض‌g نگاشته‌های خود را بدون نقطه می‌نگاشتند یا تسامحی در گذاشتن نقطه روا می‌داشتند. از طرفی دیگر تصحیف نوعی از جناس است که با در نظر نگرفتن نقطه دو کلمه شبیه به هم نگاشته می‌شود.

«ایهام تصحیف» از نظر نگارنده نوعی از ایهام است که یک کلمه بدون در نظر گرفتن نقطه، سرکش و حرکت دارای دو املائی محتمل تواند بود و از قضا هر دو املائی محتمل، متناسب با فضای معنایی و سیاق بیت است. گویا به‌کارگیری آغازین این آرایه را باید در سبک آذربایجانی دنبال کرد. در این سبک توجه بیش از حد به صورت باعث می‌شد که شاعر از تمام قابلیت‌های زبانی برای بهبود سروده خویش بهره جوید. یکی از قابلیت‌های صورتی شعر کلاسیک، خط و طرز نگارش شعر (ماشینی‌بودن، اهمال و امساک در گذاشتن نقطه و نیاوردن سرکج) است.^۲ شکل نگارش گاه این اجازه را به شاعران می‌داد که کلمه را به شکلی بنگارند که به شکل دو لفظ قابلیت خوانده شدن و طبعاً معناشدن را داشته باشد؛ برای مثال نظامی با در نظر گرفتن امتناع از منقوطف بودن کلمات گفته است:

مرا کز عشق به ناید شعاری مبادا تا زیم (بازیم) جز عشق کاری
(حافظ، ۱۳۸۸: ۳۳)

تا زنده هستم کاری جز عشق مرا مباد، جز عشق کاری برای بازی من مباد. خاقانی نیز از این ایهام بهره جسته است:

در کنف فقر بین سوختگان خامپوش (نوش) هر یکی از قرب و قدس چون ملک و پادشا

(همان: ۳۶۹)

خامپوش به معنای کسی که خام (پوست دباغت نشده) می پوشد، از طرفی با کنف (ریسمان پوست کمان) مرتبط است که سجادی است و از طرفی دیگر به ایهام تصحیف خام نوش در معنای کسی است که شراب خام می نوشد، از سویی دیگر متناسب با سوختگان است که در نسخه پاریس استنساخ شده است و از مضامین شهره ادبی است. برخی کاتبان بی توجه به تعمد شاعران بزرگ در خلق چنین وضعیتی، بعدها وجه مناسب تر به زعم خود را برمی گزیدند و آن را بر اساس همان دریافت، منقوط می کردند و کاتب دیگر که وجه دیگر را کشف می کرد، وجه مکشوف خود را به شکل دیگر استنساخ می کرد و این خود عامل برخی اختلاف نسخ می شد؛ غافل از آنکه شاعر صورت ساز هر دو وجه را متناسب با رسم الخط قدیم منظور داشته است. حافظ نیز از آنجاکه در پی به اوج رساندن معنا و صورت در شعر خو بوده است، از این دقیقه غفلت نکرده و تا آنجا که فضای شعری به او اجازه می داده، از این امکان بهره می برده است. او از شیوه نگارش سنتی و غیرماشینی به طور کلی، نقطه گذاری و سرکج به طور اخص برای فربه کردن زیبایی شناسانه شعر خود بهره برده است و گاه برخی از اختلاف نسخی که محققان را به جار و جنجال کشانده، ناشی از همین ظرافت خلاقانه حافظ در سرودن شعر است. از همین روست که طرف های متخالف تحقیق، هریک برای وجه مطلوب خود نشانه های درون متنی و بیرون متنی دارند؛ چون شاعر برای هر دو وجه تمهیدی اندیشیده است تا هر دو وجه در شعر بارگذاری شوند و توجیه پذیر باشند. نکته ای که ظن نگارنده را در این زمینه بدل به یقین می کند، این است که در برخی از نسخ بازمانده خوشبختانه این وجوه بدون نقطه و سرکش حفظ شده اند، که حاکی از اصالت و لزوم بررسی چرایی آن است. این موضوع خود نشان دهنده نکته ای مهم در تصحیح دیوان حافظ است که با امکانات شیوه خط فرهنگستان و خط امروز این کار ممتنع به نظر می رسد. ^۳ ضمناً نکته ادعایی نگارنده سواى مواردی است که رسم الخط جدید زیبایی های شعری منظور شعرا را مکتوم می گذارد. ^۴

بحث اصلی) ایهام تصحیف در دیوان حافظ ^۵

الف) ایهام تصحیف با نقطه

در مورد این بخش حافظ با قراردادن مخاطب در موضع کلماتی که با تفاوت در نقطه گذاری - که طبعاً در قدیم درباره آن اهمال می شد - معانی متفاوتی برداشت می کند، جذابیت شعری خود را صدچندان می کند. نگارنده ظن قریب به یقین دارد که در این موارد حافظ خود چنین کلمات را بدون نقطه می نگاشته و منقوط شدن این موارد مربوط به کاتبان و ناسخان بوده است.

آستانه و آشیانه

رواق منظر چشم من آشیانه (آستانه) توست کرم نما و فرود آ که خانه خانه توست

«آشیانه» ضبط غالب مصححان است و در تأیید حضور آن شکی نیست و معنای آن نیز روشن است؛ اما درباره وجه «آستانه» که وجه منتخب مصحح خانلری با وجود اقلیت نسخ بوده است (حافظ، ۱۳۶۲: ۸۷)، باید گفت آستانه در معنای قسمت پایین چارچوبه در، پایین خانه و پای ماچان و در برابر آسمانه، صدر و رواق به معنای پیشگاه و ایوان بالای خانه است. مولانا به تقابل صدر و آستانه این گونه اشاره می کند:

آستانه و صدر در معنی کجاست ما و من کو آن طرف کو یار ماست

(همان: ۸۸)

در این صورت حافظ قسمت بالا و بالرج چشم خود را برای معشوق آستانه و بخشی ناچیز یاد می کند. نکته دیگری که

وجه آستانه را در نظر حافظ شعرخوان و شعردان تأیید می‌کند، بیت زیر از نظامی است که گویا در ذهن حافظ هنگام سرودن بیت مذکور مثبت بوده است:

در بزن کان در آستانه اوست بی‌گمان شو که خانه خانه اوست
(۱۳۸۷: ۲۱۰)

نکته جالب توجه اینکه در دو نسخه از مجموع نسخ نیساری یعنی «که» (نور عثمانیه استانبول) و «نط» (کتابخانه ملی وین)، این کلمه غیرمنقوط ضبط شده است (نیساری، ۱۳۸۵: ۵۹) که حاکی از اصلیتی است و فرضیه نگارنده را در تعمد شعرا عموماً و حافظ خصوصاً در غیرمنقوط نگاشتن این قبیل کلمات برای قرائت دوگانه آن تقویت می‌کند.

مهنا و مهیا

بیت پرجنجال دیگری که گویا همین نوع هنرنمایی حافظ عامل آن بوده، بیت زیر است:

ساقی و مطرب و می جمله مهیاست ولی عیش بی‌یار مهیا (مهنا) نشود یار کجاست

بیت در اکثر نسخ خطی و چاپی با وجه مهیا ضبط شده است، اما وجه مهنا نیز که در برخی نسخ از جمله دو نسخه از مجموع نسخ نیساری بازتاب دارد (نیساری، ۱۳۸۵: ۱۵۸) که گویا بی‌نقطه نگاشتن، آن را ذوالوجهین نموده است. سعدی بیتی با این مضمون دارد و چون به اندازه حافظ در بند بهره‌کشی از صورت شعر نبوده است:

دگر به هرچه تو گویی مخالفت نکنم که عیش بی‌تو میسر نمی‌شود ما را
(حافظ، ۱۳۶۶: ۴۱۳)

لفظ «میسر» قابلیت ایهام‌زایی وجه بدون نقطه حافظ را نداشته است و از این روست که یکی از جلوه‌های صدرنشینی حافظ در دیوان غزل اثبات می‌شود. حافظ با بهره‌گیری از خاصیت خط، وجهی ایهامی را انتخاب کرده است. از طرفی با وجه «مهنا» حافظ معنای شعر را عروج می‌دهد که خوشی بی‌حضور معشوق فراهم نمی‌شود و از طرفی با وجه «مهنا» ضمن اینکه جناسی را ملحوظ می‌دارد، ذهن مأنوس به تفاسیر قرآن و احادیث حافظ را به نمایش می‌گذارد. عیش مهنا یا عیش هنی از ترکیبات پرتکرار روایی است. طبری در تفسیر «واعدنا لها رزقاً کریماً» می‌نویسد: «واعدنا لها فی الاخره عیشاً هنیئاً فی الجنة» (۱۴۲۲: ۲/۲۲) یا «انتھوا عائشین عیشاً هنیئاً فی الجنان» (۱۹۸۱: ۷۹) و بی‌شک حافظ به آنها نیز نظر داشته است.^۶ مولانا جلال‌الدین ایرانی نیز عیش و خوش (مهنا) و مهیا را که حافظ با بهره‌گیری از ایهام تصحیف در دو لفظ آورده، در سه لفظ در بیت زیر جمع کرده است:

مطرب و یار من و شمع و شراب این‌چنین عیش مهیا خوشک است
(۱۳۸۷: ۲۰۱)

حیرتم و خیرتم

با چنین حیرتم (خیرتم) از دست بشد صرفه کار در غم افزوده‌ام آنچ از دل و جان کاسته‌ام

در بیت بالا نیز حافظ از این قابلیت بهره‌جسته است؛ برخی نسخ مثل نسخه خلخالی که نسخه اساس قزوینی و غنی و اکثر نسخ نیساری^۷ (۱۳۸۵: ۱۰۳۰) بوده است، وجه حیرت را دارند و معنای آن نیز در شرح بیت روشن است. حیرت از اصطلاحات عرفانی است و علاقه حافظ برای استفاده از این اصطلاحات بر کسی پوشیده نیست، اما با وجه خیرت نیز که وجه برگزیده خانلری است (حافظ، ۱۳۶۲: ۶۲۶) بیت معنای زیبایی حاصل می‌کند. خیرت یعنی فطنت و زیرکی. سعدی نیز در گلستان دارد: «و زینجا گفته‌اند خداوندان فطنت و خیرت که از حدت و سورت پادشاهان بر حذر باید بود» (۱۳۶۶: ۴۸). با این اوصاف حافظ متناسب با وجه خیرت می‌گوید: با چنان زیرکی و فطنتی که داشتیم، نفع و فایده امر از دستم بیرون رفت. در یک نسخه از نسخ خانلری واژه بحث‌شده غیرمنقوط است (حافظ، ۱۳۶۲: ۶۲۷) که نشان‌دهنده اصلیتی غیرمخدوش

است. این شکل بهره‌گیری حافظ از دو وجه در یک کلمه را می‌توان «تلاقی وجوه» یا «آشتی وجوه» در تصحیح نام نهاد.

شیخ جام یا شیخ خام

حافظ مرید جام می‌است ای صبا برو / وز بنده بندگی برسان شیخ جام (خام) را

در این بیت تأمل برانگیز، بدون نقطه نگاشتن باعث قرائت دوگانه جام و خام می‌شود. شیخ جام از طرفی یادآور شیخ احمد جام است که حافظ شاید به تعریض از او یاد می‌کند و می‌گوید: ما مرید جام می‌هستیم (و نه طبعاً احمد جام)، ای صبا برو و اظهار بندگی ما را به شیخ جام ابلاغ کن. از طرفی نیز شیخ جام می‌تواند در معنای جامی که شیخ، پیر و مراد است باشد: چنانکه باباغانی نیز دارد:

خوبی همین کرشمه و ناز و حرام نیست / بسیار شیوه‌های بتان را که نام نیست
مستان اگر کنند فغانی به تو به میل / پیری به اعتقاد به از شیخ جام نیست
(۱۳۱۶: ۵۶)

البته با این تعبیر نیز بوی تعریض به شیخ احمد جام به مشام می‌آید. اما وجه دیگر، «شیخ خام» است؛ بدین صورت منظور حافظ این است که به شیخ خام و نپخته - که نوعی تناقض و تعریض نیز در خود دارد - اظهار بندگی مرا برسان و بگو من مرید جام می‌هستم. لابد حافظ به طنز و تعریض به شیوخ نپخته در سیر و سلوک می‌خواهد بگوید: این پیر چون مرید جام نبوده، خام است. متناسب با این مضمون را در جایی دیگر نیز گفته است:

زاهد خام که انکار می‌و جام کند / پخته گردد چو نظر بر می‌خام اندازد

یکی از نسخ خانلری و همچنین نیساری وجه خام را مضبوط دارند و اکثر نسخ جام است، اما بعید است حافظ صرفاً به یک جنبه این واژه توجه کرده و به خامی شیوخی که باید پخته باشند، نگاهی نداشته باشد.

محتاله و مختاله

از ره مرو به عشوه دنیا که این عجز / مکاره می‌نشیند و محتاله (مختاله) می‌رود

مجموع نسخ نیساری حاکی از برابری حدودی هر دو وجه است. محتاله در معنای حيله‌گر در فرهنگ‌ها مندرج است (دهخدا: ذیل محتاله) و با این وصف معنای بیت روشن است و حيله‌گری دنیا که به پیرزنی مانند شده است، در متون ادبی به وفور یافت می‌شود و آوردن شاهد لازم نیست. اما مختال یعنی مغرور و متکبر و مختاله صفت مؤنث آن است و طبعاً زن متکبر معنا می‌دهد^۸ و دنیا از آنجاکه در روایات و متون مؤنث فرض شده، حافظ نیز او را با وجهی دیگر زن متکبر مفروض داشته است. به این صورت معنای بیت چنین خواهد بود که نشستن عجز دنیا مکاره (با حيله‌گری) است و راه رفتن او با تکبر و غرور است. با این وجه یعنی راه رفتن با غرور لفظاً و معنأ یادآور آیه «وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا ۚ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ» (۱۷/ ۳۶-۳۷) است. با این وجه گویا دنیایی که با مکر با انسان نشسته و او را فریفته بود، برمی‌خیزد و به خاطر موفقیتش با غرور از کنار او عبور می‌کند. این نکته نیز شایان ذکر است که در یکی از نسخ نیساری (که این وجه غیر منقوط است (نیساری، ۱۳۸۵: ۷۷۱) و طبعاً برای دوگانه‌خوانی چنین ضبط شده است، ولی متأسفانه هر کاتبی با منقوط کردن آن یکی از وجوه منظور حافظ را کاسته و بیت را مخدوش کرده‌اند.

عافل و غافل

ناصرم گفتم که جز غم چه هنر دارد عشق / برو ای خواجه عافل (غافل) هنری بهتر از این

خواجه عافل که ضبط اکثر نسخ و وجه مختار نیساری و خانلری است، طنزی در خود دارد که خواجه را به طنز و

تعریض عاقل خطاب می‌کند و در حقیقت او را نادان می‌داند. اما با وجه غافل که وجه گزیدهٔ ادیب برومند است (←۱۳۶۷: ۳۹۵) حافظ از پردهٔ طعن و تعریض بیرون می‌آید و رندوار و بی‌پروا خواجه را غافل خطاب می‌کند. نمونهٔ این گونه خطاب‌های بی‌پردهٔ حافظ در غزل‌های او کم نیست:

ما را به رندی افسانه کردند
پیـران جاهل شـیخان گمراه

می‌بینیم که با دو وجه متفاوت دو وجه زیبای معنایی شکل می‌گیرد که حافظ هر دو را در یک فضا گنجانده و نهایت بهره را از آن یک فضا برده است.

برانیم یا برآیم

بده کشتی می تا خوش برانیم (برآیم) از ایمن دریای ناپیدا کرانه
متناسب با وجه برانیم، معنای بیت چنین است که کشتی باده را بده تا از دریای عشق باخوشی برانیم و حرکت کنیم (یعنی دردهای عشق را با خوشی تحمل کنیم) خواجه متناسب با این وجه دارد:

کشتی‌ای بر خشک می‌رانیم در دریای عشق
وین تن خاکی چو چشم افتاده چون لنگر بر آب

(۱۳۳۶: ۱۸۸)

با وجه برآیم، نیز یعنی بیرون آمدن از دریای غم‌های عشق منظور است. فردوسی در پادشاهی لهراسپ در بیتی در وصف گشتاسپ آورده است:

چو آمد ز دریا به آرام خویش
کتایون دریا دلش رفت پیش

(۱۳۸۶: دفتر پنجم: ۳)

انتخاب و انتخاب

سوادنامهٔ موی سیاه چون طی شد
بیاض کم نشود و صد انتخاب (انتخاب) رود

انتخاب در معنای جدا کردن، گزیده کردن و نخبه‌گزین کردن از دواوین شعراست و در اینجا منظور چیدن موهای سفید از موهای سیاه است که در بین مردان هم خضاب کردن^۹ مو و هم چیدن موی سفید معمول بوده است. در مثنوی نیز حکایتی طنزآمیز آمده که دال بر همین موضوع است:

آن یکی مرد دو مو آمد شتاب
پیش یک آینه دار مستطاب

گفت از ریشم سپیدی کن جدا
که عروسی نو گزیدم ای فتی

ریش او ببرید و کل پیشش نهاد
گفت تو بگزین مرا کاری فتاد

(۱۳۶۲: ۴۵۰)

باری، وقتی موهای تو سفید شد و موهای سیاه تو از بین رفت، اگر موهای سفید را انتخاب کنی و بچینی، سفیدی موی تو کم نخواهد شد. اما وجه انتخاب که در هیچ نسخه‌ای ضبط نشده است، در معنای سخت‌گریستن و زاری کردن نیز جلوهٔ معنایی زیبایی به بیت می‌دهد. با این اوصاف یعنی وقتی پیری فرا برسد، با صد گریه و زاری نیز نمی‌توان موهای سفید را کم کرد (جلوی پیری را گرفت).

تحمل و تجمل

از من اکنون طمع صبر و دل و هوش مدار
کاین تحمل (تجمل) که تو دیدی همه بر باد آمد

در صورت اول معنا مشخص است و حافظ می‌گوید: تحملی و توانایی برای حمل صبر، هوش و عقل را که قبلاً در من سراغ داشتی، اکنون بر باد رفته است. اما در معنای تجمل یعنی صبر، عقل و دل من، تجملات من بود که اکنون بر باد رفته است.

کز و کر

بیت زیر در اکثر نسخ به شکل زیر مضبوط است:

دی گله‌ای ز طره‌اش کردم و از سر فسوس
گفت که این سیاه کج کوش به من نمی‌کند
متأسفانه دخالت لهجه‌ای و بی‌توجهی کاتبان و مصححان باعث گردیده هنرنمایی اعجاب‌آور حافظ در پس پرده این تصحیحات محرّف این بیت بماند. بیت چنانکه در برخی نسخ نیساری نیز هست، به شکل زیر است:

دی گله‌ای ز طره‌اش کردم و از سر فسوس
گفت که این سیاه کژ (کر) کوش به من نمی‌کند
این نظر صائب را جمشید سروشیار پیش‌تر متذکر شده بود (← سروشیار، ۱۳۷۴: ۱۳۱) البته وی باور داشت که این کژ^{۱۰} به تصحیف، کر را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند، ولی نگارنده معتقد است که حافظ این وجه را بدون نقطه نگاشته است و از قضا در این مورد نیز با ایهام تصحیف روبه‌رویم نه ایهام تبادر تصحیف؛ یعنی از طرفی و با وجه اول بیت این‌گونه معنا می‌شود که این سیاه کژرفتار گوش به من نمی‌کند. اشاره‌ای است ضمنی به سرکشی برخی غلامان و بی‌توجهی به فرامین اربابان خود (← سعدی، ۱۳۶۶: ۳۰۷). از این رو اصلاً بعید نیست طره نام غلامان نیز بوده باشد، چون حافظ در مواضع دیگر از طره به گونه‌ای بهره می‌برد که القای نام برده بودن در ضمن معنای اصلی را می‌کند:

گفتم گره نگشوده‌ام زان طره تا من بوده‌ام
گفتا منش فرموده‌ام تا با تو طرّاری کند
در جایی دیگر نیز آن را به هندو اضافه می‌کند و بدین‌صورت این احتمال هم محل توجه می‌شود که طره نام غلامان سیاه بوده است و این فضای بیت مدنظر ما را که در یک وجه ترکیب سیاه کژ دارد، به‌خوبی روشن می‌کند:

من سرگشته هم از اهل سلامت بودم
دام راهم شکن طره هندوی تو بود
بیت زیر از خواجو نیز همین نکته را القا می‌کند:
مشنو که گر آن طره زنگی‌وش هندوست
ترک فلکی بنده هندوی تو نبود
اما با وجه «کر» نیز بیت معنایی درخور و حافظانه دارد و آن این است که این سیاه (زلف) چون کر است، به من گوش نمی‌کند و بی‌توجهی او از این رو موجه است. با این وجه بیت دیگری از حافظ فرا یاد می‌آید:
پیش کمان ابرویش لابه همی‌کنم ولی
گوش کشیده است از آن گوش به من نمی‌کند

سیاهی و سپاهی

سلطان من خدا را زلفت شکست ما را
تا کی کند سیاهی (سپاهی) چندین دراز دستی
سیاهی در وجه اول در معنای زلف سیاه معشوق است که لابد درازدستی کرده و بر صورت یا لبان معشوق تعرض کرده است. سپاهی نیز وجه دیگری است که بی‌شک حافظ آن را در پروردن بیت در نظر داشته است. حافظ به سلطان خوبان (معشوق) شکایت می‌برد که تا کی سپاهی زلف تو می‌خواهد، دل ما را غارت کند. با این فضا بیت یادآور غارتگری سپاهیان سلطان در تاریخ اجتماعی-سیاسی عصر خودکامگی است (← قلی، ۱۳۷۱: ۹۸-۸۲) حافظ در جایی دیگر نیز چنین ایهام تصحیفی در نظر داشته‌است:

خزینۀ دل حافظ به زلف و خال مده
که کارهای چنین حد هر سیاهی (سپاهی) نیست
شعرا نیز بسیار زلف را به سپاه تشبیه کرده‌اند و به هیچ وجه غرابتی ندارد؛ خواجوی کرمانی گوید:
چون ترک من سپاه حبش بر ختن زد
از مشک سوده سلسله بر نسترن زد

مسکین و مشکین

مکش آن آهوی مشکین (مسکین) مرا ای صیاد
شرم از آن چشم سیه دار و مبندهش به کمند
مکتوب‌شدن مسکین یا مشکین بدون نقطه دو وجه را پذیرفتنی می‌سازد و از قضا هر دو نیز وجوهی هستند که ترجیح

یکی بر دیگری بلامرجح است و نیاز به تفصیل و توضیح نیست.

عین و غبن

بیت دیگری که در این باب می‌توان متذکر شد:

بیا وز غبن (عین) این سالوسیان بین صراحی خون دل و بربط خروشان

غبن در معنای زیان و ضرر است و در این صورت معنای بیت چنین است که بیا و ببین که از زیان این ریاکاران صراحی خون دل شده (پر از شراب) و بربط فریاد برداشته است (تغنی می‌کند)؛ یعنی برای زیان مُراثیان شراب و طرب به کار است. اما با وجه عین که در یکی از نسخه‌بدل‌های خانلری است (حافظ، ۱۳۶۲: ۷۷۵)، نیز بیت معنای بلند و دلپذیری می‌یابد. از عین یا چشم کسی دیدن در معنای کسی را مسئول کاری دانستن است و خاقانی نیز در بیتی دارد:

من مخمور اگر مستم ز چشم یار می‌دانم مرا از من جدا کرده اشارت‌های پنهانش

(۱۳۸۸: ۶۲۴)

در این صورت حافظ می‌گوید: اینکه صراحی خون دل و بربط در حالت نواخته شدن است، از چشم سالوسیان و ریاکاران است. با این وجه حافظ بسیار رندانه چنان که شیوهٔ اوست، فضای باده‌گساری و غنای خود را به گردن مراثیان می‌اندازد و از چشم آنها می‌داند. نگارنده بیت زیر را نیز هر چند پشتوانهٔ نسخه‌ای ندارد، مضمون ایهام تصحیف می‌داند:

بی جمال عالم‌آرای تو هر روزم شب است با کمال عشق تو در عین (غبن) نقصانم چو شمع

(۱۳۸۸: ۶۲۴)

می‌جوشد و می‌خوشد

ای آفتاب خوبان می‌جوشد (می‌خوشد) اندرونم یک ساعت بگنجان در سایهٔ عنایت

با جوشیدن معنای بیت روشن است؛ یعنی از گرما درونم به جوشش افتاده است، پس ای معشوق مرا در سایهٔ توجه خود قرار بده تا در سایهٔ خنک تو بیاسایم. اما جوشیدن در معنای خشک‌شدن است و از قضا جوشیدن درون مثل خشک شدن رگ از شدت ترس یا گرما است؛ فردوسی نیز دارد:

شماساس را خواست کاید برون نیامد برون کش بخوشید خون

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۳۳/۱)

خالقی مطلق گویا به خاطر دقت نکردن در نقطه‌ها، «نجوشید» را به جای «بخوشید» ضبط کرده است (فردوسی، ۱۳۸۶: ۳۱۳/۱)؛ حال آنکه در نسخهٔ فلورانس به شکل کاملاً مشخصی «بخوشید» استنساخ شده است (فردوسی، بی‌تا: ورق ۱۰۵) ^{۱۱}. بیت زیر نیز که گویا از فردوسی است و نگارنده آن را در شاهنامه نیافت، ضبط جوشیدن را تأیید می‌کند:

نشد هیچ‌کس پیش جویا برون که رگشان بخوشید گویی ز خون

(دهخدا: ذیل جوشیدن)

در این صورت حافظ از گرمای فراق اندرونش خشکیده‌است و در تب آن می‌سوزد و از معشوق می‌خواهد او را در سایه‌ای پناه دهد.

حال یا خال

یکی از ابیات زیبایی که از نظر نگارنده حافظ در دو موضع آن از این ایهام بهره برده‌است، بیت زیر است:

حال (خال) دلم ز خال تو هست در آتشش وطن چشمم (جسمم) از آن دو چشم تو خسته شده‌ست و ناتوان

در مصرع اول معنای بیت با وجه «حال» روشن است و بی‌نیاز از توضیح. اما ممکن است وجه دوم که وجه دور است، نیاز به توضیح داشته باشد. خال، دل سویدای دل است که شاعران از آن مضامین زیادی ساخته‌اند:

این سویدای دل من که حمیرا صفت است
صافی از تهمت صفوان به خراسان یابم
(خاقانی، ۱۳۸۷: ۲۹۶)

اوحدی نیز فرماید:

ترک کله‌داری شبی کرد این می‌پرسیدم که شد
سر سویدای دلم سویدای آن ترک ختن
(۵۸۵: ۱۳۴۰)

بدین صورت حافظ می‌فرماید: خال دل من به خاطر خال رخ تو در آتش قرار گرفت؛ یعنی دل من از زیبایی خال تو بر آتش است. زیبایی مصرع آن‌جا جلوه‌گر می‌گردد که بدانیم خال معشوق نیز بر آتش مأمّن دارد و از این‌رو خال دل، خال صورت معشوق را نمودار و الگوی خود قرار می‌دهد و بر آتش قرار می‌گیرد. زرین‌کوب نیز همین وجه را تأیید کرده است (←۱۳۶۸: ۴۰۳) حافظ بارها خود صورت معشوق را به آتش و خال معشوق را بر آن آتش به سپندی تشبیه کرده است:

جان عشاق سپند رخ خود می‌دانست
مشعل چهره بدین کار برافروخته بود

و در این بیت مشهودتر تصویر بیت بحث‌شده را با وجه خال تفسیر می‌کند:

بر آتش رخ زیبای او به جای سپند
به غیر خال سیاهش که دید به دانه

و معنای این بیت از قطعات حافظ و ارتباط خال با سویدای دل روشن می‌گردد:

ساز چنگ، آهنگ عشرت صحنِ مجلس، جای رقص
خال جانان دانه دل، زلفِ ساقی دام راه

بی‌شک مصححانی که وجه حال را پذیرفته‌اند، از زیبایی‌های مستور وجه خال بی‌خبر بوده‌اند و گرنه اگر بخواهیم متناسب با رسم‌الخط کنونی فقط یک وجه را ضبط کنیم، بی‌شک خال اولی است.

اما در مصرع دوم هر دو وجه روشن است. با وجهی چشم عاشق از زیبایی چشمان معشوق به خاطر گریه و زاری بر عشق او ناتوان است و با وجهی دیگر جسم عاشق از چشم زیبای معشوق و عشق آن خسته و ناتوان است. نکته مهم درباره این بیت این است که اصلاً بعید نیست «دو چشم تو» تحریف «چو چشم تو» باشد که از قضا با وجود اقلیت نسخ، وجه گزیده نیساری است (←۱۳۸۵: ۱۲۷۶)، بدین شکل بیت بسیار فخیم‌تر و منسجم‌تر است. از این‌رو بیت با وجه مفروض خال و چشم چنین معنا می‌شود که خال دل من به خاطر خال روی تو در آتش مأوا گزیده، برای همین چشمم مثل دو چشم تو (از گریه و زاری) بیمار و ناتوان است.

موارد دیگری نیز در این بخش شایان ذکر است، اما چون در یکی از موارد، می‌توان ان‌قلت وارد کرد، نگارنده از آوردن آن موارد امتناع دارد؛ برای مثال در بیت زیر:

وفا خواهی جفا کش باش حافظ
فإنَّ الریحَ و الخسرانَ فی التجرِ

اگر بیت منفرداً لحاظ شود، التجر، البحر را به خاطر می‌آورد و از قضا با البحر مضمون شایعی نیز شکل می‌گیرد که شاعران اصولاً دریا را محل سود و زیان می‌دانند: چون به قول سعدی «سفر دریاست خطرناک و سودمند یا گنج‌برگیری یا در طلسم بمیری.»

یا زر به هر دو دست کند خواجه در کنار
یا موج روزی افکندش زنده در کنار

(۵۳: ۱۳۶۶)

از قضا ریخ و بحر جناس شبه‌مقلوب نیز دارند، اما التجر در موضع قافیه است و از این رو باید گفت: ایهام تبادر تصحیف ملحوظ است.

ایهام تصحیف با سرکش

ننگ و نیک

در این مورد نگاشته نشدن کلمه با سرکش دو وجه خوانشی را برای آن مفروض می‌دارد که در این مورد نیز گویا به تعمد حافظ از گذاشتن سرکش امتناع کرده است، تا هر دو وجه به شکل ایهام قابل قرائت باشند. دربارهٔ زیر که البته علاوه بر سرکش، نقطه نیز دخیل بوده آمده است:

نام حافظ رقم نیک (ننگ) پذیرفت ولی پیش رندان رقم سود و زیان این همه نیست

مصرع دوم این بیت هر محقق را بیشتر مجاب می‌کند که حافظ نه به اتفاق و نه برای تبادر بل به تعمد کلماتی چنین را در موضعی قرار می‌دهد که بتوان دوگونه قرائت از آن داشت. اگر صرفاً وجه رقم نیک را بپذیریم، نام نیک برای رندان اهمیتی ندارد و اگر رقم زیان بگیریم، رقم ننگ برای رندان اهمیتی ندارد و بدون حضور این دو وجه شرح بیت نیاز به تساهل خواهد داشت؛ چون ننگ یا نیک نمی‌تواند، مطلقاً و علی‌حده سود و زیان باشد. به هر حال نیاز به حضور هر دو وجه (ننگ و نیک) در بیت الزامی است تا معنای بیت تمام و کامل افاده شود و حافظ با بهره‌گیری از ایهام تصحیف این امکان را در یک کلمه، شدنی ساخته است. وجه گزیدهٔ خانلری (۱۳۶۲: ۶۶) و نیساری (۱۳۸۵: ۳۱۴)، «نیک» است؛ ولی برخی از نسخه‌بدل‌های ایشان وجه ننگ را دارند. شایستهٔ توجه آنکه در یکی از نسخه‌بدل‌های نیساری (نط) این وجه بدون نقطه و سرکش است.

دکران و دگران

حافظا می‌خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران (دکران) قرآن را

یکی از زیباترین ایهام تصحیف‌ها در این بخش در بیت زیر خودنمایی می‌کند؛ ضبط مشهور نیازی به توضیح ندارد و دگران در این جا لابد کسانی هستند که مطعون حافظانند و حافظ آنها را که در جامعهٔ تاریخی زمان حافظ دارای نفوذ نیز بوده‌اند، موزرانی می‌داند که قرآن و لوازم دین را برای عوام‌فریبی همچون دامی برای رسیدن به اهداف خود به کار می‌برند و دیوان حافظ مشحون از این تعریضات به آنهاست. وجه دیگر اما آن است که شمیسا به نقل از آثارالحق^{۱۲} نوشته است: «مرغ دکران مرغی است جنگلی که آواز بسیار خوشی دارد که شبیه آیه‌های قرآن است. مرغ‌های دیگر وقتی آواز قشنگش را می‌شنوند، دورش جمع می‌شوند. مرغ دکران ناگاه به یکی از آنها حمله کرده شکار می‌کند می‌خورد» (۱۳۸۸: ۱۳۰). در فرهنگ‌ها البته چنین مدخلی نیامده است، اما اگر حافظ با نام این مرغ آشنا بوده باشد، یکی از زیباترین ایهام‌های تصحیف شکل گرفته است. بدین شکل حافظ در معنای دور مراد کرده است که مثل مرغ دکران قرآن را دامی برای رسیدن به اهداف ناپسند خود مکن.

کنج یا گنج

گنج زر گر نبود کنج (گنج) قناعت باقی است آن که آن داد به شاهان به گدایان این داد.

در وجه اول (حافظ) می‌فرماید: اگر گنج طلا نداری، به کنج قناعت برو و در گوشهٔ قناعت زندگی کن، این وجهی است که در بیشتر متن‌های مصحح دیوان حافظ نیز هست و در شروح نیز با این وجه شرح شده است. اما با وجه دوم نیز بیت معنای درخور و زیبایی پیدا می‌کند؛ یعنی اگر گنج زر نداری، گنج قناعت که هست، خدا بنا به عدالتش به شاهان گنج زر داده است و به گدایان گنج قناعت. متناسب با این وجه پشوانهٔ روایی نیز داریم که قناعت را گنج قلمداد می‌کند. در روایتی از پیامبر اکرم صلی الله علیه در فضیلت قناعت می‌فرماید: «القناعةُ كنزٌ لا يفنى» یا «القناعةُ مالٌ لا يفنى» (← فروزانفر، ۱۳۷۶: ۱۰۴) یعنی قناعت گنج فناپذیر است. این حدیث آن قدر مشهور بوده است که به شکل ضرب‌المثل درآمده و بعدها کسانی که راجع به قناعت صحبت کرده‌اند، اصولاً از این حدیث بهره برده و قناعت را مال یا گنج دانسته‌اند. امام علی (ع) در نهج البلاغه می‌فرماید: «لا كنز أغنى من القناعة» (نهج البلاغه، ۱۳۸۰: ۳۷۱). به لحاظ بررسی نسخه‌ای نیز این نکته شایان ذکر است که «حرف گ» در نسخه‌های متعلق به سدهٔ نهم همه‌جا به صورت ک نوشته شده است. در بسیاری از کلمات مشابه به سیاق مضمون عبارت و با توجه به معنی جمله می‌توان املائی مناسب را مشخص نمود» (نیساری، ۱۳۸۶: ۱۹ مقدمه)؛ اما سؤال

مهمی که پیش می‌آید، این است که در مواردی که هر دو وجه، مناسب سیاق مضمون یا عبارت باشد، تکلیف چیست؟

قدمی و قدحی

از نظر نگارنده در بیت زیر چون میم در نسخ حلقه‌اش بالا نوشته می‌شده‌است، کاملاً شبیه کلماتی (با لحاظ غیر منقوط بودن و رسم الخط نسخ) چون، ف، ق، خ، ح، ف و شبیه به آن است و حافظ از این شباهت نگارشی بهره‌ای تام جسته و ایهام تصحیف‌هایی زیبا خلق کرده‌است:

گر به کاشانه رندان قدمی (قدحی) خواهی زد نقل شعر شکرین و می بی‌غش دارم

در وجه اول خواهی می‌فرماید اگر قدمی به کاشانه رندان بنهی، با می و نقل شعر از تو پذیرایی خواهیم کرد. در وجه دوم که برخی از نسخه‌بدل‌های نیساری، آن را حفظ کرده‌است، «قدحی» است. وجه زیبایی که معنای محصل شعر چنین خواهد بود: اگر بخواهی در کاشانه رندان جامی بزنی/بنوشی، ما از تو با نقل شعر و شراب بی‌ذرد پذیرایی خواهیم کرد. ترکیب قدح‌زدن و جام‌زدن نیز در شعر قبل از حافظ و شعر او هم هست:

چون می از خم به سبو رفت و گل افکند نقاب فرصت عیش نگه دار و بزنجامی چند

ناقوس و ناموس

آنجا که کار صومعه را جلوه می‌دهند ناقوس (ناموس) دیر راهب و نام صلیب هست

با وجه «ناموس» که وجه برگزیده خانلری (۱۳۶۲: ۱۴۴) و نیساری (۱۳۸۵: ۲۷۵) است، ناموس دیر و نام صلیب پیوند معنایی محکمی دارند و حافظ بارها نام و ناموس را کنار هم آورده‌است؛ یعنی آبروی دیر راهب و نام و اعتبار صلیب در جایی هست که کار صومعه را جلوه می‌دهند. اما با وجه دیگر ناقوس دیر راهب و نام صلیب از لوازم جلوه کار صومعه است و طبیعی است که ناقوس و صلیب از لوازم دیر راهبان است.

املاک و افلاک

ملک این مزرعه دانی که ثباتی ندهد آتشی از جگر جام در املاک (افلاک) انداز

از آنجاکه حافظ در مصرع اول ملک آورده‌است، آتش در املاک انداختن کاملاً روشن است و در اکثر شروح و طبع‌ها همین وجه آمده (← خانلری، ۱۳۶۲؛ نیساری، ۱۳۸۵: ۹۰۲) و شرح شده‌است. ضمن اینکه یادآور رسم «اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک» هم هست. اما با وجه افلاک که در دو نسخه‌بدل خانلری ضبط و حفظ شده‌است، نیز لایه‌ای زیبا از بیت نمودار می‌شود. اول اینکه حافظ آسمان و افلاک را به مزرعه تشبیه کرده‌است و سرسبزی مزرعه با سبزی آسمان تناسب تام دارد. همچنین اگر منظور از مزرعه، آسمان باشد، با واژه «ثبات» به معنی استقرار یافتن لطیف خواهد بود؛ چون آسمان قرار و استقراری ندارد. از طرف دیگر جرعه بر آسمان پاشیدن به نشانه تحقیر کسی نیز گویا رسمی بوده‌است که گاه شاعران درباره آسمان بسیار به آن اشاره کرده‌اند. خاقانی گویا در بیت زیر این‌گونه از جانب دوست تحقیر شده و این قهر دوست را با رسم جرعه بر خاک افشاندن که به نشانه یادکرد گذشتگان بوده، تلطیف و توجیه کرده‌است:

دوست جام می کشید و جرعه‌ها بر من فشاند خاک او بودم سزای جرعه او آمدم

معین‌الدین بختیار در نزهةالمجالس در باب جرعه بر آسمان پاشیدن به رسم تحقیر بیتی از معین‌الدین بختیار آمده‌است:

جایی رسی از کمال کنز کاس مراد می نوشی و جرعه بر سپهر اندازی

(به نقل از خلیل شروانی، ۱۳۷۵: ۱۴۷)

حافظ خود نیز به آن اشاره دارد:

جرعه جام بر این تخت روان افشانیم غلغل چنگ در این گنبد مینا فکنیم

یا

ساغری نوش کن و جرعه بر افلاک فشان چند و چند از غم ایام جگر خون باشی

از این رو وجه شراب بر افلاک افشاندن نیز موجه و دلنشین می‌افتد و این جز به اراده و ذوق سلیم حافظ در بهره‌گیری حداکثری از امکانات خطی زبان نبوده است.

گله و گله

در مواردی نیز می‌توان ایهام‌هایی یافت که در یک موضع با حرکت متفاوت، دو وجه قابل قرائت خواهد بود؛ نمونه زیر از همین نمونه‌هاست:

قیاس کردم و آن چشم جادوانه مست هزار ساحر چون سامریش در گله (گله) بود

گله در معنای رمه معنای مشخص و نزدیکی است که با این وجه اکثر شارحان بیت را معنا کرده‌اند. اما گله طبق قول مجتبیایی در معنای مردمک چشم نیز هست (۱۳۸۵: ۱۱۵) و این بیت از مولانا شاهدهی است بر این مدعا که به ضرورت مشدد آورده‌است:

از غبار ار پاک داری گله را تو ز یک قطره بینی دجله را

(۱۳۶۲: ۱۱۱۶)

بنابراین وجه زیبای دیگر در بیت نمودار می‌شود که جلوه‌ای دیگر دارد؛ یعنی قیاس کردم و دریافتم که آن چشم جادوانه مست هزار جادوگر چون سامری در مردمک خود دارد؛ یعنی بسیار فریبا و سحرانگیز است و حافظ بارها فریب چشم و جادوگری آن را مضمون ابیات خود قرار داده‌است و نیاز به تذکار و شاهد نیست.

نتیجه

حافظ برای اعتلابخشیدن به شعرش علاوه بر توجه به معنا، بیشترین توجه به صورت شعر را نیز داشته است. او از تمام ظرفیت‌های زبانی برای زینت‌دادن شعر خود بهره برده است. یکی از این ظرفیت‌های زبانی، خط است. در گذشته برای کتابت کلمات از خط غیرماشینی استفاده می‌شد و در نگاشتن کلمات، گذاشتن، نقطه، سرکش و حرکت اهمال می‌شد؛ حافظ گاه که زبان شعری به او اجازه می‌داد، از این خصیصه نگارشی بهره می‌جست و کلماتی را که با تغییر نقطه، سرکش و حرکت، تفاوت معنایی پیدا می‌کند، با قراردادن در یک موضع و امتناع از گذاشتن نقطه، سرکش و حرکت، دو معنا را از آن برای مخاطب متصور می‌ساخت و به مخاطب تلقین می‌کرد. این آرایه نادر را که در کتب بلاغی سنتی نامی از آن نیامده است، باید «ایهام تصحیف» نامید.

این ظرافت حافظ در بسیاری از موارد در حیطه درک کاتبان نیامده و یکی از وجوه را به سلیقه خود منقوط یا حرکت‌گذاری می‌کردند و همین نکته عامل برخی از اختلاف نسخ شده است. از این رو برای مثال در نسخه‌ای وجه «مهیا» و در نسخه‌ای دیگر «مهنا» استنساخ می‌شده است و اگر وجهی غریب می‌بود، مثل «انتحاب» به کل از دیوان حافظ سترده می‌شد. دو نکته‌ای که این نظریه را تقویت می‌کند، یکی این است که هر دو مورد قابلیت برداشت، توجیهاات زیبایی‌شناختی، تأییدات درون‌متنی و بیرون‌متنی دارند؛ دیگر اینکه برخی از این موارد در برخی از نسخ به شکل غیرمنقوط و غیرمتحرک باقی مانده‌اند. این موارد در باب نسخه‌شناسی غزلیات حافظ را باید «تلاقی وجوه» یا «آشتی وجوه» نامید.

مجموع چنین مباحثی نشان می‌دهد حداقل در باب دیوان حافظ و دیوان شعری چون خاقانی و نظامی که به صورت آرایه‌هایی چنین در شعر هم توجه داشته‌اند، رسم الخط کنونی قادر به بازتاب زیبایی‌های منظور آنها نیست و در برخی موارد آنها را مستور می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. شمیسا با بهره‌گیری از مقاله جمشید سروشیار از نوعی ایهام در ذیل ایهام تبادر یاد می‌کند که ایهام تبادر تصحیف است (۱۳۸۶: ۱۳۶) و ضیایی نیز مواردی دیگر از آن را مطرح کرده است (۱۳۸۱: ۶۶-۵۱) که تفاوت اصلی آن با دیدگاه نگارنده در این است که نگارنده معتقد به نوعی ایهام است که با تصحیف شکل می‌گرفته است و هر دو وجه منظور شاعر بوده، نه اینکه شاعر قصد متبادرکردن آن را داشته است. راستگو در این زمینه تا حدودی به نظر نگارنده در ایهام جناس گونه‌گون‌خوانی نزدیک است و توجیه دیدگاه ایشان و برخی مثال‌های وی نیز مبین ایهام تصحیف در نظر نگارنده است (۱۳۷۹: ۱۰۱-۹۹)

۲. در این زمینه باید گفت: توجه قدما به نوشتار شعر بسیار زیاد بوده است و با آن تصویرآفرینی‌هایی کرده‌اند که مقاله حاضر نمونه کوچکی از آن است. از این رو این ایراد شمیسا که برخی جناس‌های تصحیف را فاقد ارزش بدیعی می‌داند (۱۳۸۶: ۳۶ پاورقی) وارد نیست؛ چون ایشان به این نمونه‌ها با معیار موسیقایی و سمعی نگریسته‌اند، اما مسلماً قدما به لحاظ بصری به آنها توجه داشته‌اند؛ چون شعر همیشه و الزاماً با تغنی خوانده نمی‌شده است. این که حافظ در گوشه چمنی کتاب می‌خوانده، مسلماً اگر آن کتاب شعر یا اثر هنری بوده است، گاه زیبایی‌های بصری را القا می‌کرده است. در غرب نیز شعر کانکریت (concrete verse) شعری است که به لحاظ موسیقایی ارزشی ندارد، بلکه شکل نوشتن این شعر است که القای مفهومی می‌کند (← وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۶)

۳. قصد نگارنده در این مقال ایهام‌سازی و بستن مواردی نیست که هرگز به ذهن حافظ نیز خطور نکرده است؛ مواردی چون «متقار بلاغت کلک» که برخی نوشته‌اند: با بلا قط (بدون بریدن سر قلم هنگام نوشتن) ایهام تبادر دارد (سبزی‌علی‌پور، ۱۳۸۶: ۱۸۹) حقیقتاً اگر حافظ به مسائلی این‌چنینی در سرودن شعر می‌اندیشید، قریحه شعری او می‌خشکید. یا مواردی که در کلام عوام‌الناس کم‌بهره از سواد نوشتار هم یافت می‌شود؛ مثل «بخت از خواب‌در آمدن» که برخی قلم زده‌اند که حافظ با بهره بردن از بخت و خواب، خواسته تخت را به ذهن متبادر کرده است (ضیایی، ۱۳۸۱: ۶۱)؛ حال آنکه خواب بودن بخت اصطلاحی عوامانه است و در بر زبان همه جاری. در موارد این‌چنینی هم باید توجه حافظ و هم جنبه زیبایی‌شناسانه کار با بدیع بودن آن پیش چشم باشد و گرنه پژوهش بی‌فایده و از اعتبار ساقط است و تأویل زیبایی‌شناسانه جای آن را می‌گیرد.

۴. برای مثال در اکثر چاپ‌های جدید دیوان حافظ بیت زیر به شکل زیر درج شده است:

تا در ره پیری به چه آیین روی ای دل باری به غلط صرف شد ایام شبابت

حال آنکه مسلماً حافظ برای تبادر «به چه» را طبق نسخ خطی «بچه» نگاهشته است، تا یادآور کودک باشد و با پیری و شبابت تناسب داشته باشد.

۵. نمونه‌های ذکرشده مربوط به حافظ قزوینی و غنی است و از آن‌رو که یافتن ابیات به شکل الفبایی برای مخاطبان آسان است، از ذکر هر باره صفحه و منبع خودداری می‌کند، مگر در مواردی که به ضرورت از طبع‌های دیگر نقل شده باشد. فقط موارد داخل پرانتز یا مربوط به نسخ بازمانده‌ای است که بازتاب‌دهنده ایهام تصحیف در نسخه قدیمه بوده یا حدس نگارنده در حضور ایهام تصحیف در آن کلمه است.

۶. برای بحث بهره‌گیری حافظ از قرآن و احادیث بنگرید به ← (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۴۵-۶۴ و شمیسا، ۱۳۸۸: ۷۴ و دادبه، ۱۳۶۹: ۵۵-۴۱)

۷. بیت در ضبط نیساری علاوه بر وجه مورد مناقشه اختلاف دیگری نیز دارد و آن به شکل زیر است:

با چنین حیرتم از دست نشد صرفه کار در غم افزوده‌ام آنچه از دل و جان کاسته‌ام

۸. عجیب اینکه این واژه گویا به خاطر همین بیت حافظ و وجه محتاله که در معنای حیل‌گر است، در لغتنامه دهخدا به معنای حیل‌گر ضبط شده است؛ حال آنکه این واژه علاوه بر اینکه از ریشه «خال» یعنی تو خالی بودن است و به ابر تو خالی و

فریبنده هم مختاله گویند (← مسعود، ۱۹۹۲: ذیل خال و ذبیدی، ۱۹۹۴: ذیل خول) در معنای متکبر بودن هم هست که البته در اینجا نیز متکبر تو خالی است و از قضا زن متکبر (امراه المختاله) را هم مثال آورده‌اند.

۹. رودکی می گوید

من موی خویش را نه از آن می‌کنم سیاه تا باز نوجوان شوم و نوکنم گناه
چون جامه‌ها به وقت مصیبت سیه کنند من موی از مصیبت پیری کنم سیاه
(۱۳۸۳: ۲۱)

۱۰. در تأیید نظر استاد سروشیار، در مواهب الهی «معین‌الدین یزدی» که هم‌عصر حافظ است، شعری از حافظ ذکر شده است و به جای «کج»، ضبط درست «کژ» آمده است (← غنی، ۱۳۸۶: ۳۳)

۱۱. نگارنده نسخه فلورانس را از لینک زیر به صورت تصویری در اختیار داشته است.

www.mehremihan.ir/.../2924.html

۱۲. نگارنده صفحه ارجاعی شمیسا و قبل و بعد آن را با دقت قرائت کرد و بسیاری از صفحات این کتاب را تورق کرد، اما نتوانست مطالبی را که شمیسا بدان ارجاع داده‌بود، بیابد!

منابع

۱. قرآن مجید، ترجمه محمد مهدی فولادوند. تهران: نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲. نهج البلاغه (۱۳۸۰). ترجمه جعفر شهیدی. تهران: علمی و فرهنگی.
۳. بابافغانی شیرازی (۱۳۱۶). دیوان. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: اسلامیه.
۴. تاج الحلاوی، علی بن محمد (۱۳۸۳). دقائق الشعر. تصحیح محمد کاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.
۵. جمال‌زاده. محمدعلی (۱۳۸۲). فرهنگ لغات عامیانه. تهران: سخن.
۶. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۳). دیوان حافظ. تصحیح علامه قزوینی شرح خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علی شاه.
۷. _____ (۱۳۶۲). دیوان حافظ، به تصحیح دکتر پرویز خانلری، تهران: خوارزمی.
۸. _____ (۱۳۶۷). دیوان حافظ. به تصحیح ادیب برومند. تهران: پازنگ.
۹. _____ (۱۳۸۶). دفتر دگرسانی غزل حافظ. به کوشش سلیم نیساری. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، نشر آثار.
۱۰. خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۸۸). دیوان. تصحیح ضیاء‌الدین سجادی. تهران: زوآر.
۱۱. خرمشاهی. بهالدین (۱۳۸۵). حافظ، حافظه ماست. تهران: قطره.
۱۲. خلیل شروانی، جمال (۱۳۷۵). نزهة‌المجالس. تصحیح، مقدمه، حواشی و توضیحات از محمد امین ریاحی. تهران: علمی.
۱۳. خواجه کرمانی، ابوالعطاءکمال‌الدین (۱۳۳۶). دیوان. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: کتابفروشی بارانی.
۱۴. دادبه، اصغر (۱۳۶۹). «نگاهی به تأثیر احادیث در شعر حافظ». حافظ‌شناسی. جلد سیزدهم. ۱۴-۵۵.
۱۵. دهخدا، علی اکبر (۱۳۳۶). لغت‌نامه. تهران: مجلس شورا.
۱۶. رامی، حسن بن محمد (۱۳۸۵). حقایق الحدائق. تصحیح محمدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.
۱۷. راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹). ایهام در شعر فارسی. تهران: سروش
۱۸. رودکی، ابو‌عبدالله (۱۳۸۳). دیوان. شرح و توضیح منوچهر دانش‌پژوه. تهران: توس.
۱۹. ذبیدی، مرتضی (۱۹۹۴). قاموس المحيط. بیروت: دارالفکر.

۲۰. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۸). نقش بر آب. تهران: معین.
۲۱. سروشیار، جمشید (۱۳۷۴). «گزارد حق حافظ خلخالی». نشر دانش. فروردین و اردیبهشت. شماره ۸۷. سال پانزدهم. صص ۴۲-۵۰.
۲۲. سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۶). کلیات سعدی. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.
۲۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). موسیقی شعر. تهران: آگاه.
۲۴. شمس قیس رازی (۱۳۳۶). المعجم فی معاییر الاشعار العجم. تصحیح محمد قزوینی. تهران: دانشگاه تهران.
۲۵. شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). نگاهی تازه به بدیع. تهران: میترا.
۲۶. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). یادداشت‌های حافظ. تهران: علم.
۲۷. طبری، محمدین جریر (۱۴۲۲). جامع‌البیان فی التفسیر القرآن. جلد ۲۲. بیروت: دارالمعرفه.
۲۸. غنی، قاسم (۱۳۵۶). یادداشت‌ها و حواشی غنی بر دیوان حافظ. تهران: سیروس.
۲۹. _____ (۱۳۸۶). شاهنامه. دفتر پنجم. تصحیح جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
۳۰. _____ (۱۳۷۳). شاهنامه. مجلد اول. نسخه مسکو زیر نظر سعید حمیدیان. تهران: قطره.
۳۱. _____ (۶۱۴). شاهنامه. نسخه فلورانس، بی‌جا.
۳۲. فندرسکی، میرزا ابوطالب (۱۳۸۱). رساله بیان بدیع. تصحیح سیده مریم روضاتیان. اصفهان: دفتر تبلیغات اسلام.
۳۳. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶). احادیث و قصص مثنوی. تهران: امیرکبیر.
۳۴. قلی، علی‌رضا (۱۳۷۱). جامعه‌شناسی خودکامگی. تهران: نی.
۳۵. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۱). بدیع. تهران: کتاب‌ماد.
۳۶. مجتبیایی، فتح‌الله (۱۳۸۵). شرح شکن زلف یار. تهران: سخن.
۳۷. مرتضوی، منوچهر (۱۳۷۰). مکتب حافظ. تهران: ستوده.
۳۸. _____ (۱۳۳۸). «ایهام یا خصیصه اصلی سبک حافظ». نشریه دانشکده زبان و ادبیات فارسی تبریز. شماره ۴۹. سال یازدهم. صص ۱۹۴-۲۲۴.
۳۹. مسعود، جبران (۱۹۹۲). الرائد معجم. بیروت: دارالعلم الملايين.
۴۰. مولوی، جلال‌الدین (۱۳۶۲). مثنوی معنوی. به تصحیح نیکلسون تهران: امیرکبیر.
۴۱. نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸). خسرو و شیرین. تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: قطره.
۴۲. _____ (۱۳۸۷). هفت‌پیکر. تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: قطره.
۴۳. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵). «علم بدیع و مروارید آویخته بر گردن خوک». آشنا. شماره ۲۸. سال پنجم. صص ۱۱-۳.
۴۴. وطواط، رشیدالدین (بی‌تا). حدایق‌السحر. به اهتمام عباس اقبال آشتیانی. تهران: کتابخانه سنایی و طهوری.
۴۵. همایی. جلال‌الدین (۱۳۶۱). فنون صناعت و بلاغت ادبی. تهران: توس.

