

## نقد و تصحیح دوازده بیت از حافظ بر اساس مستندات متنی و شگردهای بلاغی

میشم جعفریان هریس<sup>۱</sup> محمدعلی موسی زاده

<sup>۱</sup> دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

<sup>۲</sup> استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

### چکیده

رسم پیشین در تصحیح متون این بوده است که اقدم نسخ را مطلقاً اساس قرار داده و به جز در مورد غلط‌های فاحش نسخه اقدم، عدول از قدیمی‌ترین ضبط را جایز نمی‌دانسته‌اند. این روش هرچند در اغلب متون مصحح، قرین صواب بوده، لیکن سرشت و سرگذشت دیوان اشعار حافظ و شیوه تدوین غزلیات او به گونه‌ای است که در کار تصحیح شعر او، تکیه صرف بر اقدم نسخ، همیشه به کشف ضبط برتر منجر نمی‌شود. از یک سو حافظ پیوسته در کار تکمیل جنبه‌های مختلف شعر خود و احیاناً حکم و اصلاح آن‌ها بوده و از دیگر سو، خود اقدام به تدوین اشعارش نکرده است و قدیم‌ترین نسخه مدون دیوان حافظ، مورخ به تاریخی بعد از وفات اوست که به قول مشهور، به دست محمد گلندام سامان یافته است. محتمل است علاوه بر او، کسان دیگری نیز به جمع و تدوین غزلیات حافظ همت گماشته باشند. بر این اساس، علاوه بر این که با چندین نسخه اصل یا همان مادر نسخه مواجه هستیم، وجود نسخه‌های متعدد فرعی و نیز تصرفات کاتبان دیوان او، تعدد و تشتت ضبط‌ها را باعث شده، به گونه‌ای که صرف مراجعه به نسخ کهن تر موجب از میان‌برخاستن اختلاف نظرها در مورد ضبط برتر نمی‌شود. در چنین حالتی یکی از راه‌ها بررسی ابیات مورد اختلاف بر اساس مستندات متنی و شگردهای بلاغی است. در این مقاله ضمن تصحیح انتقادی نسخه مورخ ۸۰۱ ه.ق در خصوص دوازده بیت مورد بحث برای اولین بار و توجه کامل به وضعیت نسخ، ضبط نهایی بیت‌ها را بر اساس همان‌گونه مستندات و شگردها پیشنهاد کرده‌ام.

**واژگان کلیدی:** نقد و تصحیح، مستندات متنی/معنایی/بلاغی، حافظ.

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵

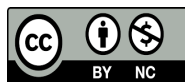
تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸

<sup>1</sup>E-mail: lawmeisamjafarian@gmail.com

<sup>2</sup>E-mail: mmousazadeh@tabrizu.ac.ir

**ارجاع به این مقاله:** جعفریان هریس، میثم؛ موسی‌زاده، محمدعلی (۱۴۰۱)، نقد و تصحیح دوازده بیت از حافظ بر اساس مستندات متنی و شگردهای بلاغی، زبان و ادب فارسی (نشریه سابقه‌ی دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز). DOI:

10.22034/PERLIT.2023.55765.3461



## مقدمه و کلیات

صاحب‌نظران پیش‌تر در باب ارتباط میان کمیت و کیفیت شعر حافظ بحث کرده‌اند. اجمالاً حافظ شاعری بوده است که جانب کیفیت را فرونگذاشته و آن را در پای کمیّت فدا و رها نکرده است. این قدر هست که وی در طول دوره شاعری خود به‌طور متوسط، ماهی یک غزل سروده (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۸: ۱۶۹) و احتمالاً پس از آن در فرصت‌هایی که دست می‌داده، جواهر ناسفته سخنش را با توجه به صیوروت و تکامل مبانی جمال‌شناسی‌اش، اصلاح می‌کرده و در رشته نهایی می‌کشیده است، تا جایی که ظن اقوی درباره منشأ دگرسانی‌های شعر او این است که این دگرسانی‌ها اغلب ویراست‌ها و بازنگری‌های خود اوست (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ج ۱: ۱۲۳). در کنار این فرضیه، می‌توان گفت که حافظ با توجه به ذوق و ذکاوتی که از اشعار او پیداست، می‌دانسته که وجود شاعری نازل‌تر یا حتی همپایه شاعران هم‌عصر و پیشین، وجودی معیوب و نهایتاً مکرر خواهد بود. از این روی، او با بهره‌مندی از هنر و نبوغ ذاتی خود، میراث نظم و نثر فارسی و عربی را از نظر گذرانده (خرمشاهی، ۱۳۹۰: ۳۱۶) و همتش را مصروف سرودن شعری خوش‌تر از آثار منظوم دیگران کرده و در بسیاری از موارد نیز سعادت همدم او گشته است. گواه ما در این ادعا این که حافظ در طول اعصار پس از خود همواره صدرنشین دیوان غزل بوده است.

انتخاب غزل به‌عنوان قالب غالب شعری، انتخاب خوش‌ریتم‌ترین اوزان عروضی، ایجاد تحول در ساختمان اکثر غزلیات، استفاده هوشمندانه از تجربیات موفق ذهنی و زبانی گویندگان و نویسندگان هم‌عصر و پیشین، همه و همه حاکی از فرزاندگی حافظ است. در همین روزگار ما دانشمندان خردمند، پیش از کوشش در زمینه خاص علمی، ابتدا از سوابق آن موضوع اطلاعی جامع حاصل می‌کنند و در اختراع مجدد مخترعات گذشته رنج بیهوده نمی‌برند و سعی بی‌فایده نمی‌کنند. برای همین است که این همه مشابهت میان شعر حافظ و سعدی و خواجه و ابن‌یمین و عطار و سنایی و دیگران قابل مشاهده است. حافظ دقایق زبانی اعم از نحو، مفردات و ترکیبات و نیز طرایف بدیعی و معانی و بیان دیگران را بی‌آنکه گرد تکرار و ملال بر آن نشسته باشد در خدمت آفرینش ادبی خود به کار بسته است. ما از این موارد با عنوان مستندات متنی پیش از حافظ یاد می‌کنیم که در شعر هر شاعر، خصوصاً حافظ جایگاهی ویژه دارد و غفلت از آن‌ها نتیجه‌ای جز تقلیل تصحیح به مسائل نسخه‌شناختی صرف و ارائه شکلی مکانیکی از موارد اختلافی دیوان او نخواهد داشت.

بر پایه همین دلایل، در تصحیح شعر حافظ ناگزیر هستیم ضمن توجه به مسائل نسخه‌شناختی همچون قدمت، کثرت، اهمیت و تبارشناسی نسخ و نیز بوطیقا و رطوریقای شاعر، تا حد امکان منابع

احتمالی موردمراجعه حافظ را بررسی کنیم تا نهایتاً صورتی حافظانه و دست کم نزدیک به آنچه را که محتملاً وجه مختار حافظ بوده است، ارائه دهیم. نگارندگان این نوع مواجهه با متن را شیوه‌ای اطمینان‌بخش در تصحیح شعر حافظ می‌دانند و ذیلاً کوشیده‌اند در دوازده بیت از دیوان حافظ بر اساس روش پیش‌گفته، وجهی پیشنهادی را ارائه کنند.

### بحث و بررسی

#### ۱. خریدار من است / وفادار من است

بنده طالع خویشم که درین قحط وفا عشق آن لولی سرمست وفادار من است  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۲۰)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۰۹)

خریدار من است: در [۱۰+۳] ۱۳ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۷

وفادار من است: در [۱۱+۵] ۱۶ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

قاف/ بها / سایه: خریدار من است || خان/ نی / عود / جلا: وفادار من است || نسخه ۸۰۱:  
خریدار من است (حافظ، ۱۳۹۴: ۱۲).

خرمشاهی - جاوید:

قطعاً ضبط قزوینی «خریدار من است» [بر «وفادار من است»] ترجیح دارد زیرا اولاً  
عشق وفادار نیست. ثانیاً «خریدار» در «قحط وفا» مناسب‌ترین لغت است. در دوران  
قحط و کساد، داشتن خریدار، نشان بخت بلند است و رونق بازار (۱۳۷۸: ۶۸).

عیوضی:

ظاهراً نظر مصححان محترم متوجه «مجاغه عام» بوده است که مردم برای تهیه ارزاق  
به ناچار اثاث و لوازم خود را می‌خواهند بفروشند ولی خریدار پیدا نمی‌شود. درین  
بیت سخن از قحطی وفاست و شاعر شاکر است که درین قحط وفا اگر چه محبوب  
وفاداری نمی‌کند ولی عشق شاعر به محبوب لحظه‌ای شاعر را ترک نمی‌کند  
(۱۳۸۴: ۸۳).

حمیدیان: «در اینجا وفاداری به عشق نسبت داده شده است، به جای معشوق» (۱۳۹۵-ج ۲: ۱۲۸۱).

اینک ضبط «خریدار» یا «وفادار» را از چندین منظر بررسی می‌کنیم:

۱. از نظر اصطلاحات نجومی، احتمال می‌دهیم **خریدار** ترجمه سیاره **مشتری** باشد که قرینه **طالع** نیز این گمان را تقویت می‌کند؛ به خصوص این که **مشتری** با برنام **سعدِ موفا** نیز شناخته می‌شود و از این جهت با **وفا** در ترکیب **قحطِ وفا** متناسب است.

مگو کاوحدی چون **خریدار** من شد تویی **ماه** و او **مشتری** من چه دانم؟  
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۲۸۹)

دل جوی ندهد به **بیاعِ فلک** کافتابی را **خریدار** آمده‌ست  
(خاقانی، ۱۳۸۷ ج ۱: ۷۴۶)

شفیعی کدکنی در بحث از موضوع **ساختار و حافظهٔ متن** می‌نویسد:

ممکن است در اینجا کسانی بگویند حال که ساخت، قلمرو غایب‌ها است، برای ما چه فرقی می‌کند که غایب‌های یک غزل حافظ را بررسی کنیم یا غایب‌های یک قطعه از بریدهٔ روزنامه را؟ [...] هر دو دارای ساخت‌اند. در پاسخ چنین افرادی باید گفت: چنین نیست. مرز بین هنر و غیر هنر را همین‌جا باید تعیین کرد و گرنه مردمان فارسی‌زبان و فارسی‌دان در طول تاریخ چنین اجماعی بر سر احضار غایب‌های خویش در دیوان حافظ نمی‌کردند و قدری از این توجه را به دیوان خواجه و سلمان و اوحدی و دیگر معاصران حافظ می‌دادند. همین نکته نشان می‌دهد که شبکهٔ غایب‌ها چندان هم دلخواه نیست؛ در آن سوی آزادی اختیار متن، چیزی هنری وجود دارد (۱۳۹۷ ج ۱: ۴۱).

و دربارهٔ بیت مورد بحث خود می‌نویسد:

اموری هستند که همیشه در متن حاضرند و ما آن‌ها را عناصر «صورت» نام‌گذاری می‌کنیم ولی در این متن مقداری شبکه‌های غایب وجود دارد که «ساخت» آن را تشکیل می‌دهد. برای مثال، رابطهٔ «طالع» و «لولی» را ما امروزه در فرهنگ خود داریم. نمی‌دانم در عصر حافظ هم این رابطه وجود داشته است یا از غایب‌هایی است که توفیق احضار آن را ما یافته‌ایم؛ «لولی» همان «کولی» است و کار «کولی»‌ها «طالع‌بینی» و «کف‌بینی» است. الان که من این رابطهٔ طالع و لولی را آشکار کردم، مثلاً یک شبکهٔ نامرئی از ساخت این بیت احضار شد، یکی از غایب‌ها حضور خود

را اعلام کرد، «ساخت شعر» به همین نسبت تجلی بیشتری از خود نشان داد (همان):  
(۴۲).

۲. از منظر قرآنی نیز با توجه به آیات:

«و من الناس من یشرى نفسه ابتغاءَ مرضاتِ الله و الله رثوفٌ بالعباد» (قرآن، بقره: ۲۰۷) و «ان الله اشترى من المومنین انفسهم...» و من اوفی بعهده من الله...» (قرآن، توبه: ۲-۱۱۱).

میان «یشری / اشتری = خریدار»، «العباد = بنده» و «اوفی = وفا» در آیات قرآنی و بیت موردنظر، رابطه معناداری وجود دارد که می‌تواند به عنوان نمونه‌ای از تأثیرپذیری‌های فراوان حافظ از قرآن کریم باشد.

در فرهنگ اصطلاحات نجومی (ذیل مشتری) آمده است: «مولانا جلال الدین رومی...» تلمیحی آمیخته به ایهام در شعر خود آورده است: مشتری من خدای است و مرا / می‌کشد بالا که الله اشتری» که بیتی است از مثنوی مولانا:

مشتری من خدای است، او مرا می‌کشد بالا که الله اشتری...  
این خریداران مفلس را بحل چه خریداری کند یک مشت گل؟...  
دست گیر از دست ما، ما را بخور پرده را بردار و پرده ما مدر  
بازخر ما را از این نفس پلید کارش تا استخوان ما را رسید  
(مولوی، ۱۳۹۶ ج ۱: ۸-۴۰۷)

مولانا در جای دیگر و با توجه به معانی نجومی و قرآنی «مشتری» - ذیل عنوان «صورت حال قومی که از حجاب بیرون نیامده و چشم دل باز نشده، دعوی بصیرت می‌کنند» - می‌گوید:

ماه نادیده نشان‌ها می‌دهند روستایی را به آن کژ می‌نهند  
از برای مشتری در وصف ماه صد نشان نادیده گوید بهر جاه  
مشتری کوسود دارد خود یکی‌ست لیک ایشان را در او ریب و شکی‌ست  
از هوای مشتری بی‌شکوه مشتری را باد دادند این گروه  
مشتری ماست الله اشتری از غم هر مشتری هین برتر آ  
مشتریی چون که جوین تو است عالم آغاز و پایان تو است  
هین مکش هر مشتری را توبه دست عشق‌بازی با دو معشوقه بد است...»

**مشتری** را صابران دریافتند چون سوی هر **مشتری** نشتاقتند  
آن که گردانید رو ز آن **مشتری** بخت و اقبال و بقا شد زاو بری  
(همان ج ۲: ۴-۱۰۹۳)

**مشتری** خواهی که از وی زر بری به ز **حق** کی باشد ای دل **مشتری**  
(همان: ۱۳۲۵)

۳. از زاویه‌ای دیگر **بنده** با توجه به رسم برده‌داری و «خرید و فروش بندگان» با **خریدار** ارتباط معنایی دارد. با توجه به حضور عناصری چون **بنده**، **قحط** و **خریدار** در بیت، این بیت تلمیحی به داستان یوسف پیامبر دارد و آنچه این دعوی را تقویت می‌کند، متن سوره یوسف است که در آن، هم به **خرید و فروش** یوسف به‌عنوان **غلام** و هم به **قحطی** مصر، اشارت رفته است: «قالوا یا بشری هذا **غلام** [...] و **شروه** بئمن **بخس** [...]» (قرآن، یوسف: ۱۹) «تَمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعُ شِدَادٍ [...]» (همان: ۸-۴۶).

خاقانی نیز پیش از حافظ همین عناصر و حتی بیش از آن را در قصیده‌ای که در مدح عزالدین امیر **یوسف** سپه‌سالار سروده، آورده است:

چون **یوسف** سپهر چهارم ز چاه دی آمد به **دلو** در طلب تخت **مشتری**  
**سیاره**‌ای ز **کوکبه** **یوسف** عراق آمد که آمد آن **فلک** **مُلک** پروری  
هان مژده هان که رستی از این **قحط** مردمی هین سجده هین که جستی از این چاه مضطری  
تو چه‌نشین و موکب **سیاره** آشنا تو **قحط** بین و **کوکبه** **یوسف** ایدری  
(۱۳۸۷ ج ۲: ۱۲۵۲)

نکته آخر این که کاربرد صفت **خریدار** برای عشق، پیش از حافظ در شعر اوحدی مراغه‌ای نیز سابقه دارد:

حسن به دگان نشست **عشق** پدیدار شد حسن فروشنده گشت **عشق** **خریدار** شد  
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۱۶۹)

با عنایت به دلایل فوق، به نظر می‌رسد ضبط **خریدار** بنا بر دلایل بلاغی و مستندات متنی، ضبط برتر است.

## ۲. یاد نیاری / یاد نیاید / یاد نباشد

گو نام ما ز یاد به عمدا چه می بری خود آید آنکه یاد نباشد ز نام ما

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۸)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۲۶)

یاد نیاید: در ۱۷ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۱

یاد نباشد: در ۸ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ [۸۰۷+ ۸۱۱]

یاد نیاری: در ۱۵ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۴-۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۱۵ نسخه است]

یاد نیارد: در ۱ نسخه آمده است ← ۸۱۶

قاف / بها / عود / سایه: یاد نیاری // خان / جلا: یاد نباشد // فی: یاد نیاید // نسخه ۸۰۱: یاد نیاری (حافظ، ۱۳۹۴: ۴).

حمیدیان:

هر دو ضبط [یاد نباشد/ یاد نیاید] موجه و هر کدام دارای لطف خاص خود است و

هیچ یک برتری مطلق بر دیگری ندارد (۱۳۹۵ ج ۲: ۸۷۶).

عیوضی:

ضبط [یاد نباشد] اگرچه ضبط کهن‌ترین نسخه‌هاست ولی فصاحت لازم را ندارد

زیرا «یاد نبودن از» به کار نمی‌رود اما «یاد نیاری» با مضمون مصراع اول به خصوص

با توجه به قید «به عمدا» توافق بیشتری دارد (۱۳۸۴: ۷-۵۶).

سخن عیوضی در باب ضبط «یاد نباشد ز [...]» قابل انتقاد و تردید است. آری احتمالاً «یاد نبودن

از» به کار نمی‌رود ولی «از چیزی یاد بودن/ نبودن» کاملاً درست و معنادار است: «خود آید آن روز

که [ما نباشیم و] ز نام ما یاد [ی در میان] نباشد». به نظر می‌رسد هر یک از ضبط‌های مختلف در این

بیت، بی‌اشکال و صحیح است:

«یاد نیاید»:

گرچه از این بنده یادت می‌نیاید باد صد دیوان سخن زو یادگارت

(انوری، ۱۳۷۶ ج ۱: ۴۰)

اما به دلایلی که در ادامه می‌آید، ضبط «نیاری» احتمالاً ضبط برتر است. فعل «نیاری» در تعبیر «یاد نیاری» ایهام دارد؛ هم می‌توان آن را مشتق از فعل «آوردن» دانست و هم از فعل «یارستن»، در هر دو صورت «نیاری» معنادار است. در این صورت، «نیاری» از یک نظر صورت کوتاه‌شده «نیاوری» از مصدر «آوردن» است و از منظر دیگر مشتق از فعل «یارستن» است.

حافظ می‌گوید: «ای باد اگر به گلشن احباب بگذاری / زنهار عرضه ده بر جانان پیام ما» و به او «بگو: نام ما را چرا از یاد می‌بری؟ آن روز خود خواهد آمد که ما نباشیم و تو از ما یاد نیآوری (= نیاری)»؛ که اشارتی است به مرگ و نیستی حافظ؛ یعنی ممکن است مرگ گریبان‌گیر حافظ شود که در این صورت امکان تفقد از او، میسر جانان نخواهد بود. اما حافظ، مخاطب/ ممدوح را هم، از این «زنهار» و پیام انداز آمیز بی‌نصیب نمی‌گذارد - و هرچند در پرده - می‌گوید: «ای باد به جانان بگو که مرگ در کمین است و ممکن است [چه بسا زودتر از من] سراغ تو بیاید، آن روز تو [اگر هم بخواهی از من یاد کنی] نتوانی (= نیاری)»:

تو یاد کن ز خدای خود اندرین ساعت . که ساعت دگرت هیچ کس نیارد یاد

(اوحدی، ۱۳۴۰: ۱۲)

با اختیار ضبط نیاری به‌عنوان ضبط برتر، تضاد بین دو فعل بردن و آوردن نیز بیت را می‌آراید و نگاهی دقیق‌تر به آن نشان می‌دهد که این تضاد از نوع تضادهایی نیست که صرفاً به‌عنوان دو عنصر متضاد آمده و تأثیر چندانی در زیبایی و جنبه‌های هنری سخن نداشته باشند، بلکه گذشته از معنای درخور توجهی که به بیت بخشیده است، متضمن نوعی طنز پنهان نیز هست و این طنز با در نظر گرفتن نیاری از مصدر یارستن بیشتر بروز می‌کند.

۳. مست و خرابم / مست خرابی

اگرچه مست خرابی تو نیز لطفی کن نظر بر این دل سرگشته خراب انداز

(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۳۰)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۲: ۸۹۹)

مست و خرابم: در ۱۲ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۸ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۱۲ نسخه است]

مست خرابی: در ۲ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۴۳، دیگری ۸۹۲

مست و خرابی: در ۶ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۵



### قاف / بها / عود / سایه / جلا/ نی: مست و خرابم || خان: مست خرابی

حمیدیان در ضبط مختار خانلری می نویسد:

ظاهراً در قدیم ترین نسخ هم به همین صورت [=خرابم] است [...] حال نمی دانم چرا خانلری (که معمولاً قدیم ترین ضبط را ترجیح می دهند) در این مورد از آن عدول کرده اند؟ در این جا چه لزومی دارد که طرف خطاب شاعر هم مست و خراب خوانده شود؟ هم چنین بعید نیست که خواجه به آیه: *وَإِذَا مَرَّوْا بِاللَّغْوِ مَرَّوْا كِرَامًا* (فرقان ۷۲) نیز ناظر بوده باشد؛ اگر چنین باشد باز مخاطب نباید همسان گوینده باشد. به هر حال ترجیحی عجیب می نماید» (۱۳۹۵ ج ۴: ۲۸۵۰).

مخاطب حافظ در تمام غزل، ساقی است و اقتضای برآوردن نیازهایی که حافظ در تک تک ابیات از او طلب می کند نیز هشیاری است نه مستی. بنابراین به باور ما نظر حمیدیان مبنی بر این که «چه لزومی دارد که طرف خطاب شاعر مست و خراب باشد» صائب است. در کنار این عدم لزوم، مشخصاً در بیت مورد نظر، از مست و خراب انتظار هیچ چیز، خصوصاً نظر انداختن که لازمه اش هشیاری است نمی رود، بنابراین **مست و خرابی** یا **مست خرابی** و انتساب آن به مخاطب شاعر بی وجه است.

نکته ای که در این بیت باید در نظر داشت، این است که «نیز» در زبان فارسی با وجود این که در معانی متعددی به کار رفته، در معنای «هم» بیش از سایر معانی استعمال شده است؛ به عنوان مثال حافظ خود گوید:

ای حافظ ار مراد میسر شدی مدام جمشید نیز دور نماندی ز تخت خویش  
(۱۳۹۰: ۳۶۴)

این لفظ در معنای «هم» «افاده معنی اشتراک ماسبق به کلمه دیگر» (دهخدا: ذیل لغت) می کند و در این بیت چنین اشتراکی وجود ندارد، بنابراین باید «نیز» را نه در معنای «هم»، بلکه باید در معنای دیگر آن یعنی «باری» در نظر گرفت؛ چیزی که از دید کسانی که دو ضبط دیگر را اختیار کرده اند، دورمانده و باعث خطا در فهم مراد حافظ شده است. چنانکه در ابیات زیر هم، «نیز» در معنای «باری» به کار رفته است:

چرا همی نچمم تا کند چرا تن من که نیز تا نچمم کار من نگیرد چم  
(رودکی به نقل از لغت نامه: ذیل لغت)

ابا آن همه مردی و زور دست تو را زور و مردی چو او نیز هست  
(فردوسی به نقل از لغت‌نامه: ذیل لغت)

از آنجا که مستان و خرابان عموماً به دلیل مستی و خرابی از چشم خلق می‌افتادند، حافظ مست و خراب نیز خود را افتاده از چشم می‌داند؛ خواه این چشم، چشم خلق باشد یا بنا بر ابیاتی نظیر:  
فغان که نرگس جماش شیخ شهر امروز نظر به دردکشان از سر حقارت کرد  
(۱۳۹۰: ۲۰۶)

چشم شیخ مستی ستیز و خواه چشم معشوق که در هر حال به دنبال بهانه‌ای برای عیب‌جویی در عاشق و ترک نظر از اوست؛ حافظ از ساقی می‌خواهد حالا که به دلیل مستی از چشم همگان افتاده است، باری ساقی لطفی کند و نظری بر دل سرگشته خراب او بیندازد.  
نتیجه این که به باور ما، ضبط «مست و خرابم» هم به دلیل برخورداری از پشتوانه اقدام و اکثر نسخ و نیز بنا بر دلایل متنی و جمال‌شناسی، ضبط بهتری به نظر می‌رسد.

#### ۴. از این بادیه / در این بادیه

دور است سر آب در این بادیه هس دار تا غول بیابان نفریبد به سرابت  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۸)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۱۴۱)

ازین بادیه: در ۱ نسخه آمده است ← ۸۲۷

درین بادیه: در ۲۷ نسخه آمده است ← اقدام نسخ ۸۱۳

قاف / بها / سایه: ازین بادیه || خان / نی / جلا/ عود: درین بادیه || نسخه ۸۰۱: درین بادیه  
(حافظ، ۱۳۹۴: ۱۵).

حمیدیان:

ضبط قزوینی [از این بادیه] متأخر است (ج ۲: ۹۱۲).

عیوضی با ترجیح ضبط در این بادیه معتقد است:

«از عبارت «دور است» معلوم می‌شود که سر آب درین بادیه جای دارد و آلا می‌فرمود «سر آب بیرون از این بادیه است» [بنابراین] ضبط صحیح ضبط کهن‌ترین و اکثریت نسخ است» (۱۳۸۴: ۵۹).

با وجود برخورداری ضبط در این بادیه از پشتیبانی اقدم و اکثر نسخ، به نظر می‌رسد ضبط از این بادیه بهتر و حافظانه‌تر است. با توجه به مصراع دوم که می‌گوید: مواظب باش که دیو بیابان تو را به سراب نفریید آشکار است که دور است سر آب از این بادیه، به معنای این است که آب در این بادیه نیست و هرچه هست سراب است و آب بیرون از این بادیه است. به باور ما چنین برداشتی به مراد حافظ و هشدار او به مخاطب که مبدا تصور کند آب با همه احوال قابل دسترس است هر چند که در دوردست باشد، نزدیک است. حافظ آب را در این بیابان خارج از دسترس می‌داند که برای به دست آوردن آن باید از این بیابان نقل مکان کرد.

استفاده حافظ از لفظ بیابان (= موهم بی آب/ بی آبان) نیز قرینه‌ای است بر این که این بیابان به کلی بی آب است و آب بیرون از آن قرار دارد. دور در زبان فارسی در معانی متعددی به کار رفته که از آن میان، «برکنار، بیرون، خارج» (لغت‌نامه: ذیل لغت) است. در شعر خود حافظ که در آن مصلحت‌اندیشی را خارج از مقوله درویشی می‌داند، دور را در همین معنا می‌یابیم:

چون مصلحت‌اندیشی دور است ز درویشی هم سینه پر از آتش هم دیده پر آب اولی

(۱۳۹۰: ۵۳۵)

علاوه بر موارد فوق، به نظر می‌رسد حافظ با ایهامی ساختاری، حرف اضافه «از» را هم‌زمان با دو کارکرد متفاوت آورده است؛ یعنی «از» هم در جمله اول مصراع و هم در جمله دوم مصراع، نقش دستوری دارد:

الف. دور است سر آب از این بادیه

ب. از این بادیه هش دار

نظیر این «کارکرد دوگانه عناصر دستوری» یا «ایهام ساختاری» را در بیت دیگری از حافظ نیز می‌توان ملاحظه کرد:

ز کوی میکده برگشته‌ام ز راه خطا مرا دگر ز کرم با ره صواب انداز

(۱۳۹۰: ۳۳۵)

فعل «برگشته‌ام» هم جزئی از جمله «ز کوی میکده برگشته‌ام» است و هم بخشی از جمله «برگشته‌ام ز راه خطا».

## ۵. از خدا خواهد / از خدا خواهد

درین باغ از خدا خواهد دگر پیرانه سر نشیند بر لب جویی و سروی در کنار آرد  
حافظ (حافظ، ۱۳۶۲: ۲۳۸)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۴۱۴)

از خدا خواهد: در ۱۳ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۴

از خدا خواهد: در ۱۸ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۱۸ نسخه است]

قاف / بها: از خدا خواهد // خان / نی / عود / سایه / جلا: از خدا خواهد // نسخه ۸۰۱: از خدا خواهد (حافظ، ۱۳۹۴: ۳۷).

عیوضی:

«از خدا خواهد» ترجمه «ان شاء الله» است. مولانا فرماید:

از خدا خواهد نگفتند از بطر پس خدا بنمودشان عجز بشر

اگرچه با ضبط اکثریت نسخ هم [=از خدا خواهد]، بیت مفهومی دارد ولی با توجه به تألیف عبارت و مفهوم آن ضبط دو نسخه برتر به نظر می‌رسد» (۱۳۸۴: ۱۵۶).

بیت مولانا و دو بیت بعدی آن در موضوع استثناء، این گونه است:

گر خدا خواهد نگفتند از بطر پس خدا بنمودشان عجز بشر  
ترک استثناء مرادم قسوتیست نه همین گفتن که عارض حالتیست  
ای بسا نآورده استنا به گفت جان او با جان استناست جفت  
(مولوی، ۱۳۹۶ ج ۱: ۶)

نیکلسون در شرح این بیت‌ها می‌نویسد:

«استثناء، مراد عبارت ان شاء الله است (سوره کهف: ۴-۲۳): ولا تقولن لشیء انی فاعل ذلک غداً، الا ان یشاء الله [و هرگز در هیچ کاری مگو که من فردا کننده این کار هستم. [و بگو] مگر آنکه خدا بخواهد] [...] عارفی که چنان فارغ از خویش به حق عاشق است که اراده او در مشیت الهی محو می‌شود به عین استنا رسیده است، خواه آن را اظهار کند یا نکند. چنین فردی می‌داند و احساس می‌کند که خداوند فاعل حقیقی کائنات است» (۱۳۹۳ ج ۱: ۱-۳۰).

مولانا در فیه ما فیه در باب استثناء گوید:

«اینها که استثنا می کنند عاشقانند. زیرا که عاشق خود را بر کاری مختار نبیند، بر کار

معشوق را داند. پس می گوید **اگر معشوق خواهد...**» (۱۳۹۳: ۸۱).

استثناء یا همان «ان شاء الله» گفتن، تأکیدی است بر مشیت الهی که فوق مشیت هاست. یعنی اذعان به وابستگی نهایی و طولی فعلیت اراده ها به خواست پروردگار. در بیت مورد بحث حافظ با طنز، دم از مشیت الهی و توحید افعالی می زند، آن هم درست در جایی که صحنه، صحنه رندی و معشوقه بازی است. این نگاه توحیدی و توجه به مشیت خداوند - در این موقعیت - هیچ سازگاری با قصد حافظ (=سرو و یاری در کنار آوردن) ندارد.

از همین زاویه، ارتباط احتمالی «باغ» با «ان شاء الله» و استثناء نیز قابل بررسی است. در همان سوره کهف که نیکلسون بدان اشارت کرده، در جای دیگر، در باب ترک استثناء و «جایی برای مشیت خداوند قائل نشدن»، مثالی آمده است:

«و اضرب لهم مثلاً رجلین جعلنا لهما جنتین [...] قال له صاحبه [...] لولا اذ دخلت

**جنتک قلت ما شاء الله لا قوه الا بالله...**» (کهف: ۴۰-۳۲).

«باغ» در بیت مناسبتی با «جنت» دارد و «**ار خدا خواهد**» نیز ناظر است به «**مشیت الهی / ماشاء الله**». در فرهنگنامه قرآنی یکی از معانی «**جنه**»، «**باغ**» و نیز یکی از معانی «**ان**»، «**ار**» است. با ضبط «**از خدا خواهد**»، تمام ظرایف این بیت از میان خواهد رفت، گویا این که احتمال تحریف نیز دور نیست. موسیقی «**در / ار / دگر / سر / بر / سرو / در**» و نیز «**ار / کنار / آرد**» نیز قابل توجه است.

#### ۶. چشم او سپند / جان او سپند

**هر آنکه روی چو ماهت به چشم بد بیند بر آتش تو بجز چشم او سپند مباد**  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۲۰)

**گزارش دفتر دگرسانی ها:** (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۸۹)

**چشم او سپند مباد:** در ۲۵ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

**جان او سپند مباد:** در ۹ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۴-۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۹ نسخه است]

**قاف / بها:** جان او سپند مباد || **خان / نی / عود / سایه / جلا:** چشم او سپند مباد || **نسخه ۸۰۱:** چشم او سپند مباد (حافظ، ۱۳۹۴: ۳۴).

خرمشاهی - جاوید:

ضبط قزوینی [=جان او] بی اشکال و وجیه است. حافظ در جای دیگر گوید: جان  
عشاق سپند رخ خود می دانست / و آتش چهره بدین کار برافروخته بود + بازار  
شوق گرم شد آن سرو قد کجاست / تا جان خود بر آتش رویش کنم سپند» (۱۳۷۸:  
۱۳۵).

عیوضی:

تصحیح مجدد دیوان حافظ برای این نیست که از ضبطی شناخته دفاع بشود بلکه  
منظور این است که با به دست آمدن نسخه های کهن تر مناسب ترین ضبط ها انتخاب  
گردد. در این بیت مناسب ترین ضبط همان ضبط [چشم او] است که متناسب با  
مضمون بیت است و ضبط [جان او] نیز صورت اولیه آن است. شاعر آرزو دارد اگر  
چشمی روی چو ماه محبوبش را به چشم بد ببیند (یعنی نظر بزند) هم چون سپند در  
آتش بسوزد و بترکد. به سخن دیگر چشم است که نظر می زند و منطقی تر آن است  
که او بسوزد نه جان» (۱۳۸۴: ۱۳۴).

مستندات متنی که خرمشاهی - جاوید از خود حافظ آورده اند، چندان راهگشا به نظر نمی رسد،  
چون متون ادبی پر است از مشابه هایی که به جای سپند می سوخته اند. برای مثال در همین دیوان  
حافظ می خوانیم:

بر آتش رخ زیبای او به جای **سپند** به غیر **خال** سیاهش که دید به دانه  
(۱۳۹۰: ۴۹۴)

یا در دیوان خاقانی:

تا صد هزار دانه **دل** ها **سپند** اوست عین الکمال خود به کمالش کجا رسد؟  
(خاقانی، ۱۳۸۷ ج ۲: ۸۵۸)

حتی بیت حافظ:

**جان** عشاق **سپند** رخ خود می دانست و آتش چهره بدین کار برافروخته بود  
(۱۳۹۰: ۲۸۵)

خود مشمول دگرسانی است و دو نسخه، یکی به تاریخ ۸۱۸ هـ.ق دارد: «دل عشاق سپند رخ خود می دانست» (دفتر دگرسانی‌ها، ج ۱: ۷۱۸) پس «دل / جان / خال / چشم و...» می تواند قائم مقام سپند باشد.

احتمالاً حافظ در این بیت و غزل، به غزلی از خاقانی نظر داشته است، با مطلع:

بوسه گه آسمان نعل سمند تو باد نورده آفتاب بخت بلند تو باد  
(خاقانی، ۱۳۸۷ ج ۲: ۸۲۷)

که اشتراک در ردیف و نیز قافیه‌های «بلند / سپند / نژند / قند» قابل توجه است. در همین غزل خاقانی آمده است:

تا رخ و رای تو را در نرسد چشم بد مردم آن چشم‌ها جمله سپند تو باد  
(همان: ۸۲۹)

با توجه به غزل خاقانی و نیز توجه حافظ -ثبه مانند خاقانی- به زیبایی تکرار «چشم» در هر دو مصرع و همچنین با در نظر گرفتن سیاق کلام، «چشم او» برتر به نظر می‌رسد. نکته‌ای که در بیت حافظ نباید از آن غافل بود، وجود لفظ «بجز» است که به مرجح بودن ضبط «چشم» کمک می‌کند. می‌گویند هر آنکه روی چو ماهت را به چشم بد بیند، جز همان چشم بد بین، بر آتش او سپند مباد و گویا مراد از چشم به علاقه جزء و کل مردمک آن است که شبیه سپند است.

#### ۷. پاره/ وصله

شرمم از خرقة آلوده خود می‌آید که برو پاره به صد شعبده پیراسته‌ام  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۶۲۶)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۲: ۱۰۳۰)

پاره: در [۵+۲۵] ۳۰ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

وصله: در ۲ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۷، دیگری نسخه غیر مورخ قرن نهمی

قاف / بها: وصله || خان / نی / عود / سایه / جلا: پاره || نسخه ۸۰۱: پاره (حافظ، ۱۳۹۴: ۵۴)

حمیدیان:

اقدم نسخ «پاره» دارند، نیساری نیز همین را دارد. «وصله» تنها دارای تناسب آوایی

بیشتری است (ج ۴: ۳۱۲۰)

عیوضی:

اگر وجود حرف «ص» در وصله و صد مورد نظر باشد با ضبط اکثریت نسخه‌ها همان امتیاز را حرف «پ» در پاره و پیراسته‌ام دارد. دلیلی برای ترجیح ضبط یک نسخه بر ضبط شیواتر هشت نسخه به نظر نمی‌رسد (۱۳۸۴: ۳۴۶)

خرمشاهی در نقد تصحیح سایه می‌نویسد:

فعل در مصراع دوم می‌شود «پاره پیراستن» که معنای سرراستی ندارد [...] چون سخن از خرقة آلوده حافظ است و رسم وصله‌زنی بر خرقة که از آن خرقة یا دلق مرقع یا ملمع می‌ساخته است (۱۳۹۰: ۴۶۴).

ضبط «وصله» جدای از متأخر بودن و در اقلیت بودن نسخه‌های مؤید آن، وجه برتری قابل توجهی

ندارد، هر چند معتبر و مترادف با پاره است:

جحی **وصله‌ای** جامه با صراف داد و **پاره‌ای** نان فرونی بستد (عبید زاکانی، ۱۳۸۴: ۴۳۳).

«پاره» هم به معنای خرقة و مخرقه است و هم با «پیراستن» تناسب موسیقایی دارد. در بیت، بحث از پاره به صد شعبده و چشم‌بندی بر خرقة پیراستن است که به معنای نوعی نفاق و تزویر است، از سوی دیگر «پاره» احتمالاً ایهامی به «پاره زرد» نیز دارد که در زبان شاعران قدیم، نماد نامسلمانی بوده است. با توجه به این دو موضوع ضبط «پاره» برتری دارد.

پاره (پاره زرد = غیار / نشان نامسلمانی):

گردون یهودیانه به کتف کبود خویش آن **زردپاره** بین که چه پیدا بر افکند

(خاقانی، ۱۳۸۷ ج ۱: ۱۸۹)

پاره = خرقة:

**پاره پاره** به هم می‌دوخت [...] (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۵۷؛ نیز حمیدیان، ۱۳۹۵ ج ۴:

۳۱۱۹) که معادل است با: گدایی بود [...] **خرقة بر خرقة** دوخته (پیشین: ۹۸).

در ادبیات ما فعل مرکب «**پاره‌پیرایی**» و نظایر آن مانند: «**شکسته‌پیرایی** / **کهن‌پیرایی**»

سابقه و کاربرد دارد:

**پاره‌ای پیراست** از دامان شب روز را در بادبان کرد آفتاب

(خاقانی، ۱۳۸۷ ج ۱: ۶۴۵)

وگر به جهل برفتی به عذر باز پس آی که چاره نیست برون از **شکسته‌پیرایی**

(سعدی، ۱۳۹۳ ۹۰-۶۸۹)



پیروانه سر ارچه نیست جز رسوایی الحق خوشم آید این کهن پیرایی  
(کمال، ۱۳۴۸: ۸۱۴)

با توجه به ضبط اقدم و اکثر نسخ و نیز مستندات متنی و جنبه‌های بلاغی، «پاره» را ترجیح می‌دهیم.

#### ۸. لطفش / دلبر

لطفش آسایش ما مصلحت وقت ندید نگرانی دانست‌ورنه از جانب ما دل

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۴)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵ ج ۱: ۲۴۶)

لطفش: در ۱۳ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

لعلش: در ۵ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۱

دلبر: در ۱۴ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۷

قاف / سایه / بها: دلبر // خان / نی / عود / جلا: لطفش // نسخه ۸۰۱: لطفش (حافظ، ۱۳۹۴: ۱۳).

حمیدیان با ترجیح «دلبر» می‌نویسد:

گمان می‌کنم اگر فاعل جمله یکی باشد هموارتر است و زودیاب‌تر از این است که

مصلحت ندیدن را به لطف محبوب نسبت دهیم و داشتن دل‌نگرانی را به خود او؛

ضمن این که تناسب دلبر و دل‌نگرانی بیشتر است (حمیدیان، ۱۳۹۵ ج ۲: ۱۲۵۹).

صرف نظر از تناسب معمول «دلبر و دل‌نگرانی»، همواربودن، دلیل قانع‌کننده‌ای برای

گزینش یک ضبط نیست و زودیاب‌بودن ضبط نیز نمی‌تواند وجه برتری آن باشد، چه بسا که

کاملاً برخلاف جهت این فرض، ضبط دشوارتر، برتر باشد و مشخصاً در خصوص همین بیت احتمال

بسیاری وجود دارد که کاتبان دلبر را که فاعلی متعارف است به جای لطف که فاعلی انتزاعی است

برگزیده باشند، تا هم مشکل تعدد و تنازع فاعلها از میان برخیزد و هم معنی سراسر است‌تر شود، حال

آنکه ضبط «لطف»، معنایی عمیق‌تر به بیت می‌دهد که از ضبط «دلبر» ساخته نیست. از سوی دیگر

وجود ضبط ضعیف لعلش (اقدم نسخ ۸۲۱) می‌تواند تصحیفی از ضبط لطفش باشد و همین نکته

صحت ضبط لطفش را تقویت می‌کند.

در بعضی از نسخه‌ها به صورت «لطفش آسایش ما» است که به معنای لطف الهی

است. حیات، چیزی جز جنبش و حرکت نیست. هیچ هستی بدون دینامیسم و

حرکت قابل تصور نیست. حتی پس از مرگ، ماده به حرکت و جنبش خود ادامه

می‌دهد. لطف الهی اصلاً قابل سکون نیست و همه چیز در همه وقت در حرکت و جنبش دائمی است [...] انسان دلش می‌خواهد که ساکت و ساکن باشد ولی اراده الهی بر تکاپو و کوشش و عدم سکون قرار گرفته است. رمز آفرینش در پویایی انسان‌هاست (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷ ج ۳: ۱۲۶).

برخلاف نظر حمیدیان، می‌توان مرجع فعل «**مصلحت ندیدن**» را لطف محبوب و مرجع فعل «**دانستن**» را خود او فرض کرد و در عین حال این دوگانگی فاعلها را نقطه قوت بیت و زیبایی آن دانست. بر اساس وضعیت نسخه‌ها و شواهد متنی، ضبط اکثر و اقدم نسخ را مناسب‌تر می‌دانیم:

**لطفش از هر کسی خبریاب است** مگر از بخت من که در خواب است  
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۵۰۰)

**لطف تو گفته بود** که یادآورم ز تو زنهار کوش تا **بنگردد** از آن سخن  
(کمال، ۱۳۴۸: ۶۴۸)

#### ۹. بحث شعر / بحث عشق

مجلس انس و بهار و بحث شعر اندر میان **نستدن جام می از جانان گرانجانی بود**  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۴۰)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۷۴۱)

**بحث عشق اندر میان:** در ۱۵ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۱

**بحث شعر اندر میان:** در ۴ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۷ [نسخه‌های دیگر مورخ ۸۷۴ و فراتر]

**قاف / خان / بها / سایه / جلا:** بحث شعر اندر میان **|| عود / نی:** بحث عشق اندر میان  
عیوضی:

گذشته از آن که اکثریت نسخ «بحث عشق» دارند اساساً «جام ستدن از جانان» با «بحث عشق» بیشتر مناسبت دارد تا «بحث شعر». ضمناً «بحث شعر» در دیوان دیده نمی‌شود ولی «بحث سر عشق» در بیت زیر آمده است:

یاد باد آن صحبت شبها که با نوشین لبان بحث سر عشق و ذکر حلقه عشاق بود  
این بیت [=بیت مورد بحث] با تغییر «انس» با «امن» در سمک عیار (الارجانی، ۱۳۹۶ ج ۱، ص: ۵۰)  
نیز آمده است و در آنجا نیز «بحث عشق» ضبط شده است نه «بحث شعر» (۱۳۸۴: ۲۵۰).

این گونه استدلال‌ها در ترجیح ضبط و تصحیح متن کافی نیست. در این بیت «بحث»، هم به معنای «حدیث / سخن / گفتگو» است و هم در مفهوم «جستجو». «شعر»، هم از این‌سان، هم به معنای معروف آن، و هم با ایهام و جناس، به مفهوم «شعر (= موی)» است:

گوهری خورشیدفش در موی داشت برقی شعر سیه بر روی داشت  
(عطار، ۱۳۸۹: ۲۸۷)

موی شکافم به شعر موی شدستم ز غم لیک نگنجم همی در حرم مقتدا  
(خاقانی، ۱۳۸۷ ج ۱: ۵۵)

بنابراین «بحث شعر»، یعنی در آن مجلس سخن از شعر و شاعری و سخندانی در میان بوده است و با ایهام و به قرینه «میان» که اشاره به «یار موی‌میان» است، حریفان در بحث و جستجوی موی میان جانان بوده‌اند.

هیچ است آن دهان که نینیم از او نشان موی است آن میان و ندانیم آن چه پوست  
(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۳۷)

همچنین عبارت «شعر اندر میان» اشاره به بلندای موی جانان است که تا میان و کمرگاه او رسیده است:

چو دیدم آن سر زلف دراز در کمرش سرشک دیده خون‌ریزم از کمر بگذشت  
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۱۲۶)

یکی دیگر از معانی «شعر اندر میان» نیز این می‌تواند باشد که موضوع شعر و غزل، وصف موی میان جانان است:

اگر شعر گویی در آن غمزه زبید وگر هوش بندی در آن زلف باری  
(همان: ۳۸۵)

و طبیعتاً در این زمینه موی شکافی لازم است؛ یعنی هم موضوع ظریف است و هم سخن باریک می‌طلبد:

از دهان تو چو خواهم که حدیثی گویم یاوه گردد سخن از نازکی اندر دهنم  
(همان: ۲۸۷)

بنابر آنچه گفته شد، ضبط مختار ما، بحث شعر اندر میان است.

### ۱۰. شد سوی محتسب / شد بر محتسب

دوستان دخترز توبه ز مستوری کرد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۸۶)

گزارش دفتر دگرسانی‌ها: (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۱: ۴۸۸)

شد سوی محتسب: در ۳۰ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۳۰ نسخه است]

شد بر محتسب: در ۳ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۵۷ [دو نسخه دیگر: ۸۷۴+۸۹۸]

قاف / بها / عود / سایه / جلا / خان / نی: شد سوی محتسب || قدسی: شد بر محتسب || نسخه

۸۰۱: شد سوی محتسب (حافظ، ۱۳۹۴: ۲۰).

سودی در شرح بیت می‌نویسد:

سوی محتسب: [...] سوی به معنی جانب و در بعضی نسخه‌ها، بر محتسب واقع شده

یعنی نزد محتسب (۱۳۹۵ ج ۲: ۷۰۴).

با توجه به شرح سودی که «سوی» را «جانب»، و «بر» را «نزد» معنا کرده است، می‌توان گفت چندان تفاوتی میان دو ضبط «شد سوی محتسب» و «شد بر محتسب» از جهت معنی نیست، اما «شد سوی محتسب» که ضبط اقدم و اکثر نسخ نیز هست، ضبط برتر است بدین تقریر که: اگر مراد حافظ از سوی با ابهام الف. جانب ب. سوء: بدی و زشتی باشد، این معنا نیز مستفاد می‌شود که: «بدی و زشتی و نحوست محتسب زایل شد». اگر احتمالاً منظور از محتسب در این بیت امیر مبارزالدین محمد باشد، می‌توان فرض کرد که این غزل بعد از برکناری او از تخت سلطنت و یا پس از مرگ او سروده شده است. نظیر همین تعبیر را در غزلی دیگر نیز می‌بینیم، آنجا که - به گمان حافظ پڑوهان - حافظ [بعد از خلع و مرگ امیر مبارز] می‌گوید:

ای دل بشارتی دهمت محتسب نماند وز می جهان پر است و بت میگسار هم

(۱۳۹۰: ۴۳۲)

که تعبیر «محتسب نماند» معادل «شد سوی [=سوء و بدی] محتسب» است.

ممکن است حافظ در این ابهام‌پردازی و جناس میان «شد سوی / سوء محتسب»، از آیات زیر

متاثر بوده است:

«و لئن اذقنا الانسان... [نعماء بعد ضراء]... ليقولنَّ ذهب السيئات [...]» (قرآن، هود: ۹-۱۰).

**ذهب** قابل ترجمه به «رفت، شد، برطرف شد، زایل شد، از میان رفت» و نظایر آن است.

با توجه به آنچه گفته شد ضبط «شد سوی محتسب» را ضبط مناسب‌تر، و منشأ دگرسانی «شد بر محتسب» را غفلت از معانی ایهامی بیت می‌دانیم.

بیت مورد بحث، مضمون ایهام ساختاری و دگرخوانی نیز می‌شود:

الف. دختر رز [...] شد سوی محتسب (یعنی دختر رز به جانب محتسب رفت).

ب. شد سوی محتسب (به‌عنوان جمله مستقل؛ یعنی بدی محتسب زایل شد = با مرگش زشتکاری‌هایش نیز زایل شد).

**۱۱. دل در جهان میند و ز مستی سؤال کن / دل در جهان میند و به مستی سؤال کن / فرصت شمار عشرت و بشنو به گوش دل ؛ از فیض جام / از فیض جام و دل در جهان میند و ز مستی سؤال کن از فیض جام و قصه جمشید کامگار**  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۹۸)

**گزارش دفتر دگرسانی‌ها:** (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۲: ۸۵۲)

**دل در جهان میند و ز مستی سؤال کن:** در ۲۱ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳

**دل در جهان میند و به مستی سؤال کن:** در ۷ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۴ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۷ نسخه است]

**فرصت شمار عشرت و بشنو به گوش دل:** در ۳ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۴۳  
نسخه‌های دیگر: ۸۵۴ + ۸۵۷

**قاف / بها / سایه:** دل در جهان میند و به مستی سؤال کن || **خان / عود / جلا:** دل در جهان میند و ز مستی سؤال کن || **فی:** فرصت شمار عشرت و بشنو به گوش دل || **نسخه ۸۰۱:** دل در جهان میند و به مستی سؤال کن (حافظ، ۱۳۹۴: ۴۱).

**از فیض جام / از فیض جام و**

**گزارش دفتر دگرسانی‌ها:** (نیساری، ۱۳۸۵، ج ۲: ۸۵۲).

**از فیض جام:** در ۷ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۲۵

از فیض جام و: در ۲۷ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۳ [نسخه ۸۲۷ نیز از جمله این ۲۷ نسخه است]

قاف / بها / عود / خان / جلا: از فیض جام و **سایه / نی**: از فیض جام **نسخه ۸۰۱**: از فیض جام (حافظ، ۱۳۹۴: ۴۱).

حمیدیان:

به نظر می‌رسد لفّ و نشر مشوش باشد، چون سؤال کردن از مستی در مقابل فیض جام قرار می‌گیرد، و دل نبستن به جهان در برابر قصه جمشید (ج ۴: ۲۷۵۸) عیوضی در نقد ضبط مختار نیساری [= فرصت شمار عشرت و بشنو به گوش هوش] می‌نویسد: بدیهی است با وجود ضبط فصیح و بلند نسخه‌های کهن تر روی آوردن به ضبط نسخه‌های بعدی خلاف روش تصحیح علمی است. این ضبط را برای حذف واو میان جام و قصه بر ساخته‌اند (۱۳۸۴: ۲۸۱).

ایشان همچنین درباره اختلاف ضبط «از فیض جام / از فیض جام و» آورده است:

«سایه مطابق سه نسخه ۸۴۳، ۸۵۴ و ۸۵۵ و نی به استناد همان سه نسخه یاد شده «واو» میان «جام» و «قصه» را نیاورده‌اند [...] به آسانی نمی‌توان آن را کنار گذاشت ولو معنای بیت اندکی مبهم نماید [...] منظور شاعر این است که نباید دل در دنیا بست بلکه باید از مستی، از فیض جام و از جمشید که کشف شراب را بدو نسبت می‌دهند سخن گفت (همان: ۲۸۱).

محمدجعفر محجوب:

افزودن واو مفهوم شعر را - به روش معهود خواجه - وسیع تر و بلندتر می‌سازد. فیض جام (که غیر از شرح قصه جمشید ممکن است بسیار مصداق‌های دیگر نیز داشته باشد) + قصه جمشید کامگار. ز مستی (از سر مستی) در نظر من برتر از به مستی (در حال مستی) می‌نماید (۱۳۷۳: ۲۸۱؛ نقل در عیوضی، ۱۳۸۴: ۲۸۱).

می‌توان ضبط انتخابی نیساری را «**برساخته**» ندانست و آن را محتملاً مرحله‌ای از تکامل این مصراع دانست که نهایتاً جای خود را به صورت: «دل در جهان مبند و به مستی سؤال کن» داده است؛ یعنی اصلاح در این جا، از نوع جایگزینی کل مصراع است.

در بارهٔ اختلاف ضبط «به مستی / ز مستی»، محجوب «ز مستی» را معادل «از سر مستی» معنا کرده و عیوضی اساساً «ز مستی» را «موضوع سؤال» فرض کرده است. به گمان ما صورت برتر این ضبط، همان «به مستی سؤال کن» است، زیرا اولاً از نظر حافظ، شخص «به مستی» (=در حالت مستی) به اسرار هستی دست می‌یابد:

می بده تا دهمت آگهی از سر قضا که به روی که شدم عاشق و از بوی که مست  
گفتی ز سر عهد ازل یک سخن بگو آنکه بگویمت که دو پیمانہ در کشم  
(۱۳۹۰: ۱۰۶ و ۴۰۸)

از سوی دیگر «به مستی سؤال کردن» ایهامی دارد به شیوه‌ای از استنتاج و بازپرسی در گذشته؛ بدین تقریر که در مواردی، برای به حرف در آوردن شخص، که اقرار به حقیقتی پوشیده نمی‌کرده است، از روش «مست کردن» و «به مستی سؤال کردن» استفاده می‌کرده‌اند:

در باب سوم (باب نجوم) چهار مقاله حکایتی آمده است که مربوط به بحث ماست. ماجرا از این قرار است که در زمان حکومت سلطان غیاث‌الدین ابوشجاع محمدبن ملک‌شاه (۵۱۱-۴۹۸)، سیف‌الدوله صدقه‌بن منصور، امیر مزیدی حله، با پنجاه هزار مرد عرب قصد بغداد می‌کند و به دنبال آن المستظهر بالله بیست و هشتمین خلیفهٔ عباسی (۵۱۲-۴۷۰)، به سلطان سلجوقی برای دفع صدقه‌بن منصور نامه روان می‌کند و او را برای این کار می‌خواند و نامزد می‌کند:

سلطان برای حرکت از اصفهان و عزیمت برای دفع عصیان امیر حله از منجمان اختیار همی خواست. هیچ اختیاری نبود و صاحب طالع سلطان راجع بود. گفتند: «ای خداوند اختیاری نمی‌یابیم.» گفت: «بجوید» و تشدید کرد و دلتنگی نمود. منجمان بگریختند. غزنوی‌ای بود که در کوی گنبد دکانی داشت و فالگویی کردی [...]. علم او غوری نداشت. با آشنایی غلامی از آن سلطان، خویشان را پیش سلطان انداخت و گفت: «من اختیاری بکنم، بدان اختیار برو، و اگر مظفر نشوی مرا گردن بزن.» حالی سلطان خوشدل گشت و با اختیار او برنشست، و دویت دینار نیشابوری بوی داد و برفت، با صدقه مضاف کرد و لشکر را بشکست، و صدقه را بگرفت و بکشت، و چون مظفر و منصور به اصفهان باز آمد فالگویی را بنواخت و تشریف گران داد و قریب گردانید، و منجمان را بخواند و گفت: «شما اختیار نکردید، این غزنوی اختیاری کرد و برفتیم، و خدای عزوجل راست آورد، چرا چنین کردید؟ همانا

صدقه شما را رشوتی فرستاده بود که اختیاری نکنید.» همه در خاک افتادند و بنالیدند و گفتند: «بدان اختیار هیچ منجم راضی نبود، و اگر خواهد بنویسند و به خراسان فرستند تا خواجه امام عمر خیامی چه گوید؟» سلطان دانست که آن بیچارگان راست می‌گویند، از ندماء خویش فاضلی را بخواند و گفت: «فردا به خانه خویش شراب خور و منجم غزنوی را بخوان و او را شراب ده، و **در غایت مستی از او بپرس** که این اختیار که تو کردی نیکو نبود و منجمان آن را عیب‌ها همی‌کنند، سرّ این مرا بگوی.» آن ندیم چنان کرد و **به مستی از او بپرسید**، غزنوی گفت: «من دانستم که از دو بیرون نباشد: یا آن لشکر شکسته شود یا این لشکر. اگر آن لشکر شکسته شود تشریف یابم و اگر این لشکر شکسته شود، که به من پردازد؟» (نظامی عروضی، ۱۳۲۸۲: ۹-۷۸).

برای نمونه دیگر در این خصوص (رک. وصاف الحضرة، ۱۳۸۸، ج ۴: ۶۱-۵۷).

نگارندگان با توجه به همین ایهام ضبط «**به مستی سؤال کن**» را بر «ز مستی سؤال کن» ترجیح می‌دهند. در خصوص «از فیض جام/ از فیض جام و» نیز با دقت در ضبط اقدم نسخ یعنی نسخه ۸۰۱ ه.ق، مشخص می‌شود که این خود **فیض جام** است که پاسخ‌گوی سؤالات ماست و از خیلی چیزها و من جمله از قصه جمشید برای ما فراوان داستان دارد؛ برخی از کارکردهای فیض در دیوان حافظ: بر آستانه میخانه هر که یافت رهی **ز فیض جام جم** اسرار خانقه دانست **ز آنجا که فیض جام** سعادت فروغ توست بیرون شدی نمای ز ظلمات حیرتم (۱۳۹۰: ۱۲۷ و ۳۸۴)

با توجه به این بیت حافظ:

**جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد**      **ز نهار دل مبند در اسباب دنیوی**  
(۱۳۹۰: ۵۵۴)

خود جمشید که جام را اول بار او ساخته و همو کاشف می‌است، هیچ از جهان نبرده و فی‌الحال نصیب او از جهان همین **قصه و حکایت جام** است و نه حتی **خود جام** که ترکیبش از خاک و سوده کاسه سر جمشید و بهمن و قباد است. در ابیاتی از حافظ «جام جم دل پاک و روشن و مهذب عارف است که جلوه گاه جمال حقیقت و متجلای معشوق ازلی و آینه تمام‌نمای کلیه رازهای **ناگشودنی و مبهم آفرینش** به شمار می‌رود» (مرتضوی، ۱۳۸۸: ج ۱: ۱۸۰) که خود می‌تواند



قرینه دیگری باشد بر مناسب تر بودن ضبط «از فیض جام». بنابراین ضبط «از فیض جام» بر ضبط «از فیض جام و» ترجیح دارد و مورد سؤال هم «قصه جمشید کامگار» است به عنوان مصداق اتم برخورداری و دنیاداری و در عین حال فناپذیری.

## ۱۲. زان سبب / زین سبب / زان زمان

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۶)

### گزارش دگرسانی‌ها:

زان زمان: مطابق نسخه ۸۲۷

زان سبب: در ۳ نسخه آمده است ← اقدم نسخ ۸۱۹ [نسخه‌های دیگر: ۸۲۳ + ۸۲۵]

زین سبب: مطابق نسخه ۸۹۳

قاف / بها: زان زمان // خان / عود / سایه / جلا: زان سبب // فی: زین سبب

استعلامی: «عاشق هر چه می‌بیند، اوست، و آنچه را می‌بیند و درک می‌کند، به خوبی و لطف، تأویل یا تفسیر می‌کند.» (۱۳۸۸: ج ۱: ۱۰۴)

هروی:

آیت: علامت و نشانه، و نیز به معنای درجه اعلای هر چیزی است. «آیتی از لطف» اشاره به آیات لطف و رحمت در قرآن دارد، در برابر آیات عذاب. می‌گوید جمال تو که خود نشانه‌ای از لطف و مهربانی پروردگار است چنان ما را تحت تأثیر قرار داد که همه آیات را از جنبه لطف و رحمت آن‌ها تفسیر می‌کنیم و نه از جنبه ترس و وحشت. جمال معشوق که جایگاه تجلی ذات الهی است زیباست؛ پس همه آفریده‌ها را زیبا می‌بینم، و این اشاره به مذهب اصحاب تجلی دارد که جهان را جلوه‌گاه ذات الهی می‌دانند (۱۳۹۲: ج ۱: ۶۴).

مشتقات «لطف» هفت بار در قرآن آمده است. لطف به معنای رفق و رقت و دقت است و لطیف از اسماء حسنا الهی است. در فرهنگنامه قرآنی در معنای آن مترادفاتی از قبیل زیباکار، نغزکار، شیرین‌کار، نازک، باریک‌بین آمده است.

در این بیت، حافظ ستوده خود را مظهري از «لطف» و تجلی اسم «لطیف» خداوند می‌داند. حافظ همچنین به کاربرد لطف در کنار آیات نیز توجه کرده است: «و اذکرن [...] من آیات الله [...] ان الله کان لطیفاً [...]» (قرآن، احزاب: ۳۴) هم چنین در آیه دیگر آمده است: «ان الله أنزل من السماء ماءً [...]»

إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ...» (قرآن، حج: ۶۳) که در آن «لطف» و «ماء» -هم‌چنان که در بیت حافظ: «روی خوبت آیتی از لطف بر ما[...]-» کنار هم آمده است و بعید نیست که حافظ به معنای عربی «ما/ ماء» نیز که مترادف «آب» است، توجه داشته است.

اگر «ما» را در این بیت ایهامی به معنای «آب» نیز بدانیم، این معنا هم قابل استنباط است که: روی تو در لطافت مانند آب و بلکه لطیف‌تر از آب است، به گونه‌ای که آیت لطف را بر آب لطیف کشف می‌کند، و ره و رسم لطافت را به آب می‌آموزد.

با این مقدمه، بحث اصلی ما دربارهٔ دگرسانی «سبب» و «زمان» است. با تأمل مشخص می‌شود، حافظ کلماتی را که انتخاب کرده و در بیت گنجانده است، با زمینهٔ اصلی کلام، یعنی مباحث و اصطلاحات قرآنی، به‌طور صریح یا پوشیده مرتبط است.

«آیت» به‌طور آشکار اصطلاحی قرآنی است. «کشف» نیز با توجه به نظایر آن در این بیت و بیت دیگری از خود حافظ، از متعلقات قرآنی است. «کشف» به قرینهٔ «تفسیر» و «آیت» می‌تواند ایهامی به کتاب تفسیر متداول آن زمان، که تتبع حافظ نیز در آن تا حد تواتر ثابت است، باشد:

بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر چه وقت مدرسه و بحث کشف کشف است

(۱۳۹۰: ۱۲۳)

که اشاره است به تفسیر الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل و عیون الأقاویل فی وجوه التأویل نوشتهٔ محمود بن عمر زمخشری. از همین منظر «روی» با ایهام ترجمه، «صورت/ صوره» را به خاطر می‌آورد که همین «صوره» خود با جناس، یادآور «سورت/ سوره» است که از تعبیر قرآنی است و با «آیت/ کشف/ تفسیر» مجموعاً تناسب قرآنی دارند:

روی به سنت آورم میوهٔ جنت آورم صورت حور بشکنم سوره نار بشکنم  
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۲۹۳)

دگرسانی «زمان/ سبب» نیز در همین زمینه قابل طرح و بررسی است. حافظ که خود حافظ قرآن و عالم به روایات و قرآنات و تفاسیر آن است، از طریق همین تفسیرها و یا کتاب‌هایی که مفرداً و به‌طور خاص در این زمینه نوشته شده است، به علم «اسباب/ سبب‌النزول» یا «شان نزول» آشنایی و یا تسلط داشته و کلمهٔ سبب را برای بهره‌گیری از جنبهٔ هنری و ایهامی آن در کنار سایر اصطلاحات قرآنی که ذکرشان گذشت، نشانده است. بر این اساس به نظر ما ضبط زین سبب ضبط نهایی و مختار حافظ است.

## منابع

- ۱) قرآن کریم. ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: دوستان. ۱۳۸۶
- ۲) استعلامی، محمد. (۱۳۸۸). درس حافظ. تهران: سخن
- ۳) اسلامی ندوشن، محمد علی. (۱۳۸۸). ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ. تهران: یزدان
- ۴) انوری، محمد. (۱۳۷۶). دیوان. تصحیح محمد تقی مدرس رضوی. ج ۲. تهران: علمی و فرهنگی
- ۵) اوحدی مراغی، اوحدالدین. (۱۳۴۰). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. تهران: امیر کبیر
- ۶) جهانبخش، جويا. (۱۳۹۰). راهنمای تصحیح متون. تهران: میراث مکتوب
- ۷) حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰). حافظ به سعی سایه. نشر کارنامه: تهران
- ۸) حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۸). دیوان حافظ. به تصحیح سلیم نیساری. تهران: سخن
- ۹) حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷). دیوان حافظ. به تصحیح قزوینی و غنی. به کوشش جربزه‌دار. تهران: اساطیر
- ۱۰) حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۵). دیوان حافظ. تصحیح رشید عیوضی. تهران: امیر کبیر
- ۱۱) حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۸). قرائت‌گزینی انتقادی. به کوشش هاشم جاوید و بهاء‌الدین خرمشاهی. تهران: فرزانه روز
- ۱۲) حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲). دیوان حافظ. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. ج ۲. تهران: خوارزمی
- ۱۳) حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۲). دیوان حافظ. به تصحیح جلالی نائینی و نورانی وصال. تهران: سخن / نقره
- ۱۴) حمیدیان، سعید. (۱۳۹۵). شرح شوق. تهران: قطره
- ۱۵) خاقانی، بدیل. (۱۳۸۷). دیوان. ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. ج ۲. تهران: مرکز
- ۱۶) خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۹۰). ذهن و زبان حافظ. تهران: ناهید
- ۱۷) دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. چاپ دوم از دوره جدید. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران
- ۱۸) سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۹۳). کلیات. تصحیح بهاء‌الدین خرمشاهی. تهران: دوستان
- ۱۹) سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۴). گلستان. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی
- ۲۰) سنایی، مجدود. (۱۳۸۲). حدیقه الحقیقه. تصحیح مریم حسینی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی
- ۲۱) سودی، محمد. (۱۳۹۵). شرح غزل‌های حافظ. ترجمه عصمت ستارزاده. تهران: نگاه
- ۲۲) شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). این کیمیای هستی. ج ۳. تهران: سخن
- ۲۳) عبید زاکانی، عبیدالله. (۱۳۸۴). کلیات. تصحیح پرویز اتابکی. تهران: زوار

- ۲۴) عطار نیشابوری، محمد. (۱۳۸۹). *منطق الطیر*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن
- ۲۵) عیوضی، رشید. (۱۳۸۴). *حافظ برتر کدام است؟*. تهران: امیرکبیر
- ۲۶) کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی. (۱۳۴۸). *دیوان*. به اهتمام بحرالعلومی. تهران: کتابخانه دهخدا
- ۲۷) کزازی، جلال‌الدین. (۱۳۸۶). *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی*. تهران: مرکز
- ۲۸) مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۸). *مکتب حافظ*. دو جلد. تهران: توس
- ۲۹) مصفی، ابوالفضل. (۱۳۸۸). *فرهنگ اصطلاحات نجومی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی
- ۳۰) مک‌گن، جرم. ج. (۱۳۹۴). *نقد متن پژوهی مدرن*. ترجمه سیما داد. تهران: میراث مکتوب
- ۳۱) مولوی بلخی، محمد. (۱۳۹۶). *مثنوی معنوی*. تصحیح محمدعلی موحد. ج. ۲. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی-هرمس

- ۳۲) مولوی بلخی، محمد. (۱۳۹۳). *فیه ما فیه*. تصحیح بهمن زهت. تهران: سخن
- ۳۳) نصر، حسین. (۱۳۹۳). *علم و تمدن در اسلام*. ترجمه احمد آرام. تهران: علمی و فرهنگی
- ۳۴) نظامی عروضی، احمد. (۱۳۸۲). *چهارمقاله*. تصحیح محمد قزوینی. شرح سعید قره‌بگلو - رضا انزابی نژاد. تهران: جامی
- ۳۵) نیساری، سلیم. (۱۳۸۵). *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*. دو جلد. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی

- ۳۶) نیکلسون، رینولد. (۱۳۹۳). *شرح مثنوی مولوی*. ترجمه حسن لاهوتی. ج. ۴. تهران: علمی و فرهنگی
- ۳۷) وصاف‌الحضره، شهاب‌الدین عبدالله. (۱۳۸۸). *تاریخ وصاف‌الحضره*. تصحیح علیرضا حاجیان‌نژاد. ج. ۴. تهران: دانشگاه تهران

- ۳۸) هروی، حسینعلی. (۱۳۹۲). *شرح غزل‌های حافظ*. ج. ۴. تهران: نشر نو
- ۳۹) یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۲). *فرهنگنامه قرآنی*. مشهد: آستان قدس رضوی

#### مقالات

- ۴۰) محبوب، محمدجعفر. (۱۳۷۳). «*درباره حافظ به سعی سایه*». در *کلک*. شماره ۶۰. صص ۳۱۰-

۲۵۲

#### نسخه‌های خطی:

- ۴۱) حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۴). *دیوان حافظ*. کهن‌ترین نسخه شناخته شده کامل. کتابت ۸۰۱ هجری. دستنویس شماره ۵۱۹۴ کتابخانه نور عثمانیه استانبول. نسخه بر گردان. به کوشش بهروز ایمانی. تهران: میراث مکتوب