بنیاد مطالعات ایران

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

ویژه نامهٔ

خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی

مقاله ها:

محمد علی اسلامی نُدوشن	شیوهٔ شاعری حافظ
فرهنگ جهانپور	حافظ و امرسن
جلال خالقی مطلق	حافظ و حماسهٔ ملی ایران
حمید دباشی	این همه نقش در آیینهٔ اوهام: تعبیری بر تعبیرات حافظ
جلال متینی	دیوان حافظ میراث گرانقدر فرهنگی ما
.....	نامه ای بجای مقاله

برگزیده ها:

بهاء الدین خرّمشاهی	میل حافظ به گناه

سال ششم، شمارهٔ ٤، تابستان ١٣٦٧

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

مدیر:
جلال متینی

بخش نقد و بررسی کتاب
زیر نظر: حشمت مؤید
دانشگاه شیکاگو

هیأت مشاوران
پیتر چلکوسکی، دانشگاه نیو یورک
راجر سیوری، دانشگاه تورنتو
ذبیح‌الله صفا، استاد ممتاز دانشگاه تهران
محمد جعفر محجوب
سید حسین نصر، دانشگاه جورج واشینگتن
احسان یارشاطر، دانشگاه کلمبیا

بنیادمطالعات ایران که درسال ۱۳۶۰ (۱۹۸۱م) برطبق قوانین ایالت نیو یورک تشکیل شده‌وبه‌ثبت رسیده، مؤسسه ای است غیر انتفاعی و غیر سیاسی، بمنظور مطالعه و تحقیق دربارهٔ میراث فرهنگی ایران و نگاهبانی از آن و انتقال آن به نسلهای آینده.
بنیاد مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» امریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب «ایران نامه» با ذکر مأخذ مجازست. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هریک از مقالات موافقت کتبی مجله لازم است.

تمام نامه ها به عنوان مدیر مجله به نشانی زیر فرستاده شود:

Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.

بهای اشتراک

در ایالات متحدهٔ امریکا، با احتساب هزینهٔ پست:
سالانه (چهار شماره) ۲٤ دلار، برای دانشجویان ۱۵ دلار، برای مؤسسات ٤۰ دلار
برای سایر کشورها هزینهٔ پست بشرح زیر افزوده می شود:
با پست هوایی ۱۵ دلار
با پست عادی ٦/۸۰ دلار

حروفچینی کامپیوتری و تنظیم: مؤسسهٔ انتشاراتی «پیج»، واشنگتن، دی. سی.، تلفن: ۲۳٤-۲٤۷۰ (۲۰۲)

فهرست مندرجات

ایران نامه
سال ششم، شمارهٔ چهارم، تابستان ۱۳۶۷

ویژه نامهٔ

خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی

مقاله‌ها:

شیوهٔ شاعری حافظ	**محمد علی اسلامی نُدوشن**	۵۲۱
حافظ و امرسن	**فرهنگ جهانپور**	۵۵۹
حافظ و حماسهٔ ملی ایران	**جلال خالقی مطلق**	۵۶۵
این همه نقش در آیینهٔ اوهام: تعبیری بر تعبیرات حافظ	**حمید دباشی**	۵۷۴
دیوان حافظ میراث گرانقدر فرهنگی ما	**جلال متینی**	۵۹۷
[نامه‌ای بجای مقاله]	.....	۶۴۲

برگزیده‌ها:

میل حافظ به گناه	**بهاءالدین خرّمشاهی**	۶۶۲

نامه‌ها و اظهار نظرها:

احمد میرعلائی، ج.م.، جواد حبیبیون، گیتی نشأت، هوشنگ وصال، محمد زرنگار، پروانهٔ بهشتی، حسین فرهودی، شایان آریا ۶۹۱

فهرست مندرجات سال ششم ایران‌نامه ۶۹۶

ترجمهٔ خلاصهٔ مقاله‌ها به زبان انگلیسی

ابوالقاسم فردوسی

شاهنامه

بکوشش:

جلال خالقی مطلق

با مقدمه

احسان یارشاطر

دفتر یکم

نیویورک ۱۳۶۶

SUNY
State University of New York Press
State University Plaza
Albany, NY 12246-0001

ایران نامه
مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

سال ششم، شمارهٔ ٤ تابستان ۱۳٦۷ (۱۹۸۸م)

محمد علی اسلامی نُدوشن

شیوهٔ شاعری حافظ

حافظ از مشرب قسمت گله نا انصافی است
طبع چون آب و غزلهای روان ما را بس

کیمیای شاعری حافظ چیزی جز هنر ترکیب نیست: حرف و صوت و لفظ و معنی، که چون به هم در آمیزند، بناگهان یک بدنهٔ زنده تشکیل می دهند؛ و از این روست که هر چه در این زمینه به شرح و بسط پرداخته شود، باز «جان کلام» ناگفته خواهد ماند، زیرا سرانجام به آن لطیفهٔ «وصف ناپذیر» بر می خوریم که در هر شاهکار وجود دارد، و در حافظ بیش از دیگران، و خود او آن را «آن» نامیده.

خزانهٔ ذهن خواجهٔ شیراز ذخیرهٔ حیرت انگیزی دارد، و چالاکی او در فرا خواندن این ذخائر به شعبده نزدیک می شود. در عین آن که متصنّع ترین سخنسرای ایران است، در طبیعی جلوه دادن کلامش، تنها سعدی می تواند با وی برابری کند.

این که دیوان خواجه را «لسان الغیب» خوانده‌اند و یک هالهٔ اسرار بر گرد سر آن است برای آن بوده است که بیان او از مرز دست یافت عادی فراتر می رود. در یک

تقسیم بندی تفتنی می توانیم نطق بشری را به دو دسته تقسیم کنیم: کلام **خزنده**، و کلام **پرّان**. مقصود از کلام خزنده آن است که سراپا بر روی خاک حرکت می کند. ممکن است گفتاری زیبا، پر معنی و دلنشین باشد، ولی در هر حال سینهٔ آن از خاک جدا نگردد؛ نوع دیگر گفتاری است که از عرصهٔ زمین کنده می شود، یعنی خواننده یا شنونده این توّهم را می یابد که سخن حالت هواگیر و برشونده دارد. سه هزار سال پیش، اومیروس این خاصیت نطق را دریافته بود که آن را «سخن پرنده» نامید (در ترجمهٔ فرانسه Parole ailee). در زبان فارسی غزلهای حافظ به ما این خاصیت را القا می کنند. بعضی از قسمتهای **شاهنامه** و بعضی از قسمتهای **مثنوی** و مقداری از غزلهای مولانا نیز همین گونه‌اند. البته کتابهایی که آسمانی خوانده شده‌اند، چنین مکانتی داشته‌اند که توانسته‌اند در آن همه خلق نفوذ کنند.

نه تنها دیگران شعر حافظ را به عالم غیب نسبت داده‌اند، بلکه خود او نیز بر این نکته واقف بوده و میان سخن خود و آسمان رابطه‌ای یافته است.[۱]

این که می گوییم «پرّان» منظور نفخه‌ای است که در کلام بیجان دمیده می شود، نظیر فرق میان گوسالهٔ سامری و گوساله‌های دیگر که ولو از طلا ساخته شده باشند، بانگی از آنها بر نمی آید، باید خاک زیر سُم اسب جبرئیل را جست.[۲]

یگانه بودن و بی بدیل بودن شعر حافظ در این نفخه است ، و گر نه او نگفته است، مگر آنچه را که دیگران بارها و بارها گفته بودند. فرق نمی کند که سنگ باشد در دست مجسمه ساز، یا رنگ در دست نقاش، یا کلمه در دست شاعر، مادّه همان مادّه است، بکار بردن تفاوت می کند.

بر حسب همین خاصیت است که گفتار- با آن که بادِ هوا بیش نیست - در ردیف کردار قرار گرفته، و حتی از آن برتر شناخته شده است؛ برتر، زیرا کردار ممکن است با مرگ صاحب کردار از میان برود، ولی گفتار طیّ روزگاران بر نسلهای متمادی اثر می گذارد. برتر، زیرا گفتار بیشتر از کردار پناهگاه بشر در جستجوی نجات بوده، بصورت اعجاز، شفاجویی، تفاؤل، ذکر، ورد و غیبگویی و کتاب آسمانی.

دامنهٔ سخن خیلی وسیعتر از عمل است، چه، به مرز بی انتهای تخیّل وصل می باشد. عمل در حدّ پای‌بندانهٔ خاک، و بر وفق قانون فیزیک حرکت می کند، ولی با سخن تا هر جا می شود رفت.

چرا یکی سخنش چنین است و از آنِ دیگر این نیست؟ پاسخ آن را تنها «نبوغ» بشری می تواند بدهد، که همیشه یک هالهٔ راز بر گرد سر خود دارد. این هم از شگفتیهای

خلقت است که یکی ـ درست مانند دیگران ـ با همان خور و خواب و شهوت و ضعف و پیری و مهر و کین ـ ناگهان بر قلهٔ کارکردی می نشیند که دست یافتش از توانایی همهٔ اقران او خارج بوده است، و این گویا بزرگترین مسألهٔ بنی نوع آدمی باشد که همگی، آن همه به هم شبیه و آن همه با هم متفاوت باشند.

***

زفاف لفظ و معنی:

از لحاظ صورت، تازگی شعر حافظ در خوشنوایی آن است که آن را می توان آوای درونی کلام نامید. اگر آن گونه که گفته می شود، دنیا به «آوا» ایجاد شده و بر «آهنگ» جریان دارد، جزوی از این آوا و آهنگ در بطن هر حرف می تواند جسته شود، که در ترکیب با حروف دیگر به بروز می آید.

از لحاظ معنی، کار تازه‌ای که او کرده است آن است که وجدان ناآگاه آدمی را به سرودن گرفته. گویندگان دیگر بیشتر در خط بیان ضمیر آگاه بوده‌اند، هر چند که مقداری ناآگاه نیز به آن آمیخته شده است (بخصوص در نزد مولوی)، ولی حافظ به زیر زمین روح ایرانی می خزد، و از قعر تاریک آن خبرهایی باز می آورد.

علاوه بر سیر رود تاریخ ایران ـ که فرهنگ ته‌نشین آن بوده است ـ یک نهر نهایی در زیر آن، جریان داشته که خواجهٔ شیراز بیش از هر کس دیگر آن را در غزلهای خود منعکس دارد. اگر گذشتگان ما علم امروز را در زمینهٔ مسائل اجتماعی، روانشناسی، روانکاوی، مردم شناسی و غیره، در دسترس نداشتند، دلیل بر آن نیست که از کلیت واقعیات زندگی بشر بیخبر بودند. همهٔ آنها جزو تجربیات روزمره بوده، منتها بصورت فرمولهای علمی شکافته و تنظیم نگردیده و نامی بر آن نهاده نشده بوده، استشمام می شده، بی آن که بوضوح ادراک گردد. از این روست که اشاره‌های روانی بسیار ظریف در بعضی از آثار نهفته است.

حافظ با ملتی سر و کار داشته که در دورانی از تاریخ خود، دو سه لایه زندگی کرده بودند. در نزد این قوم کار کرد وجدان ناآگاه، اهمیت بسیار یافته، زیرا چون در جامعه‌ای، تحجّر و تقیّد و جبّاریت، به سیر آزادِ اراده دهنه زد، موتور دیگر ذهن که وجدان ناآگاه باشد، به فعالیت بیشتر می افتد. معماری دیوان با چنین وضعی تطبیق داده شده است و انباشته می گردد از سمبول و کنایه و ایما.

حافظ یک دوران پانصد سالهٔ شعر فارسی را پشت سر دارد. در طی این مدت دهها

استعداد و چند نبوغ، سراسر عمر خود را به ابداع و هنروری در کلام مشغول داشته‌اند. بنا بر این شاعر شیراز بر راه کوفته شده‌ای حرکت می کند. در واقع هیچ کلمه‌ای در او نیست که بوی خرق سنت از آن بیاید. از این حیث، مثلاً مولوی خیلی بی پرواتر است. معانی حافظ، جوهرهٔ تجربیات قوم ایرانی است که در کتابهای دیگر نیز پراکنده بوده‌اند. در هنر، آنچه ابتکار نامیده می شود، نوع عرضه کردن است. کلمات حافظ، در عین آن که نزدیک به تمام آنها در گذشته به کار برده شده‌اند، در زیر قلم او چنان درخشش تازه‌ای بخود می گیرند که گویی نخستین بار است که ما به آنها بر می خوریم.

این بدان سبب است که رابطهٔ تازه‌ای در میان الفاظ و مفاهیم برقرار می کند، و طنینی از آنها بیرون می کشد که تا آن زمان شناخته نبوده. این زفاف معنی و لفظ نیازی متقابل به آنها بخشیده، بدین معنی که تنها مفهوم بدنبال قالب لفظی نگردد، بلکه لفظ، من حیث لفظ نیز عرض وجود کند و شکارگر معنی باشد.

بطور کلی شعرای ایران یا بیشتر گرایش به معنی داشته‌اند یا به لفظ. راه سومش آن بوده که این هر دو به موازنهٔ مطلوب برسند، که با چند تن رسیده‌اند، از جمله حافظ. در نزد اینان، مرز میان لفظ و معنی را نمی توان مشخص کرد، ولی حافظ یک شگرد افزونتری هم دارد و آن «بازیگری الفاظ» است، بدان گونه که در کلمات در مواردی بی هدف و سرخوشانه، مانند دختران نوبالغ به رقص می پردازند؛ نه معنی طلبی خاصی در کار باشد، و نه لفظ طلبی ای، تنها نیروی جهندهٔ کلمه است که خود بخود به بیرون می تراود.

در مجموع، هدف آن است که کل خاصیت درونی کلمه بکار افتد. نتیجه‌ای که باید از آن گرفته شود آن است که تخیل خواننده را بر افروخته کند و به پویش آورد. بنا بر این محور هنر حافظ «حرکت» است؛ مانند یک دستگاهِ «مولّد»، که با حرکت پرّه‌هایش تولید برق می شود.

حرکت موزون، فضای زنده، در ذهن ایجاد می کند. می دانیم که شعر و بطور کلی، هنر، زمانی موجب تلذذ و تأثر می گردد که فوجی از ذخائر عاطفی ما را که بصورت یاد، آرزو، شوق، حسرت و از همه مهمتر، اعتلا طلبی است به جنب و جوش آورد. این عمل، مستلزم سیْر درونی، در زمان و مکان می باشد. بنا بر این گشاد و بستِ مداوم ذهن داریم؛ گاه لازم می شود که در یک لحظه، از شرق به غرب، از قدیم به جدید، از افسانه به حقیقت و از خواب به بیداری سفر صورت گیرد. همهٔ اینها با تخیّل و تصویر.

این موزونیت است که حرکت را تحت نظم می آورد، و آن را با طپشهای طبیعی وجود هماهنگ می سازد. برای شعف ناشی از آهنگ، منشأ زیست شناسی نیز قائل

شده‌اند. هربرت اسپنسر[۳] معتقد است که «کلام آهنگ دار» مخلوق قانون زیست شناسی است، وجودش طوری است که صدا را با دَم فرو بردن و دَم برآوردن منطبق می کند». همچنین آهنگ، موجب افزایش فعالیت بدنی مشود. دیده‌ایم که بنّاها هنگام کار «ذکر می گرفتند»، یا آهنگرها به گاه فرود آوردن چکش، یا پارو زنان هنگام پارو زدن؛ نیز آهنگ موجد آرامش است، چون لالایی برای بچه.

بدین گونه، نیاز به آهنگ، جزئی از ناموس طبیعت می شود که بدن جاندار نیز در آن سهیم است. حرکت نبض و قلب و تنفس و قرینه ها وانحناهای بدن همگی تابع آهنگی هستند.[۴] عالم کوْن نیز با آهنگی حرکت می کند که تناوب شب و روز، تناوب فصول، جزو نمودارهای آن اند.

***

زندگی، یعنی گزینش:

نخستین کاری که باید کرد گزینش است، گزینش لفظ و معنی؛ و این شناختْ لازم دارد. کلمات حافظ همگی دستچین شده‌اند، باید هم خوش آهنگ باشند و هم ظرفیّت کشیدن بیشترین بار مقصود را داشته باشند. گذشته از آن، خاصیت هم‌آغوشی در آنها قوی باشد. منظور از هم‌آغوشی، استعداد ترکیب است. کلمات نیز مانند انسانها گاهی همدیگر را رد می کنند، گاهی می ربایند. کلمه شبیه به انسان است، نسب و اصلیّت دارد، دوران کودکی و بلوغ را گذرانده، از سَرِ آبهای روزگار گذشته و سرد و گرم چشیده، بعضی بد قلق اند و بعضی خوش گوشت، بعضی سرد مزاج و بعضی خواهشناک، بعضی پر خون و جوان و بعضی فرسوده. از همه مهمتر آن که، بعضی سبکبارند و بر عکس، بعضی بار گران تاریخ بر پشت خود دارند، بار فکر، غوغای زندگی، صدای درای کاروان بشریت، معانی نیز باید از خلال انبوه رویدادها بیرون کشیده شوند: سبک سنگین کردن در میان اندیشه های فاتح و شکست خورده، کاویدن وجدان آگاه و ناآگاه جامعهٔ بشری، باریک شدن در سرگذشت سرزمین شگفت انگیزی که ایران نام گرفته. اندیشه های اصلی در حافظ بیش از هفت هشت نیستند، ولی آنها قافله سالارند. مانند لوکهای پیر که هر یک کاروانی را به دنبال خود می کشند.

پس از انتخاب می رسد به ترکیب، یعنی ایجاد ارتباط در میان رشته هایی که حکم مفتول و مهره در یک دستگاه می یابند. این جاست که ما با یک سلسله ظرافت کاریهای خاص روبرو می شویم، بدان گونه که شاعر به قول بودلر به «یک شیمی دان ماهر»

Parfait chimiste تبدیل می شود. از جمله، کاربُرد صنایع بدیعی است. در دوران معاصر، چون عادت بر آن است که حکم کلی دربارهٔ همه چیز صادر گردد، به صنایع لفظی به چشم تحقیر نگاه می گردد، ولی مقام آن را در شعر سنّتی فارسی، نباید دست کم گرفت. بسته به آن است که چگونه و به دست چه کسی به کار برده شود. این آذین گریها با این که صنعت خوانده شده‌اند، یک ریشهٔ طبیعی در خصلت انسان دارند، و از مشاهدات و تجربیّات ممتد حاصل گردیده‌اند.

در شیوهٔ کار، سرمشق بزرگ حافظ قرآن است. او که اُنس دائم با قرآن داشته، ربودهٔ فصاحت و شیوایی آن بوده. قرآن، از صنایع بدیعی سرشار است. یکی از ادبای عرب - ابن ابی الاصبع - یک صد نوع از صنایع بدیعی قرآن را در رساله‌ای بر شمرده، و استاد احمد آرام خلاصهٔ آن را طی مقاله‌ای تحت عنوان «بدایع قرآن» آورده‌اند.[۵] تعدادی از آنها همانند که در شعر فارسی بنحو مستمر بکار برده شده‌اند. عمده‌ترین آنها که خواجهٔ شیراز به آنها رجوع مکرر دارد اینهاست:

ایهام، مجاز، استعاره، کنایه، تشبیه، تمثیل، ایجاز، مساوات، تکرار، ردّ العجز علی الصدر، انسجام، ائتلاف لفظ، جناس، ترصیع، تلمیح، ارسال المثل، طباق (تقابل)، مقارنه، توزیع، همچنین قلب بعض، سجع، تسمیط...

نقش صنایع آن است که به ایجاد حرکت و موزونیت کمک می کنند و بر اثر آن تحرک و گسترش ذهن از طریق تداعی معانی و خلق تصاویر تأمین می گردد، و این، در نزد حافظ در گرو سه اصل است: تشابه، تضاد و تنوّع. یا باید امری مشابه خود را به یاد بیاورد، یا ضدّ خود را و یا تغییر مسیر بدهد. صنایع بدیعی در خدمت این سه اصل‌اند، بر هر یک نگاهی بیفکنیم:

الف - تشابه:

تشابه، همهٔ اجزاء کلام را در بر می گیرد. از حرف آغاز می شود تا برسد به صوت و لفظ و معنی و عبارت. تشابه حرفی، و صوتی و لفظی وضعش روشن است. تشابه معنوی از طریق ملازمت یا مناسبت نموده می گردد، بنحو تام یا تقریبی؛ و این همهٔ عناصر، اشیاء و مفاهیمی را که به نوعی با هم ربط پیدا می کنند شامل می شود؛ چون خورشید که روز را به یاد می آورد، و گرگ که بیابان را، و سنبل که زلف را، و جام که جم را. تمام اجزاء تشبیه، چون مجاز وکنایه و استعاره، و تصویر آفرینی، و نیز ایهام، مراعات النظیر، تناسب، اشتقاق، توزیع، رد العجز علی الصدر، تکرار، جناس معنوی، و خلاصه، هر تعبیه‌ای که مفهومی را با مفهومی پیوند دهد، در این دایره وارد می گردد.

حتی تشابه‌های نوشتنی را نیز نباید از نظر دور داشت، زیرا در شعر حافظ، در میان همهٔ ارکان حسی رابطه‌ای بر قرار است. حروفی که چشم می بیند، یا در ذهن متجسم می شوند، می توانند با جوانب دیگر خود (صوت و معنی) ربط بیابند، بدین معنی که شکل حرف به مجموعیت تشابه یا تغایر کم کند. بنا بر این حروف نه تنها از لحاظ صوتی بلکه از لحاظ تحریری نیز نقشی می یابند. فی المثل حروف حلقوی داریم: ج، چ، ح، خ، یا حروف کمرنگ از خانوادهٔ ب: ب، پ، ت، ث، یا از خانوادهٔ د: د، ذ، ر، ز و غیره. ممکن است تأثیر تداعی شکل حرف اندک باشد، ولی در حکم هیچ نیست.

گذشتگان نیز از توجه به این نکته غافل نبوده‌اند که از انواع جناسها یکی هم «جناس خطّی» ذکر کرده‌اند.[۶] جناس خطی آن است که دو کلمه، در حروف متفق ولی در نقطه مختلف باشند، مانند آستان و آشیان چون در این بیت:

ببستی چشم یعنی وقتی **خواب** است نه **خواب** است این، حریفان را **جواب** است

مولوی

بنا به شواهدی که از دیوان در دست است، حافظ جزئی ترین مظهر زیبایی و حظّی، از جمله، بوی و رنگ و شکل و خط را از نظر دور نمی داشته. همین گونه است رابطهٔ میان لفظ و معنی در کلمه. گذشته از «نام آواها» چون «خروش» و «آه» که در آنها معنی از طریق صوت خلق گردیده، بعضی کلمات دیگر نیز بی آن که نام‌آوا باشند، برحسب هیأت خود، خصلت معنوی خویش را تا اندازه‌ای بروز می دهند.

به هر حال لااقل در مواردی، اجزاء حروف و کوتاهی و بلندی کلمه، یا نرمی و درشتی آن در القاء معنی مؤثر می شود. توجه کنیم به این بیت:

ارغوان جام عقیقی به **سمن** خواهد داد

چشم **نرگس** به **شقایق** نگران خواهد شد

چهار نام گل داریم: ارغوان، سمن، نرگس، شقایق. از همه پر طنین‌تر کلمهٔ شقایق است که حدّت و صولت بهاری را از صوت خود می تراواند. سمن و نرگس در ترکیب خویش لطافت را به ذهن القاء می کنند، و ارغوان لطف همراه با متانت را. کلمهٔ عقیق، نیز با برخورد ۲ ق شفافیّت و سرخی خویش را به جلوه می آورد. ولو بر حسب اتفاق هم باشد، بعضی کلمات، نوازش در تلفظ خود دارند، بعضی بانگ، بعضی تغنّی، بعضی نهیب و بعضی لوندی...

گذشته از این، هر کلمه با همان طنین صوتی و معنی ای که دارد، در موضع اجتماعی و تاریخی خود قرار می گیرد. و بدین گونه یک فوج تداعی معانی به همراه آن است.

وقتی گفته می شود عقیق، لفظ از معنی جدا نیست، و آمیزش این دو، سنگ سرخ نرم رخشانی را متجسم می کند، ولی به این جا تمام نیست: بهای آن، تاریخچهٔ آن، سرزمین آن، کاربُردهای آن و مشابه‌های آن، خلاصه کل خاطراتی که راجع به آن است، در یاد می گذرد، از جمله آن که مثلاً بصورت تسبیح بر دست حنابستهٔ خشنی دیده شده باشد، یا بصورت طوقی بر گردن دلارامی.

ب ـ تضّاد:

گرچه وسعت دامنهٔ تضاد به قدر تشابه نیست، از اهمیتی به همان میزان برخوردار است، زیرا به همان اندازه قدرت تداعی در خود دارد.

بر همان روال تشابه، تضاد نخست در حرف و صوت و حرکت دیده می شود، چون دو حرف نرم و درشت یا تیز و بم در کنار هم. نیز در حرکات کوتاه و بلند، و باز و بسته، و این که حرکت افقی باشد مانند «ای» یا عمودی مانند «آ»؛ فراز و فرود صوت، آن گاه می رسد به کلمه از لحاظ معنوی که مثلاً شب، روز را بیاد بیاورد، و کوتاهی بلندی را، و عقل عشق را و ناز نیاز را...

حافظ، تضّاد را در عبارت یا مفهوم نیز به کار می برد، و آن موردی است که امری خلاف خاصیت خود را از خود بروز دهد، یا از امری خلاف اثر معهودش انتظار رود. خود او آن را در جایی «خلاف آمد عادت» خوانده است[۷] چون در این بیت:

این سخن با که توان گفت که آن سنگین دل
گشت ما را و دم عیسی مریم با اوست

تشابه و تضاد هر دو نسبی هستند و درجات متعدد دارند. خود تضاد گاهی با وابستگی همراه است مانند شمع و پروانه، عاشق و معشوق، یا مبیّن تکامل است، مانند خواب و بیداری، هجر و وصل. گاهی دو امر متغایر، در موردی متشابه نیز می شوند، چون در این بیت:

کار بوسه چو آب خوردن شور چون خوری بیش تشنه‌تر گردی

پ ـ تنوّع:

تنوع حالت بینابین میان تشابه و تضّاد است. دو یا چند چیز بی آن که تشابه یا تباین داشته باشند، ممکن است متفاوت باشند. اصل تنوع در حافظ مقام مهمی دارد، زیرا خوب واقف است که یکنواختی، موجب ملال است. این اصل باید از «اندازه شناسی» کمک بگیرد.

تنوع نیز از حروف شروع می شود تا برسد به حرکات و اصوات، و آن گاه، کلمه و

مفهوم و مضمون. هر امر و هنری، ولو بسیار مطلوب، وقتی از مرز اعتدال تجاوز کند، بجای خوشایند بودن، نامطبوع می شود. از جهتی هنر، همان تعادل، و موزونیت، همان توازن است. پس تنوع برای پرهیز از رکود یکنواختی است، که در پرتو آن ذهنْ پویشی تازه به خود می گیرد، بر وسعت جولان می افزاید، و در نتیجه نیروی بیشتری در خود می زاید.

گذشته از حروف و اصوات، حافظ در بدنهٔ غزل نیز اصل تنوع را بکار می بندد؛ بدین گونه است که می بینیم که یک غزل می تواند مفاهیم متعددی را دربر گیرد. البته، پیش از او سنائی و عطّار و مولوی و سعدی از این روش بیگانه نبوده‌اند، ولی حافظ چنان کیفیتی به آن می بخشد که می شود گفت که در این زمینه مکتبی منحصر به خود ایجاد کرده.

تنوع مضمون در غزل حافظ، موضوع بحثهای کم و بیش سترونی قرار گرفته، و حتی کار را به جستجوی توالی منطقی تری در ابیات کشانده است، و حال آن که این، از جانب شاعر یک شیوهٔ کار بوده است، نه غفلت در ترتیب مطالب منطقی. حافظ یک فکر مجموعی دارد. بر درخت اندیشهٔ او همهٔ شاخه‌ها از یک ریشه آب می خورند. این، «درخت خلقت» است. حافظ، خلقت را می سراید. بنا بر این قدیم و جدید و تاریخ و افسانه، و اکنون و گذشته، و ناسوت و لاهوت، و حیوان و جماد، و آتش پرست و یکتاپرست، همگی بنحو یکسان، و هر یک در جای خود، در کارگاه ذهن او جواز ورود می یابند؛ یعنی در واقع کلّ کائنات، تا بدان حدّ که در تخیل و تصور بشری بگنجد. چند گانگی ای که ما در مضامین یک غزل می بینیم، از لحاظ منطق کوچه و بازار، سیمای چند گانه دارند؛ در منطق عارفانه، موضوع بنحو دیگری روی می نماید. به این حساب، بر خلاف تغایرهای ظاهری، نوعی ربط نهانی در میان مضمونها وجود دارد، زیرا همه چیز باید برگردد به «انسان» که مرکز خلقت است، و در مرحلهٔ نهائی به خود حافظ، از آن جا که هر کسی جهان را از دریچهٔ چشم خود ببیند.

نکتهٔ قابل ذکر آن است که در میان غزلهای دوران جوانی و پیری، از لحاظ پختگی بیان و انسجام فکر، تفاوت چندانی دیده نمی شود. چنین می نماید که در همان حوالی سی سالگی، طبع حافظ به بلوغ رسیده، راه خود را یافته و سبک خود را انتخاب کرده است. حتی ارکان اصلی جهانبینی او در همین حدود سنّ، خوشه بسته بودند. غزلهای دوران پیری همان طراوت و طنّازی را دارند که غزلهای جوانی، و غزلهای جوانی همان وقار و حشمت را.[۸]

از سوی دیگر نباید چنین وانمود کرد که همهٔ غزلها و ابیات یکدست هستند. هستند غزلها و ابیات سست‌تر که نمایندهٔ شیب و فراز طبع‌اند، و در هر شاهکاری گزیر ناپذیر می باشند. هیچ کتابی در دنیا نوشته نشده است که سراپا نخبهٔ مطلق باشد، ولی اگر چند کتاب باشند که سستهای آنها نسبت به بلندهایشان بسیار اندک باشد، یکی دیوان خواجه است.

صنایع شعری:

گفتیم که ترکیب بندی شعر حافظ بر سه اصل، مبتنی است؛ تشابه، تضاد و تنوع.

اینک می پردازیم به توضیح کوتاهی دربارهٔ صنایع شعری ای که کم و بیش در این سه خانواده می گنجند، و خواجهٔ شیراز به آنها عنایت داشته است.

این را هم بگوییم که وی از انواع صنایع، فقط اندکی را برمی گزیند که تعدادش از بیست درنمی گذرد، و از این بیست هم بر بیش از شش هفت مداومت نمی ورزد، و حال آن‌که انواع صنایع بدیعی را درکتابهای متأخر تا دو یست برشمرده‌اند.(ابدع البدایع).

واقعیت آن است که گذشته از چند تا، بقیه جنبهٔ تفننی داشته و هیچ کمکی به شاعر بزرگی نکرده‌اند.

جان بخشیدن به بیجان:

نخستین اصلی که حافظ بر آن تکیه دارد شخصیت بخشیدن به بیروح است. اشاره داشتیم که جهانبینی شاعران عرفانی، و از جمله حافظ، «کلّ کائناتی» است، بدین معنی که همهٔ اجزاء عالم به هم مربوط می شوند و صفات انسانی به خود می گیرند.

مولوی استاد بزرگ این اندیشه است، و ما درمبحث مربوط به «جهانبینی حافظ» قدری به این موضوع خواهیم پرداخت. شخصیت بخشیدن به بیروح، یا غیر ذیشعور، موجب می گردد که جماد و گیاه و حیوان، با زندگی انسان درآمیزند، یک شبکهٔ وسیع از شعور کائناتی درعالم هستی گسترده شود، و عالم کوْن، عبارت گردد از یک کل هماهنگ. این روش هم در ادب جهان و هم درادب ایران از قدیمترین زمان معمول بوده است که در زبان فرانسه آن را Personification می خوانند. بدین گونه است که بنفشه حسد می برد و نسیم عشق می ورزد و زُهره چنگ می نوازد و بی باری سرو، از آزادگی او حکایت می کند.

روش شخصیت بخشیدن، موجب گردیده که همهٔ غیر انسانها مورد تشبیه و تمثیل قرار گیرند، و بعضی از چیزهایی را که انسانها نمی خواسته اند در میان خود بگو یند، از زبان آنها و به حساب آنها بر زبان آورند. در واقع آنها مرجع انعکاس انفعالهای بشری می گردند.

این اصل، دامنهٔ تخیل آدمی را بسیار وسیع کرده است. نظیر صفاتی است که یونانیان باستان برای باشندگان «اُلمپ» قائل بودند. ایزدان خیالی یونان با انسان هیچ فرقی نداشتند، جز آن که بالا نشین بودند.

شخصیت بخشیدن به غیر انسان تا به حدی جلو رفته بود که پرستش جماد و گیاه و حیوان، بعنوان نمادهای آسمانی، جزو معتقدات بشر باستانی قرار گرفت. چه نشانه های بسیار که در این زمینه در تمدنهای کهنسال می بینیم. این خاص دوره‌هایی بوده (و هنوز هم بقایایی از آن برجای است) که بشر، آمیختگی و اشتراک سرنوشتی میان خود و سایر اجزاء عالم می دیده، و برای آنها شعور نهانی ای قائل بوده. حتی آنها را قدری بیش از خود به عالم بالا و مرکز تصمیم کائناتی نزدیک می دیده، که یک چنین مقام قدس و قربی برای آنها می شناخته.

خانوادهٔ تشابه:

۱ ـ **ایهام:** ایهام، دوگانه گو یی است بدان گونه که بشود از یک کلمه یا عبارت، دو مفهوم (گاهی هم بیشتر) بیرون کشید که یکی را **قریب** و دیگری را **غریب** نامیده اند. قریب معنی ای است که آناً به ذهن می رسد، ولی همان نیست که مورد نظر گو ینده بوده؛ باید رفت به سراغ دومی که کمی دورتر است و **غریب** خوانده می شود.

خود معنی ایهام «به گمان افکندن» است، یعنی در واقع نوعی بازی با ذهن خواننده، که او نخست دل به معنی ای خوش کند، که نه آن، بلکه دیگری در معرض درست بودن باشد.

بطور کلی این صفت به ذو انگیزه ایجاد گردیده: یکی صوری و دیگری معنوی. مقصود از صوری همان آذین بندی کلام است. در کاربرد معنی دوگانه، ذهن خواننده لحظه‌ای دو دل می شود، به جستجو می افتد، و خود همین جستجو، تحرک و تلذذی به او می بخشد.

از لحاظ معنوی باز با دو شاخه رو برو ییم: یکی آن که بعمد موضوعی را در ایهام بگذارند، بدان گونه که تشخیص منظور واقعی گو ینده، آسان نباشد، و این تردید باقی

بماند که کدام یک از دو وجه به واقعیت نزدیکتر است. این شق، معمولاً در مواردی بکار برده می شده که گوینده، جهت گیری صریح را به مصلحت خود نمی دیده، یا از آن حیث که خود به حقیقت امر واقف نبوده، مانند غیبگویان معبد «دلف» که مرجعیت خود را از ایهام و ابهام گرفته بودند، و یا بدان قصد که گروههای با خواستِ متفاوت را از خود نرماند. نوع دیگر ناظر به موردی است که بخواهند راه فراری باقی بگذارند.

در جامعه های بسته که از بام تا شام می بایست مواظب زبان خود بود و سه «دموکولس» حکومت، تشرّع و عوام، لاینقطع بر فراز سر هر صاحب اندیشه آویخته بودند، توسل به ایهام و مجاز و کنایه جزو لوازم سخنگویی بشمار می رفته. از سوی دیگر، دو رنگی ارباب حلّ و عقد ـ چه دینی و چه دنیایی ـ دو گانگی تاریخی شخصیت مردم ایران، تظاهر و تزویر، میدان وسیعی را بر این صنعت در برابر شاعر گشوده می داشته. حافظ، هیچ گاه از توسل به ایهام غافل نیست. هم آن را جزو تزیینهای لفظی خود قرار می دهد و هم بسیاری از مطالبی را که بطور عادی امکان گفتنش نبوده، از طریق آن به بیان می آورد. حتی خود را نیز از نشتر آن معاف نمی دارد:

قلب اندودهٔ حافظ بر او خرج نشد
کاین معامل به همه عیب نهان بینا بود

که قَلب، به دو معنای **دل** و سکهٔ **مزوّر** است.

ایهام یکی از صنایعی است که در **قرآن** زیاد بکار رفته، و دامنهٔ تفسیر و تأویل را گسترش داده. زمخشری در اشاره به آن می نویسد: «در بیان، بابی دقیقتر و لطیفتر و سودمندتر برای تأویل «متشابهات»، در کلام خدا و پیامبرش نیست»[۹] و می بینیم که از این حیث، حافظ سرمشق استواری در برابر خود داشته.

۲ ـ **تکرار:** تکرار، چنان که نامش می نماید بکار بردن چند بارهٔ یک کلمه یا عبارت است، و این شاید یکی از قدیمترین شیوه هایی باشد که بشر در کلام خود بکار گرفته. انگیزهٔ اصلی تکرار روشن است: نفوذ دادن مسألت و مدعایی در دل مخاطب، به نیروی چند باره گویی. از این رو، نخستین تکرارها را در دعاها و وردها و سرودهای کهن می بینیم،[۱۰] در خطاب به پروردگارانِ و قوای فائق.

و اما در شعر که بقایای همان سرچشمه را در خود دارد، علاوه بر نیت القاء، نظر شیوه گری شاعرانه نیز در کار هست، بدان امید که شعر هر چه بیشتر خوشنوا و دلنشین گردد. در زبان فارسی این صنعت را به دو طریق می بینیم: یکی ردیف و دیگری تکرار کلمه و حرف.

ردیف که در نظم تازی وجود ندارد، از ابداعات شعر فارسی است. چنان که می دانیم، تکرار کلمهٔ واحدی است، بعد از قافیهٔ هر بیت. از ردیف دو سه انتظار می رفته: یکی آن که در ذهن شنونده کوبش و نفوذ ایجاد کند؛ دیگر آن که با ختم هر بیت با کلمهٔ مشترکی، موجب وا گرفتن نَفَس، بر سر لفظ آشنایی گردد، و اثری آرامش بخش بر جای نهد. گذشته از اینها، ردیف مانند زنجیره ای ابیات را در انتها به همدیگر متصل می دارد، و وجه مشترکی در میان آنها پدید می آورد. بخصوص در شعرهایی نظیر شعر حافظ که در یک غزل تعدد مضمون وجود دارد، ردیف، حالت تفرقهٔ ابیات را تعدیل می نماید. گاهی حتی از طریق ردیف، شکار مضمون می شود. بدین معنی که برای تطابق با آن، مضمون تازه ای پیش آورده می شود که در حال عادی انتظار آن نمی رفته.

و اما **تکرار حرف و کلمه**، در صنایع ادبی برای تکرار **حرف** عنوان خاصی قائل نگردیده اند، و این غفلتی است، زیرا حرف در تأمین موسیقی کلام، نقش بسیار مهمی دارد. خوشبختانه خود شاعران به ارزش حرف، در مقام تشابه، و تضاد و تنوع، توجه داشته اند و بخصوص از لحاظ منفی مراقب بودند که موجب تنافر نگردد. کار بُرد حروف مشابه در آغاز کلمات برجستگی بیشتری داشته و این همان است که فرنگیها آن را Alliteration مـی خـواننـد، که می توان به «حروف گرایی» ترجمـه کـرد. در **شاهنامه** فردوسی داریم: **شبی چون شبه روی شسته به قیر**، که ۳ **ش** در آغاز کلمه بکار رفته، و تکرار صوت نیرومند **ش** در القاء هیأت شب تأثیر محسوسی دارد.

البته تأثیر تکرار حرف مختصّ آغاز کلمه نیست، در هر جا که قرار بگیرد تا اندازه ای موجب ایجاد یک شبکهٔ آهنگی می گردد، و ما قویترین نمونه هایش را در حافظ می بینیم. به این بیت توجه کنیم:

صبا به تهنیت پیر میفروش آمد   که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد

تکرار سه گانهٔ **ش** داریم، که گویی صدای نوشانوش از آنها شنیده می شود. همهٔ حروف در تعدّدی که می یابند (۳ب، ۲ت (و یک ط)، ۳ ن، ٤م، ۳ش) با نرمی و درشتی خود، سایشها و برخوردهایی پدید می آورند که آهنگ بیت را می آراید.

در کتابهای بدیع اگر به ارزش حرف بنحو مستقل اشاره نشده است، بنحو غیر مستقیم آن را همه جا بحساب آورده اند، زیرا تشابه های لفظی، همگی متکی بر حروف هستند؛ چون جناس و سجع، بخصوص **جناس ناقص** مانند **شبه** و **شب** و صنعت قلب البعض چون **تکمیل** و **تملیک**، که در جابجایی حروف، یا کم و زیاد شدن آنها، تشکیل عنوان خاصی در صنعت ادبی داده اند.[۱۱]

اما راجع به تکرار کلمه عناوینی داریم، یکی به نام «توزیع» و آن این است که کلمه‌ای چند بار در یک بیت یا یک قطعه تکرار گردد. دیگری صنعت «ردّ العجُز علی الصدر».

«ردّ العجز علی الصدر» آن است که یک کلمه در آغاز یا تلوِ مصراعی آورده شود، و همان کلمه در انتهای مصراع دوم، به تکرار درآید، چون در این بیت:

ما را چو روزگار فراموش کرده‌ای جانا شکایت از تو کنم یا ز روزگار

یا این بیت حافظ:

باز آی که باز آید عمر شدهٔ حافظ
هر چند که ناید باز تیری که بشد از شست

بازگشت به بازها یک تسلسل مفهوم ایجاد می کند، بدین معنی که از کلمهٔ مشابه، دو مأموریت متفاوت گرفته می شود، که موجب شگفتی خواهد بود. صدر بمعنای ابتدا، و عجُز بمعنای دنباله است.[۱۲]

کلمهٔ تکرار شده، ممکن است در نوبت دوم همان معنی اول خود را بدهد و یا تغییر معنی بیابد، و صورت جناس بخود بگیرد.

از لحاظ روانشناسی، تکرار می تواند بر تأثیر کلام بیفزاید، البته به شرط آن که درست بکار برده شود. از این رو، بقایای این انگیزهٔ کهن، در آثار ادبی دورانهای بعد نیز بر جای ماند. همراه شدن تکرار با آهنگ از یک سو، نوعی آرامش و اطمینان به ذهن می دهد، و از سوی دیگر با مکرر شدن کلمه، نیروی آوایی آن به شنونده می فهماند که امر مهمی در کار اعلام شدن است. توجه به نیروی تکرار، بیش از هر جا در غزلهای مولانا جلال الدین دیده می شود. گمان می کنم که عنصر تکرار در فرهنگ ما ایرانیها مقام پا بر جایی یافته. دقت در موسیقی ایرانی و نقشها، این ادعا را روشن می کند. موسیقی ایرانی عمدهٔ یک سلسله تکرار و رفت و بازگشت است. البته دقیقه‌ها و ظریفه‌ها به جای خود هستند، ولی گرایش به تکرار زمینهٔ اصلی آن را تشکیل می دهد. در نقش نیز این خصیصه بخوبی نمایان است. کافی است که نگاهی بر کاشیکاریهای اصیل بیندازیم یا به قالیها و پارچه‌های منقش و تذهیبها. می بینیم که گلها و بوته‌ها، اسلیمیها، ترنجها، خطها، بُته جقّه‌ها... می آیند و می روند، در هم می پیچند، و بطرزی خستگی ناپذیر، تکرار می شوند، و درست معلوم نیست که از کجا آغاز و به کجا ختم می گردند. یک مفهوم گردندگی و کائناتی در آنهاست، مانند توالی منظم شب و روز، عالَم یکنواخت ستارگان، و سایر عناصر پایدار، چون آب و خورشید و ابر و آسمان و سبزه و

خاک، که هر نقش «نمودگر» یکی از آنها قرار می گیرد.

این که چرا طبع ایرانی به تکرار در هنر علاقه نشان داده، مستلزم بحث مفصلی است. بی تردید علتهای متعدد در آن مدخلیّت داشته: موضوع اقلیم که گرایش به خشکی دارد، یکنواخت بودن زندگی، ممنوعیت موسیقی و نقش (بخصوص نقش جاندار) از جانب مذهب، که ناگزیر هنر را بال و پر بسته می کرده و در مسیر خاصی می افکنده؛ بسته بودن جامعه، به‌نوعی که نمی توانسته است اندیشهٔ خود را آزادانه و با تنوع، به بیان آورد، و خواه ناخواه، می بایست در گریزها و سمبول های مختلف پناه بگیرد، اینها چند نمونه اند، ولی قضیه به همینها ختم نمی شود.

هنر ایران هنر «سمبولیک» و تجریدی است. یعنی در نقش و موسیقی، سمبول ها هستند که نماینده و نمایانگر عناصر اصلی می شوند، و از آن جا که سمبول ها یک مجموعیت تغییر ناپذیر را نمایندگی می کند به تکرار روی پرده است. هر نقش و هر نوا، نمایندهٔ عنصر مهم و پا بر جایی است که در زندگی ایرانی تأثیر مستمر و اساسی داشته، و همواره بازگشت به سوی همان مورد نظر است.

و اما تجرید که فرانسویها به آن Stylization مـی گویند، بجای خود شیء، جوهر شیء را در اثر هنری گنجاندن است، که در این صورت نقش، با علائم خاص و پیچشهایی ترکیب می گیرد. انعکاس اندیشه و معنی نیز در شکل، مقام خاصی می یابد. بدین گونه تجرید، جوهر ناب واقعیت را در یک اثر به فعلیت می آورد. آندره مالرو در تعریف آن می گوید: «جستجوی کیفیت که هدف هر هنر است، باعث می گردد که اشکال را به صورت تجرید در آورد».

۳ ـ **تشبیه:** تشبیه، همان گونه که نامش می نماید، مانند کردن چیزی به چیز دیگری است. بمنظور آن که صفت خاصی که مورد نظر است، برجسته‌تر نموده شود. وقتی انوری می گوید:

گر دل و دست بحر و کان باشد　　دل و دست خدایگان باشد

خواسته است سخاوت ممدوحش را در تشبیه به بیکرانگی دریا و معدن تفهیم کرده باشد. البته در همان دو چیزی که به هم تشبیه می شوند، باید وجه مشترکی وجود داشته باشد. این وجه مشترک گاهی آشکار و گاهی قراردادی است، و چون باید همواره مشبّه‌به گویاتر از مشبّه باشد، دو عنصر **محسوس** بودن و **غلوّ** در تشبیه، نقش مهمی داشته است. معمولاً امری نامحسوس را به محسوس تشبیه می کنند که بهتر نموده شود. مثلاً دل بخشنده به دریا، محبّت به گرمی آفتاب، عشق به سوزندگی آتش. اما برعکسِ آن هم

هست که عینی را به ذهنی ببرند، بمنظور آن که پایداری و پهناوری بیشتری به آن بخشیده شود. مانند تشبیه عطر به خُلق خوش و شب به کفر.

شمس قیس بهترین تشبیه را آن می داند که بتواند معکوس گردد، یعنی مشبّه و مشبّه به، یکی جای دیگری را بگیرد. چون تشبیه شب به زلف و زلف به شب.

از سوی دیگر، غلوّ در تشبیه، عنصر عمده‌ای است. وقتی قد به سرو تشبیه می شود، بدیهی است که خصوصیت بارز آن مورد نظر است، یعنی بلندی و راستی؛ و در تشبیه مژگان به تیر، خاصیت دلدوزی آن رسانده می شود. گاهی غلوّ به حدی می رسد که میان را به موی، و دهان را به نقطه یا هیچ تشبیه کنند، برای نمودن باریکی و ریزی. البته مشبّه‌به باید بخوبی شناخته باشد. از این رو در هر دوره تشبیه‌ها، از اشیاء و مفاهیم رایج زمان گرفته می شوند. وجوه تشبیه شعر فارسی عمدهٔ یا رزمی هستند یا بزمی و زینتی؛ بدین معنی که یا از آلات رزم چون تیر و کمان و کمند، و حیوانات مهیب، به عاریت گرفته شده‌اند و یا از گلها و درختها، و ابزار مجلس عیش و گوهرها و آرایشها و جاندارهای لطیف چون پروانه و کبک؛ زیرا برجستگی زندگی در این دو خط نموده می شده. عناصر ثابت طبیعت چون نور و ظلمت و ستارگان و دریا و بادیه و کوه و آتش و باد نیز بطریق اولی از نظر دور نمی مانند. مفاهیم ذهنی چون شجاعت و عقل و عشق و پتیارگی نیز جای خود دارند.

در این بیت حافظ معشوق، صبح است و عاشق شمع:

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم
تبسّمی کن و جان بین که چون همی سپرم

۴ ـ **مجاز و استعاره و کنایه:** مجاز آن است که کلامی در غیر معنی لفظی خود افادهٔ مقصود کند. شمس قیس مجاز را «ضدّ حقیقت» معنی کرده است و می نویسد: «حقیقت آن است که لفظ را بر معنی ای اطلاق کنند که واضع لغت، در اصل وضع، آن لفظ، به ازاء آن معنی نهاده باشد... و مجاز آن است که از حقیقت در گذرند و لفظ را بر معنی ای دیگر اطلاق کنند که در اصل وضع، نه برای آن نهاده باشند، لکن با حقیقت آن لفظ، وجه علاقتی دارند...» آن گاه مثال می آورد که چون گویی «فلان در دوستی تو پای ندارد، در دوستی تو ثبات ننماید»[۱۳] در این جا می بینیم که «ثبات» که مفهوم ذهنی است به «پای داشتن» که عینی است تبدیل گردیده، تا موضوع آب و رنگ بیشتر به خود بگیرد.

استعاره، شاخه‌ای از مجاز است، و چنان که نامش می نماید، عاریت گرفتن معنی

دومی است از کلمه. رشید وطواط می نویسد: «این صنعت چنان باشد، که لفظی را معنی باشد حقیقی، پس دبیر یا شاعر آن لفظ را از معنی حقیقی کنده به جای دیگر بر سبیل عاریت بکار بندد». یکی از مثالهایی که می آورد این است: خاک عمل از عنبر معزولی به!.[۱۴] می دانیم که نه عمل خاک دارد و نه معزولی عنبر، بنا بر این هر دو در معنی مستعار بکار برده شده‌اند. بطور کلی چه در تشبیه، و چه در مجاز و استعاره و کنایه، انتقال ذهنی به عینی مورد نظر است، تا نمود محسوس برای خواننده حاصل گردد. رشید وطواط معتقد است که با استعاره «سخن را آرایش تمام حاصل گردد» و شمس قیس نظیر همان تعریف را بکار می برد که «درعذوبت سخن و رونق کلام بیفزاید، دلیل بلاغت و فصاحت مرد باشد، و در دلالت معنی مقصود، از استعمال حقیقت بلیغتر بود...»[۱۵] عنصر المعالی، صاحب **قابوس نامه** نیز به پسرش توصیه می کند که «اگر خواهی که سخن تو عالی نماید، بیشتر مستعار گوی و استعارت بر ممکنات گوی.»[۱۶]

کنایه نیز از نوع استعاره و مجاز است. از این رو قدیمیها چون رشید وطواط و شمس قیس آن را تحت این عنوان ذکر نکرده‌اند، ولی در کتابهای جدیدتر از آن یاد شده، و آن نیز سخنی است که نه بصراحت بلکه، با کلمات نموداری ادای مقصود کند، و در مثال آن این بیت سعدی را آورده‌اند:

دامن کشان که می روی امروز بر زمین
فردا غبار کالبدت بر هوا رود[۱۷]

دامن کشان کنایه از با تبختر راه رفتن است و غبار کالبد بر هوا رفتن، کنایه از مرگ. در تشبیه و مجاز و کنایه، و تمثیل و نظایر آنها ذهن، دو مرحله‌ای عمل می کند. یکی صورت تشبیه شده، یا مجازی و تمثیلی را در نظر می گیرد، و سپس آن را با اصل موضوع تطبیق می دهد، و در این صورت، باز حرکت و تلاشی درونی در کار می آید. مثلاً در این بیت:

دایم گل این بستان شاداب نمی ماند
دریاب ضعیفان را در وقت توانایی

شاداب نماندن گل بستان، کنایه از زوال بهار زندگی و تمکّن است، ولی باید برای کشف آن راهی پیمود.

۵ ـ **تمثیل و ارسال المثل:** شمس قیس «تمثیل» را نیز جزو مصادیق استعاره می آورد، با این تفاوت که در این جا، استعاره در قالب مثال بیان می شود. چون در این بیت:

کـرا خـرمـا نـسـازد، خـار سـازد کـرا مـنـبـر نـسـازد، دار سـازد

می بینیم که یک مثال تجربی روزمره آورده شده، تا اصل کلی ای را ثابت کند. در کنار «تمثیل»، ارسال المثل نیز داریم. تفاوت این دو در آن است که در ارسال المثل، مَثَل رایج یا گفتهٔ معروفی آورده می شود، بعنوان حجّت؛ چون در این مصراع: که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز. اما در تمثیل، خود گوینده می تواند مفهومی را در قالب مَثَل بیان کند، یا صحنه‌ای را تجسم دهد.

مثلها و سخنان حکیمانه‌ای که رواج عام پیدا کرده‌اند و نیز اصطلاحات رایج موجب جلای کلام می شوند؛ زیرا خلاصه و چکیدهٔ حکمت تجربی یک قوم‌اند. همهٔ آثار بزرگ ادبی، تعدادی از آنها را در خود جای داده‌اند. این گونه است در حافظ یا در سعدی، مولوی، سنائی، فردوسی و بیهقی. این مثلها یک تاریخچه را بدنبال خود می کشند، و قدرت تلقینشان خیلی بیشتر از عبارتهای عادی است.

۶ ـ **تلمیح:** در دنبالهٔ تمثیل باید از تلمیح (یا تملیح) یاد کرد، و آن در ضمن شعر، اشاره کردن به شخص یاداستان معروفی است، تا از نمونهٔ آن کمکی برای ادای مقصود گرفته شود؛ چون اشاره به داستانها و قهرمانهای شاهنامه، عاشقان معروف، شاهان بزرگ، پیامبران یا فرزانگان. این بیت حافظ را ببینیم:

جـز فـلاطـون خُـم نـشـیـن شـراب حـال خـونـیـن دلان کـه گـویـد بـاز

یا:

شـاه تـرکـان سـخن مدعیان می شنود شـرمی از مظلمهٔ خون سیاوشش باد

۷ ـ **تجنیس:** تجنیس آن است که وجه مشترکی از لحاظ لفظ یا معنی درمیان دو کلمه باشد. برای جناس انواع مختلف بر شمرده شده که تنها از سه نوع عمدهٔ آن یاد می کنیم: یکی، دو کلمه‌ای که در نوشتن مساوی و در معنی متفاوت‌اند، و آن **جناس تام**، خوانده شده است، مانند **تیر** و **تیر**، **خطا** و **خطا** (نام سرزمین). دوم دو کلمه‌ای که در تلفظ مشابه‌اند و در نوشتن متفاوت، چون **خاست** و **خواست** و **خیش** و **خویش**. سوم دو کلمه‌ای که در معنی مشابه و در لفظ جدایند، مانند **نوش** و **شیرین**. در هر سه مورد، ذهن باید جستجو کند و رابطه را بیابد، و اگر تجانس موهم اشتباهی شده است، به اشتباه خود پی برد.

۸ ـ **اشتقاق:** اشتقاق ناظر به دو کلمهٔ هم خانواده است، که از لحاظ لفظی چند حرف مشترک در آنها دیده می شود، و از لحاظ معنوی خویشاوندی‌ای می یابند، چون **مستحق** و **حقیقت**. و **گذشتن** و **گذرنده**. از حافظ:

رندان تشنه لب را آبی نمی دهد کس
گویی ولی شناسان رفتند از این ولایت

اشتقاق که نوعی تشابه ناقص را عرضه می کند، بعلت ایجاد ربط، جزو صنعت قرار گرفته. صنعت بطور کلی، همواره در جستجوی آن بوده که رشتهٔ ارتباطی ای پدید آورد.

۹ ـ **مراعات النظیر:** این صنعت که زمینهٔ استعمال زیاد می یابد، قهرمان تداعی معانی است. باید کلماتی که به نوعی در یک صنف قرار می گیرند، همدیگر را بیاد بیاورند، چون چشم که ابرو را، و تیر که کمان را، و بوی که بوستان را.

مراعات النظیر مانند سایر صنایع موجب تکاپوی ذهن می شود، در جستجوی «همزاد». در این صنعت هر نوع مناسبتی بکار می افتد، حتی اختلاف طبع چون جنگ که صلح را بیاد می آورد، و آب که خاک را.

این بیت حافظ را برای مثال ببینیم:

یار من باش که زیب فلک و زینت دهر
از مه روی تو و اشک چو پروین من است

۱۰ ـ **سجع و ترصیع:** کلماتی که در آخر قرینه ها هموزن باشند، مسجّع هستند، مانند خزنده و پرنده. گر چه سجع مورد استعمالش بیشتر در نثر بوده است، از شعر نیز بیگانه نمانده. نثر گلستان و قصیدهٔ معروف امیر معزّی «ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من...» و غزل سعدی «ای ساربان آهسته ران کارام جانم می رود...» تا می رسد به بیت «من مانده‌ام مهجور از او، درمانده و رنجور از او ـ گویی که نیشی دور از او، در استخوانم می رود) نمونهٔ بارز نثر و شعر مسجّع اند. حافظ نیز گاه بگاه به این صنعت می پردازد، چون در این بیت:

باغبان همچو نسیمم ز درخویش مران
کاب گلزار تو از اشک چو گلنار من است

مرغوبیت سجع در سخن، به آن علت بوده است که بر اثر تشابه تلفظ، ایجاد آهنگ افزونتری می کرده. ترصیع در اصل بمعنای دانه های گوهر در زر نشاندن است. مجموع چند سجع تشکیل یک ترصیع می دهد. عبارت رشید وطواط در این باره این است: «بخشهای سخن را خانه خانه کند و هر لفظی را در برابر لفظی آورد که به وزن و حروف «روی» متفق باشند»[۱۸] مثالش این می شود:

ای منور به تو نجوم جلال وی مقرر به تو رسوم کمال

می بینیم که هر کلمه از لحاظ وزن قرینهٔ کلمهٔ دیگر قرار می گیرد، اگر این قرینه

سازی تابع وزن منظم باشد، نزدیک می شود به صنعت «موازنه».

۱۱ ـ **تناسب، تقابل و مطابقه:** تناسب به هنری گفته می شود که در میان دو یا چند مفهوم بنحوی از انحاء مناسبتی ایجاد کند. چون دراین قصیدهٔ معروف جمال الدین عبدالرزاق:

الحذر ای عاقلان زین دیو مردم الحذر
الفرار ای مردمان، زین وحشت آباد الفرار
گرگ در وی حاکم و آفات در وی پادشا
ظلم در وی قهرمان و فتنه در وی پیشکار...

می بینیم که هر مصراع را با مصراع بعدی مناسبتی است. تناسب نیز به تسلسل فکر و تداعی معانی کمک می کند، و ربط مفاهیم را موجب می گردد که خواننده به طرزی خوشایند، از مفهومی به مفهومی بلغزد. از حافظ:

چنان که صومعه آلوده شد به خون دلم
گرم به باده بشویید، حق به دست شماست

در صورتی که حالت قرینه‌ای در میان کلمات ایجاد گردد، در موضع **تقابل** یا **مطابقه** قرار گرفته‌اند، اگر مناسبت بر اثر توافق باشد، تحت عنوان تقابل، جای می گیرند و اگر بر اثر تعارض، تحت عنوان مطابقه. این بیت را **المُعجم** از ابوالفرج رونی بعنوان مثال آورده است:

صلح و جنگ تو شادی آمد و غم خصم و خشم تو تیهو آمد و باز

که دو نیمهٔ مصراع اول با دو نیمهٔ مصراع دوم تقابل دارند، و صلح و جنگ، و تیهو و باز، در مطابقه قرار گرفته‌اند.[۱۹]

تضاد:

در تضاد، دو حرف، دو صوت، دو لفظ، دو عبارت یا دو مفهوم نسبت به یکدیگر در تعارض قرار می گیرند، یا متفاوت هستند. حرف و صوت ممکن است که از لحاظ نرمی و درشتی، زیری و بمی، یا حرکت افقی و عمودی (ای و آ) متعارض شوند. در لفظ و عبارت و مفهوم، معنی و ملاک قرار می گیرد، مانند شب و روز، ابر و آفتاب، دوست و دشمن، عقل و عشق.

حافظ دوست دارد که از بعضی امور خلاف خاصیت شناخته شدهٔ آنها را بگیرد، چون جانبخش که جانستان بشود؛ یا از قصه که عادةً شب را کوتاه می کند، دراز کردن شب، توقع گردد. پیش از او مولوی بسیار بر این معنی تکیه داشته، و بطور کلی وجود اضداد را

لازمهٔ تکامل می گیرد، موجد گردش و جنبش که هستی بر این گردش و جنبشِ متوازن قائم است.

از خاصیت معهود چیزی، نتیجهٔ عکس گرفتن، خواننده را غافلگیر و شگفت زده می کند، زیرا بر خلاف انتظار او بوده، و این جزو عناصر لذت انگیز هنر شناخته شده است. شارل بودلر، در نظریه های نقدی خود بر اصل «غافلگیر کنندگی» تکیه دارد، و حافظ نیز بر ارزش آن واقف بوده. ضدّ نیز بطور کلی، در انگیزش تداعی، همان کار تشابه را انجام می دهد، یعنی موجب فرا خواندن مفهوم دیگری می گردد که معارض اوست. این دو نمونه را در حافظ ببینیم:

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود
ببین که جام زجاجی چگونه اش بشکست

یا: لعل سیراب به خون تشنه لب یار من است
وز پی دیدن او دادن جان کار من است

سنگ که عادةً جام را می شکند، در این جا به دست جام شکسته می شود، و از لب سیراب، تشنگی می تراود.

راجع به تنوّع، که در کنار هم قرار دادن گوناگونهاست، اشاره‌ای داشتیم و جای توضیح اضافه‌تری باقی نیست. موضوع آن قدر بدیهی و رایج بوده که در صنایع بدیعی هم عنوانی به آن اختصاص داده نشده است.

اکنون در پایان بحث صنایع، برای آن که از جلوهٔ طبیعی صنعت در حافظ نمونه‌ای به دست داده شود این چند خط را می آوریم:

زلف بر باد مده تا ندهی بر بادم
ناز بنیاد مکن تا نکنی بنیادم
می مخور با همه کس تا نخورم خون جگر
سر مکش تا نکشد سر به فلک فریادم
زلف را حلقه مکن تا نکنی در بندم
طرّه را تاب مده تا ندهی بر بادم
رخ بر افروز که فارغ کنی از برگ گلم
قد بر افراز که از سرو کنی آزادم

در این چهار بیت، لااقل بیست مورد صنعت بکار برده شده است، از نوع اشتقاق (۶ بار)، جناس (۲بار)، رد العجُز علی الصدر (۲ بار)، مناسبت (۳ بار)، تضاد (در سه جا)،

ترصیع، تشبیه، ایهام و مراعات النظیر (هر یک یک بار). ولی آیا ذهن به این تصنع پی می برد؟ آهنگ، ما را بر سر دست می گیرد، و سیلان بیت چنان است که گفتی همهٔ این کلمات از آغاز برای هم خلق شده‌اند.

اکنون باید به دو موضوع دیگر که نزد حافظ اهمیت خاص دارند، پرداخت، یکی سمبول و دیگری طنز.

نماد[۲۰] و سمبول:

حافظ در شعر خود بر خط صریح حرکت نمی کند، آن را می پیچد در هاله‌ای از کنایه و نماد و سمبول. سمبول، Symbole ترجمهٔ دقیقی در زبان فارسی ندارد، از این رو آن را به همان صورت اصلیش آوردیم. روی بردن حافظ تا این درجه به روش کنائی علت دوگانه دارد: یکی انگیزهٔ زیبایی و دیگری اجتماعی.

در نوعی از شعر بخصوص کلام عاشقانه و عارفانه، ایهام، همواره مطلوبتر از صراحت بوده، زیرا به تخیل خواننده مجال می داده که جستجو کند، به جولان در آید، آن مقدار معنی را که در پرده است، خود بیابد، و یا حتی معنی ای را که دلخواه خود اوست در سخن جای دهد. در این نوع شعر کلام بنحو مستقیم ادا نمی شود، دور می زند، قوس بر می دارد، گرد خود می پیچد، و سر انجام با پوششی، یا نیم سایه، به بیان می آید.

انگیزهٔ اجتماعی آن بوده که حجاب سخن، حایلی برای پرهیز از خطر گردد؛ برای هر مفهوم، نماینده‌ای جسته شود، که آن نماینده هم خود باشد و هم دیگری، قابل توضیح و تعبیر و گریز و گزیر، و اگر یک تعبیر عیب پیدا کرد، تعبیر دیگری از آن را بتوان موجه جلوه داد. بدین گونه، نیتی که در دل هست هم بر زبان آید و هم نیاید، زیرا صراحت در آن نیست و دلیل محکومیتش احراز نمی شود؛ اما در عین حال آمده، زیرا به کمک علائم خاص که برای شنوندهٔ اهلْ قابل درک است، آنچه باید گفته شود گفته شده.

با این اختراع یا ترفند، مقدار زیادی مطالب خطیر در زبان فارسی به بیان آورده شده، که آشکار گفتن آنها چه بسا جانها را بر باد می داد، هر چند که پوشیده نیز خود قربانیانی داشته است. این روش از کنایه و مجاز عادی شروع می شود تا می رسد به «شطحیات» و «طامات».[۲۱] شطح گویی، سخن گسیختهٔ نامعهود شبیه به حرف شوریدگان است، ولی این تنها راه بیان دریافتهایی بوده که از یک روح خروشان و بخصوص از ضمیر ناآگاه ـ که در و دربندی نمی شناسد ـ سرچشمه می گرفته، و واقعیت آن است که صادقانه‌ترین و نابترین ادراکها را از میان آنها باید جست. با این مکر است

(مکر به مفهوم قرآنی) که کسانی چون حسین منصور و بایزید و بوسعید و عطار و مولوی و شمس تبریزی و سهروردیِ شهید و عین القضات و روزبهان بقلی و حافظ شیرازی و صدها عارف و رند دیگر به سخن خود امکان رهایش داده‌اند. عجیب این است که گاه، خود این بزرگواران به کانون انفجاری که در کلامشان بوده، توجه نداشته‌اند، و گرنه از آن می هراسیدند.

این سخنان اغلب در حال وجد، خلسه، مستی، و از خزانهٔ وجدان نیم آگاه، بیرون می آمده، و کلانتر از آن بوده که چینه‌دان ماکیانی محیط تاب هضمش را داشته باشد. اگر بخواهیم اصطلاح سهروردی را به عاریت بگیریم، باید بگوییم که نوعی «زره مصقول»[۲۲] بر بدن کلام می پوشانیدند، بدان گونه که چشم معاند را خیره کند و توان نظارهٔ محتوای آن را از دستش بگیرد.

از آن عجیبتر، تلقی ای بود که شنوندگان و خوانندگان نسبت به این سخنان داشتند؛ هم نسبت به آنها مظنون بودند، و هم ربایشی احساس می کردند. تنها توجیهی که می توان برای آن یافت آن است که نیمرخ روشن نهانگاه روانی انسان از آن اقناع می شده. ایرانی با شخصیت دوگانه‌ای که یافته بود، اگر از یک جهت کورکورانه تابع جریانهای ناهنجار جامعهٔ خود شده بود، از جهت دیگر روی خود را از آن برگردانده نگاه می داشت، زیرا تعارضهای حل نشدنی در زندگی او ایجاد کرده بود.

سمبول، یکی از رکنهای اعتقادی و مذهبی بشری بوده. چنین می نماید که در اصل به آن روی برده برای آن که، محسوس را جانشین نامحسوس و پیدا را جانشین ناپیدا کند. با همهٔ جبروت، اعتبار و مقام قدسی که انسان برای «ناپیدا» قائل بوده است هیچ گاه نتوانسته است بنحو مستقیم و بتنهایی بر آن تکیه کند، همیشه به دنبال عوامل مادی و محسوس می گشته تا با عزیمت از آن، با آن ایجاد ارتباط نماید. برای این منظور نامگذاری می کرده، صفت می تراشیده، حالات انسانی قائل می شده، و از این نیز در می گذشته و شیء ملموس و محسوس را نمایندهٔ آن ناپیدا قرار می داده. این شیء ممکن بود جماد یا گیاه یا جاندار، طبیعی یا مصنوع، باشد، ولی در هر حال می بایست عین معینّی باشد. بدین گونه بود که چون به ایزدِ آفتاب، باران، طوفان، عقل، عشق، پیمان و غیره دسترسی نبود، نمایندگان آنها را آتش و آب و سنگ و درخت و حیوان قرار می داد، و یا بُتی، مجسمه‌ای می ساخت و آنها را واسطه می گرفت تا شفیع و حامی او در نزد پروردگار ناپیدا باشند. حتی در دینهای توحیدیِ ناپیدا پرست، امشاسپندان و سروش و فرشته، می بایست واسطهٔ میان آسمان و زمین قرار گیرند. در اسلام، فرشته، هیأت

انسانی به خود می گرفت، و در مسیحیت به نقش در می آمد که بال برایش می گذاشتند، زیرا در میان زمین و آسمان رفت و آمد داشت.

مرموزیت آسمان، منبع پایان ناپذیری برای بکار انداختن تخیل انسان بوده. در خلق سمبول، غریزه و عقل، هر دو بکار می افتاده. در میان عمل منطقی مغز و مشاهده و خیالپردازی، همواره رابطه‌ای است. حتی عجیبترین افسانه‌ها و باورها، یک خط ارتباطی با عقل می یابند. چه، نخستین دل‌مشغولی انسان ادامهٔ حیاتش با بهترین کیفیت است. این مهم از طریق خرد و حساب برآورده می شود. حتی دیوانگیها و شوریده سریهایش در خدمت این هدف قرار می گیرد. کلمهٔ «کیفیت» را که آورده‌ام فراموش نکنیم.

جستجوی «مقدس» و «بالا» و «لاهوت» ارتباط با این «کیفیت» پیدا می کند. سمبول که باید رابطه با عالم عِلوی را تسهیل نماید، نشانهٔ استیصال آدمی است بر روی خاک؛ از این رو کاربُرد آن بیشتر در مذهب، جادوی و هنر بوده است. این هر سه گرچه متفاوت و یا گاهی متعارض هم باشند، یک هدف را تعقیب می کنند و آن رهانیدن آدمی از قیود دست و پا گیر زمینی است. در میان روحانیت مذهب و نیازهای مادی انسان رابطهٔ مستقیمی برقرار است. نمادهایی که جنبهٔ دینی دارند، از زمینه های اقتصادی، سیاسی و اجتماعی انسان نشأت می کنند. عکس آن نیز درست است: سایهٔ اعتقاد دینی بر چگونگی خصوصیات زندگی مادی می افتد؛ ولی هرگاه تناقضی در میان این دو باشد، شرایع دینی به سود ضروریات زندگی تغییر سیما می دهند.

تخیل انسان در تصور سمبول‌ها هیچ حد و مرزی نشناخته، خود را به همهٔ آب و آتشها زده است: از حیوانات کریه، موذی و حقیر، مانند جغد و مار و سوسک گرفته، تا کبوتر و عقاب، و گیاهان مختلف نظیر گز و مو و نیلوفر آبی، و درخت زندگی، و درخت دانش، و روشنایی و شمع و لباسها و تندیسها و اشکال حلقوی و زاویه‌ای، و موجوداتِ خیالیِ نیمه حیوان ـ نیمه انسان، و ایزدانی که چند سر و دست داشته باشند، مانند «کالی» هندوها، و جهتهای جغرافیایی، و طاق و گنبد و گلدسته، و هشت گوشی و چارگوشی در بنا، و تجسم خورشید و ستاره، و آسمان و کیهان و زمان، بصورت دایره و مار پیچ، و گردونه و چرخ، و رنگها که مثلاً سفید رنگ شادی و صلح باشد و سبز رنگ آبادانی و مرگ هر دو، و زرد رنگ اندوه، و سرخ علامت زندگی و مرگ، و محراب که سمبول حضور پروردگار است و شکل پیکر انسان به آن داده شده، و فرض تقدس و تبرک و تأثیر جادویی برای عدد و کلمه و نام... ذکر همه آنها یک سیاههٔ تمام نشدنی خواهد شد.

از کتابهای کهن مذهبی و سرودهای اولیه که بگذریم، نخستین بار افلاطون سمبول را از دید فلسفی مطرح کرد. از نظر او همهٔ آفریده ها و امور محسوس مثال اصل خود می باشند که آن اصل به حواس در نمی آید، چون نسبت سایه، به صاحب سایه. مولانا جلال الدین همین معنی را بطرزی مکرر و پر آب و تاب در مثنوی خود بسط داده است.

ولی هنر و ادبیات اروپایی، کمتر از شرق به کارگیری سمبل پرداخته است، و این به علت ماهیت روانی غرب بوده که از شرق پیچیدگی و تو در تویی کمتری داشته. تنها در اواخر قرن نوزدهم، نهضت سمبولیسم در اروپا ایجاد شد که تاریخ دقیق آن را ۱۸۸۵ گرفته اند. پایه گذار سمبولیسم اروپایی، شارل بودلر است که با شعر Correspondances «تلاقی ها» که در سال ۱۸۸۷ سرود. در این شعر دنیا را مجموعه‌ای از «سمبول» می انگارد. ترجمهٔ قطعه این است:

طبیعت معبدی است که در آن ستونهای زنده‌ای گاه بگاه، سخنان نامفهومی از خود بروز می دهند، و آدمیزاد در این معبد، در میان جنگلی از سمبول‌ها گام می زند، که این سمبول ها او را با نگاههای آشنا می نگرند. پژواکهای ممتدی از دور شنیده می شود که بهم می آمیزند و یکی می شوند، در وحدتی ظلمانی و ژرف؛ و این وحدت پهناور است، چون شب و نور، و عطرها و رنگها و صوتها هر یک به دیگری بدل می گردند.

عطرهایی هستند لطیف، مانند گوشت تن کودک، نرم چون نوای نی، و سبز چون چمنزار، و عطرهای دیگری هستند. قوی و نافذ و زننده. و اینها که عنبر و مشک و بلسان و بخور باشند، حالت تصعید مواد نامتناهی را دارند، و عروج روان و حواس را می سرایند.

چنان که می بینیم در این جا، جان داشتنِ بیجانهاست؛ سخن گفتن، نگریستن که مجموع آنچه هست، جنگلی از سمبول است. صداها پژواکی بیش نیستند، که با همه تفاوت ظاهری، تشکیل یک کلّ می دهند، و عطر و رنگ و صوت که نمودار عناصر محسوسند، یکی به دیگری بدل می گردد، و در بیت آخر، بوی افشاندن به سرودن تبدیل می شود.

توجه به عطرهایی چون مشک و عنبر تأثیر شرق را در بودلر می نماید.[۲۳]

در ادب عرفانی فارسی و بخصوص حافظ، آمیختگی سمبول و کنایه است. اغلب کلمات مهم، علاوه بر مفهوم لفظی خود از بار سمبولی و کنایه‌ای برخود دارند، یعنی نمایندهٔ فکر پنهانتری هستند. ریشهٔ بعضی از آنها به اندیشهٔ کهن آریایی می رسد؛ مانند مهر، مغ، می مغانه، روشنایی و شراب، عنایت ازلی، که همان فرّه ایزدی است. پیر

خرد، آیینه و جام. بعضی جدیدترند، چون زنّار، دیر، برخورد عقل و عشق، رند و امثال آنها. چون بحث این کلمات مربوط به «جهانبینی حافظ» می شود، ما آنها را در این جا فرو می گذاریم، همین اندازه بگوییم که هر یک از اینها یک قطار ماجرا به دنبال خود می کشند، و نمایانگر اندیشهٔ پیچاپیچی می شوند که بصورت خزنده، در لایهٔ زیرین تاریخ ایران حرکت کرده است و هنوز هم اگر برای ما قابل لمس و درک هستند، برای آن است که این خزش ادامه دارد.

همین بُعد کنائی ـ تاریخی است که دیوان حافظ را برای ما واجد کیفیتی بیشتر از یک دیوان شعر می کند. ما می خواهیم آن را بکاویم تا در آن به ماجرای گذشتگان خود دست یابیم، و از طریق آن به ماجراها و مسائل امروز خود. در واقع یک گام آن سوتر ماجرای بشریت مطرح است. در این کلمات مکرر پیچیدهٔ اسلیمی وار، گویی سرُون‌هایی هستند که می لرزند، و مانند «آنتن» از گذشته‌های دور و امروزِ نزدیک به ما خبر می دهند.

آیینهٔ سکندر جام می است بنگر
تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا

مفاهیمی که ذهن بشر را لاینقطع به خود مشغول می داشته و با سرنوشت او وابستگی مستقیم نشان می داده، در قالب سمبول‌ها جای گرفته‌اند، و اینها در هر سرزمین، بر حسب اقلیم و اوضاع و احوال خاص آن، ماهیت می گرفته‌اند. سمبول، عناصر متعدد و متفرق را وحدت می بخشد، در خود جمع می کند، گروه بندی می نماید، و خلاصهٔ آن را بصورت مجرد به نمود می آورد. فی المثل یک بوته می تواند نمایندهٔ کل سبزی، و یک شکل خاص نمایندهٔ عالم کوْن قرار گیرد.

تلاقی هنرها

نکتهٔ دیگر که ارتباط مظاهر هنری است با یکدیگر، چون شیء، نقش، آهنگ و کلمه. در اصل، هر یک از اینها به دیگری تبدیل می شده. یک شیء در مشاهده، ارزشش به کلام بیان می گردیده. یک اندیشه که از کلام ترکیب گرفته بود، به نقش در می آمده. رقص، زبان بیان مقصود داشته، و موسیقی نیز حالت مجرد و متبلور ناله و ندا و صلای انسانی بوده است. بنا بر این نوع خویشاوندی در میان آنها دیده می شود. بدین سبب است که در میان موسیقی و نقش و شعر و رقص یک ملت، شباهتهایی است. ما در حافظ به هر دو این اصل بوضوح بر می خوریم. از یک سو تلاقی هنرهاست. گویی این

کوشش آگاهانه برای او بوده است که نقش و موسیقی و رقص و کلام را، همگی در سخن خود گرد آورد، چه از جهت هنری (یعنی جستجوی جامعیت هنر) و چه به علت مطرود شناخته بودن نقش و موسیقی و رقص که او خواسته است برای همهٔ آنها جانشینی در کلام بیابد. این است که ما رقص در ترکیب کلمات می بینیم، نوعی مواجیت که به انحنا و پیچ و تاب پیکر انسانی نزدیک می شود، و نیز نوایی نزدیک به موسیقی، یعنی کشش و زنگ آهنگین، در برخورد حروف و اصوات؛ و از لحاظ نقش، تصویر ظرایفی که تنها در مینیاتور و تذهیب معادلش را می توان جست. در همهٔ این مظاهر هنری، حضور انسان زنده، همیشگی است. می بینیم که قُل قُل مینا مانند صدای گلوست، و دهانهٔ صراحی «چشم» خوانده می شود؛[۲۴] و شراب به رنگ خون آدمیزاد است و یاقوت، آبداری لب دارد؛ و روندگی جوی مانند گذشت عمر است؛ و این انسان زنده، با جسم و خون و زیبایی و عطر و خرامش و احساس و صدا و گرمای تن و طپشهای سینه اش در شعر جای گرفته. بدن زیبای گرم طپندهٔ انسان بمنزلهٔ خون است در تن شعر حافظ که یک لحظه از آن منفک نمی شود.

ما گویندهٔ دیگری نمی شناسیم که باندازهٔ حافظ ربودهٔ زیبایی جسمانی باشد. سعدی از لحاظ شناخت و ستودن زیبایی، می تواند با او برابری کند، ولی سعدی می بیند ومی گذرد، حافظ در برابر آن زانو می زند وبه نیایش در می آید، درست مانند محراب.

از سوی دیگر، خویشاوندی هنر حافظ با سایر هنرها، چون نقش و موسیقی ایرانی و حتی خط نستعلیق، بخوبی مشهود است. من هرگاه، به معماری بناهای اصفهان و کاشیهای مسجد شیخ لطف الله نگاه می کنم، یا مسجد جامع یزد (که مربوط به عصر حافظ است) یا قالیهای اصیل، و زریها و قلمکارها و تذهیبها و نقوش تیموری و صفوی، به یاد غزلهای حافظ می افتم. همین گونه است نواهای موسیقی، وخط: قوس ج ها و دها که بشکل کسمه و زلف است؛ انحناهای دهانهٔ ن و کشیدگی ش، دَوَرانی که در همهٔ حروف دیده می شود. اینها وقتی از زیر دست خطاطان بزرگ بیرون آمده باشند، همان هیأت گویا و زندهٔ شعر حافظ را می یابند. هر نوع تعبیر و تفسیری راجع به یکی از این هنرها بشود، باید سایر شاخه ها را نیز در نظر گرفت. همهٔ آنها تشکیل یک خانوادهٔ واحد عجیب می دهند، در حرکتی پا برجا و در عین حال رونده، همیشه همان و پیوسته متغیّر. مانند سرو پای در خاک و سر بر اوج. علت تلاقی هنرها آن است که آنها که جوهرهٔ روح ایرانی را منعکس کرده اند، همگی به یک میعادگاه بر می گردند و آن انسان است، انسان ایرانی. حافظ بر تارک این تلاقی جای دارد.

طنز:

طنز مانند نسیمی است که در سرابستان شعر حافظ وزش دائمی دارد، جزو ارکان اصلی سبک او و خاص اوست. البته طنز در ادب فارسی بیسابقه نیست، و همهٔ بزرگان سخن از فردوسی تا مولوی و سعدی به آن راهی داشته‌اند، لیکن نزد خواجهٔ شیراز شخصیت دیگری بخود می گیرد. طنز بطور کلی، زمانی پا به میدان می نهد که از فرط مضحکه بودن اوضاع، دیگر جدّ نتواند بتنهایی از عهدهٔ بیان مطلب برآید. دوران حافظ و تراکم فکرهایی که او را در میان گرفته بود، یک چنین اقتضایی داشته است. در کمتر بیتی یا مفهومی از دیوان می بینیم که رشحه‌ای از طنز نباشد. همزمان معروف او عبید زاکانی، وضع همان زمانه را در قالب هزل بیان کرده است. هزلهای عبید روایت دیگری از ناهنجاریهای روزگار است، منتها او مانند حافظ به عمق تاریخ و سرنوشت بشر نمی رود.

طنز، شوخی لطیف است، در عین حال بقدر کافی نافذ و گزنده. ضعفهای بشری را به باد مسخره می گیرد، تا درس اخلاقی بدهد.

ساموئل جانسون، ادیب انگلیسی می نویسد: «هر جا دیوانگی یا نابکاری‌ای در کار باشد، طنز برای انتقاد از آن بکار می افتد». در یک کلمه باید گفت که افشاء کنندهٔ رذالت است. طنز حافظ این خصوصیت را دارد که با نرمی تمام بر ریشه می زند. اصطلاح با پنبه سر بریدن، دربارهٔ آن صادق است، و همین حضور دائمی طنز، بر غم انگیزترین اندیشه‌های او جامهٔ نشاطی می پوشاند. قوم ایرانی در طنز (که هنوز هم بصورت جوکهای مختلف ادامه دارد) بار مصائب را اندکی سبک می کرده است. روزنه‌ای است برای خروج سموم از وجود. از سوی دیگر وقتی طنز پا بمیان می نهد، نشانهٔ آن است که امید به حل مشکلات به کمترین درجهٔ خود رسیده. چنین وضعی برای مرد روشن بین، آمیختگی خنده و گریه را بیاد می آورد. حافظ زبان حال این عده است:

میان گریه می خندم که چون شمع اندر این مجلس
زبان آتشینم هست لیکن در نمی گیرد

***

یک غزل برهنه

در خاتمهٔ این بحث، اجزاء یک غزل را برای نمونه، از لحاظ صورت و معنی به بررسی می گذاریم، هر چند مطلب، بیش از آنچه انتظار می رفت، دراز شده است.

اینک غزل:

۱ ـ صبا به تهنیت پیر میفروش آمد — که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد
۲ ـ هوا مسیح نفس گشت و باد نافه گشای — درخت سبز شد و مرغ در خروش آمد
۳ ـ تنور لاله زبس بر فروخت باد بهار — که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد
٤ ـ به گوش هوش نیوش از من و به عشرت کوش — که این سخن سحر از هاتفم به گوش آمد
۵ ـ ز فکر تفرقه باز آی تا شوی مجموع — به حکم آن که چو شد اهرمن سروش آمد
٦ ـ ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد — چه گوش کرد که با ده زبان خموش آمد
۷ ـ چه جای صحبت نامحرم است مجلس انس — سر پیاله بپوشان که خرقه پوش آمد
۸ ـ ز خانقاه به میخانه می رود حافظ — مگر ز مستی زهد ریا بهوش آمد

یکی از غزلهای بهاری حافظ است، در بحر مجتث که مجموعاً ۱۱٦ غزل در خانوادهٔ این وزن در دیوان دیده می شود. با انتخاب ردیف آمد، جنبندگی در همهٔ ابیات نهاده شده. بیتها را یک بیک ببینیم:

۱ ـ صبا به تهنیت پیر میفروش آمد
که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد

وجه صوری: موضع حروف و حرکات طوری است که بنحو خوشایندی با هم برخورد کنند. نخست تکرار بعضی از حروف، چون: ۲ب (صبا به) و ۲ت (تهنیت) و ۳م (میفروش و موسم) و ۲ن (ناز ونوش) و ۲ ش (عیش و نوش). حرکات نیز در تنوع و تناسب هستند (اِ ـ آ ـ اِ ـ ای ـ او ـ ای).

مصراع نخست آرام در مقام اعلام خبری شروع می شود، و در مصراع دوم در تسلسل واوهای عطف خیز بر می دارد. برخورد ن ها و ش ها (در عیش و ناز و نوش) حدتی به آن می بخشد. کلمات طوری انتخاب شده‌اند که با جوّ شعر که بهار افشان است هماهنگ باشند.

وجه معنوی: مصراع نخست با تجسم مجلس بی ریایی که همان صحن چمن است شروع می شود. صبا، نسیم شرق، که برید خوشخبر عاشقان و آزادگان است از راه می رسد. پیر میفروش باید نخستین کس باشد که به او شادباش بهاری گفته شود، زیرا بهار فصل اوست، فصل نشاط و رویش و روندگی. پیر میفروش نه تنها مقسّم باده است، که باید در این فصل نوشیده شود، بلکه بعنوان «پیر مغان» یادگار سرسبزی ایران کهنسال می باشد، سایه‌ای است از زرتشت پیر. شراب و بهار که هر دو تبار جمشیدی دارند، از نیاکان دیرینهٔ او حکایت می کنند. پیر میفروش جنبه‌های مختلف دارد: نمایندهٔ

فرزانگی قوم ایرانی، معلم آزادگی و روشن بینی در شعر حافظ و معادل باکوس Baccus ایزد شراب در یونان قدیم. ولی چه تفاوتی میان این دو. پیر ایران مظهر گذشت و مهر و فرح آرام است، د رحالی که باکوس مناسکی داشته که با رقصهای هیجانی و خشونت و مست بازارهای خواهش آلوده همراه می شده.

مصراع دوم، تعلیل مصراع اول است. انگیزهٔ آمدن صبا آن است که فصل شادی و نوش فرا رسیده. چهار خصوصیت برای این فصل بر شمرده شده است که تا اندازه‌ای مرادف و مکمل همدیگراند: طرب و عیش، گذران خوش زندگی است، و ناز و نوش برخورداری از نعمتهای حیات. ناز و نوش حالت توأم دارند.

این تبریک که مقارن با جشن نوروزی است در واقع به مفهوم «شروع کار» و کسب اجازه برای بهره گیری از بهار است. توجه بشود که در همین یک بیت، تاریخ و اسطوره و موقعیت مکان و جشن طبیعت به هم آمیخته شده‌اند. تا کنون کسی تازه شدن فصل را به این صورت عنوان نکرده است: تصویری که در برابر ما نهاده می شود آن است که صبا با پیکر اثیریش از راه می رسد، با خضوع و لطف، در برابر پیر زانو می زند و با نجوایی که «های» نفسش به صورت می خورد و تنها مخاطبش قادر به شنیدنش است، اعلام موکب بهار می کند. بهار شکفتگی می آورد، و همان لبخندی را که بر لب پیر میفروش است به همهٔ عناصر موجود از گیاه و حیوان تسری می دهد.

۲ ـ هوا مسیح نفس گشت و باد نافه گشای
درخت سبز شد و مرغ در خروش آمد

وجه صوری: جهت بیت بر اثر چهار آ کشیده (یا ـ نا ـ شا ـ آ) رو به برشوندگی می رود، این حالت گرایش به فراز در بسیاری از ابیات حافظ دیده می شود. به تعدد س ها (۳) و ش ها (٤) و خ ها (۲) توجه شود که صفیر تند در بیت می نهند. نیز به برخورد ۲ گ (در گشت و گشای) و تناسب میان هوا و باد و درخت و مرغ. بقیهٔ حروف به نسبت نرم هستند. ساختمان بیت در قالب چارپاره، تسمیط گونه است. هرپاره، قرینهٔ پارهٔ دیگر قرار می گیرد.

وجه معنوی: خیزش عطرآگین بهار با کمک دو استعاره ترسیم گردیده است: زنده کردن مسیح مرده را، و مشک افشانده شدن از نافه، بدین گونه خواننده را از دیوارهای «جلیله» به صحرای ختن می فرستد.[۲۵]

نافه گشایی کنایه از بوی افشانی است، از هر حُقّهٔ سربسته‌ای، که گره زلف باشد یا نافه یا غنچه. دم هوا همه را به شور می آورد. این است که در مصراع دوم درخت سبزی

خود را باز می یابد و مرغ به نوا می افتد. این خروش، خروش مستانه است به سبب لبریز شدگی از حیات و جفتجویی.

۳ ـ تنور لاله زبس برفروخت باد بهار
که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد

وجه صوری: برخورد ۳ب (بر، باد، بهار) و۲غ (غنچه و غرق) و۲گ (گشت و گل) غرق و عرق شبه جناس است و تشابه خطی نیز می یابند.

وجه معنوی: تشبیه لاله به تنور از فرط سرخی و شکفتگی است. دایرهٔ دهانهٔ تنور به شکل لاله بوده. مجموع تشبیه، غرور و بر دمیدگی لاله را می نماید که چیزی جز شعلهٔ آتش نمی تواند آن را تجسم دهد. به ارتباط عرق غنچه، و نیز جوش آمدن گل با آتش لاله توجه شود. جوش آمدن گل، کنایه از فوران رنگ و نشاط است. از عرق غنچه، منظور شبنمی است که بر آن نشسته. کلمات قویِ تنور، غرق، جوش، در کنار لطافت لاله و غنچه و گل و بهار، تضاد پدید می آورند.

مصراع دوم صفات انسانی در خود دارد؛ چون رخساری که از فرط هیجان عرق بر آن بنشیند و خون به آن هجوم آورد، ارغوانی شود.

٤ ـ به گوش هوش نیوش از من و به عشرت کوش
که این سخن سحر از هاتفم به گوش آمد

وجه صوری: تسلط حرف ش (۵) و غلبهٔ سجع (گوش، هوش، نیوش، کوش). برخورد ۲س (سخن و سحر). تکرار کلمهٔ گوش (رد العجُز علی الصدر). ش ها طنین نیرومندی به شعر می بخشند، ولی در مصراع دوم، تنوّع حروف، بیت را رو به آرامش می برد.

وجه معنوی: سه بیت اوّل در وصف بهار بود. از این جا انحنایی به غزل داده می شود و می آید بر سر نتیجه گیری:

اکنون که بهار در تمام شکوه خود رخ نموده است حقش ادا نمی گردد، مگر آن که به عشرت پرداخته شود. عشرت کام دل گرفتن از زندگی است یاد آور این بیت منسوب به خیام:

گفتم به عروس دهر کابین تو چیست
گفتا دل خرّم تو کابین من است

عشرت در نظر حافظ با توجه به کلّ جهانبینی او تنها لذت جسمانی نیست که موجب اقناع نیازهای حسّی گردد، بلکه در کنار آن و بر اثر آن گشایش روح و عروج معنوی نیز حاصل می گردد. مولانا جلال الدین بر این اصل تکیه دارد، و حافظ نیز بر همان اعتقاد

است ـ که بهره‌وریهای جسم، چون خور و نوش، در طبایع پخته و مستعد تبدیل به مائده‌های روحانی می گردند. برای عشرت تعبیرهای عرفانی آورده‌اند که همواره باید با تأمل در آنها نگریست. فخرالدین عراقی می نویسد: «عشرت لذت انس است با حق تعالی و سرور دل در آن».[۲۶]

«به گوش هوش شنیدن» گویا اصطلاح زمان بوده است. این توصیه را از زبان هاتف می کند که پیام آور «عقل کل» است. هاتف، پیک آسمانی است و از عالم غیب ارائهٔ طریق می آورد، نظیر فرشتهٔ وحی برای پیامبران. سروشِ پیش از اسلام نیز همان مقام را داشته است، و چون خود نامرئی است، منظور خویش را از طریق الهام و اشراق بر دل سالک می تاباند. ندای هاتف همان «گواهی دل» است و اگر منشأ آسمانی برای آن تصور شده، برای آن است که به کشفی ناگهانی شبیه بوده است.

این که به «سَحَر» تصریح دارد، برای آن است که آن بهترین ساعت برای باز کردن دریچهٔ روح به جانب اشراق است. سحر، ساعت ناب است، روحانی و آرام، و ما بارها در حافظ به خاصّ بودن آن اشاره می بینیم.

۵ ـ ز فکر تفرقه باز آی تا شوی مجموع
به حکم آن که چو شد اهرمن سروش آمد

وجه صوری: غلبهٔ الف: در مصراع اول سه **الف** انتها (با، آ، تا) که به شعر جهت فراز می دهد و در مصراع دوم سه **الف** آغاز (آن که، اهرمن، آمد) که موجب کوبش و تکیه بر کلمات می گردد. به برخورد ۲ **ف** (فکر، تفرقه) و ۲ **ک** (حکم، آن که) توجه شود. **ف** و **ق**، حروف همسایه هستند، و یکی بیدرنگ دیگری را به یاد می آورد. شوی و شد، تشکیل «اشتقاق» می دهند. تفرقه و مجموع و سروش و اهرمن، نسبت به یکدیگر در تضاد قرار می گیرند. بیتْ شامل چهار فعل است که حاکی از تحرک‌اند: باز آمدن، شدن، بار دیگر شدن، آمدن.

وجه معنوی: تفرقه و مجموع از اصطلاحات عرفانی است. کل گفته‌های عارفان را که جمع کنیم آنچه از آن بیرون می آید آن است که تفرقه خود را نگریستن و حق را ننگریستن است، و جمع، برعکس آن. در **مصباح الهدایه** آمده است: «اگر در طاعت به کسب خود نگرد، در مقام تفرقه باشد، و اگر به فضل حق نگرد، در مقام جمع بود؛ و هر که از خود و اعمال خود بکلی فانی شود، در مقام جمع الجمع بود». و جامی از همه خلاصه تر و ساده‌تر موضوع را بیان می کند: «تفرقه عبارت از آن است که دل را بواسطهٔ تعلق به امور متعدد، پراکنده سازی و جمعیت آن که، از همه به مشاهدهٔ واحد

پردازی.»[۲۷]

مولوی تفریق را جدا بودن از حق می داند که در مرحلهٔ زندگی است، و جمع با پیوستن به حق در مرگ حاصل می گردد:

مرگ ما هست عروسی ابد　　سرّ آن چیست؟ هو الله احد
شمس تفریق شد از روزنها　　بسته شد روزنها، رفت عدد[۲۸]

اما حافظ در تعبیر عرفانی محصور نمی ماند، حتی گاهی از سبکترهای آن به طعنه یاد می کند. روش او آن است که در این مورد نیز «ایهام» بکار گیرد. در عین توجه به تعبیر عرفانی (گاهی با قبول و گاهی با شک) جنبهٔ روانی و اجتماعی و روزمرهٔ مفهوم را از یاد نمی برد. بنا بر این در این جا تفرقه بی هیچ تردید، پریشانی خاطر نیز منظور است، پراکندگی فکر که وی تمام عمر از آن در رنج بوده است. زمانهٔ او به علت آشفتگیهایش مقدار وافری از این عارضه را عرضه می کرده است.

در مقابل آن، مجموعیت قرار دارد. یعنی آرامش خاطر، ضمیری که خود را متفرق نکند و بر فکر اصلی زندگی متمرکز باشد. در جای دیگر می گوید «هر آن کو خاطر مجموع و یار نازنین دارد ـ سعادت همدم او گشت و دولت همنشین دارد». خاطر مجموع، همان خیال آسوده است که با آن بتوان نصیب خود را از زندگی گرفت.

تفرقه، اشاره‌ای به تشتت در جهانبینی نیز می تواند داشته باشد. او در پی مقصد و راهی بوده که بیرون شدی به روشنایی نشان دهد، چون در خط عشق حرکت می کرده، بعید نیست که هر چه را که او را از این مسیر باز می داشته، تفرقه بخواند.

تفاوت تفرقه و مجموع در نظر او بحدی عظیم است که آن را در تمثیل اهریمن و سروش تجسم می دهد. این همان «اضداد» است «دیو چو بیرون رود فرشته درآید» و یادآور تفکر نیکی و بدی و نور و ظلمتِ ایران مزدایی. توصیهٔ هاتف در بیت چهارم شبیه به بشارتهای سروش در **شاهنامه** می گردد.[۲۹] در واقع هاتف و سروش با دو اسم، یک شخصیت می یابند. هاتف از آن جا که پیک آسمانی است نمی شود به حرف او گوش نداد. موضوع ربط می یابد به بیت چهارم که در آن می گوید: عشرت را دریاب! دربارهٔ کلمهٔ «عشرت» باید دقت بیشتری داشت. می توان آن را خدمتگزار زمینی عشق دانست. همان گونه که گفتیم هیچ لذت در نزد حافظ بی وجه روحانی متصور نمی گردد.

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

وجه صوری: تعدد ز (۳) و برخورد ۲ س (در سوسن) و ص (در صبح) در مجموع،

صوت صفیری و تیز در بیت می نهد که در تلفیق با حروف نرم، متعادل می گردند. تسلط د (۵)، ۳ الف (در ندانم و آزاد) تا اندازه‌ای جهت مصراع را رو به بالا می برد. تکیه روی صفت آزاد است. گوش و خموش (سجع). گوش و زبان (مراعات النظیر) زبان و خاموشی (تضاد).

وجه معنوی: با آن که از نو چرخشی در غزل دیده می شود، ارتباط پنهانی، در میان ابیات برقرار است. مرغ صبح، به احتمال نزدیک به یقین بلبل است. همان مرغی که در بیت دوم خروش بر می آورد. جای دیگر هم بلبل، مرغ صبح، یا مرغ سحر خوانده شده است (صبحدم مرغ سحر با گل نوخاسته گفت...)

سوسن آزاد، سوسن سفید است و آن را از این جهت ده زبانه می گفته‌اند که پنج کاسبرگش نیز مانند پنج گلبرگش سفید رنگ است (**فرهنگ معین**). چون این برگها به شکل زبانند، آن را گل زبان آور خوانده‌اند. اما از آن جا که با همهٔ زبانداری صدایی از او بر نمی آید به حساب خویشتن داری و زیرکی او گذارده شده است. در مقابل، مرغ صبح پیوسته در فریاد و فغان است. بلبل بعنوان پرندهٔ عاشق، در عشق خود بیقراری نشان می دهد و این نشانهٔ ناتمامی اوست. پختگی در خاموشی است. سعدی نیز او را به علت هیاهو یش سرزنش می کند: «ای مرغ سحر عشق زپروانه بیاموز...» گفتن، عیب دیگری هم دارد و آن این است که از آن افشاء راز می تراود؛ و این چنان که می دانیم خطراتی در پی دارد. بطور کلی خاموشی مورد ستایش اکثر بزرگان فکری ایران بوده است.[۳۰] سکوت در برابر الوهیت نیز نشانهٔ انکسار و احترام شناخته می شده. با این مقدمه می رسیم به سؤال اصلی که منظور از بیت چیست؟ سوسن از مرغ سحرپندی گرفته است و آن این است که با همهٔ زبانداری خاموشی را برگزیند. صفت آزاد در بارهٔ گیاهانِ همیشه‌سبز بکار برده می شود، چون سرو و سوسن و حافظ آن را در وجه دیگر ایهام بمعنای فارغ از همهٔ قیود می گیرد. به این حساب، سرو که بی بار است درخت نمونه و سوسن گل نمونه گرفته شده است. خاموشیش موجب گردیده که راه عافیت درپیش گیرد. در مقابل، مرغ از فریاد خود هیچ طرفی نبسته است؛ پای بندِ عشقی نا سرانجام بوده، و گل که معشوق اوست، در بی اعتنایی سردِ خود به لابه‌هایش کمترین پاسخی نداده.

درس دوران نیز هست و درس تاریخ، که سلامت را در خاموشی بیابند. خاموشی همراه است با عزلت که حافظ آن را نیز می ستاید (در نزد ما تجرد عنقا تمام نیست...) از بس چشم جهان بینش نتایج مصیبت بار حرص زدنهای مردم زمانه را دیده، عبرت گرفته است.

۷ ـ چه جای صحبت نامحرم است مجلس انس
سر پیاله بپوشان که خرقه پوش آمد

وجه صوری: تسلط صفیر س (٤) و یک ص. برخورد ۲ ش و ۲ م و ۳ پ. ۵ غلبهٔ آی کشیده (جا ـ نا ـ یا ـ شا ـ آ) که به بیت طنطنه می بخشد. مصراع اول دارای پنج حرف حلقوی است (چ ـ ج ـ ح ـ خ ـ ج). بپوشان، و پوش (اشتقاق). بیت با سؤال چه جای شروع شده است. مطلبی که با سؤال شروع شود، عادهٔ آب و تاب بیشتری در سخن می نهد.

وجه معنوی: باز چنین می نماید که مطلب جدیدی عنوان شده است، ولی ربط بیت با ابیات پیشین انکار ناپذیر است. حرف بر سر آن مهم بزرگ است که حفظ راز باشد. «مجلس انس» مجلس خاصان است، کسانی که بر یک طریقه و یک مشرب هستند. بطور کلی حافظ مردم را به دو دستهٔ محرم و نامحرم و خاص و عام تقسیم می کند. بی تردید، می و مطرب از ارکان مجلس انس بشمار می روند، ولی به این تمام نیست. در آن جا می توان گشاده سخن گفت و از همهٔ آنچه در بیرون نگفتنی است حرف بمیان آورد. بنا بر این حتی سایهٔ نامحرم آن را مشوب می کند. نامحرمترین کس «خرقه پوش» است. این صفت اطلاق می شود بر صوفی و متشرّع هر دو، ولی از نوع دغل آن.

از دو حال خارج نیست: یا کسانی هستند که در جامهٔ تزویر، خود را همدست سِلاح-داران بی صَلاح کرده‌اند و اینان دین بارگان دنیادارند؛ و یا آن که، دماغی خشک دارند، تنها ظاهر و فرع را می بینند، از اصل دور مانده‌اند، به امید شراب بهشت که دورانش طولانیتر است شراب این جهانی را مطرود می شمارند، چون ممسکی که شاهی شاهی پولش را پس انداز می کند، به امید آن که روزی سرمایه دار بشود. او چیزی را نمی بخشد، پس انداز می کند. در این صورت آیا بیش از معامله گر مضحکی است؟ در کلمهٔ «خرقه پوش» تحقیر تندی نهفته است، ناسازگاری میان «مجلس انس» و «خرقه پوش» دوگانگی سروش و اهریمن بیت پنجم را به خاطر می آورد:

۸ ـ ز خانقاه به میخانه می رود حافظ
مگر ز مستی ز هد ریا به هوش آمد؟

وجه صوری: در این بیت باز غلبهٔ الف داریم (٦) با برخورد ۲ خ، و ۳ ز، و یک ظ، و ٤ م و ۲ هـ. مستی و هوش و خانقاه و میخانه (تضاد). مِ (در میخانه) و می (در می رود) (جناس ناقص). حرکات بیت، اسلیمی وار فراز و فرود و پیچش به خود می گیرند. از آ (در خانقاه) می خزد به ای (در میخانه، می رود)، سپس از نو آ (در حافظ)، باز ای (در

مستی) و سرانجام او (هوش) و از نو آ (آمد).

وجه معنوی: خانقاه، پایگاه عابد و صوفی است، و میخانه مکان رند. حافظ بارها به این طیّ مراحل خود اشاره کرده که مسجد و خانقاه را پشت سر نهاده و به آستان پیر مغان، به میخانه قدم نهاده، که آخرین مرحلهٔ پختگی و روشن بینی اوست. این جایی است که در آن پردهٔ پندار را می درند و از رنگ به بیرنگی می افتند. علم و فضل چل ساله گر رفت گو برو!

مصراع دوم می نماید که تا آن روز مانعش «غرورِ زهد ریا» بوده. به جای غرور کلمهٔ مستی بکار برده که درجه‌ای قویتر از آن است. شرابی نارواتر از آب انگور موجب زوال عقل می شود و آن شراب تزویر است.[۳۱] زهدِ ریا گرگی در لباس میشی است، انحراف جامعه، و این علاوه بر غرور، نشئه و کیف موذیانه‌ای نیز عارض می کند. با کلمهٔ «مگر» طنز همیشگی وارد صحنه می شود. در عین حال، آنچه را که می خواسته است دربارهٔ دیگران بگوید به خود خریده. این روش را بارها در دیوان بکار برده است. می گوید «حافظ»، ولی منظورش دیگران است، هر چند خود را نیز از طعن خویش معاف نمی دارد. از خانقاه به میخانه رفتن، از مستی ای به مستی ای پناه بردن است. جستجوی پاد زهری، برای زهر جانگزای فریب خلق.

***

نمی خواهم در پایان به نتیجه گیری بپردازم، نتیجه گیری همواره، ته مزه‌ای از ابتذال در خود دارد. آنچه می خواهم بگویم آن است که با همهٔ تطویل، آن گفتنی اصلی نگفته ماند و آن گشایش راز شاعری حافظ است.

برای آن که صعوبت کار را در تمثیلی نموده باشم، باز می گردم به زیبایی انسانی: آیا تا کنون برخورده‌اید که فردی وارد مجلس شود و شما ناگهان احساس کنید که در بر روی روشنایی تازه‌ای باز شد؟ چیزی در مجموع وجود اوست که شما را با بهشت، با دنیای برتر، با مرگ، با آرزوی جاودانی بودن، و با سرچشمهٔ «یقین» در ارتباط می نهد. او را و آن را نمی شناسید، ولی چیزی هست. هر چه بکوشید و بخواهید، جزء جزء، ترکیب او را تحلیل کنید، باز یک رمز نهائی از دست شما می گریزد، و آن همان است که مجموع آن اجزاء را به هم پیوند داده است. زیبایی چیزی است که هرگز به وصف در نیامده و نخواهد آمد، زیرا ادراک آن از گمشده ترین و پیچیده‌ترین حفره‌های ذهن فرمان می گیرد. و از غرابتش همین بس که نیرومندترین عامل در زندگی انسان بوده، در عین آن که هیچ ضرورتی نداشته.

فروردین ۱۳۶۷

یادداشتها:

۱ ـ چون:

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

یا:

سرود مجلست اکنون فلک به رقص آرد — که شعر حافظ شیرین سخن ترانهٔ تست

یا:

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد — دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

یا:

غزل گفتی و درّ سفتی بیا و خوش بخوان حافظ — که بر نظم تو افشاند فلک عِقد ثریا را

یا:

صبحدم از عرش می آمد خروشی عقل گفت — قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می کنند

یا:

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می گفت — غلام حافظ خوش لهجهٔ خوش آوازم

و نیز این دو بیت «آهوی وحشی»:

چو من ماهیّ کلک آرم به تحریر — تو از «نون و القلم» می پرس تفسیر

(آیا داعیهٔ پهلوزدنی در کار است؟)...

که این نامه زچین جَیْب حور است — نه آن آهو که از مردم نفور است

۲ ـ بر وفق افسانه، جبرئیل پیشاپیش قوم موسی، برای راهنمایی آنان حرکت می کرد؛ سامری متوجه شد که خاک زیر سم اسبش تکان می خورد، مقداری از آن را برداشت و در شکم گوسالهٔ خود ریخت که به صدا درآمد.

۳ ـ Herbert Spencer حکیم و متفکر انگلیسی (۱۸۲۰ ـ ۱۹۰۳)

٤ ـ چنان که معروف است که ثانیه از روی حرکت نبض مبنای وقت قرار داده شده است.

۵ ـ کتاب **فرخنده پیام** یادگار نامهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، از انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۶۰.

۶ ـ **ابدع البدایع**، ص ۲۳۹.

۷ ـ از خلاف آمد عادت بطلب کام که من — کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

۸ ـ برای مثال می توان از غزلهایی یاد کرد که به نام حاجی قوام الدین حسن، مستوفی شیراز سروده است. چون حاجی قوام در سال ۷۵٤ فوت کرده و تولد خواجه را حدود ۷۲۰ گرفته اند، این غزلها باید در حوالی سی سالگی سروده شده باشند. از جمله دو غزل معروف: ساقی به نور باده بر افروز جام ما... ، و مرا عهدی ست با جانان که تا جان در بدن دارم...

و هر دو حاوی سنجیده ترین اندیشه های خواجه اند.

۹ ـ بنقل از **بدایع قرآن**، احمد آرام، مجموعهٔ **فرخنده پیام**.

۱۰ ـ نمونه های این تکرار در غزلهای باقیمانده از مصر و «میترودان» (سومر و بابل و آشور)، که قدمت چند هزار ساله دارند دیده می شود.

۱۱ ـ تکیه ای که ما در این جا بر ارزش حرف داشته ایم، ارتباطی با خاصیتی که گذشتگان از لحاظ مذهبی یا رمزی یا جادویی برای آن قائل بوده اند ندارد. آنچه مورد نظر ماست، خاصیت صوتی آنهاست. همهٔ تصورهای که و پیش مربوط یا نامربوطی هم که در گذشته، دربارهٔ حروف می شده، در واقعیت امر از همین ارزش صوتی سرچشمه می گرفته.

۱۲ ـ همائی، **صناعات ادبی**، ص ۹۵.

۱۳ ـ **المعجم**، ص ۲۷۱.

۱۴ ـ **حدائق السحر**، باهتمام عباس اقبال، ص ۲۹-۳۰.

۱۵ ـ **المعجم**، ص ۲۷۱.

۱۶ ـ **قابوس‌نامه**، مصحح دکتر غلامحسین یوسفی، ص ۱۸۹.

۱۷ ـ **ابدع البدایع**، تألیف شمس العلماً گرگانی، ۱۳۲۸ قمری، ص ۳۴۴.

۱۸ ـ **حدائق السحر**، ص۳.

۱۹ ـ «در صنعت سخن، مقابلهٔ اشیاء متضاد را مطابقه خوانند.» **المعجم**، ص ۲۵۶.

۲۰ ـ نماد که در فارسی یکی از معادلهای سمبول قرار گرفته است از مصدر «نمادن» است که در گذشته بکار می رفته، به همان معنای نمودن و نمودار کردن.

۲۱ ـ یادآور سوررآلیسم فرنگی.

۲۲ ـ **مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق**، باهتمام دکتر سید حسین نصر، ص ۲۳۴. می گوید: سیمرغ «جوشن مصقول» بر تن رستم پوشاند تا چشم اسفندیار را خیره کند.

۲۳ ـ در همین مبحث حق می بود که مقایسه ای در میان بودلر و حافظ صورت می گرفت، ولی برای پرهیز از دراز شدن مطلب، به نوبت دیگر موکول گردید. تا آن جا که من می دانم، با همهٔ بعد زمانی و مکانی، هیچ شاعری در مغرب زمین باندازهٔ بودلر وجوه مشترک با حافظ ندارد: هم تشابه سبک، و هم خویشاوندی روحی در میان آن دوست.

۲۴ ـ یا رب چه غمزه کرد صراحی که خون خم با نعره‌های قُلقُلش اندر گلو ببست

نیز: که همچو چشم صراحی زمانه خونریز است...

۲۵ ـ جلیله، محلی در فلسطین که مسیح در آن پرورش یافت و صحرای ختن، چراگاه آهوی مشک. مرحوم دکتر غنی یادداشت کرده است «این حیوان که مشک را از ناف او تهیه می کنند تاتاری است و از جنس نر است، من باب مساهله آهو می گویند» (**یادداشتهای دکتر قاسم غنی دربارهٔ حافظ**، ص ۲۸۹).

۲۶ ـ **کلیات عراقی**، چاپ مرحوم سعید نفیسی، انتشارات سنائی، ص ۴۱۲ (اصطلاحات عرفانی).

۲۷ ـ **فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، دکتر سید جعفر سجادی، ص ۱۳۰ ـ ۱۳۱.

۲۸ ـ به نقل از **پرتو عرفان**، تألیف دکتر عباس کی منش، ج۱، ص ۳۰۰.

۲۹ ـ در **شاهنامه** چند بار با سروش که فرستادهٔ عالم غیب است روبرو می شویم: از جمله، زمانی که در رؤیای کیخسرو ظاهر می گردد و او را نوید رهایی از زندگی می دهد، و نیز آن جا که بصورت سبزپوشی به رؤیت خسرو پرویز می آید و او را از چنگ بهرام چوبین می رهاند (**شاهنامه**، چاپ مسکو، جلد، ص ۳۸۸، و جلد ۹، ص ۱۲۱).

۳۰ ـ از بایزید بسطامی نقل شده است: «چون مرید نعره بزند و بانگ کند، حوضی بود، و چون خاموش بود، دریایی شود پر دُر» (**تذکرة الاولیا**، کتابخانهٔ مرکزی، ص ۱۵۵).

۳۱ ـ زهد ریا در این جا مضاف و مضاف الیه است، نه صفت و موصوف، یعنی زهد ناشی از ریا.

فرهنگ جهانپور

حافظ و امرسن

در شمارهٔ ویژهٔ ایران نامه که به یادگار هشتصدمین سالگرد ولادت سعدی انتشار یافت این جانب مقاله‌ای تحت عنوان «سعدی و امرسن» نوشتم.[1] اکنون نیز که این شماره به بحث دربارهٔ حافظ اختصاص یافته است بجاست که مختصری نیز دربارهٔ حافظ و امرسن نوشته شود.

امرسن، نویسنده، شاعر، و فیلسوف امریکایی، علاقهٔ زیادی به ادبیات فارسی داشت و به جرأت می توان گفت که پس از ادبیات انگلیسی، ادبیات فارسی بزرگترین اثر را بر نوشته‌های او بجا گذاشته است. اگر چه آشنایی امرسن با ترجمه‌هایی از آثار شاعران و نویسندگان ایرانی از آغاز جوانی او یعنی از سال ۱۸۲۰ میلادی شروع شد، ولی اولین اشارهٔ او به شاعران فارسی زبان جملاتی است که در سال ۱۸۴۱ در دفتر خاطراتش دربارهٔ حافظ شاعر بلند آوازهٔ ایرانی نوشت. جالب توجه است که اگر چه این جملات اولین اشارهٔ امرسن به حافظ بشمار می رود مع ذلک آشنایی کامل او با حافظ و عمق احترام و علاقهٔ او را نسبت به خواجهٔ شیراز نشان می دهد. امرسن می نویسد:

«حافظ هرگز اجازه نخواهد داد که او را در مکانی پست و بیمقدار قرار دهید. اگر همه چیز را از او بگیرید و فقط گوشه‌ای از طبیعت، کوره راهی، دخمه‌ای یا خراباتی دور از شهرها و خالی از ادب و فرهنگ و هنر را در اختیار او قرار دهید، حافظ بی شک آن محل بیمقدار را به مرکزی برای تابش نور ماه و ستارگان و کانونی برای عشق و توجه مردمان و مکانی برای تبسم زیبایی و تجلی هنر تبدیل خواهد کرد. حافظ آن خرابه را نقاشی خواهد کرد، آن را تزیین خواهد نمود، دربارهٔ آن سرود خواهد خواند و آن و یرانه را بصورت زیارتگاهی برای صاحبدلان در تمام ادوار در خواهد آورد.»[2]

در سال ۱۸۴۱ بود که امرسن با ترجمهٔ **دیوان حافظ** به زبان آلمانی توسط فن همر پور گشتال آشنا گردید و به زمرهٔ مریدان خواجه شیراز پیوست.[۳] در سالهای بعد امرسن مجموعاً قریب هفتصد بیت از اشعار شاعران مختلف ایرانی را به انگلیسی ترجمه نمود که بیش از نیمی از آنها را ترجمه‌های اشعار حافظ تشکیل می داد. اگرچه امرسن بشدت تحت تأثیر **مثنوی** رومی و **گلستان** و **بوستان** سعدی قرار گرفت و سعدی را بعنوان شاعر دلخواه خود انتخاب نمود ولی نسبت به حافظ نیز عشق می ورزید و علاوه بر ترجمه‌های فراوان از غزلیات او، در دفتر خاطرات و در مقالات و کتابهای خود نیز مکرر به او اشاره نمود و او را مورد تمجید و ستایش قرار داد.

در مقاله‌ای که امرسن دربارهٔ «ادبیات فارسی» نوشت به حافظ اشاره نمود و در مقایسهٔ او با شاعران بزرگ غربی حافظ را مقامی والاتر بخشید:

«حافظ محبوبترین شاعر ایران است و غزلیات اعجاب انگیز او در مقایسه با اشعار پندار، اناکرئون، هُراس و برنز[۴] از درک صوفیانه‌ای برخوردار است که در نتیجه، اشعار او را ژرفای بیشتری می بخشد. حافظ دربارهٔ همهٔ مطالب با بی پروایی خاصی شعر می سراید.»[۵]

یکی از خصوصیات حافظ که امرسن را بیش از هر چیز تحت تأثیر قرار می دهد شهامت اخلاقی و بیزاری او از ریا و تزویر است. امرسن می نویسد: «ریا و تزویر بیش از هر چیز مورد حمله و شماتت حافظ قرار می گیرد.» وی می افزاید:

«آن اطمینان به نفس و صلابت اخلاقی که از خصوصیات تمام افراد آزاد اندیش می باشد، آنان که از سلامت روحی برخوردارند و احساس می کنند که روح آنها به بزرگی و خوبی تمام جهان است، و در نتیجه به شاعر این امکان را می دهد که با قدرت سخن بگوید، و او را الهام بخش دیگران می سازد، و هر کلمه و هر بیت از شعر او را مورد توجه همگان قرار می دهد، این خصوصیات بطور کامل در حافظ وجود دارد و نوای او را لطافت و تأثیر خاصی می بخشد. حافظ دارای طبعی خلاق بود که می توانست هر احساس و اندیشه‌ای را بسادگی به زبان بیاورد.»

یکی دیگر از خصوصیات حافظ که تحسین امرسن را برانگیخت، استقلال فکر و آزاد اندیشی حافظ و بی اعتنایی او نسبت به خرافات مذهبی و اعتقادات قشری و امر و نهی‌های تعبّدی است. امرسن می نویسد:

«مزیت دیگر حافظ استقلال فکری اوست که نشانهٔ درکی عمیق است... حافظ به گناه، صرفاً به دلیل آن که دیگران آن را گناه می دانند معتقد نیست. یک قانون و یا

فریضهٔ دینی برای او بمثابه مانعی کوتاه بر سر راه کودکی چابک می باشد که صرفاً او را به پرش از روی آن وسوسه می کند:

ما نگوییم بد و میل به ناحق نکنیم
جامهٔ کس سیه و دلق خود ازرق نکنیم
رقم مغلطه بر دفتر دانش نزنیم
سرّ حق بر ورق شعبده ملحق نکنیم

او در اشعارش کمال آزادی فکری خود را به خواننده تلقین می کند. در ادبیات جهان یک چنین نمونه سهولت در تشبیه و استفاده از همه امکانات فکری را نمی توان یافت. برای حافظ هیچ چیز بیش از حد مقدس و از طرف دیگر هیچ چیز بیش از حد پست و حقیر نیست. او از هیچ چیز نمی هراسد و به هیچ حدی محدود نمی شود. عشق انگیزهٔ اصلی اوست، و در عشقبازی بی محابای او با ساقی یا محبوبش خدا آینه دار و بهشت حجله خانه ای بیش نیست. این شخصیت بیحد و مرز نشانهٔ واقعی نبوغ است.»

در توصیف حافظ، امرسن می گوید که او از تمام مقدسات مذهبی و ذخیره‌های ادبی و فرهنگی ملتش برای بیان احساسات عمیق انسانی خود استفاده می کند، و با ذکر نمونه هایی از اشعار حافظ این بزرگ منشی و بی اعتنایی او به زمین و زمان را نشان می دهد. یکی دیگر از ویژگیهای حافظ که امرسن بدان اشاره می کند عشق او به همه مظاهر زیبایی و دلبستگی او به خوشحالی و آرامش روحی و معنوی اوست که از هیچ یک از زشتیها و وحشیگریها و بلایای فراوانی که حافظ در دوران زندگی خود شاهد آنها بود خدشه دار نمی شود. این آرامش درونی حافظ و انقطاع او از حوادث تلخ زود گذر، امرسن را بشدت تحت تأثیر قرار داد. او می نویسد:

«حافظ با تعریف از شراب، گل سرخ، شاهد، ساقی، پرندگان، سحرگاهان و موسیقی سرور عمیق درونی و همبستگی کامل خود را با همه مظاهر نشاط و زیبایی ابراز می دارد. او همه اینها را می ستاید تا نفرت و تحقیر خود را نسبت به تقدس گرایی و سالوس نشان دهد... گاهی نظری از علو فکری به جهان می افکند و می گوید:

بیار باده که در بارگاه استغنا
چه پاسبان و چه سلطان چه هوشیار و چه مست

و گاه دیگر مجلس بزم او و دنیای خاکی صرفاً ذرهٔ ناچیزی از عالم لایتناهی و لحظه ای در گردش چرخ تقدیر است و می سراید:

تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود

سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود
حلقهٔ پیر مغان از ازلم در گوش است
بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود.»

با نقل ابیات زیر از حافظ، امرسن می نویسد که حافظ فریب ظواهر را نمی خورد و با دید عرفانی خود به کنه مسائل می نگرد و در دل خاک روح پاک را می جوید:

جلوه بر من مفروش ای ملک الحاج که تو
خانه می بینی و من خانه‌خدا می بینم
کس ندیده‌ست ز مشک ختن و نافهٔ چین
آنچه من هر سحر از باد صبا می بینم

امرسن علاوه بر مقالهٔ دربارهٔ «ادبیات فارسی»، چنان که گذشت، در دفتر خاطرات خود نیز مکرر به حافظ اشاره نموده و مطالب مشابهی دربارهٔ او بیان داشته است. برای مثال در دفتر خاطرات خود می نویسد: «بزرگترین ویژگی شعر حافظ به بازی گرفتن همه چیز و همه کس و لبخند زدن به آنهاست. در برابر خال رخ یا ابروی معشوق او ماه و خورشیدو ستارگان و فرشتگان چه ارزشی دارند؟»[۶] در جای دیگر می نویسد: «حافظ بیقرار، جوینده، هزار چشم و دارای عطشی بی پایان است و مانند بلبلان مفتون ترانهٔ خویش است. مزیت شاعری هرگز با چنین جلوه و جلائی مورد استفاده قرار نگرفته است.»[۷]

در یادداشت دیگری می نویسد: «آنچه که بیش از هر چیز دیگر در شاعر اهمیت دارد کلام رساست نه میزان دانش. ما به اندازهٔ کافی می دانیم ولی ریه‌های فراخ برای تنفس نداریم، چیزی که حافظ دارد.»[۸] در حقیقت چیزی که بیش از هر چیز مورد توجه امرسن قرار می گیرد و مکرر بدان اشاره می کند خشکی شاعران غربی در مقایسه با حافظ و دیگر شاعران ایرانی است. حتی در کتابی که امرسن تحت عنوان **خصوصیات انگلیسی‌ها**[۹] نوشت باز به مقایسهٔ شاعران انگلیسی با شعرای شرقی پرداخته می نویسد: «آن قدرت بیان که اساس قریحهٔ شاعری است در شاعران انگلیسی موجود نیست. هیچ شاعر انگلیسی را سراغ نداریم که مثل حافظ سروده باشد که:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
جهان را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم.»[۱۰]

در آثار خود، امرسن به یک زبان به حافظ و شکسپیر اشاره نموده خواجهٔ شیراز را تالی بزرگترین شاعر انگلیسی می داند. وی در یکی از اشعار خود با اشاره به حافظ و

شکسپیر گفته است بـر خلاف دیگر شاعران بزرگ که به موعظه و دادن پند و اندرز می پردازنـد هنر حافظ و شکسپیر در این است که بدون تظاهر به وعظ و تدریس خوانندگان را حکـمت وعرفان می آموزند.[۱۱] امرسن از این نیز قدمی فراتر رفته می نویسد که شکسپیر با وجود همه عظمتش پروازهای عرفانی حافظ را ندارد.

همان طور که اشاره شد امرسن در حدود چهارصد بیت از اشعار حافظ را از زبان آلمانی به انگلیسی ترجمه نمود. علاوه بر آن تعدادی از اشعار خود امرسن تا حدود زیادی متأثر از اشعار حافظ است. دو شعر نسبةً بلند و مشهور او که تأثیر «ساقینامهٔ حافظ» در آنها بخوبی آشکار است یکی تحت عنوان «Bacchus.» و دیگری شعر کوتاهتری تحت عنوان « Fragmentary Bacchus » می باشد که امرسن در هر دوی آنها به تقلید از ساقینامه به ستایش شراب بعنوان وسیله ای برای رهایی از قید و بند عقل خشک و بعنوان سمبلی برای درک مفاهیم معنوی و عرفانی و نجات از خودبینی و خودپرستی پرداخته است. شعر دیگری تحت عنوان «To J. W.» اقتباسی از غزل مشهور حافظ به مطلع:

عـیـب رنـدان مـکـن ای زاهـد پاکـیـزه سرشـت
کـه گـنـاه دگـری بـر تـو نـخواهـنـد نـوشـت

می باشد. در اشعار فراوان دیگر او نظیر « Hermione »، « Give all to Love »، « Mithradates »، « The Sphinx » و غیره نیز تأثیر غزلیات حافظ را بخوبی می توان دید.

شاید بهترین نمونهٔ علاقه و ارادت امرسن نسبت به حافظ یادداشتی است که او در دفتر خاطرات خود نوشته است. وی با وجود آشنایی کامل با عارفان هندی و شاعران بزرگ غربی و دیگر شاعران بزرگ ایرانی مع ذلک برای حافظ ارزش خاصی قائل شده می نویسد:

«به گمان من هر فردی در زوایای مغز و خاطرهٔ خود گنجینه های پر ارزشی دارد که از آنها بصورت یک موزه یا مجموعه ای از خاطرات شیرین نگاهداری می نماید و به سبب داشتن آنها برای خود نوعی اشرافیت قائل می شود و به خود می بالد. من نیز در نهانخانهٔ روح خود به شیر، الماس، شراب، زیبایی و حافظ می اندیشم و فخر می ورزم.»[۱۲]

پاورقیها:

۱ ـ ایران نامه سال سوم، شمارهٔ ٤ (تابستان ١٣٦٤)، صفحات ٦٩٠ ـ ٧٠٤.

۲- Ralph Waldo Emerson, *Journals*, ed. by E .W. Emerson and W. E. Forbes (Boston, Houghton Mifflin, 1909-1914), V.562.

۳- Joseph Von Hammer Purgstall, *Der Diwan Von Mohammed Schemseddin Hafis* (Stuttgart and Tubingen, 1812), 2 vols.

۴- Pindar, Anacreon, Horace, Burns

۵- Ralph Waldo Emerson, *Complete Works*, ed. by E. W. Emerson (Centenary Edition, Boston, 1903-1904), VIII, 236-265.

نقل قولهای بعدی که بدون پاورقی ذکر شده است همه نقل از این مقاله می باشد.

۶- *Journals*, X, 167.

۷- *Complete Works*, VIII, 417.

۸- *Journals*, VII, 279.

۹- *English Traits*, *Complete Works* V.

۱۰- *Complete Works*, V, 232 et al.

۱۱- *Complete Works*, IX, 297.

۱۲- *Journals*, VIII, 488.

جلال خالقی مطلق

حافظ و حماسهٔ ملی ایران

شاهنامهٔ فردوسی مانند حلقه‌ای است که دو فرهنگ پیش از خود و پس از خود را به یکدیگر پیوند داده است و آن پیوستگی و پایستگی فرهنگ ایران که با یورش عرب آسیب بزرگ دید، ولی از هم نگسست، در شاهنامهٔ فردوسی تا حد زیادی مرمت و در عین حال نیروی تازه یافت.

با پیدایش شاهنامه ـ مهمترین اثر از میان همهٔ آثاری که ایرانیان به یکی از زبانهای ایرانی از خود به یادگار گذاشته‌اند ـ، این نیز پدیدار گشت که از آن روز دیگر هیچ فارسی زبان فرهیخته‌ای پیدا نخواهد گشت که ادعای شناخت فرهنگ و ادب و زبان و تاریخ و هنر داشته باشد و خود را از خواندن این کتاب بی نیاز بداند. و از این رو شگفت نیست که پس از فردوسی در میان بزرگان این سرزمین از کسانی چون عطار و نظامی و خیام و سهروردی و سعدی و مولوی و حافظ که هر یک در زمینهٔ کار خود یکی از نوابغ جهان بشمار می روند، گرفته، تا صدها شاعر و سخنور و مورخ و حکیم و لغوی و نقاش و نقال و مرد سیاست همه کما بیش در دایرهٔ مغناطیس شاهنامه افتاده‌اند.

خواجهٔ بزرگوار حافظ شیرازی نیز از زمرهٔ خوانندگان شاهنامهٔ فردوسی بود و این مطلب از اشارات فراوان او به داستانهای شاهنامه بخوبی پیداست. تنها کافی است که نگاهی به فهرست نام کسان در پایان دیوان او انداخت و دید که در اشعار او از بسیاری از شاهان و پهلوانان و اشخاص دیگر شاهنامه چون: اردوان، اسکندر، افراسیاب، باربد، بهرام گور، بهمن، پرویز، پشنگ، پیران، تور، تهمتن (رستم)، جمشید، دارا، رستم، زردشت، زو،

سلم، سیامک، سیاووش، شیده، شیرین، فریدون، قباد، کاووس، کسری، کی، کیان، کیخسرو و کیقباد بارها نام رفته است. برای نمونه:

شاه ترکان سخن مدّعیان می شنود
شرمی از مظلمهٔ خون سیاوشش باد!

که اشاره است به داستان سیاوخش در **شاهنامه** و ماجرای کشته شدن او در توران به سعایت کرسیوز برادر افراسیاب. و یا:

شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت
دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم[۲]

که اشاره است به داستان بیژن و منیژه و انداختن بیژن را به چاه به فرمان افراسیاب و رهایی یافتن او به دست رستم. و باز در بیت زیر به همین واقعه اشاره کرده است:

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل
شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی[۳]

و یا اشاره به شوکت افراسیاب در این بیت:

شوکت پور پشنگ و تیغ عالمگیر او
در همه شهنامه ها شد داستان انجمن[۴]

بویژه جمشید و جام جهان نمای او بارها تصویری برای بیان اندیشه های عارفانه و عاشقانه قرار گرفته است. در **شاهنامه** از این جام در زمان پادشاهی کیخسرو و در همان داستان بیژن و منیژه یاد شده است. در آن جا آمده است که چون بیژن را در توران به فرمان افراسیاب به چاه انداختند، پدر او، گیو، برای یافتن پسرش از کیخسرو کمک خواست و کیخسرو او را دلداری داد و گفت اگر بیژن را نیافتند باید صبر کرد تا بهار برسد و آن گاه او در جام گیتی نمای خواهد نگریست و جای بیژن را بدو نشان خواهد داد.[۵] حافظ نیز یک جا این جام را جام کیخسرو نامیده است:

گوی خوبی بردی از خوبان خُلُخ شاد باش
جام کیخسرو طلب کافراسیاب انداختی[۶]

ولی از سدهٔ ششم ببعد این جام را بیشتر به جمشید نسبت داده‌اند[۷] و بخصوص که کاربرد اصطلاح جام جم بخاطر تجنیس آن و کوتاهی آن در شعر مطلوبتر بوده و حافظ نیز، شاید به اقتباس از خیام (من جام جمم، ولی چو بشکستم، هیچ!) این جام را بیشتر به جمشید نسبت داده است:

دلی که غیب نمای است و جام جم دارد

ز خاتمی که دمی گم شود چه غم دارد

***

سالها دل طلب جام جم از ما می کرد
وآنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می کرد

***

گرت هواست که چون جم به سرّ غیب رسی
بیا و همدم جام جهان نما می باش

***

گوهر جام جم از کان جهانی دگر است
تو تمنا ز گل کوزه گران می داری

***

چو مستعد نظر نیستی وصال مجوی
که جام جم نکند سود وقت بی بصری

و یا در این بیتها:

عمرتان باد و مراد ای ساقیان بزم جم
گرچه جام ما نشد پر می به دوران شما

***

ای که در کوی خرابات مقامی داری
جم وقت خودی ار دست به جامی داری

که ایهامی لطیف میان **جام می** و **جام جم** ساخته است، مانند ایهام ظریفی که در بیت زیر میان **زال** به معنی «پیر» و **دستان** به معنی «نیرنگ» از یک سو و **زال دستان** پدر رستم از سوی دیگر، آورده است:

به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو
تو را که گفت که این زال ترک دستان گفت[۸]

اگر **شاهنامه** تنها وصف میدان کارزار بود جز در حماسه سرایان پس از فردوسی تأثیر نمی گذاشت. ولی در **شاهنامه** وصف نبردها همیشه کوتاه است و بخش بزرگ این کتاب حکمت است. ولی نه سخنان ملال آور در شرح جوهر و عرض و مانند آن، بلکه سراسر کتاب فلسفهٔ زندگی است، قصهٔ بخت و کوشش است، داستان آبرومندانه زیستن و بزرگوارانه مردن است، دفتر آیین و آداب است و تاریخ یک ملت است از آغاز تا انجام

بدان گونه که مردم آن تصور می کردند و همهٔ اینها در قالب داستانهایی شیرین و شگفت و به سبکی در اوج شیوایی و به زبان پارسی پاک. بی گمان برخی از سخنان حکمی شاهنامه و بویژه اندیشه های جبری که بوسیلهٔ مذهب زروان به حماسه های ملی راه یافته بود در مآخذ شاعر بوده‌اند.[۹] ولی مطالعهٔ تاریخ پر شکوه گذشته، در زمانی که از آن عظمت دیگر چیزی بر جای نمانده بود و شاعر به چشم خویش می دید که بر ویرانهٔ میهن او بیگانگانی فرمانروایی می کنند «که نام پدرشان ندارند یاد»، در پرورش و هدایت احساسات و اندیشهٔ شاعر موثر می افتاد و اعتقاد او را به ناپایداری و بیوفایی جهان شدیدتر می کرد و به آنچه در مآخذ او بود صداقت و ژرفا می داد:

الا ای خریدار مغز سخن — دلت بر گسل زین سرای کهن
کجا چون من و چون تو بسیار دید — نخواهد همی با کسی آرمید
اگر شهریاری و گر پیشکار — تو ناپایداری و او پایدار
چه با رنج باشی، چه با تاج و بخت — ببایدت بستن به فرجام رخت
اگر زآهنی چرخ بگدازدت — چو گشتی کهن نیز ننوازدت
چو سرو دلارای گردد به خم — خروشان شود نرگسان دُژم
همان چهرهٔ ارغوان زعفران — سبک مردم شاد گردد گران
اگر شهریاری وگر زیر دست — بجز خاک تیره نیابی نشست
کجا آن بزرگان با تاج و تخت — کجا آن سُواران پیروز بخت
کجا آن خردمند گُنداوران — کجا آن سرافراز و جنگی سران
کجا آن گزیده نیاگان ما — کجا آن دلیران و پاکان ما[۱۰]
کجا افسر و کاویانی درفش — کجا آن همه تیغهای بنفش
کجا آن دلیران جنگاوران — کجا آن رد و موبد و مهتران
کجا آن همه بزم و ساز و شکار — کجا آن خرامیدن کارزار
کجا آن غلامان زرّین کمر — کجا آن همه رای و آیین و فر[۱۱]
زمین گر گشاده کند راز خویش — بپیماید آغاز و انجام خویش
کنارش پر از تاجداران بود — برش پر ز خون سواران بود
پر از مرد دانا بود دامنش — پر از خوبرخ جَیب پیراهنش
چه افسر نهی بر سرت بر چه ترگ — بدو بگذرد زخم پیکان مرگ[۱۲]
همه کار گردنده چرخ این بود: — ز پروردهٔ خویش پر کین بود[۱۳]
به گیتی مدارید چندین امید — نگر تا چه بد کرد با جَمشید

به فرجام هم شد ز گیتی به‌در — نماندش همان تاج و تخت و کمر[۱۴]
جهانا چه بد مهر و بد گوهری — که خود پرورانی و خود بشکری
نگه کن کجا آفریدون گُرد — که از تخم ضحّاک شاهی ببرد
ببُد در جهان پانصد سال شاه — به آخر بشد، ماند از او جایگاه
جهانِ جهان دیگری را سپرد — بجز درد و اندوه چیزی نبرد
چنینیم یکسر که و مه همه — تو خواهی شبان باش و خواهی رمه[۱۵]
ز مادر همه مرگ را زاده‌ایم — به ناکام گردن بدو داده‌ایم[۱۶]
اگر هیچ گنج است ای نیکرای — بیارای و دل را به فردا مپای
که گیتی همی برتو بر بگذرد — زمانه دَم ما همی بشمرد
می آور که از روزمان بس نماند — چنین بود تا بود و برکس نماند[۱۷]

از این گونه ابیات در **شاهنامه** فراوان است و این سخنان که همیشه پس از توصیف **شکوه** و عظمت گذشتهٔ ایران آمده‌اند، بسیاری از سخنوران ایران چون نظامی و خیام و **مولوی** و سعدی و حافظ را تحت تأثیر قرار داده اند. بویژه خیام و حافظ از بینش جبری **شاهنامه** سخت متأثر شده‌اند. در **دیوان حافظ** ابیات فراوانی هست که نفوذ **شاهنامه** و بینش سرایندهٔ آن را گاه مستقیم و گاه از راه خیام نشان می دهند. در زیر ما تنها بیتهایی را که در ارتباط با نامهای **شاهنامه** قرار دارند می آوریم:

ز انقلاب زمانه عجب مدار که چرخ
از این فسانه هزاران هزار دارد یاد
قدح به شرط ادب گیر زان که ترکیبش
ز کاسهٔ سر جمشید و بهمن است و قباد
که آگه است که کاوس و کی کجا رفتند
که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد

***

سپهر بر شده پرویزنی است خون افشان
که ریزه‌اش سر کسری و تاج پرویز است

***

شکوه سلطنت و حسن، کی ثباتی داد
ز تخت جم سخنی مانده است و افسرکی

***

جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد
زنهار دل مبند بر اسباب دنیوی

***

شکل هلال بر سر مه می دهد نشان
از افسر سیامک و ترک کلاهِ زو

***

تکیه بر اختر شب دزد مکن کاین عیّار
تاج کاوس ببرد و کمر کیخسرو[۱۸]

نام شاهان و پیامبران سامی چون قارون، نوح، سلیمان، خضر، شدّاد، نمرود، یوسف، زلیخا، موسی، عیسی و غیره نیز فراوان در اشعار خواجه آمده‌اند. ولی حافظ هرکجا از ناپایداری و بیوفایی و غدر زمانه سخن می گوید، نمی تواند مطلب خود را با افسانه های سامی مصوّر کند و اگر می کند سخنش رودکی وار سرودی در دم پرستی و می نوشی است، فاقد آن عمق فلسفی خیّامی. ولی آن جا که او برای همین مطلب از افسانه های ایرانی بهره می گیرد. سخن او از صداقت و اعتقاد و عمق همان گونه مالامال است که از اندوه و حسرتی عمیق. چه تفاوت است آن جا که حافظ می گوید:

ز دست شاهد نازک عذار عیسی دم
شراب نوش و رها کن حدیث عاد و ثمود

با آن جا که حافظ همین مضمون را با نامهای ایرانی می آورد:

کی بود در زمانه وفا، جام می بیار
تا من حکایت جم و کاوس کی کنم

***

سرود مجلس جمشید گفته‌اند این بود
که جام باده بیاور که جم نخواهد ماند

***

جایی که تخت و مسند جم می رود به باد
گر غم خوریم خوش نبود، به که می خوریم[۱۹]

می گوید: **گر غم خوریم خوش نبود**، ولی همهٔ بیت سرود غم است، سرودِ غمِ بر باد رفتنِ تاج و تختِ جمشید است و دعوت به باده نوشی مانند آنچه بارها در شعر فردوسی و خیام آمده است، بهانه‌ای است برای گریختن از این غم، و در حقیقت بهانه‌ای برای

شرح این غم است. در حالی که نامهای سامی در شعر حافظ غالباً فقط ابزار شاعری اند، نامهای ایرانی مانند اصطلاحاتی چون: پیر مغان، می، میکده، خرابات، جام جم، دُرد، رند، خرقه، دلق، زاهد، شاهد، ساقی و نظایر آنها معنی واحدی ندارند، بلکه واژه‌های کلیداند که با هر یک از آنها دری از گنج بینشهای گوناگون حافظ بر ما گشوده می گردد و از این رو دیگر مرزی دقیق میان تصویر و تمثیل شعری با اصل مطلب مورد نظر شاعر پیدا نیست. برای مثال در بیت زیر مطلب اصلی چیست؟ دعوت به می خوردن است؟ یا شنیدن داستان جمشید و کیخسرو؟

بیفشان جرعه ای بر خاک و حال اهل دل بشنو
که از جمشید و کیخسرو فراوان داستان دارد[۲۰]

افسانه های سامی در شعر حافظ هیچ کجا یک چنین عزت و مقامی ندارند. چون میان حافظ و افسانه‌های سامی آن پیوند ملی و فرهنگی نیست. حافظ این پیوند ملی و فرهنگی را مانند خیام و سخنوران بزرگ دیگر ایران مدیون **شاهنامه** فردوسی است.

تأثیر **شاهنامه** در حافظ، بویژه در برخی از بیتهای «ساقی نامهٔ» او سخت آشکار و بی‌پرده است و در این جا دایرهٔ این نفوذ حتی تا برخی از اصطلاحات **شاهنامه** چون: **خسروانی سرود، نوآیین سرود، بهین میوهٔ خسروانی درخت...** نیز می رسد:

...بیا ساقی آن می که عکسش زجام — به کیخسرو و جم فرستد پیام
بده تا بگویم به آواز نی — که جمشید کی بود و کاوس کی...
دم از سیر این دیر دیرینه زن — صلائی به شاهان پیشینه زن
همان منزل است این جهان خراب — که دیده ست ایوان افراسیاب
کجا رای پیران لشکر کشش — کجا شیده آن ترک خنجر کشش
نه تنها شد ایوان و قصرش به باد — که کس دخمه نیزش ندارد به یاد
همان مرحله‌ست این بیابان دور — که گم شد در او لشکر سلم و تور
بده ساقی آن می که عکسش زجام — به کیخسرو و جم فرستد پیام
چه خوش گفت جمشید با تاج و گنج — که یک جو نیرزد سرای سپنج
بیا ساقی آن آتش تابناک — که زردشت می جوید زیر خاک...
مغنی کجایی به گلبانگ رود — به یاد آور آن خسروانی سرود
که تا وجد را کارسازی کنم — به رقص آیم و خرقه بازی کنم
به اقبال دارای دیهیم و تخت — بهین میوهٔ خسروانی درخت...

مغنّی بزن آن نوآیین سرود — بگو با حریفان به آواز رود...
مغنّی نوایی به گلبانگ رود — بگوی و بزن خسروانی سرود
روان بزرگان ز خود شاد کن — ز پرو یز و از باربد یاد کن...[۲۱]

ایرانیان صدها سال است که در ساختن فرهنگی که به نام «فرهنگ اسلامی» شهرت یافته است شرکت کوشا داشته‌اند، تا آن جا که ارزیابی این فرهنگ بدون در نظر گرفتن سهم ایرانیان متصوّر نیست. و با این حال در همهٔ این مدت مانند کودکی که در آغوش نامادری خود خواب مادر اصلی خود را ببیند، هیچ گاه گذشته‌های دور دست خود را فراموش نکرده‌اند. و بدین سبب هزار و چهارصد سال است که در یک برزخ نگرانی و سرگردانی بسر می برند.

یادداشتها:

۱ ـ **دیوان حافظ**، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران ۱۳۲۰، ص ۷۲.
۲ ـ **دیوان حافظ**، ص ۲۳۷.
۳ ـ **دیوان حافظ**، ص ۳۳۱.
٤ ـ **دیوان حافظ**، ص ۲٦۹.
۵ ـ نگاه کنید به: **شاهنامه**، چاپ مسکو، ج۵، ص ٤۱، بیت ۵٦۹ بجلو.
٦ ـ **دیوان حافظ**، ص ۳۰۱.
۷ ـ باید توجه داشت که در روایات ملی اصل برخی از چیزهای شگفت را که داشتن آنها را به پادشاهان ایران نسبت می دادند به شاهان پیشینتر می رسانیدند. نگارنده دور نمی داند که خواست از **پیمان گیتی** که بنا بر برخی از متون پهلوی چون **مینوی خرد** و **رسالهٔ ماه فروردین** و **ایادگار جاماسبیگ** و دینکرد، اهریمن آن را بلعیده و به دوزخ برده بود و جمشید آن را از شکم اهریمن بیرون آورد (دربارهٔ این روایت نگاه کنید به: احمد تفضّلی، **مینوی خرد**، تهران ۱۳۵٤، ص ٤۳ و ۱۲٤)، همین **جام گیتی نمای** است و در این جا **پیمان** نه معنی «اعتدال»، بلکه به معنی «پیمانه و جام» است. به سخن دیگر در روایات ایرانی افسانه‌ای نظیر افسانهٔ سامی سلیمان و انگشتری او که دیو آن را ربود و سلیمان دوباره آن را باز ستاند، وجود داشته است.
۸ ـ **دیوان حافظ**، بترتیب صفحات ۸۱، ۹٦، ۱۸٦، ۳۱٤، ۳۱٦، ۱۰، ۳۱۲، ٦۱.
۹ ـ نگاه کنید به:
H. Ringgren, *Fatalism in Persian Epics*, Uppsala 1952. R.C. Zaehner, *Zurvan. A zoroastrian Dilemma*, Oxford 1955.
۱۰ ـ **شاهنامه**، ج ۷، ص ۱۸۵، بیت ۵۳۱ بجلو.
۱۱ ـ **شاهنامه**، ج ۹، ص ۲۷۸، بیت ۲۸۷ بجلو.
۱۲ ـ **شاهنامه**، ج ۸، ص ۹۹، بیت ۷۹۸ بجلو.
۱۳ ـ **شاهنامه**، ج ۹، ص ۳۰۸، بیت ۱۱.

۱۴ - **شاهنامه**، ج ۱، ص ۹۹، بیت ۳۲۶ بجلو.
۱۵ - **شاهنامه**، ج ۱، ص ۲۵۲، بیت ۱۳ بجلو.
۱۶ - **شاهنامه**، ج ۴، ص ۱۶، بیت ۱۳۶.
۱۷ - **شاهنامه**، ج ۹، ص ۳۶۸، بیت ۷۰۸ بجلو.
۱۸ - **دیوان حافظ**، بترتیب صفحاتِ ۶۹-۷۰، ۳۰، ۲۹۹، ۳۴۵، ۲۸۱، ۲۸۱.
۱۹ - **دیوان حافظ**، بترتیب صفحاتِ ۱۴۹، ۲۴۱، ۱۲۱، ۲۵۷.
۲۰ - **دیوان حافظ**، ص ۸۲.
۲۱ - **دیوان حافظ**، ص ۳۵۶ - ۳۶۰.

حمید دباشی

این همه نقش در آیینهٔ اوهام:
تعبیری بر تعبیرات حافظ

من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست
تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی
حافظ

۱ ـ حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد

می دانیم هم از آن رو که پیشینیان ما گفته و ما خود به تحقیق دریافته‌ایم که آری روزی روزگاری حافظ‌ی بوده است. خواجه شمس الدین محمد. خواجه شمس الدین محمد بن محمد بن محمد حافظ‌ی بوده است. می گویند نیز که آری نسخه‌ای هست از اسکندرنامه و هشت بهشت و خسرو و شیرین امیر خسرو دهلوی (متوفی ۷۲۵ هجری قمری) که به خط همین حافظ ماست، و در آن جا کاتب خود را همچنان محمد بن محمد بن محمد الملقب به شمس الحافظ الشیرازی خوانده است.[۱] یعنی این که او نیز چون ما خود را حافظ می دانسته و می گفته است. نیز می دانیم که «غیر از شمس الدین محمد حافظ مورد بحث عده‌ای دیگر هم... به همین نام خوانده می شده‌اند.»[۲] که «حافظ جلوایی» بوده است و «حافظ تربتی» و «حافظ رازی» و «حافظ شانه تراش» و... اما «خوشبختانه کسانی که همنام حافظ ما بوده‌اند هیچ کدام در سخندانی آن پایه و درجه را نداشته‌اند که شعرشان قابل التباس و اشتباه با سخنان آسمانی لسان الغیب باشد.»[۳] ولادت شریفش را، یعنی «حافظ ما» را، می گویند که در ۷۲۶ بوده است از هجرت نبوی، یا ۷۲۷ بوده است، باز از همان هجرت.[۴] وفاتش را می گویند، باز به همان سیاق، که در ۷۹۱ بوده است، یا در ۷۹۲، از هجرت نبوی.[۵] همین قدر می دانیم و بس: که حافظ‌ی بوده است (۷۲۶-۷۹۲). همین قدر و یک چیز دیگر: که این حافظ شعر می گفته، یعنی غزل هم می سروده. همین قدر و دیگر هیچ.

این همه نقش در آیینهٔ اوهام افتاد

اما این که این حافظ خود که بوده و چه بوده و چگونه بوده دیگر نمی دانیم. رند مجهول الهویه‌ای محمد گلندام نام رطب و یابسی بهم بافته و بر دیوان حافظ مقدمه کرده و مدعی است که به «سوابق حقوق صحبت و لوازم عهود محبت... بر ترتیب این کتاب و تبویب این ابواب»[۶] همت گمارده و دنیا را مرهون خود ساخته؛ اما اعتبار قول همین گلندام بیشتر از مقولهٔ مجاز و اسطوره است تا حقیقت و تاریخ. از پس گلندام پس حافظِ تاریخ خود به اسطوره‌ای تبدیل یافته است. اسطوره‌ای متحرک. هم این اسطوره گاه از **کشف الظنون** حاج خلیفه سر در می آورد، و از آن جا به **هفت اقلیم** امین احمد رازی راه می سپرد. به **نفحات الانس** جامی جای خوش می کند، پیش از آن که به **آتشکدهٔ** آذر دمی بیارمد. سر از **تذکرة الشعرای دولتشاه سمرقندی** در می آورد، و هم از آن جا به **تذکرهٔ میخانه** ذکری می گوید. **ریاض العارفین** هدایت را می گردد، و **شعر العجم** شبلی نعمانی را زاد المعاد **مراة الخیال** می کند. از **مجمل فصیحی** به **بهارستان** سخن نقب می زند، و سپس **حبیب السیر** خواندمیر را سیر کرده، از **طرایق الحقایق** به **مجالس المؤمنین** می نشیند. هم از آن جا **تاریخ فرشته** را به **لطائف الطوائف** مزین می سازد، و سپس تغییر لباس داده و به شکل نو در تذکره‌های جدید که تفسیرند و تعبیرند و استنباط راه می یابد. چنین بوده است سیر این اسطوره که حافظ باشد.

چند و چون اسطوره همآره یکسان است. «المرحوم الشهید، مفخر العلماء، استاد نحاریر الادبا، معدن اللطائف الروحانیّه، مخزن المعارف السبحانیه، شمس المله والدین »،[۷] و یا «هو فخر المتألهین خواجه شمس الدین محمد»،[۸] و یا «وی لسان الغیب و ترجمان الاسرار است، بسا اسرار غیبیه و معانی حقیقیه که در کسوت صورت و لباس مجاز بیان نموده»،[۹] و یا «سردفتر اهل راز و در حقایق و معارف ممتاز بوده دیوان او لسان الغیب و صحت ایمان او مبرا از عیب و ریب است.»[۱۰]

فرو پوشیده در چنین هزارلایی از اسطوره و استعاره حافظِ تاریخ را بسختی می توان شناخت. پس، از حافظِ تاریخ دست باید شست، امید بر می باید کند. حافظِ تاریخ خود حافظی بوده است که ما او را نمی دانیم. آنچه می دانیم اسطورهٔ حافظ است، خیال و اندیشه و شکل و شمایل حافظی است که ما می خواهیم، و پیشینیان و پیشینیان ما خواسته‌اند. و این حافظِ اسطوره، خود شاید از حافظِ تاریخ بس گویاتر و شیواتر بیانگر نشیب و فراز آمال و آرزوهای فرهنگ ماست.

حافظِ تاریخ، حافظِ اما، اگر، ولی، شاید، چه بسا، ظاهراً، از این قرار است که است. حافظِ تاریخ مآلاً تکیه بر محمد گلندام دارد. که تکیه بر تعارف و تملّق و مداهنه

است. تعارف و تملّق و مداهنه‌ای که خود آبستن اسطوره‌ای است. پس حافظِ تاریخ را به تاریخ باید سپرد. به مدفن فراموشی. حافظ اگر هست، که هست، خود حافظِ اسطوره است.

اما حافظِ اسطوره خود که است و چراست و از چه روست؟ «سردفتر اهل راز»ش می گویند.[۱۱] یعنی با حافظ رازی است که جاودانگی او در گرو همین راز است. اما این راز نه از آن روست که علامه قاضی نورالله شوشتری را وا می دارد تا «حافظ عارف شیراز» را در جرگهٔ «جمعی از بزرگان صوفیه»[۱۲] قلمداد کند. قاضی نورالله می گوید «صحت ایمان او مبرّا از عیب و ریب است»[۱۳] تا ما بدانیم که صحت ایمان خود قاضی نورالله، شهید سنهٔ ۱۰۱۹ هجری قمری، مبرا از عیب و ریب است. حقیقت آن است که قاضی نورالله شیعی مؤمن مقدسی است که حافظ را چون دوست می دارد چون خود می خواهد و چنین است که ایمان حافظ را چون ایمان خود مبرّا از عیب و ریب می بیند. پس چنین باد.

قاضی نورالله می گوید: «در **نفحات مسطور است**»،[۱۴] یعنی در **نفحات الانس** جامی، و چنین است که اسطوره به دور و تسلسل می افتد، و نیز از همین روست که حافظ خود فرمود: «دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش.»[۱۵] قاضی نورالله می گوید «در **نفحات** مسطور است که بسا اسرار غیبیه و معانی حقیقیه که در کسوت صورت و لباس مجاز در آن اشعار معارف شعار مندرج است،»[۱۶] تا ما بدانیم قاضی نورالله شیعی خود نیز عارفی بوده است، پنهان یا آشکارا، که اسرار غیبیه و معانی حقیقیه را در کسوت صورت و لباس مجاز پوشیده خوشتر می داشته است. خود جامی می پندارد که «معلوم نیست که وی [که حافظ باشد] دست ارادت پیری گرفته و در تصوف به یکی از آن طائفه نسبت درست کرده باشد»[۱۷] تا ما بدانیم که بلکه مولانا عبدالرحمن را خود در طریقت پیری و بر حقیقت راهگشایی بوده است. یعنی که جامی همچنان که بر خود بر حافظ نیز سعدالدین محمد کاشغری نقشبندی و یا خواجه علی سمرقندی و یا قاضی زاده رومی را متصور می بوده است. پس به نوعی تذکره گزاران شرح احوال خود می نگاشته‌اند هم در آن هنگام که حافظِ اسطوره را می پرداخته‌اند.

پس آن گاه که خاتم الشعرای ادب ما می گوید: «اما سخنان وی [یعنی که حافظ] چنان بر مشرب این طائفه [یعنی که صوفیان] واقع شده است که هیچ کس را به آن اتفاق نیفتاده»[۱۸] یا یاوه می گوید و نادیده می پندارد آن جا را که ترجمان الاسرارش می گوید: «صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد»[۱۹] و یا براستی نسخه‌ای از حافظ در دست

جامی و دیگر راهیان راه حق بوده که ساخته و پرداخته و بر خیال و اندیشه و سیاق صوفیان بوده است. کدام از این دو است نمی دانیم.

اما هنگامی که جامی از قول «یکی از عزیزان سلسلهٔ خواجگان قدس الله تعالی اسرارهم» می گوید «هیچ دیوان به از دیوان حافظ نیست اگر مرد صوفی باشد»[۲۰] ما شاهد حقیقتی هستیم در تاریخ و فرهنگ عرفانی ما که صوفیان که به هر حال راهیان راه حق بوده اند از حافظ همدم و همنفسی عزیزتر نیافته اند، پس بالطبع از ظن خود یار وی گشته اند و با لسان الغیب همنوا بوده اند که «صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش»،[۲۱] و در لحظات علم الیقین و حق الیقین و عین الیقین خود دیگر وقعی ننهاده اند به حافظ ی که فرمود: «در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود/ از گوشه ای برون آی ای کوکب هدایت.»[۲۲]

همین حافظ اسطوره را شجره نامه نیز می بایست. «آباء و اجدادش از علماء و فضلاء بوده اند.»[۲۳] باکی نیست اگر او خود می گفت «بشوی اوراق اگر همدرس مایی/ که علم عشق در دفتر نباشد.»[۲۴] حافظ اسطوره باید نشان از سلالهٔ بزرگان علم می برد تا خود از علمای اعلام مهر تأیید می یافت. پس رضا قلی خان هدایت حافظ را به تقریب آباء و اجداد تطهیر می کند تا خود مگر واسطه ای دیگر باشد در حلقهٔ تسلسلی که در تذکره ها ضامن تداوم حرمت حافظ بوده است در نزد عامه و نیز مانعی از تکفیر او از جانب «بعضی از فقهاء حسود.»[۲۵]

هم از این روست که محمد گلندام، حافظ را به «محافظت درس قرآن، و ملازمت بر تقوی و احسان، و بحث کشاف و مفتاح و مطالعهٔ مطلع و مصباح، و تحصیل قوانین ادب، و تجسس دواوین عرب»[۲۶] می نشاند، و رضا قلی خان هدایت وی را به «تحصیل مراتب حکمیه پیش مولانا شمس الدین عبدالله شیرازی که از معارف فضلاست»[۲۷] می فرستد. و همین رضا قلی خان حافظ را «حکیمی... صاحب مایه و عارفی... بلند پایه از فحول محققین و از اماجد کاملین صاحب علم الیقین»[۲۸] می داند. امّا حرف آخر از همان رضا قلی خان هدایت است که فرمود: «اشعار حکمت آثارش چنان در دل هر طایفه نشسته که اکثر فرق مختلفه او را هم مسلک خویش دانسته اند.»[۲۹] چرا که عارف و عالم بودن حافظ به زعم عارفان و عالمان جهان خود مهر تأییدی بر علائق ذاتی و ذهنی خود آنان بوده است. و از این روست که اسطوره گزاری حافظ خود مدخلی بوده است بر مشروعیت بخشیدن بدانچه به زعم عده ای غیر مشروع می آمده است. پس حافظِ اسطوره، علی رغم حافظِ تاریخ، در جریان زندهٔ تاریخ شرکت دارد، و هر آن جایی که عارفی به ادعایی و یا

عالمی به اتکایی نیاز می داشته فریاد رسش بوده است.

اما حافظِ اسطوره می بایستی جوابگوی مخالف خوانیهای مدعیان نیز می بوده، و چنین نیز بوده است. و چنان است که اگر شاه نعمت الله ولی (متوفی ۸۳٤ هجری قمری) می گفت «ما خاک راه را به نظر کیمیا کنیم/ هر درد را به گوشهٔ چشمی دوا کنیم» پس حافظ به طعنه می بایستی که بگوید «آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند/ آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند.»[۳۰] اما اعتقاد رضاقلی خان هدایت که این اشارت حافظ «دلالت کند بر اخلاص او به خدمت سید» بسیار جای تأمل است ـ حتی در قلمرو اسطوره.

اگر حافظِ اسطوره به مخالف خوانی می پردازد، لاجرم می بایستی یاران موافقی نیز می داشته. چه بسا یکی از این یاران موافق جهان ملک خاتون شاعرهٔ قرن هشتم است که به زعم مرحوم سعید نفیسی با حافظ «روابط ادبی داشته‌اند.»[۳۱] استاد نفیسی تا آن جا پیش می رود که می گوید «شاید کلمه «جهان» در مصرع دوم این بیت اشاره‌ای به جهان ملک باشد:

یا رب سببی ساز که یارم بسلامت — باز آید و برهاندم از بند ملامت
خاک ره آن یار سفر کرده بیارید — تا چشم جهانبین کنمش جای اقامت»[۳۲]

اما ساختن و پرداختن این حافظ اسطوره منحصر به جستجو در دواوین گمنام نیست. مهمترین منبع اسطوره پردازی حافظ همانا دیوان خود خواجهٔ شیراز است. زنده یاد دکتر محمد معین می گوید حافظ درویشی تمام عیار بوده بمصداق این که «دگر ز منزل جانان سفر مکن «درویش»/ که سیر معنوی و کنج خانقاهت بس.»[۳۳] حتی شک عبدالرحمن جامی را در ارادت حافظ به شیخی واحد مرحوم معین نادیده می گیرد و صریحاً می گوید «در این که آیا خواجه دست در دامن پیری معین زده و به حلقهٔ سلوک یکی از سلاسل تصوف درآمده است یا نه گفتگو بسیار است ولی مسلم است که خواجه لزوم پیر را دریافته بود که فرمود: به کوی عشق منه بی دلیل راه قدم/ که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد؛ قطع این مرحله بی همرهی خضر مکن/ ظلمات است بترس از خطر گمراهی؛ گذرت بر ظلمات است بجو خضر رهی/ که در این مرحله بسیار بود گمراهی.»[۳٤] مرحوم معین از این هم پیشتر می رود و حافظ را بمصداق «بسی شدم به گدایی بر کرام و نشد» به خدمت بسیاری از کرام می برد؛ و نیز باعتبار «مژده ای دل که مسیحا نفسی می آید» معتقد است که حافظِ او «حتی صحبتِ پیر مطلوب را دریافت.»[۳۵] و بالاخره به اعتبار قول **دایرة المعارف بریتانیکا**. و کتاب **مطلع العلوم** واجد

علی هندی استاد معین می فرماید که «پیر حافظ «شیخ محمود عطار» (که با محمد عطار نیشابوری عارف قرن ششم اشتباه نشود) نام داشت.»[۳۶] حافظِ اسطورهٔ دکتر معین «شیعه و محب خاندان علی (ع) است باعتبار این که:

حافظ اگر قدم زنی در ره خاندان بصدق
بدرقهٔ رهت شود همت شحنهٔ النجف

و یا

مردی ز گنندهٔ در خیبر پرس اسرار کرم ز خواجهٔ قنبر پرس

و یا

گر تشنهٔ فیض حق به صدقی حافظ سرچشمهٔ آن ز ساقی کوثر پرس[۳۷]

اگر تذکره نویس پاک طینت نیک نیتی چون قاضی نورالله شوشتری قضیهٔ «گر مسلمانی از این است که حافظ دارد» را می آورد، نیروهای فرهنگ را در کار می بینیم، ولی هنگامی که دکتر محمد معین همین قضیه را بی هیچ نقد و تحلیلی تکرار می کند،[۳۸] به قدرت عظیم حافظِ اسطوره در پهنهٔ ادب و فرهنگ ایران پی می بریم. باری دکتر معین حافظِ اسطوره را به یزد می برد، ولی «مردم آن شهر... از وی استقبالی نکردند، خواجهٔ عرفان پریشان‌حال گشت و چنان از یزد نفرت یافت که از آن به «زندان سکندر» و «منزل و یران» یاد می کند و هر دم آرزوی بازگشت به شیراز می نمود:

خرّم آن روز کزین «منزل و یران» بروم
راحت جان طلبم وز پی جانان بروم
دلم از وحشت «زندان سکندر» بگرفت
رخت بر بندم و تا «ملک سلیمان» بروم»[۳۹]

توسعه و ترویج حافظ اسطوره از قبل اشعارش منحصر به زنده یاد دکتر معین نبوده است. مثلاً مولوی احتشام الدین حقی پاکستانی نیز «سعی نموده است که بعضی حکایات زندگی حافظ را توسط خود اشعار حافظ ترتیب دهد که با نداشتن معلومات زیادی در بارهٔ اقامت مختصر آن روح فنا ناپذیر در این خاکدان همیشه یک مشغلهٔ پسندیدهٔ دوستداران حافظ بوده است.»[۴۰] ممتاز حسن می گوید اسلم جیراج پوری نامی متشرع نیز «حیات حافظی به مذاق خود پرداخت.»[۴۱] دکتر هومن خودمان نیز به نوعی «تحولات زندگانی حافظ» قائل بود[۴۲] که بر اساس آن زندگی معنوی حافظِ خود را به پنج دوره تقسیم کرده بود و «برای هر یک از دوره های پنجگانه، بیتی را که نسبةً جامع مشخصات کلی غزلهای آن دوره است، به صورت عنوان آورده»[۴۳] است.

زندگینامهٔ حافظِ اسطوره کمتر و کمترین دخلی به حافظِ تاریخ دارد. چند و چون حافظِ تاریخ را چنانچه بباید نمی دانیم. اما فراز و نشیب و تنوع حافظِ اسطوره حکایت ما و فرهنگ ما با مردی است که بی وجودِ عزیزش ما همگان ایرانیانی دیگرگونه می بودیم. همچنان که ما و پیشینیان ما و بزرگان و اساتید ما حافظِ اسطوره را به تنوع و ترکیب می ساخته‌ایم، همین حافظِ اسطوره‌ایِ دست‌سرشتِ ما ما را می ساخته است: ایرانیانی از پس حافظ. قدر مسلّم این است: ایرانیان و فارسی زبانان پس از ۷۹۲ هجری قمری ایرانیان و فارسی زبانان دیگرگونه‌ای بوده اند، متفاوت از پدران و مادرانی که قبل از ۷۲۶ هجری قمری بوده‌اند. حکایت این است.

اما حافظِ اسطوره نمی توانست و نمی بایست بر شرح احوال و اوضاع بسنده می شد. لاجرم حافظِ اسطوره از قلمرو حیات دنیوی می بایستی در گذرد و به صفحات پر برکت نسخ دیوانش راه یابد؛ و راه یافت.

باز به یک کلام رضا قلی خان هدایت حرف آخر را زده است که «دیوانش ابیات ملحقه بسیار دارد.»[۴۴] اما چرا؟

مسلّم است که تشتت در دیوان حافظ خود تداوم تنوع در انواع حفّاظ اسطوره است. عارفان حافظ را عارف، عالمان حافظ را عالم، ناظمان حافظ را ناظم، صوفیان حافظ را صوفی، قلندران حافظ را قلندر، عامیان حافظ را عامی، ناجیان حافظ را ناجی، و مآلاً شاعران حافظ را خداوند شعر می خواسته‌اند.[۴۵] وجود همین ضرورت است که حافظِ اسطوره را به صفحات دیوانش می کشاند. چون تنوع در انواع حافظِ اسطوره، چه در قلمرو حیات چه در حیطهٔ دیوان، خود مظاهری است از بنیاد انواع در فرهنگ ایران، پس این تنوع و تعدد خود نموداری است از انواع انسانهایی که هر یک به طریقی در پهنهٔ فرهنگ ایران معتبر و موجه بوده‌اند. یعنی به همان تعداد حافظِ اسطوره وجود دارد که انواع انسانهای موجه در فرهنگ ایران: عالم و زاهد و عارف و قلندر و فیلسوف و غیره. همین اصل بزرگترین دلیل و ضروری‌ترین عامل گسترش حافظ از محدودهٔ تاریخ به فراخنای اسطوره است. قدمت و تنوع این حفّاظ اسطوره و ضرورت فرهنگی آن خود چنان است که از پس آنها بدنبال حافظِ تاریخ گشتن باد به غربال بیختن و آب در هاون کوبیدن است. و نیز از همین روست که تذکره‌ها را به سویی نهادن به جرم گزافه گویی و مداهنه ما را محروم می کند از دریای عظیمی که پیشینیان ما به تنبیه و اشاره به ما وانهاده‌اند؛ دریایی از رموز و کنایات که هر یک خود سرنخی است بر این که فرهنگ چگونه می گردد. تذکره‌ها حاوی حداقل اطلاعات تاریخی و در عین حال شامل حداکثر اشارات

فرهنگی است.

اما چگونه است که حافظِ اسطوره به دیوان کشیده می شود؟ قاضی نورالله می گوید «بحسب اتفاق در آن ایام آن جناب غزلی در سلک نظم کشید که مقطعش این است: گر مسلمانی از این است که حافظ دارد/ وای اگر از پس امروز بود فردایی.»[۴۶] اما از ترس «بعضی از فقهاء حسود» و به سفارش «مولانا زین الدین ابوبکر تایبادی» حافظِ قاضی نورالله حرف خود را در دهان ترسای از همه جا بیخبری می گذارد که: «این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه می گفت/بر در میکده‌ای با دف و نی ترسایی»[۴۷] که «گر مسلمانی از این است... الخ». نه تنها حضور و غیاب ابیات که تقدم و تأخر و منطق توالی آنها نیز ریشه در تداوم حافظِ اسطوره به دیوان دارد. می گوید: «شاه شجاع به زبان اعتراض خواجه حافظ را مخاطب ساخته گفت ابیات هیچ یک از غزلیات شما از مطلع تا مقطع بر یک منوال واقع نشده بلکه از هر غزل چهار بیت در تعریف شراب و دو بیت در تعریف عشق و یک دو بیت در صفت محبوب و تلوّن در یک غزل خلاف طریقهٔ بلغاست.»[۴۸] جواب دندان شکن حافظ اسطوره به شاه شجاع، که «مع ذلک شعر حافظ در اطراف آفاق اشتهار تمام دارد و نظم حریفان دیگر پای از در دروازهٔ شیراز بیرون نمی نهد!»[۴۹] تعهد آگاهانهٔ او را، یعنی حافظِ اسطوره را، در سیاق غزلها و تقدم و تأخر ابیات می رساند. یعنی حافظِ اسطوره عالماً و عامداً در نحوه و چگونگی غزلها، و به قول مستقیم اسطوره گزاران، دخالت می کند.

اما حضور حافظِ اسطوره در ترکیب و ترتیب دیوان جلوه‌های دیگر هم دارد. یعنی حتی چیزی شبیه اسباب بروز شعر را در تذکره ها یاد کرده و در حدّ علمی چون اسباب نزول بالا برده‌اند و این هرچه بیشتر زندگی فرضی حافظِ اسطوره را مستقیماً دخیل در چگونگی غزلها می کند. مثلاً این که «از شعراء زمان شاه شجاع یکی خواجه عماد فقیه کرمانی است... گویند خواجه عماد هرگاه نماز گزاردی گربهٔ او شرط متابعت بجای آوردی و شاه شجاع این معنی را بر کرامت حمل می فرمود.»[۵۰] پس صاحب حبیب السیر می گوید: «خواجه حافظ که بر این معنی رشک می بردی،»[۵۱] حال آن که قاضی نورالله فقط اکتفاء می کند به «خواجه حافظ این غزل در آن باب گفته.»[۵۲] به هر تقدیر این اسباب بروز مقدمهٔ این غزل است که: «صوفی نهاد دام و سر حقّه باز کرد/ آغاز مکر با فلک حقه باز کرد.»[۵۳]

هنگامی که پای حافظِ اسطوره به خطّهٔ دیوان کشیده شد، حکایت مردم با این حافظِ شاعر خم و چم تازه‌ای می یابد در فراخنای فرهنگ که خود غوغای دیگری است. حافظِ

اسطوره، که خود ماحصل تخیلات آدمیان بوده است با اندیشهٔ مردی حافظ نام، حال مجال بازتری می یابد تا اسب طرب اندیشه های فرو خورده بدواند بر دشت پر برکت تخیلات عام: حافظِ اسطوره سوار بر اسب شاهوار اندیشه های فرو خورده یکه تاز میدان ذوق و شوق آدمیان. یعنی ضمیر ناخود آگاه عمومی[۵۴] اوّل از مفردات حافظِ تاریخ ترکیبی شکیل از حافظِ اسطوره می سازد. سپس همین ضمیر اندیشه های فرو خورده را، آنچه را حافظِ تاریخ می توانست سروده باشد ولی نسروده بود، بر زبان حافظ اسطوره استوار می کند. گاه استعداد عاملان و منشیان این ضمیر ناخودآگاه عمومی، یعنی کاتبان و نسّاخ، چیزی نزدیک حافظِ تاریخ است و گاه چیزی بس دور از آنِ حافظِ تاریخ. آنچه را ما بضرس قاطع از حافظ نمی دانیم از آنِ عاملان کم مایه بوده است؛ آنچه را باحتمالی از حافظِ تاریخ می دانیم چه بسا از عاملان صادقی بوده است با دو دانگ استعداد؛ و آنچه از بنِ دندان از حافظِ تاریخ می دانیم یا باحتمالی از حافظِ تاریخ است و شاید هم از یکی از عاملان ضمیر ناخودآگاهِ عمومی که از روی معجزه‌ای نساخِ حافظِ تاریخ در حافظِ اسطوره بوده است. چنین است که حافظ اسطوره به دیوان لسان الغیب راه می یابد.

اگر به اندک مایه‌ای از حافظِ تاریخ، حافظِ اسطوره چنین نغز ساخته و پرداخته شده، صحرای محشر دیوان لسان الغیب که دیگر فبها و نعم. پس از همین جاست که تنوّع حفّاظ اسطوره به تشتت نسخ دیوان می انجامد. می گوید: «هر چه از زمان حیات حافظ دور می شویم اختلاف نسخه ها و تعداد غزلها و شمارهٔ ابیات بیشتر می شود.»[۵۵] و این از آن روست که هرچه از عصر حافظِ تاریخ دور می شویم آدمیان بیشتری در طی سالیان طولانیتری فرصت تقابل و تکاثر با وی را در صفحات دیوان داشته اند. پس، از پس هر حافظِ جدیدی در میان حفّاظِ اسطوره غزل و یا حداقل بیت جدیدی می بایستی افزون شود؛ و افزون می شد. اهمیّت قضیه در این است که در جوامع سنتی همواره فرهنگ شفاهی از فرهنگ کتبی مفصلتر و برخوردار از شیوع وسیعتری است. یعنی در مقابل چندین و چند غزل که در افواه رجال و نساء می چرخیده است فقط احتمالاً یکی از زبان حافظ اسطوره بر قلم کاتبی جاری می شده است. شیوع و شدّت این فرهنگ شفاهی در مورد هر شاعری شاخص دقیقی است از اهمیّت ذاتی آن شاعر در متن فرهنگ. و چنین است که رمز بقاءِ حافظ، هم تاریخ و هم اسطوره، در متن فرهنگ ایران خود در همین است که «اختلافات در نسخ موجود دیوان حافظ چنان وسیع است که شاید در مورد دیوان هیچ یک از شعرای پارسی‌گو تا بدین حد وجود نداشته باشد.»[۵۶]

این بوضوح ناشی از مقبولیت عامِ حافظِ اسطوره در فرهنگ ایران است. چون حافظ

حافظِ اسطوره است، پس اولین مرجع و مأوای هر کس و ناکسی که دلی به درد دارد یا آرزویی در سر خود همان دیوان لسان الغیب است. و چون از پس روزها و سالیان طولانی حافظِ اسطوره چنین عجین خون و آمیختهٔ دل و درگیر عقل و جان آدمیان بوده است، پس هر چه بیشتر و بیشتر دیوان لسان الغیب به زندگی آدمیان نزدیکتر، و نیز زندگی آدمیان به دیوان لسان الغیب مربوطتر می شود. حافظِ اسطوره، دیوان لسان الغیب، و حافظیان جهان بدین ترتیب، بقول فلاسفه، به اتحاد عاقل و معقول نائل می شوند، یعنی بقول صدر المتألهین «ان النفس اذا عقلت شیئاً صار عین صورته العقلیة.»[۵۷]

این تصور که «علت ناهمسانی نسخه های نزدیکتر به زمان حافظ آن است که وی در طول حیات ـ مانند هر شاعر دیگر ـ اشعار خود را اصلاح و جرح و تعدیل می کرده است، لیکن اختلاف نسخه هایی که مدتها پس از مرگ شاعر نوشته شده بیشتر به بیدقتی، کم مایگی و یا تصرف نسّاخ و کاتبان آنها وابسته است»[۵۸] علی رغم صحّت نسبی صوری آن، غافل از این حقیقت است که هر نسلی بعد از حافظِ تاریخ به حکم طبیعت آدمی خود را مختار و محقّ به برداشتی و واریزی دیگرگونه از وی و بر وی می دانسته است. بطور قطع این تشخیص ضرورهٔ در سطح شعور فردی و یا عمومی آگاه نبوده،[۵۹] ولی شعور ناخودآگاه کاتب و ناسخ و قاری و راوی و قوّال و دیگران را بر آن می داشته که همان گونه که از دیوان لسان الغیب بر می دارند و خود را می سازند بر او بیفزایند تا حافظِ اسطوره را بیشتر و پیشتر بپردازند.[۶۰] ارتباط با حافظِ اسطوره و با دیوان لسان الغیب ـ مثل ارتباط با هر عنصر اصیل و زندهٔ فرهنگی ـ ارتباطی است مستمر و متقابل. از این تقابل مستمر آدمیان فرهنگ خود را در خود و خود را در فرهنگ خود تداوم و تازگی می بخشند. بنا بر همین است که به جستجوی حافظِ تاریخ و یا اصحّ نسخ دیوان لسان الغیب رفتن تلاشی است سخت ضروری و دلیرانه ولی در عین حال به دلیل اغماض نظر بر ماهیت و چگونگی عملکرد فرهنگ و عناصر سازنده اش مآلاً راهی ترکستان تشدید هر چه بیشتر و شکوفاتر حافظ اسطوره.[۶۱] «همان طور که سطح زمین هرگز از لرزشهای مختصر خالی نیست متن حافظ نیز هرگز از اختلافات مختصر قضاوتی و ذوقی خالی نخواهد ماند.»[۶۲] مسعود فرزاد بحق می گوید. و باز بحق می گوید «قبول کنیم که متنی از اشعار حافظ که در همهٔ دقایق مورد قبول همه حافظ دوستان باشد وجود ندارد و هرگز بوجود نخواهد آمد.»[۶۳] از نسخهٔ کتابخانهٔ کوپرولو (مورخ ۸۱۱ هجری قمری) که حاوی ۳۶ غزل است تا نسخهٔ سلطان القرائی (مورخ ۸۳۸ هجری قمری) که شامل ٤٧ غزل است،[۶۴] استاد عالیقدر پرویز ناتل خانلری جمعاً چهارده نسخه از نسخ دیوان لسان الغیب فراهم آورده و

محض نمونه حتی دو نسخه وجود ندارد که حداقل از نظر تعداد غزلها متشابه باشد. صرف عنوان نسخهٔ کوپرولو، «من کلام ملک الشعراء و العلماء، ملیح النثر و النظم، حامل کلام رب العالمین، شمس الملة والدین محمد الحافظ الشیرازی نورالله تعالی مرقده»،[۶۵] خود مؤید حضور حافظِ اسطوره در مخیلهٔ کاتب بوده است.

می گوید: «برای نمونه دو نسخهٔ خطی قدیم یا جدید را نمی توان یافت که از هر لحاظ یکسان باشند.»[۶۶] می توان گفت برای نمونه دو نسخهٔ چاپی جدید را هم نمی توان یافت که از هر لحاظ یکسان باشند. یعنی تشتت و تفاوت در قراءت و روایت حافظِ اسطوره و دیوان لسان الغیب طی قرون و اعصار به دامن عصر ما نیز رسیده است. چرا که چنین نباشد؟ دلیل این تداوم همان ضرورت است، ضرورتی غیرقابل اجتناب، در قرآت مختلفهٔ حافظ به حکم ماهیت قابل تغییر آدمیان و شرایط و اوضاع و احوال تاریخی آنان. تا قاری و راوی حافظ در عصر جدید بدان حضور ذهن علمی برسد که به نقد و اصلاح و حک و حکاکی حافظ بپردازد، شعاعی از منشور هزار طیف فرهنگ خط سیر ارتباط او را با حافظِ اسطوره تعیین و تبیین کرده است، و بالطبع از مسیر همین شعاع واحد است، و لاغیر، که علی رغم حقانیّت و برّایی طرق علمی باز حافظ‌ی شناخته خواهد شد در میان حفّاظ دیگر؛ و هم از این روست که بحق می گوییم حافظِ خلخالی، حافظ قزوینی/غنی، حافظ شاملو... و بالاخره اکنون حافظ خانلری.

در بارهٔ حافظ خانلری حرف بسیار گفته شده و نقد بسیار بعمل آمده است. قدر مسلّم این است که استاد خانلری مجموعاً چهارده نسخهٔ خطی از اطراف و اکناف عالم جمع‌آوری کرده و بدقت و وسواس به بررسی و ارزیابی آنها پرداخته است.[۶۷] ولی با آن که در چاپ ایشان تمام اختلافها در غزلها و حتی تقدم و تأخر ابیات در صفحهٔ مقابل غزل یادآوری شده است، قدر مسلّم آن است که باز هم ایشان سلیقهٔ شخصی خود را، هرچند سلیقهٔ شخصی عالمی اعلم بر زبان و ذهن حافظ باشد، ملاک ترجیح کلمه‌ای بر کلمهٔ دیگر و یا تقدم و تأخر ابیات قرار داده است. به همین دلیل است که علی رغم تعریف و تمجید بحقی که منقدین از حافظ استاد خانلری کرده‌اند، در مواردی با انتخاب ایشان صورتی بیتی یا مصرعی را بر بیت و مصرع دیگر مخالفت کرده‌اند. حسینعلی هروی، برای نمونه، حداقل در ۱۸ مورد با انتخاب صورت غزلها با استاد خانلری مخالفت کرده است. همچنین ابوالحسن نجفی ایرادهای متفاوت دیگری «دربارهٔ اصالت غزلها و بیتها و احیاناً رجحان بعضی از نسخه بدلها بر متن»[۶۹] داشته است.

ابوالحسن نجفی سه دوره را در جریان چاپ آثار شاعران و نویسندگان طراز اول هر

جامعه‌ای تشخیص داده است:[۷۰] اوّل، دورهٔ چاپهای متعدد و مختلف بوسیله اشخاص غیر متخصص است؛ دوّم، دورهٔ چاپ انتقادی یا منقّح است، از قبیل آنچه قزوینی/غنی دربارهٔ دیوان لسان الغیب انجام دادند؛ و سوّم، دورهٔ چاپ نهایی، که طی آنها مآلاً چاپی بدست می آید که می توان آن را نسخهٔ نهایی و نسبةً کامل بشمار آورد.»[۷۱] ابوالحسن نجفی همچنین خاطر نشان می کند که «پس از این سه دوره، دورهٔ چهارمی آغاز می شود، ارزشمندتر از دوره‌های قبل که [دورهٔ نقد ادبی است].»[۷۲] دربارهٔ آنچه ابوالحسن نجفی «چاپ نهایی» می خواند جای اندکی تأمل است:

در علم التأویل جدید[۷۳] مبحثی هست تحت عنوان «دایرهٔ تأویل»[۷۴] که بموجب آن تأویل گرایان معاصر معتقدند که پیرامون هر متنی از متونِ پایهٔ هر فرهنگی دایره‌ای از اسباب و اصحاب تأویل و تفسیر شکل می گیرد که با عبور از محیط این دایره به مرکز است که مآلاً به معنی و اهمیت آن متن می توان رسید.[۷۵] چون وظیفهٔ علم التأویل توضیح و تشریح متن و استنباط و ارتباط اجزاء داخلی آن با یکدیگر و نیز در عین حال با عوامل خارج از متن است بنا بر این به قول یکی از اصحاب این علم[۷۶] سه مرحله در دست یافتن به اهمیت و معنویت یک اثر وجود دارد: اول، استنباط «تاریخی» متن، مثلاً فهم غزلهای حافظِ شیرازی آن چنان که حافظِ تاریخ و معاصرانش می فهمیده‌اند؛ دوم، فهم زبان یک اثر، که مثلاً زبان حافظ با زبان سعدی یا رومی از جهت به کارگیری مفاهیم و بار معنوی مخصوص آنها با هم متفاوت است؛ و سوم، استدراک «روح» اثر در ارتباط با روح زمان خلق آن، که مثلاً لبّ لباب دیوان لسان الغیب در ارتباط با تاریخ تفکر و عرفان اسلامی ایران چه و چگونه بوده است.

مسأله در این‌جاست که آنچه را ابوالحسن نجفی «نسخهٔ نهایی» می خواند مآلاً ماحصل برخورد و مقابلهٔ نسل تاریخی بخصوصی (یعنی نسل معاصر ایرانیان) با حافظِ اسطوره و دیوان لسان الغیب می تواند بود. بنا بر این ارزیابی جوانب «تاریخی»، «زبانی» و «روحی» ـ طبق تقسیم بندی مذکور در فوق ـ حافظِ اسطوره و دیوان لسان الغیب از حافظ خلخالی (مورخ ۱۳۰۶ هجری شمسی) به این طرف در یک سوی موازنه غزلهای منسوب به حافظِ تاریخ را داشته است و در سوی دیگر آدمیان تاریخی مشخصی با عواطف معینی دربارهٔ آنچه آنان حافظ می دانند. ولی چون بحکم تاریخ آدمیانی که در صد سال آینده با حافظِ خود برخوردی دیگرگونه خواهند داشت، پس خود برای خود «نسخهٔ نهایی» دیگری تعبیه خواهند کرد. همان گونه که قزوینی و غنی می اندیشیدند نوعی «نسخهٔ نهایی» بدست داده‌اند، یا خلخالی، یا محمد گلندام. پس «نسخهٔ نهایی»

خیالی است در قلمرو حافظِ اسطوره. شاهد کلام آن که حتی پس از انتشار حافظ استاد خانلری در سال ۱۳۶۲، باز هم حافظ دیگری این بار از آن احمد سهیلی خوانساری در سال ۱۳٦٤ بچاپ رسیده است.[۷۷] اگر چه بقول بهاء الدین خرمشاهی «این طبع و تصحیح جدید (یعنی حافظِ احمد سهیلی خوانساری) دلایل موجهی برای ظهور خویش ندارد و در عرصهٔ حافظ شناسی چیزی را جابه‌جا نمی کند»[۷۸] ولی قدر مسلّم آن است که احمد سهیلی خوانساری و بعدها دیگرانی چون او منحصراً نسخهٔ خود را «نسخهٔ نهایی» می دانند.[۷۹] و هم از این روست که «نسخهٔ نهایی» دیوان لسان الغیب بحکم سیطرهٔ لایزال حافظِ اسطوره بر ذهن و جان حافظیان جهان چیزی است که در فرهنگ پرتوش و توان عمومی شفاهی محلی از اعراب نمی تواند داشت.

دستیابی به یک نسخهٔ نهایی دیوان لسان الغیب را هنگامی براستی آرزویی دست نایافتی می یابیم که به دخول حافظ اسطوره و دیوانش به جمعه بازار سیاست معاصر ایران توجه کنیم. یکی از بهترین شواهد این جدال داستان حافظ شاملوست. شاید تا تاریخ انتشار این حافظ، خواجهٔ شیراز چنین درگیر مسایل سیاسی ایران در دهه های اخیر نبوده است. شاملو در مقدمهٔ معروف خود بر «حافظ شیراز» پرسیده بود «براستی کیست این قلندر یک لا قبای کفرگو که در تاریکترین ادوار سلطهٔ ریاکاران زهد فروش، در ناهار بازار زاهد نمایان... یک تنه وعدهٔ رستاخیز را انکار می کند، خدا را عشق و شیطان را عقل می خواند و شلنگ انداز و دست افشان می گذرد که: این خرقه که من دارم در رهن شراب اولی/و ین دفتر بی معنی غرق می ناب اولی، یا تسخر زنان می پرسد: چو طفلان تا کی ای زاهد فریبی/به سیب بوستان و بوی شیرم، و یا آشکارا به باور نداشتن مواعید مذهبی اقرار می کند که فی المثل: من که امروزم بهشت نقد حاصل می شود/ وعدهٔ فردای زاهد را چرا باور کنم».[۸۰]

مرحوم مطهری ـ رضوان الله علیه ـ در اشاره‌ای به این مقدمه از فرط عصبانیت حتی اسم شاملو را نمی برد و فقط می گوید «یکی از شاعران باصطلاح نوپرداز اخیرا دیوان لسان الغیب خواجه شمس الدین حافظ شیرازی را با یک سلسله اصلاحات... بچاپ رسانیده و مقدمه‌ای بر آن نوشته است.»[۸۱] بعد هم با تکیه بر اقوال محمد گلندام با شاملو به مجادله می پردازد که حافظ مفخر العلماء بوده است و فخر المعارف السبحانیه، و هم او «به واسطهٔ محافظت درس قرآن و ملازمت بر تقوا و احسان... به جمع آشتات غزلیّات نپرداخت.»[۸۲] در حالی که حافظِ اسطورهٔ شاملو به دلیل علائق سیاسی وی قلندری است کفرگو، مفتی راه عشق، منهی بهشت و دوزخ، گردن بر افراشته در مقابل ظلم و زور و دو-

رو یی و خرافات؛ حافظ اسطورهٔ مرحوم مطهری متجلی از دیوان لسان الغیب است که «در حقیقت یک کتاب عرفان است بعلاوه جنبهٔ فنی شعر... دیوانی است که از عرفان سرچشمه گرفته و بصورت شعر بر زبان سراینده جاری گشته است.»[۸۳] در مجموعه گفتارهایی که بصورت کتاب تماشاگه راز از مرحوم مطهری بچاپ رسید، ایشان سعی کرده است با مروری بر تاریخ عرفان و اصطلاحات صوفیه تقریبی به تحقیق بین اشعار دیوان لسان الغیب و عرفان بعمل آورد. با اشاره به عقاید و آراء شیخ اکبر محی الدین عربی، شیخ محمود شبستری و غیره، مرحوم مطهری مصرانه سعی بلیغ در ترسیم یک حافظِ عارفِ کامل دارد و این که «شعر حافظ از اول تا به آخر همه شعری عارفانه است و تمام آن شعرهایی هم که با تمام صراحت در زمینه های خلاف شریعت و ضد عرفانی از او می بینیم به دلیل آن است که اینها همه یک سلسله اصطلاحات است که عرفا و شعرای عارف مسلک دارند و مقصودشان از می، از شاهد، از زلف، از خط، از خال یک معانی دیگری است.»[۸۴]

اختلاف نظر شاملو ـ مطهری که مآلاً اختلاف نظری سیاسی ـ عقیدتی است منشعب از دو حافظِ اسطورهٔ متفاوت است که در ذهن هر کدام از این دو جای دارد. طبیعی است که داعیان صاحب عقیدهٔ هر جریان سیاسی هنگامی که به نقش اساسی زمینه ها و عناصر فرهنگی در پیشبرد مقاصد سیاسی پی می برند سعی در بکارگیری آن زمینه ها و عناصر می کنند. حافظ اسطوره و دیوان لسان الغیب که بطور قطع از مبادی تصدیقیهٔ فرهنگ ایرانند در سرلوحهٔ نیروهایی قرار می گیرند که هر صاحب عقیده سیاستگری برای ترغیب و تحریض پیروان خود بدانها متشبث می گردد. قدر مسلّم آن است که وقتی کتابی مثل دیوان لسان الغیب حرمت قرآن کریم و مثنوی مولانا رومی را می یابد دیگر نمی توان آن را بطور مجرد و مجزای از محدودهٔ فرهنگی آن در نظر گرفت. بیشتر و پیشتر از هر چیز دیگر حافظ اسطوره و دیوان لسان الغیب مشخصه ها و عناصر سازندهٔ فرهنگ ایرانند. پس چه در دست احمد شاملو و چه در دست مرحوم مطهری خمیر مایهٔ حافظ تاریخ و دیوان لسان الغیب مآلاً به اسطوره های بالا بلندی تبدیل می گردد که مفردات و ترکیبات آنها در جهت تقویت و تثبیت دو جهانبینی متفاوت سیاسی ـ فرهنگی است.

ارتباط و درگیری حافظ اسطوره و دیوان لسان الغیب با مسائل سیاسی منحصر به عصر حاضر نبوده است. از قول آقای پژمان می گویند[۸۵] که «کریم خان زند برای اطلاع از توفیق یا عدم توفیق در تصرف یکی از نقاط مورد نظر تفاؤل می زند و غزل [زیر]... می آید...: «ساقی به نور باده برافروز جام ما/ مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما.»

همچنین «گویند که شاه عباس دوم پس از تسخیر ایالات فارس و عراق، برای عزیمت به آذربایجان و عراق عرب تفاؤل می زند و غزل [زیر]... می آید...: «عراق و پارس گرفتی به شعر خود حافظ/ بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است.»[۸۶] یا از قول مرحوم خلخالی می نویسند[۸۷] که «مرحوم نظام الملک حکمت (مشار الدوله) در سال ۱۳۳۳ هجری قمری موقع جنگ بین الملل اول در اصفهان مردد بود که با مهاجرین از ایران خارج شود و یا به شیراز پناه ببرد تفاؤلی از حافظ می زند غزل [زیر]... می آید و از عزیمت به شیراز منصرف می گردد...: «ره نبردیم به مقصود خود اندر شیراز/ خرّم آن روز که حافظ ره بغداد کند.» درگیری حافظِ اسطوره با سیاست حتی منحصر به حیطهٔ جغرافیایی ایران نبوده است. می گویند[۸۸] «کوئین و یکتوریا... تفاؤلی برای آیندهٔ خود زد و غزل [زیر]... آمد: «حسنت باتفاق ملاحت جهان گرفت/ آری باتفاق جهان می توان گرفت.»

گذاری هم هست از حیطهٔ سیاست به نُه توی مذهب از طریق همین دیوان لسان الغیب:

گویند شاه اسماعیل صفوی که برای اتحاد عالم تشیع در صدد انهدام قبور اهل تسنن بود موقعی که به شیراز وارد گردید در اثر جبر و اصرار ملا مگس نامی ناچار شد که در صدد تحقیق عقاید حافظ بر آید و بالاخره متوسل به تفاؤلی از دیوان خواجه شد که این غزل... آمد: «جوزا سحر نهاد حمایل برابرم/یعنی غلام شاهم و سوگند می خورم.» شاه اسماعیل از انهدام قبر خواجه خود داری می نماید. اما چون ملا مگس مصرّ می شود مجدداً تفاؤل می زند که... می آید...: «ای مگس، عرصهٔ سیمرغ نه جولانگه توست/عِرض خود می بری و زحمت ما می داری.»[۸۹] ازپهنهٔ سیاست به ارتفاعات متافیزیکی فرهنگ ایران خود نقبی است که حافظ اسطوره براحتی راه یافته است. دکتر مرتضی ضرغامفر در سال ۱۳۴۵ کتابی نوشت بنام **حافظ و قرآن** که طی آن به تطبیق ابیات دیوان خواجهٔ شیراز با کلام الله مجید پرداخت.[۹۰] حضرت استاد عبدالحسین زرّین کوب ـ متّعناالله تعالی بطول افاداته عالیه ـ نیز در فصل «سرود زهره» **از کوچهٔ رندان** به تأثیر عمیق **قرآن** در دیوان لسان الغیب اشاره دارد تاجایی که می فرمایند: «**قرآن** که حافظ آن همه بدان مدیون است در شعر او بی شک تأثیرش قطعی است.»[۹۱] اخیراً نیز بهاء الدین خرمشاهی طی رسالهٔ کوتاه و مستدلی پیشنهاد کرده است که «تاثیر **قرآن** بر حافظ و هنر او جدیتر و عمیقتر از آن است که فقط به صورت اخذ و اقتباس مضامین باشد، و نگارنده [یعنی بهاء الدین خرمشاهی] با فحص و تعمق کافی به این نتیجه رسیده است که ساخت و ساختمان غزلهای حافظ متأثر از ساخت و صورت سوره های **قرآن** است.»[۹۲] تبرک دیوان

لسان الغیب باتشبیه آن به **قرآن** کریم بالا ترین ارجی است که فرهنگ اسلامی ایران می توانسته بر حافظِ قرآن بنهد. و این تشبیه بالا ترین دلیل حضور گسترده و دائمی حافظ اسطوره و دیوان لسان الغیب در نُه توی هزار لای جان و جهان فرهنگ ایران است.

از تبرک به **قرآن کریم** تا درگیری و کشاکش با روز بازار سیاست اما طیف وسیعی است که بر گسترهٔ رنگارنگ آن حافظِ اسطوره و دیوان لسان الغیب حضور مداوم دارد. درست در سالی که استاد پرویز ناتل خانلری «نسخهٔ نهایی» حافظ را بقول ابوالحسن نجفی، منتشر می کند، انجمن خوشنویسان ایران «دیوان حافظ شیرازی» خود را در تهران چاپ می کند به خط زیبای استاد کیخسرو خروش و از روی نسخه ای قدیمی.»[۹۳] و نیز در همین اوان بوده است که صوت ملکوتی شجریان در بیات ترک و بیات کرد خوانده است «بر آستان جانان گر سر توان نهادن/ گلبانگ سر بلندی بر آسمان توان زد.» و نیز مجلات **نشر دانش** و **کیهان فرهنگی** زبده ترین مقالات خود را به حافظ اختصاص داده اند. بهمت سعید نیاز کرمانی شش مجلد از گاهنامهٔ **حافظ شناسی** منتشر شده است. استاد پرویز ناتل خانلری نوعی جامع النسخ از دیوان لسان الغیب فراهم آورده است. به سر پنجهٔ جادو در اصفهان، محمد رضا لطفی زبان حالی بوده است که «بود آیا که در میکده ها بگشایند...». چیزی در حافظ هست. چیزی که اگر ما بخواهیم «دربارهٔ رابطهٔ سه گانهٔ انسان و جهان و خدا»[۹۴] دربارهٔ این که «اگر اندیشه خدا باشد، پیوند آدمی با خودش و جهان چه و یژگی و سرشتی دارد و اگر نباشد چگونه است»[۹۵] به حافظِ **در کوی دوست** روی می آوریم.[۹۶] چیزی که اگر نیم‌پایی به پاشنهٔ درعلوم جدید گذاردیم و جادوی «مانیتسیم و اسپریتیسم و هیپنوتیسم»[۹۷] ما را گرفت فی الفور به مقایسهٔ «روانشناسی فروید» با «روانشکافی حافظ» می پردازیم.[۹۸] چیزی که ما را چه از زرتشت[۹۹]، چه از **قرآن**،[۱۰۰] چه از فروید،[۱۰۱] چه ازپل والری،[۱۰۲] چه از سعدی،[۱۰۳] چه از سلمان،[۱۰۴] همه راههای ما را به حافظِ اسطوره ختم می کند. چیزی که ماجرای حافظ ما را پایان ناپذیر[۱۰۵] می کند.

چیزی در حافظ هست. چیزی.

در متن یک فرهنگ بین متون متشکلهٔ آن از طرفی و افراد و نهادها و تاریخ آن فرهنگ از طرف دیگر ارتباط و تقابلی دو جانبه و متکامل و مستمر برقرار است. از قبل همین ارتباط با همین خصوصیات است که در طول تاریخ فرهنگ و متون متشکلهٔ آن همواره همدیگر را مورد مؤاخذه و مداقه قرار می دهند. چون بحکم حرکت تاریخ فرهنگ متبلور آمال و حوائج مختلفهٔ آدمیان در اعصار متفاوت است، پس این آمال و حوائج در هر

مرحله از تحرک تاریخ برخوردی دیگرگونه دارد با آنچه فرهنگ را می سازد و با هر آنچه فرهنگ را معنویت و مشروعیت می دهد.

دیوان حافظِ شیراز یکی از متون متشکله بلکه از اساطین هویت آن بعد از تاریخ پیدایش خود است. یعنی از پس پیدایش متن دیوان حافظ در فرهنگ ایران تغییری ماهوی در چند و چون این فرهنگ داده شده که به تعبیری مسیر حرکت آن را در تاریخ تحت تاثیر قرار داده است. بدون آن که حق حافظِ تاریخ و تخیل شگرف او ضایع شود، می توان ادعا کرد که بعد از اوج سرسام آوری که مولای روم با صعود بر نردبان آسمان کلامش بچنگ آورد، هم پس از فرود سنگینی که شیخ مصلح الدین بر واقعیتها و وقایع عملی کرد، فرهنگ ایران به چنان سودایی نیازمند بود که هم ریشه در واقعیتها و مواقف حیات بشری داشته باشد و هم تعالی روح او را به معنویتی ملموس متبرک کند. حافظ، از تاریخ به اسطوره، تشخیص و تبلور این نیاز درونی فرهنگ ایران بوده است. و هم این خود رمز بقای شکوهمند اوست.

تشدید حافظِ اسطوره در طول تاریخ مبتنی بر عواملی بسیار پیچیده تر از آن است که مسعود فرزاد در توجیه «حافظ دوستی»[۱۰۶] ایرانیان توضیح می دهد: «به نظر من علت سادهٔ این امر آن است که خواننده در این دیوان بزرگ نه تنها به لطیفترین و روشنترین و خوش آهنگترین الفاظ و اوزان بر می خورد بلکه این دیوان را مجموعهٔ کاملی از عالیترین و درستترین افکار انسانی و عمیقترین و طبیعی‌ترین احساسات بشری می یابد.»[۱۰۷] صفات عالی بیشتری را بر این «ترین‌ها» می توان افزود. ولی اقبال و اعتبار حافظِ اسطوره در بند این «ترین‌ها» نیست. «افکار انسانی» و «احساسات بشری» و تعارفات دیگری از این قبیل را در قوطی هر عطاری می توان یافت.

سخن آخر این است: هر از چند گاهی در طول حیات یک فرهنگ شاعری شعری و نقّالی نقلی می گوید که چیزی را در آدمیت آدمیان بیدار می کند و بدین سبب چنان به تن و جان مردمان آن فرهنگ نزدیک می شود و می نشیند که چون مزماری اثیری که دمادم جهان در آن جاری است آدمیان را برقص می دارد. مزمار نوا در می دهد پس آدمیان می رقصند؛ آدمیان می رقصند پس مزمار نوا در می دهد. بعد از چندی دیگر معلوم کس نیست که کدام علت است و کدامین معلول. چنین است که حتی اگر حافظِ تاریخ نمی بود ـ مزمار اثیری نمی بود ـ آدمیان فرهنگ ـ رقصندگان در کار ـ حافظ‌ی می آفریدند ـ که آفریدند. اما حافظِ تاریخ به جبر حیات محدود آدمی بر خاک فقط می توانست گوشه ای و مقامی در این دستگاه بنوازد و به آوای آن آدمیان را برقص وادارد. او

می رود. حافظِ تاریخ می رود. اما مزمار اثیری همچنان می نوازد. صوتی در مزماری. و نیاز آدمیان نیز به رقص در گوشه ها و مقامات دیگری در همان دستگاه تشدید می شود. پس چنان است که آدمیان همان گونه که به مزمار می رقصند در آن گوشه های تازه ای می دمند و باز می رقصند و باز می دمند و باز می رقصند...

چنین است قصهٔ حافظِ اسطوره که اوست. و حافظیانِ تاریخ که ماییم. این چنین است. این چنین تر باد!

تعلیقات:

۱ ـ دکتر ذبیح الله صفا، **تاریخ ادبیات در ایران.** جلد سوم، بخش دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۲۵۳۵ شاهنشاهی (۱۳۵۵ هجری شمسی)، ص ۱۰۶۵.

۲ ـ استاد جلال الدین همایی، **مقام حافظ**، تهران، کتابفروشی فروغی، بی تاریخ، صفحه ۱٤.

۳ ـ **همان مرجع**، ص ۱٤-۱۵.

٤ ـ **تاریخ ادبیات در ایران**، دکتر صفا، جلد سوم، بخش دوم، ص ۱۰٦٦.

۵ ـ **همان مرجع**، ص۱۰۷۰، بسال ۷۹۲ می گوید؛ اما ۷۹۱ می گوید رضا قلی خان هدایت در **تذکرهٔ ریاض العارفین**. تهران: کتابفروشی محمودی، بی تاریخ. ص ۲۸٦.

٦ ـ **دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی قدس سره العزیز**، باهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی. تهران: کتابفروشی سبزوار، ۱۳۲۰. ص قی.

۷ ـ **حافظ** قزوینی/غنی، ص ق.

۸ ـ **ریاض العارفین**، رضا قلی خان هدایت، ص ۲۸٦.

۹ ـ مولانا عبدالرحمن بن احمد جامی، **نفحات الانس من حضرات القدس** بتصحیح و مقدمه و پیوست مهدی توحیدی پور. تهران: کتابفروشی محمودی، ۱۳۳٦. ص ٦۱٤.

۱۰ ـ علامهٔ فقید قاضی سید نورالله شوشتری، **مجالس المؤمنین**.تهران: کتابفروشی اسلامیه، ۱۳۶۵، جلد دوم، ص ۱۱۹.

۱۱ ـ **همان مرجع**، همان صفحه.

۱۲ ـ **همان مرجع**، ص۲.

۱۳ ـ **همان مرجع**، ص۱۱۹.

۱٤ ـ **همان مرجع**، همان صفحه.

۱۵ ـ **حافظ** قزوینی/ غنی، ص ۱۸۷.

۱٦ ـ **مجالس المؤمنین** قاضی نورالله شوشتری، جلد دوم، ص ۱۱۹.

۱۷ ـ **نفحات الانس** مولانا عبدالرحمن جامی، ص ٦۱٤.

۱۸ ـ **همان مرجع**، همان صفحه.

۱۹ ـ **حافظ** قزوینی/غنی، ص۹۰.

۲۰ ـ **نفحات الانس** جامی، ص ٦۱٤.

۲۱ ـ **حافظ** قزوینی/غنی، ص ۱۸۶.

۲۲ ـ **همان مرجع**، ص ٦٥.
۲۳ ـ **ریاض العارفین** رضا قلی خان هدایت، ص ۲۸٦.
۲٤ ـ **حافظ قزو ینی/غنی** ص ۱۱۰.
۲٥ ـ **مجالس المؤمنین** قاضی نورالله شوشتری، جلد دوم، ص ۱۱۹.
۲٦ ـ **حافظ قزو ینی/غنی**، ص قو.
۲۷ ـ **ریاض العارفین** رضاقلی خان هدایت، ص ۲۸٦.
۲۸ ـ **همان مرجع**، همان صفحه.
۲۹ ـ **همان مرجع**، همان صفحه.
۳۰ ـ **همان مرجع**، همان صفحه.
۳۱ ـ سعید نفیسی، «حافظ و جهان ملک خاتون» در **مجموعه مقالات دربارهٔ حافظ**. گردآوری و تنظیم اکبر خداپرست. تهران: انتشارات هنر و فرهنگ، ۱۳٦۳. ص ۲۱۱.
۳۲ ـ **همان مرجع**، ص۲۱۲.
۳۳ ـ دکتر محمد معین، «ترجمهٔ احوال حافظ»، یکم مردادماه ۱۳۱۸، بنقل از **مجموعه مقالات دکتر محمد معین**. بکوشش مهدخت معین، جلد اول، تهران: مؤسسهٔ انتشارات معین، ۱۳٦٤. ص ٦. همین مصرع در **حافظ قزو ینی/غنی** آمده است، ص ۱۸۲.
۳۴ ـ **همان مرجع**، ص ٦-۷.
۳٥ ـ **همان مرجع**، ص۷.
۳٦ ـ **همان مرجع**، ص۷.
۳۷ ـ **همان مرجع**، ص۷.
۳۸ ـ **همان مرجع**، ص۱۱.
۳۹ ـ **همان مرجع**، ص۱۳. حاشیه شماره ۱ همین صفحه ملک سلیمان را «فارس» معرفی می کند.
٤۰ ـ **دیوان حافظ شیرازی**، بخط محمد بن حسن نیشابوری (۸۹٤ هـ.)، بمقدمهٔ ممتاز حسن بمناسبت جشن دو هزار و پانصد سالهٔ شاهنشاهی ایران، اکتوبر ۱۹۷۱ م. (۱۳٥۰)، لاهور، نشنل پبلیشینگ هاوس لیمیتد، کراچی، ص ۷.
٤۱ ـ **همان مرجع**، ص۸.
٤۲ ـ **حافظ** دکتر محمود هومن، تهران: کتابخانهٔ طهوری، ۱۳٤۷، ص۱۱۳ ببعد.
٤۳ ـ **همان مرجع**، ص ۱۱۰.
٤٤ ـ **ریاض العارفین** رضا قلی خان هدایت، ص ۲۸۶.
٤٥ ـ ابن الرومی (۲۲۱-۲۸۳) شاعر قرن سوم عرب شعری دارد که عجیب زبان حال اسطوره گزاران حافظ است:

ان اکن غیر محسن کل ما تطلب — انّنی لمحسن اجزاء
فمتی ما اردت طالب فحص — کنت ممن یشارک الحکماء
و متی ما اردت قارش شعر — کنت ممن یساجل الشعراء
و متی ما خطبت فنی خطیباً — جل خطبی ففاق بی الخطباء
و متی حاول الرسائل رسلی — بلغتنی بلاغتی البلغاء

بنقل از حنا الفاخوری، **تاریخ الادب العربی**، ترجمهٔ محمد آیتی. تهران: انتشارات توس، ۱۳٦۱، ص ۳۹۲.
٤٦ ـ **مجالس المؤمنین** قاضی نورالله شوشتری، ص ۱۱۹.
٤۷ ـ **همان مرجع**، ص ۱۱۰-۱۲۰؛ و نیز **حبیب السیر فی اخبار افراد بشر**، تألیف غیاث الدین بن همام الدین

حسینی، المدعو به خواندمیر، زیر نظر دکتر محمد دبیر سیاقی، مقدمه بقلم استاد جلال الدین همایی. تهران: کتابفروشی خیام، ۱۳۳۳، جلد سوم ص ۳۱۵-۳۱۶؛ و نیز به همین سیاق است در **حافظ قزوینی/ غنی**، ص ۳۴۹.

۴۸ - **مجالس المؤمنین** قاضی نورالله، ص ۱۱۹؛ و نیز **حبیب السیر**، جلد سوم، ص ۳۱۵.

۴۹ - **همان مراجع**، همان صفحات.

۵۰ - **حبیب السیر**، جلد سوم، ص ۳۱۵.

۵۱ - **همان مرجع**، همان صفحه.

۵۲ - **مجالس المؤمنین** قاضی نورالله، ص ۱۱۹.

۵۳ - **حافظ قزوینی/غنی**، ص ۹۰. گربهٔ خواجه عماد در بیت ماقبل مقطع پدید می آید: «ای کبک خوش خرام کجا می روی بایست/ غرّه مشو که گربهٔ زاهد نماز کرد.»

۵۴ - یعنی آنچه کارل گوستاو یونگ Collective Unconscious می گوید.

۵۵ - **دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی** بر اساس نسخه مورخ ۸۲۴ هجری، باهتمام دکتر سید محمد رضا جلالی نائینی و دکتر نذیر احمد. مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۵۰. ص ده.

۵۶ - **همان مرجع**، همان صفحه. ولی بطور قطع رباعیات خیام اسطوره نیز از همین دست است.

۵۷ - الحکیم الالهی و الفیلسوف الربانی صدرالدین محمد شیرازی، **الحکمة المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه**. تهران: شرکة دارالمعارف الاسلامیة، ۱۳۸۳ هجری قمری (۱۳۴۲ هجری شمسی)، جلد اول، ص ۲۸۴.

۵۸ - **حافظ** نائینی/نذیر احمد، ص ده.

۵۹ - آنچه را کارل گوستاو یونگ Individual Consciousness و Collective Unconsciousness می خواند. برای این دو مفهوم و نیز مفهوم مذکور در تعلیقهٔ شماره ۵۴ رک. C. G. Yung, On the Nature of the Psyche. Translated by R. F. C. Hall. Princeton: Princeton University Press, 1960. pp. 67-144.

۶۰ - حافظ اسطوره در یک خط ممتد واحد ساخته نشده. هر نسلی بعد از حافظِ تاریخ خمیر مایه‌ای از واقعیت گرفته و حافظی در خور عواطف خود ساخته است. چگونگی این امر محتاج مطالعهٔ بیشتری است.

۶۱ - این صد البته بدان معنی نیست که ما ابدالدهر خود را مدیون زحمات بزرگانی چون علامه قزوینی قدس سره و دیگر اساتیدی که دنباله روی ایشان کرده‌اند ندانیم. دین عظیم ما باین بزرگان ادا کردنی نیست. از حافظ خلخالی تا حافظ خانلری ما شاهد تلاش پیگیر اساتید ارجمندی بوده‌ایم که همّ و غمّ خود را صرف بازسازی صورت بالنسبه صحیحی از غزلیات حافظ کرده‌اند. به برکت همین بزرگان بوده است اگر امروز برای فارسی زبانان دسترسی نسبی به احوال و افکار حافظِ تاریخ میسر است. تعریف و تشخیص هر چند محتاطانهٔ حافظ تاریخ و غزلیاتش جز از قبل این سعی و اهتمام ممکن نمی بوده است. اما علی رغم حضور و تداوم این سنت علمی حافظ شناسی که فرزانگان ایرانی در رأس آن قرار داشته و دارند، بازار حافظ اسطوره همچنان گرم و شکوفاست.

۶۲ - مسعود فرزاد، **صحت کلمات و اصالت غزلها (الف تا پایان ن)**. شیراز: دانشگاه پهلوی، ۱۳۴۹. ص۱-۲.

۶۳ - **همان مرجع**، همان صفحات.

۶۴ - **دیوان حافظ، خواجه شمس الدین محمد**، بتصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۲. جلد دوم، ص ۱۱۲۷ - ۱۱۳۷.

۶۵ - به نقل از **همان مرجع**، ص ۱۱۲۷. همانطور که استاد ناتل خانلری اشاره می کند (ص ۱۱۲۷-۱۱۲۸) ملاحت نثر را نیز این کاتب به حافظِ اسطورهٔ ما بخشیده که تاکنون از آن بیخبر بودیم. همین کاتب مرتب در حین کتابت برای گناهان حافظ اش طلب مغفرت می کند: «وله ایضاً عفاالله عن سیآته.» (۱۱۲۷).

۶۶ - **حافظ** نائینی/نذیر احمد، ص ده.

۶۷ - **حافظ** خانلری، جلد دوم، ص ۱۱۲۷.

۶۸ ـ حسینعلی هروی، «سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ» در نشر دانش، سال اول، شماره های ۵ و۶، مرداد تا آبان ۱۳۶۰، ص ۹ ـ ۱۵

۶۹ ـ ابوالحسن نجفی، «حافظ: نسخه نهایی» در نشر دانش، سال دوم، شماره اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۳۳.

۷۰ ـ همان مرجع، ص ۳۰-۳۱.

۷۱ ـ همان مرجع، ص۳۰.

۷۲ ـ همان مرجع، ص ۳۰، و نیز ص ۳۵-۳۹.

۷۳ ـ منظور Modern hermeneutics است.

۷۴ ـ معادلی است سردستی برای Hermeneutic circle

۷۵ ـ بعنوان مثال علوم مختلفهٔ قرآنی نظیر علم القرائه، علم التفسیر، اسباب نزول و نیز اصحاب مختلفهٔ تفسیر از این عباس به بعد و نیز مفاهیمی از قبیل التفسیر بالمأثور، التفسیر بالرای، و غیره«دایرهٔ تأو یل»قرآن کریم را تشکیل می دهد.

۷۶ ـ منظور فردریک آست (Friedrich Ast متوفی در ۱۸۴۱ میلادی، مؤلف دو کتاب مهم زیر در علم التأو یل است:

1. *Grundlinien der Gramatik, Hermenautik und Kritik* (جامع المقدمات دستور زبان، علم التأویل، و نقد ادبی)
Landschut: Thomann, 1808.

2. *Grundriss der philologie* (مقدمات زبان شناسی)
Landschut: Krull, 1808.

۷۷ ـ با این مشخصات: **دیوان حافظ**، بتصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری. تهران: انتشارات علمی ۱۳۶۴. دیوانهای دیگری هم در ایران در شرف چاپ است. مثلاً بمناسبت «سال جهانی حافظ»، ۱۳۶۷ (۱۹۸۸)، «دانشگاه شهید بهشتی در صدد چاپ کتاب عمده‌ای در بارهٔ حافظ است.» (نشر دانش، سال هشتم، شمارهٔ سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۷، ص ۷۱). علاوه بر این «کتاب عمده»، چاپ دیوان جدیدی نیز برنامه ریزی شده است: «چاپ این دیوان از روی نسخه‌ای منحصر بفرد است که شادروان علی عبدالرسولی، استاد دانشگاه تهران در اختیار داشته و با مقابلهٔ نسخ متعدد (از جمله قزو ینی، خانلری، وصال، قدسی....) تصحیح کرده بوده است...» (**همان مرجع**، همان صفحه). پس نه در افواه رجال نه در بطون دفاتر، نه در اذهان عوام نه در متون خواص، در هیچ یک، «نسخهٔ نهایی» محلی از اعراب ندارد.

۷۸ ـ بهاءالدین خرمشاهی، «اهتمامی بی اهمیت» در نشر دانش، سال ششم، شماره چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۵، ص ۲۶ (۲۹۰ مسلسل).

۷۹ ـ بهاء الدین خرمشاهی در نقد مذکور پنبهٔ مفصلی از حضرت سهیلی خوانساری بحق می زند که چرا شاعر بودن، یعنی ناظم بودن، را ملاک و ماخذ مُحق بودن در تصحیح دیوان می داند. ملاک و مأخذی که سهیلی خوانساری را واجد صلاحیت و علامهٔ قزو ینی را فاقد آن می کند! ولی علی‌رغم حقانیت خرمشاهی در حسابرسی سهیلی خوانساری قدر مسلم این است که هر حریفی بنا بر حرفهٔ خود حافظ را مرده ریگ آباء و اجداد خود می داند. به همین دلیل، جامعیت حافظ خانلری و احاطهٔ آن بر جمیع صور غزلیات به حرمت خود محفوظ، و ارج آن بر همهٔ حافظ شناسان نیز واجب، قدر مسلم آن است که حتی امروز در عصر سیطرهٔ مالک الرقابی روشهای علمی، حافظِ اسطوره در پهنهٔ وسیع و خلاق فرهنگ شفاهی عمومی به حیات پر بار خود ادامه می دهد.

۸۰ ـ شمس الدین محمد حافظ شیرازی، **حافظ شیرازه به روایت احمد شاملو**. تهران: مروارید، ۱۳۵۴. ص۲۵-۲۶.

۸۱ ـ مرتضی مطهری، **علل گرایش به مادیگری**، به ضمیمهٔ ماتریالیسم در ایران. قم: انتشارات صدرا، ۱۳۵۷، ص ۱۵-۱۶.

۸۲ ـ **همان مرجع**؛ ص ۱۷؛ به نقل از **حافظ** قزو ینی/غنی، ص ق ـ قو.

۸۳ - علامهٔ شهید حاج شیخ مرتضی مطهری، **تماشاگه راز: مباحثی پیرامون شناخت واقعی خواجه حافظ**. قم: انتشارات صدرا، ۱۳۵۹. ص ۵۱-۵۲.

۸۴ - **همان مرجع**، ص ۸۴. همچنین رک. به نقد نصرالله پور جوادی، «دل دردمند حافظ»، بر این کتاب در **نشر دانش**، سال اول، شماره های ۵ و۶، مرداد تا آبان ۱۳۶۰. ص ۱۶-۲۲.

۸۵ - سرتیپ مسعود جنتی عطایی، دنبالهٔ **سفینهٔ حافظ: فالهای حافظ**، تهران: کتابخانهٔ ابن سینا، ۱۳۵۱. ص ۱۲۶.

۸۶ - **همان مرجع**، ص ۱۲۶.

۸۷ - **همان مرجع**، ص ۱۳۵.

۸۸ - **همان مرجع**، ص ۱۳۰.

۸۹ - **همان مرجع**، ص ۱۶۸.

۹۰ - دکتر مرتضی ضرغامفر، **حافظ و قرآن: تطبیق ابیات حافظ با آیات قرآن**. تهران: انتشارات صائب، ۱۳۴۵.

۹۱ - دکتر عبدالحسین زرین کوب، **از کوچهٔ رندان: دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ**. تهران: کتابهای جیبی، ۱۳۴۹: ص ۷۸.

۹۲ - بهاء الدین خرمشاهی، «اسلوب هنری حافظ و قرآن»، در **نشر دانش**، سال دوم، شماره ٤، ص ٦.

۹۳ - **دیوان حافظ شیرازی** از انتشارات انجمن خوشنو یسان ایران. تهران: انجمن خوشنو یسان ایران، ۱۳۶۲، ص هشت ازمقدمه.

۹۴ - شاهرخ مسکوب، **در کوی دوست**. تهران: خوارزمی، ۱۳۵۷. ص ۵.

۹۵ - **همان مرجع**، همان صفحه.

۹۶ - **در کوی دوست** شاهرخ مسکوب از نادر مقابله‌های رو در رو با لسان‌الغیب است با زبان خود او. چون مسکوب حافظ اندیشه را در حضور سرمدی در ازل و ابد می گیرد به ژرفترین ریشه‌های اهمیت وی در فرهنگ ایران دست می یابد، بی آن که این ریشه یابی ضرورهٔ در نظرش باشد. **درکوی دوست** بهترین دلیل حرف بسیار عمیق بهاء الدین خرمشاهی است که «حافظ حافظهٔ قومی ماست،» (رک. به «اسلوب هنری حافظ و قرآن»، ص ۱۴). هر چند این حرف خرمشاهی که «حافظ شصت سال از عمر کمابیش هفتاد ساله‌اش را در خلوت و جلوت و سفرو حضر و مسجد و مدرسه، و در سرّاء و ضرّاء و در کودکی و جوانی و کهولت و پیری، در هر مقام و موقعی با قرآن بسر برده و ذهن و زبانش با دقایق و حقایق و حفظ و حمل و درس و دراست، و حفظ و قراءت و تفسیر و تأویل آن آمیخته و آموخته بوده است» (**همان مرجع**، همان صفحه) بیشتر در مقولهٔ حافظ اسطوره است. اسطوره‌ای که خرمشاهی می خواهد. اسطوره‌ای که چون هر اسطورهٔ دیگر ریشه در تاریخ، و شاخ و برگ در ذهن خلاق و اندیشهٔ افسانه ساز آدمی دارد.

۹۷ - دکتر علی فلاتی، **از فروید به حافظ**، مانیتیسم، اسپرتیسم، هیپنوتیسم، روانشناسی فروید، روانشکافی حافظ. تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی فرخی ۱۳۴۹.

۹۸ - در بخش هشتم کتاب **از فروید به حافظ**، آقای دکتر علی فلاتی به «روان شکافی خواجه حافظ شیرازی» پرداخته است (ص ۱۰۹-۱۵۷)، و این که «از اشعار خواجه چنین بر می آید که او خوابهایی اودیپی (البته با تغییر قیافه و یا جانشین) می دیده است: سحر کرشمهٔ چشمش به خواب می دیدم/زهی مراتب خوابی که به ز بیداریست؛ شاهد عهد شباب آمده بودش به خواب/باز به پیرانه سر عاشق و دیوانه شد» (ص ۱۲۱). همچنین دکتر فلاتی می فرمایند که حافظ به نحوی جای علاقه به مادر و عشق به شیراز را جا به جا کرده (ص ۱۲۱ - ۱۲۲). پرده های دیگری هم در کشف الرؤیای دکتر فلاتی هست، رجوع کنید جالب است.

۹۹ - **در کوی دوست**، شاهرخ مسکوب، ص ۵.

۱۰۰ - **حافظ و قرآن**، مرتضی ضرغامفر، اغلب صفحات.

۱۰۱ ـ دکتر علی فلاتی، **از فروید به حافظ**، اغلب صفحات.

۱۰۲ ـ دکتر حسینعلی هروی، «حافظ و والری یا سنجش بین جهانبینی عرفانی و مادی» در **مجموعه مقالات نقد و نظر دربارهٔ حافظ و چند مقالهٔ دیگر**. باهتمام عنایت الله مجیدی. تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳، ص ۳ ـ ۱۹.

۱۰۳ ـ محمد علی فروغی، «سعدی و حافظ» در **مجموعه مقالات دربارهٔ حافظ**. گردآوری و تنظیم اکبر خداپرست. تهران: انتشارات هنر و فرهنگ، ۱۳۶۳. ص ۳۱-۳۳. خوشبختانه چندی است این سؤال بیربط «سعدی بهتر است یا حافظ» از مد افتاده. امّا قابل توجه است کـه جبهه بندی معمول ایرانیان پشت حافظ، سعدی، یا مولوی، خود اشارتی است به برخی مسائل اجتماعی ـ روانی و فرهنگی که فعلاً مجال تأمل بر آنها نیست. ولی رجوع کنید به بحث جالبی است که مرحوم علی دشتی در **نقشی از حافظ** (تهران، امیر کبیر، ۱۳۴۲، چاپ چهارم، فصول چهارم و پنجم، ص ۲۰۴ ـ ۳۳۴) دربارهٔ ارتباط حافظ با سعدی، مولوی، و خیام دارد. این عبارت مرحوم دشتی که «سر هنر حافظ آن حد اعتدالی است که وی را میان این سه استاد [یعنی سعدی و مولوی و خیام] قرار می دهد» (**همان مرجع**، ص ۳۱۰) خود سرنخی است به ردیابی اهمیت ذاتی و وجودی این سه چهارتن شعرا که اسطقس فرهنگ ایرانند.

۱۰۴ ـ محمد محیط طباطبایی، «این غزل از حافظ است یا سلمان»، **همان مرجع**، ص ۲۳۱-۲۳۹. منظور غزل معروف به مطلع «گفتم که خطا کردی و تدبیر نه این بود» است که استاد طباطبایی باستناد مجموعه‌ای که در حدود ۷۶۰ هجری یعنی سی سال پیش از مرگ حافظ و هجده سال قبل از وفات سلمان تدوین شده» (ص۲۳۸) معتقد است از آن سلمان است.

۱۰۵ ـ عبارتی به وام از مقالهٔ ارزشمند محمد علی اسلامی ندوشن «ماجرای پایان ناپذیر حافظ»، در **نشر دانش**، سال دوم، شماره ۲، ص ۴۲-۵۱.

۱۰۶ ـ مسعود فرزاد، **حافظ: صحت کلمات و اصالت غزلها (س تا پایان ی)**، شیراز، دانشگاه پهلوی، ۱۳۴۹، ص ۱-۲.

۱۰۷ ـ **همان مرجع**، همان صفحات.

جلال متینی

دیوان حافظ
میراث گرانقدر فرهنگی ما

قدر مجموعهٔ گل مرغ سحر داند و بس
که نه هر کاو ورقی خواند معانی دانست

خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، شاعر بلند آوازهٔ ایران و جهان، پیش از آن که در ششصد سال پیش در زادگاهش دیده از جهان فرو بندد، خود بدرستی دریافته بود که شعرهای دلکش و شکّر فشان و غزلهای روانش، در همان روزگاران، سرزمینهای فارسی زبانان را در منطقه‌ای گسترده درنوردیده است و اهل ذوق و حال، نسخه‌های اشعارش را دست به دست می برند. عراق و پارس و بغداد و تبریز جای خود داشت که حدیث سِحر فریبِ خوشش به مصر و چین و اطراف روم و ری نیز رسیده بود، و غزلیاتش سیه‌چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی را در دوردستها به پایکوبی و دست افشانی واداشته بود. این تنها خاکیان نبودند که با شعر حافظ از خود بیخود می شدند، چه سرود جانبخش وی قادر بود حتی فلک را به رقص، و مسیحـــا را، بـا آن علوّ مقامش، در سماع زهره، به دست افشانی وادارد، و در چنین احوالی بود که چنگ زهره نیز خود را غلام حافظ خوش لهجهٔ خوش آواز می خواند و قدسیان به از بر کردن شعر او می پرداختند.[1] بعلاوه دربارهٔ شهرت وی در دیگر سرزمینها، در تذکره‌ها آمده است که شاهان وامرای هند و بغداد نیز وی را به دربار خود دعوت کرده بودند.[2]

حافظ با آن که در ششصد سال پیش در شیراز رخ در نقاب خاک کشید، و با آن که بر اساس قولی که جملگی بر آنند، دیوان مدونی از شعرهای خود برجای ننهاد،[3] در طول این مدت دراز پیوسته، به گونه‌ای، در بین همزبانان خود در ایران و شبه قارهٔ هند و عثمانی، و افغانستان و شهرهای واقع در آسیای مرکزی امروزی حاضر بوده است. وی با غزلهای دلنشین آسمانیش هم در مجالس بزم و طرب و شادی، انیس و همدم همزبانان خود بوده، و هم در روزان و شبان تیره و تار بیشماری که از زمین و آسمان بر آنان بلا و

مصیبت می باریده، دمی از آنان غافل نبوده است، چنان که هم امروز نیز با وجود دگرگونیهای بسیار که در جهان و کار جهان بوجود آمده است، در ارتباط نزدیک فارسی زبانان و حافظ از این نظرگاه تغییری حاصل نگردیده است.

در طی شش قرن گذشته، بارها و بارها، وقتی ما فارسی زبانان، همهٔ درها را به روی خود بسته دیده‌ایم، بی اختیار به سراغ دیوان حافظ رفته‌ایم و او با مهربانی بسیار به تسلیت ما پرداخته و ما را به آینده‌ای بهتر دلگرم و امیدوار ساخته است که «بگذرد این روزگار تلختر از زهر ـ بار دگر روزگار چون شکر آید»، «یوسف گمگشته باز آید به کنعان غم مخور ـ کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور»، و «رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند ـ چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند». و نیز چون صدها بار دراین دوران دراز خود را در چنگ ابلیسان آدمی روی خون آشامی اسیر دیده‌ایم که امان مردم بیگناه را بریده و از خون مردم بی پناه جویها روان ساخته‌اند، و از غیب هم دستی بیرون نیامده است تا کاری بکند، باز حافظ ما را به صبر و شکیبایی خوانده است با این استدلال که مرا و تو را با تقدیر الهی چه کار! «رضا به داده بده وز جبین گره بگشای ـ که بر من و تو در اختیار نگشودست»، یا «با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام ـ نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش» و ما اگر در تمام عمر خود، هرگز به «جبر» اعتقاد نداشته‌ایم و آن را بجدّ نفی نیز می کرده‌ایم، استدلال حافظ را در آن موقعیت خاص گردن نهاده‌ایم تا لااقل تحمل بار مصیبت بر ما ساده‌تر گردد. و یا چون به هر سوی روی کرده‌ایم و جز ریا و ریاکاران چیزی و کسی را ندیده‌ایم، با خواندن دیوان حافظ بین خود و وی همدلی کامل احساس کرده‌ایم، چه دیده‌ایم که او نیز در دوران زندگی خود، بمانند ما، با چنین مردمی سر و کار داشته، با این تفاوت که با شجاعت بسیار به رسوا ساختن آنان پرداخته است، با زاهدان ریایی و فقیهان موقوفه خوار و واعظان و عالمان بی عمل که دین و مذهب و خدا و پیغمبر و آخرت و همه چیز را دام فریب خلق خدا ساخته بودند و صوفیانی که از تصوف جز نامی نداشتند. با توجه به این سابقه، بیقین می توان گفت که اگر حافظ، خصم بی امان ریا و ریاکاران، امروز در میان ما بود، از چهرهٔ گروه دیگری از ریاکاران نیز پرده بر می داشت. از چهرهٔ کسانی که در سراسر جهان در بارهٔ حقوق بشر، تساوی ملتها، آزادی و برابری آدمیان، دموکراسی و حکومت مردم بر مردم، حقوق کارگران و رنجبران و محرومان و زنان و غیره، ریاکارانه، سخنان رنگین دلاویز بر زبان و قلم می آورند و «چون نیک بنگری همه تزویر می کنند» بمانند همان واعظان و زاهدان و صوفیان و شاهان و امیران همعصر حافظ.

نکتهٔ درخور توجه آن است که حافظ در تمام این دوران دراز، تنها محبوب و همدم گروه درس خواندگان و برگزیدگان و نخبگان نبوده که بیشتر همدم و انیس و مونس عوام مردم بوده است، یعنی کسانی که بیقین اشعار بلند و سختهٔ او را بدشواری فهم می کرده‌اند و یا بسیاری از افرادی که حتی از نعمت خواندن نیز بی بهره بوده‌اند و اشعار حافظ را برایشان قراءت می کرده‌اند، و هر یک در حد فهم ودانش خود از اشعار وی چیزی در می یافته‌اند. در دیوان حافظ، چه رازی نهان است که در بین همه دیوانهای شعر فارسی تنها کتابی است که تا به امروز برای تفاؤل مورد استفادهٔ فارسی زبانان قرار گرفته. حاجی خلیفه نوشته است که در قرن دهم هجری قمری، چند رساله دربارهٔ تفاؤلات دیوان حافظ نوشته شده بوده است[۴] که این، خود حاکی از شهرت فراوان حافظ در آن روزگار است. همچنان که هنوز در عصر پیشرفتهای علوم فضایی، تفاؤل به دیوان حافظ در بین ما فارسی زبانان متداول است. و نیز شگفت آورتر آن که هنوز در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، در بین پارسی زبانان یا پارسی دانان تاشکند، پایتخت جمهوری ترکمنستان، که از فرهنگ ایرانی نبریده‌اند، رسمی است که چون زنی پسر زاید، بمدت یک هفته در زیر بالش نوزاد دیوان حافظ گذارند.[۵] راز بقای ایران را تنها در جاودانگی فرهنگ آن باید جست و بدین سبب است که از قرن گذشته و بویژه در چند دههٔ اخیر، یکی از سیاستهای اساسی و لایتغیر برخی از کشورها هجوم بر فرهنگ ایران و زبان و ادب فارسی بوده است که بارها در **ایران نامه** دربارهٔ آن سخن گفته‌ایم، و بدا بحال ما اگر دانسته یا ندانسته، خود در این روزگار آلت فعل این گونه سیاستها شویم و تیشه به ریشهٔ فرهنگ ایران و زبان و ادب پارسی بزنیم.

بجز فارسی زبانان، در دو سه قرن اخیر که اروپاییان و امریکاییان کم و بیش با حافظ و دیوان اشعارش آشنا گردیده‌اند، بیشتر از راه ترجمه های مختلفی که از دیوان حافظ به زبانهای اروپایی شده است و کمتر از راه متن فارسی دیوان او، اهل فضل و کمال ایشان نیز زبان به ستایش حافظ گشوده‌اند. در عین حال که آراء خارجیان دربارهٔ حافظ و یا هر یک از دیگر بزرگان علم و ادب ما حائز کمال اهمیت است، ولی خود ما فارسی زبانان، از شاه تا افراد عادی، در شش قرن گذشته، چنان که گذشت، هرگز از حافظ غافل نبوده‌ایم و بدون شک به وی بیش از هر یک از دیگر شاعران و نویسندگان فارسی زبان توجه داشته ایم. بدین ترتیب که نخست بعضی از اشعارش را در زمان حیات وی در برخی از جُنگها نوشته‌ایم مانند **بیاض تاج الدین احمد**[۶]، و پس از فوت وی، اشعار پراکنده‌اش را در جنگها و سفینه ها گرد آورده ایم، و نیز بعد به تدوین دیوان کامل

اشعارش دست زده‌ایم، بطوری که هنوز پانزده سالی از فوت او سپری نگردیده بود که قدیمترین این مجموعه‌ها را فراهم ساخته‌ایم و این کار را با چنان شور و شوقی دنبال کرده‌ایم که امروز از دیوان حافظ و سفینه‌های مشتمل بر اشعار او، که در فاصلهٔ سالهای ۸۰۷ تا ۸۳۷ کتابت شده‌است، چهارده نسخهٔ خطی به دست ما رسیده است،[۷] بی توجه به نسخه‌های بسیاری که در طی حوادث مختلف از بین رفته است. کار استنساخ دیوان حافظ همچنان ادامه داشته است، چنان که شهاب الدین عبدالله مروارید خطاط مشهور متوفی بسال ۹۲۲ هجری در مقدمه‌ای که بر دو نسخهٔ دیوان حافظ نوشته به وجود پانصد نسخهٔ دیوان حافظ در سالهای نخستین قرن دهم هجری اشاره کرده است، که چنین رقمی مبالغه آمیز می نماید، و «اگر ده یک این رقم یعنی تعداد ۵۰ را نیز بپذیریم، باز از رواج فراوان این دیوان در طی مدت یک قرن پس از مرگ شاعر حکایت می کند.» از سوی دیگر می دانیم که امروز حداقل یک هزار نسخهٔ خطی از دیوان حافظ در کتابخانه‌های عمومی یا شخصی ایران و جهان موجود است و اگر در این باب استقصا بعمل آید، این تعداد به دو سه برابر نیز می رسد.[۸] و این موضوع نیز یاد کردنی است که از آثار هیچ شاعر یا نویسندهٔ فارسی زبانی این همه نسخهٔ خطی بجای نمانده است.

پس از رواج فن چاپ نیز شاید بتحقیق بتوان گفت که دیوان هیچ شاعر فارسی زبانی بمانند دیوان حافظ بارها و بارها چاپ نشده است. قدیمترین **دیوان حافظ**، چاپ کلکته بسال ۱۷۹۱ مسیحی (۱۲۰۶ هجری قمری = ۱۱۷۰ خورشیدی) به دستور مستر جانسون انگلیسی و با مقدمه و تصحیح ابوطالب اصفهانی (مؤلف کتاب **مسیر طالبی**) منتشر گردیده، و اولین **دیوان حافظ** چاپ ایران بسال ۱۲۵۳ هـ.ق. (۱۲۱۶ خورشیدی = ۱۸۳۷ مسیحی) بزیور طبع آراسته شده است.[۹] بر طبق **فهرست کتابهای چاپی فارسی** تا پیش از چاپ انتقادی **دیوان حافظ** بتصحیح محمد قزوینی - دکتر قاسم غنی در سال ۱۳۲۰ خورشیدی، از دیوان حافظ ۷۱ چاپ سنگی و سربی شده بوده است (۲۸: شبه قارهٔ هند، ٤: بولاق مصر، ۳: قسطنطنیه، ۱: تاشکند، ۳۵: ایران).[۱۰] و از آن تاریخ تا کنون چاپهای متعدد دیگری از دیوان حافظ در ایران منتشر گردیده است. نسخه‌های چاپی دیوان حافظ تا چاپ خلخالی (۱۳۰۶ خورشیدی)، و قزوینی - غنی (۱۳۲۰ خورشیدی)، دیوانهایی است در شمار اکثر نسخه‌های خطی دیوان حافظ که از قرن دهم ببعد کتابت شده است. یعنی این گونه نسخه‌های چاپی نیز از نظر اصالت ابیات و غزلیات، تعداد بیتهای هر غزل و تعداد غزلها، صحت کلمات و نظایر آن فاقد اعتبار است. تنها چاپ خلخالی که مبتنی بر نسخهٔ خطی کهن مکتوب بسال ۸۲۷ است از

شمار نسخه های چاپی پیش از خود ممتاز است، و چنان که می دانیم قزوینی نیز همان نسخهٔ خطی را با توجه به چند نسخهٔ خطی دیگر اساس کار خود قرار داد و کوشید به کار تصحیح دیوان حافظ برای اولین بار صورت علمی بدهد، کاری که به شایستگی از عهدهٔ آن برآمد، و سپس دیگر محققان ایرانی این شیوه را بصورت کاملتر و علمی تر بکار بستند و هریک کوشیدند بر اساس دیگر نسخه های کهن دیوان حافظ، متنی فراهم سازند که حتی المقدور به زبان حافظ نزدیکتر باشد. وجود چاپهای متقح دیوان حافظ در پنجاه سال اخیر حکایت از آن می کند که کار تصحیح انتقادی متون در ایران به مراحل کمال خود رسیده است و به قول یکی از محققان اینک دربارهٔ دیوان حافظ به دوره‌ای رسیده‌ایم که می توان گفت به چاپ نهایی دیوان او دست یافته‌ایم.[۱۱] و اگر کسی این قول را نپذیرد، بضرس قاطع می توان پذیرفت که به چاپ نهایی دیوان حافظ بسیار نزدیک شده‌ایم.

آیا در چنین شرایطی جای تأسف بسیار نیست اگر کسانی به چاپ دیوان حافظ دست بزنند و در کار خود حداقل امانت و اصول شناخته شده و متبع در تصحیح متون ادبی را نادیده بگیرند و نسخه های مسخ شدهٔ دیوان حافظ را در چاپهای متعدد و تیراژ زیاد در اختیار دوستداران حافظ قرار بدهند. آیا چنین کاری بخشودنی است؟ **دیوان حافظ، شاهنامهٔ فردوسی، کلیات سعدی، مثنوی مولانا** جلال الدین و غزلیاتش، **رباعیات خیام**، آثار ناصر خسرو، نظامی و صدها شاعر و نویسندهٔ فارسی زبان دیگر میراث فرهنگی همهٔ ما فارسی زبانان جهان است، حتی متعلق به بخشی از قلمرو فارسی زبانان نیست تا چه رسد به این که کسی آن را ملکِ شخصی خود بپندارد و به خود اجازه دهد هر یک از آنها را بصورتی که خود می پسندد دگرگون سازد و در نسخه های زیاد به دست مردم بدهد، مگر به کسی اجازه داده می شود که یکی از بناهای تاریخی را، ولو ملک طلق او باشد، به میل خود دستکاری کند، بجای در و پنجره های چوبی قدیمی و کنده کاری شده و شیشه های رنگین کوچک آن، در و پنجره های ساخت فرنگ کار بگذارد، نمای خارجی بنا را با سنگهای تراورتن یا سیمان سفید بپوشاند، سقفهای چوبین نقش ونگار دارش را در زیر ورقهای «اکوستیک» مخفی بسازد، و پلکانهایش را برچیند و آسانسوری در ساختمان نصب کند و...؟ در دنیای امروز حکومتها نه فقط از چنین فردی خلع ید می کنند، بلکه اگر وی پنهان از چشم خلایق به چنین کار ناهنجاری دست زده باشد او را از راههای قانونی به مجازات می رسانند. اهمیت **دیوان حافظ** و **شاهنامهٔ** فردوسی و دیگر آثار ارجمند ادب فارسی، اگر از تخت جمشید و مسجد شیخ لطف الله و کاخ عالی قاپو و مسجد شاه و مسجد جمعهٔ اصفهان و دیگر بناهای تاریخی کمتر نباشد،

بیشتر است. پس دربارهٔ آثار کهن ادبی نیز باید ضابطه‌ای دقیق وجود داشته باشد تا کسی نتواند آنها را مسخ کند.

ولی به این واقعیت تلخ باید اعتراف کرد که در ایامی که بمناسبت ششصدمین سال درگذشت حافظ شیرازی مراسم بزرگداشت او را در ایران و سراسر جهان بر پای می داریم،[۱۲] برخی از نسخه‌های دیوان حافظ، که در سالهای اخیر در ایران بچاپ رسیده، آشکارا مورد تجاوز و بیحرمتی قرار گرفته و دایگان مهربانتر از مادر که هموطن و همزبان حافظ نیز هستند در فساد دیوان او بجدّ کوشیده و با برخورداری از امکانات فن چاپ و تسهیلات حمل و نقل، نسخه‌هایی از دیوان دستکاری شدهٔ حافظ را به دست این و آن داده اند که با کار حافظ از زمین تا آسمان متفاوت است.

ما این مقاله را در وِژه‌نامهٔ خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی بمناسبت خطر بسیار جدی که از این جهت دیوان حافظ را تهدید می کند، به این موضوع مهم اختصاص داده‌ایم. و از همهٔ علاقه‌مندان فرهنگ ایران و حافظ تقاضا می کنیم هر یک به هر صورت که شایسته می دانند، با این خطر به مبارزه برخیزند، زیرا اگر امروز در این باب صمیمانه به مبارزه‌ای منطقی و جدی و گسترده دست نزنیم، در آینده این خطر بصورت وسیعتری نه تنها دیوان حافظ بلکه دیگر آثار ادبی ما را مورد تهدید قرار خواهد داد.

در هر حال این موضوع مهم را همواره باید به یاد داشت که حافظ تنها متعلق به ما ایرانیان نیست که وجود عزیزی است در درجهٔ اول از آن همهٔ فارسی زبانان ایران، افغانستان، تاجیکستان، و فارسی دانان هندوستان، پاکستان، ترکمنستان، ترکستان و آذربایجان شوروی و دیگر نقاط جهان، و مهمتر از آن شاعری است متعلق به بشریت که بارها مورد ستایش بزرگان ادب جهان نیز قرار گرفته است. دیوان او نیز یکی از میراثهای گرانقدر فرهنگی ماست که در حفظ آن باید بجدّ بکوشیم و اجازه ندهیم هر چند گاه کسی از سر هوی و هوس نسخه‌ای از دیوان حافظِ چاپ خود را به دست ما بدهد که با دیوان حافظ تفاوت بسیار داشته باشد.

***

«حافظ شیراز»

در این مقاله آنچه مورد بررسی و انتقاد قرار می گیرد منحصر است به کتاب **حافظ شیراز**، «به روایت احمد شاملو» از چاپ اول تا پنجم، نه احمد شاملو (ا. بامداد) که در بارهٔ وی نوشته‌اند: «بعد از نیما، شاملو بهترین نمایندهٔ شعر امروز فارسی است»، و...[۱۳]

آیا غزلهای حافظ فاقد توالی و ترتیب منطقی ابیات است؟

نخست یادآوری می کنیم که احمد شاملو به تصریح خودش در حافظ شیراز دو کار بسیار ابتکاری و اساسی انجام داده است: یکی آن که ترتیب درست و منطقی برای ابیات هر غزل تعیین کرده، و دیگر آن که برای نخستین بار در تاریخ ادب پارسی با نقطه گذاری Punctuation ابداعی خویشتن خوانندگان غزلیات حافظ را در قراءت درست هر بیت یاری کرده است.[۱۴]

ما موضوع اول را در سه بخش زیرین مورد مطالعه قرار می دهیم:

این بحث چگونه آغاز شد؟

بحث بر سر نادرستی توالی و ترتیب بیتها، در غزلیات حافظ را دوست فقیدم مسعود فرزاد ظاهراً در سال ۱۳۲۱ مطرح ساخت[۱۵] و چند دهه در اثبات نظر خود پای فشرد، تا بدان حد که بر سر این فکر و اندیشه از دوستان دانشمند صمیمی خود برید و چون دیوان حافظ را بدان سان که او می پسندید ـ از این نظرگاه و دیگر جهات ـ ناشری انگلیسی چاپ نکرد، سالها از سر اعتقاد می گفت که این کار انگلیسی هاست که در سر چاپ دیوان حافظ تصحیح من سنگ انداخته اند، و نیز چند تن از اجلّهٔ ادیبان ایرانی را نام می برد که، به زعم او، آنان ناشر خارجی را از چاپ کتابش بازداشته بودند. اما سرانجام فرصتی یگانه پیش آمد و فرزاد به استادی دانشگاه پهلوی شیراز برگزیده شد و دانشگاه پهلوی به وی این فرصت پیش‌بینی ناشده و بسیار استثنائی را داد که آنچه دربارهٔ حافظ دارد و طی سی چهل سال در سینهٔ خود انباشته است ـ بی قید و شرط ـ به دست حروفچین چاپخانه بسپارد، تا داد خود از کهتر و مهتر بستاند. و فرزاد چنین کرد و تحقیقات او دربارهٔ حافظ چنان که می دانیم در نه مجلد و در چند هزار صفحه از طرف آن دانشگاه بچاپ رسید.[۱۶] بخشی از این کار مفصل فرزاد که مربوط به توالی ابیات غزلهای حافظ است مورد پسند برخی از نامجویان و داعیه داران قرار گرفت. اینان در پی او به راه افتادند زیرا گفتگو دربارهٔ «توالی ابیات» غزلهای حافظ مطلقاً بر پایه و اساسی علمی استوار نیست، مایهٔ آن حداکثر استناد به ذوق است و استنباط و تشخیص و سلیقهٔ شخص باصطلاح «پژوهنده»، و البته کم و بیش همراه با چاشنی نامجویی و نیز جسارت فوق العاده. ولی چه باید کرد که سالهاست «نقد ادبی» همهٔ منتقدان را از تکیهٔ انحصاری بر «ذوق» بر حذر داشته است!

چکیدهٔ نظر فرزاد در این موضوع آن است که «غزل قبل از حافظ در اغلب موارد فاقد

موضوع واحد مرکزی و فاقد توالی معین ابیات بود. به عبارت دیگر ارتباط میان ابیات اصولاً به این بود که دارای وزن و قافیهٔ واحد باشد و بطور کلی دربارهٔ موضوعی غزلی (اعم از عشقی و عرفانی) باشند. پس در حقیقت هر بیت مستقل بود... بعد از حافظ نیز غزل از این حیث انحطاط پیدا کرد و به فقدان توالی معین و مشخص دچار شد. البته هم قبل و هم بعد از حافظ غزلهایی که دارای چنان توالی ابیات باشد یافت می شود ولی اینها نسبةً نادر و استثنائی هستند. **یکی از اصول هنر بیمانند حافظ در این است که غزل یکپارچه و با ترتیب دقیق توالی ابیات ساخت و ما تا این توالی را پیدا نکنیم قادر نخواهیم بود دریابیم که غزل (نه فرد فرد ابیات آن) چه می گوید.** برای پیدا کردن توالی ابیات باید جدولهایی تطبیقی ترتیب داد و روی آنها خطوطی گرافیکی کشید و از مطالعهٔ این خطوط که جدولهای مزبور را شبیه به گرافیکهای ژئولوژیک می سازد، می توان به توالی اصیل ابیات در هر غزل کمک گرفت...»[۱۷] (تأکید از نویسندهٔ این سطور است).

وی در جای دیگر حتی منکر این موضوع شده است که خود حافظ نیز ترتیب معینی برای غزلهایش تعیین کرده باشد: «**من احتمال می دهم که توالی ابیات نیز در بسیاری از موارد [در دستنویس خود حافظ] معین نشده بود. حافظ هنگام خواندن غزل برای دوستان خود از روی این مسوّده‌ها، خودش می دانست کدام کلمات و ابیات را بخواند و کدامها را نخواند. نیز می دانست کدام توالی ابیات را رعایت کند.** ولی دیگران نمی توانستند چنین کنند. پس هر کسی بر طبق درک و سلیقهٔ خودش کلمات و توالی خاصی را برگزید. **بر منتقد متن او.**[یعنی دیوان حافظ] فرض است که اکنون با اتکاء بر همهٔ قرائن موجود، از روی متن مغشوش کنونی به متن منظم نهایی که در ذهن حافظ وجود داشته است پی ببرد و آن را البته با ذکر مآخذ و دلایل برای بحث و تعدیل به حافظ دوستان ارائه کند.»[۱۸] (تأکید از نویسندهٔ این سطور است).

این بحث را با نقل گفتگوی خود با مسعود فرزاد در این باب به پایان می رسانم و آن گاه به اصل مطلب می پردازم. به هنگامی که در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه فردوسی، مشهد به خدمت مشغول بودم از فرزاد برای ایراد سخنرانی دعوت کردم. وی با لطف آن را پذیرفت و از شیراز به مشهد آمد. پیش از آغاز سخنرانی، در باغچهٔ دانشکده با هم قدم می زدیم و ضمن گفتگو در موضوعهای مختلف، سخن به توالی ابیات در غزلهای حافظ رسید. گمان من تا آن زمان این بود که فرزاد در هر یک از نسخه های خطی معتبر دیوان حافظ، لااقل چند غزلی یافته است که توالی ابیات آنها با طرح کلی پیشنهادی او برای توالی و ترتیب ابیات غزلهای حافظ تطبیق می کند، و اینک در صدد است اصولی را که

در آن دسته از غزلها، در نسخه های خطی مختلف، مراعات گردیده است، به دیگر غزلیات حافظ نیز تعمیم دهد. پس پرسیدم: جناب فرزاد، تا کنون در نسخه های گوناگون کهن دیوان حافظ چند غزل یافته اید که توالی و ترتیب ابیات آنها با اصول مورد نظرتان یکسان است که بر اساس آن می خواهید توالی ابیات را در دیگر غزلیات حافظ نیز تغییر بدهید؟ چون پرسشم بپایان رسید، فرزاد ایستاد، مرا سراپا یکی دو بار برانداز کرد و با لحنی دوستانه و نیز ملامت بار گفت: دکتر متینی، تو دیگر چرا این حرف را می زنی؟ حیران و شگفت زده جواب دادم: چه طور، من که حرف بدی نزدم! پاسخ گله آمیز فرزاد این بود که: دکتر متینی، تو که می دانی من سالهاست شب و روز با دیوان حافظ کار می کنم، و آن قدر غزلیات حافظ و دیگر آثارش را خوانده ام و در بارهٔ هر یک از آنها آن قدر بررسی و تحقیق کرده ام که امروز هرچه در بارهٔ حافظ می گویم، اگر خود حافظ هم حاضر بود، همهٔ آنها را بیچون و چرا تصدیق می کرد. در این هنگام، دیگر نوبت من بود که فرزاد عزیز را یکی دو بار برانداز و دنبالهٔ گفتگو را قطع کنم، و با ذکر این عبارت که وقت سخنرانی شده است و دانشجویان منتظرند به این گفتگوی بیحاصل پایان بدهم و با هم بسوی سالن سخنرانی براه بیفتیم و دیگر در بارهٔ این موضوع تجدید مطلع نکنم.

بار دیگر آراء فرزاد را از نظر بگذرانیم: اصل در غزل فارسی پیش از حافظ و پس از وی ـ جز در موارد نادر ـ آن است که غزل «فاقد موضوع واحد مرکزی و فاقد توالی معین ابیات» است، ولی «یکی از اصول بیمانند هنر حافظ در این است که غزل یکپارچه با ترتیب دقیق توالی ابیات ساخت و ما تا این توالی را پیدا نکنیم قادر نخواهیم بود دریابیم که غزل چه می گوید»، و برای رسیدن به این مرحله، راهی جز این وجود ندارد که به تهیهٔ گرافیکهای ژئولوژیک مانند نیز دست بزنیم. در همین جا باید یادآوری کرد که دیگر صاحبنظران، به هیچ وجه با آنچه فرزاد در این باب گفته است موافق نیستند.[۱۹] از سوی دیگر وقتی با اشارهٔ ضمنی فرزاد، توالی صحیح ابیات در نسخه های خطی معتبر دیوان حافظ ـ بنا به تشخیص و سلیقهٔ فرزاد ـ مراعات نگردیده است، چگونه وی به «هنر بیمانند حافظ» در ساختن غزل یکپارچه و با ترتیب دقیق توالی ابیات پی برده است. معاصران حافظ و تذکره نویسان هم که به این «هنر بیمانند حافظ» هرگز اشاره ای نکرده اند تا فرزاد باستناد آن ،رای خود را به کرسی بنشاند. از طرف دیگر طرح موضوع به این شکل که حافظ در بسیاری از موارد وقتی غزلی را می سرود و برای دوستان خود می خواند «خودش می دانست کدام کلمات و ابیات را بخواند و کدامها را نخواند. نیز می دانست کدام توالی ابیات را مراعات کند. ولی دیگران نمی توانستند چنین کنند» و نیز

عنوان کردن این موضوع که بر منتقدان دیوان حافظ واجب است که از روی نسخه های خطی موجود، که به عقیدهٔ فرزاد همهٔ آنها مغشوش است، «به متن منظم نهایی که در ذهن حافظ وجود داشته است» پی ببرند و... همه و همهٔ این سخنان از گونه ای خیالبافی صِرف سرچشمه می گیرد و فاقد ارزش علمی است. من از این که بر خلاف سلیقه‌ام دربارهٔ دوستی عزیز که شاعری ارجمند، مترجمی توانا، و براستی یکی از دوستداران صمیمی حافظ بود و اینک در جمع ما نیست، بدین نحو سخن می گویم شرمسارم و از دیگر دوستان فرزاد نیز پوزش می طلبم، ولی به قول ابوالفضل بیهقی چون دوستی چنین کند، چه چاره از بازگفتن.[۲۰] بویژه آن که طرح موضوع نادرستی توالی بیتها در غزلیات حافظ بتوسط فرزاد بهانه به دست افرادی داده است تا در لباس حافظ دوستی و حافظ شناسی و یا بهتر بگوییم فضلفروشی و خودنمایی به فاسد کردن دیوان حافظ بپردازند. و از کجا معلوم است که در آینده از چپ و راست افراد دیگری نیز در این راه گام بر ندارند. زیرا بحث دربارهٔ توالی و ترتیب ابیات در غزلهای حافظ چنان که قبلاً گفتیم به ادعای خود این مدعیان، جز «ذوق سلیم» وتشخیص شخص «محقق» مایه ای دیگر لازم ندارد و کدام یک از این افرادند که از خداوند بسبب آن که ذوقی سلیم و خردی کامل به آنان عطا کرده است سپاسگزار نباشند!

توالی ابیات در «حافظ شیراز»

و اما شیوهٔ کار احمد شاملو در **حافظ شیراز** (چاپ اول و دوم ۱۳۵٤، سوم ۱۳٦۰، چهارم ۱۳٦۱، و پنجم ۱۳٦۲) در بیشتر جهات - بجز توالی ابیات - بر خلاف راه و روش فرزاد است. فرزاد در کتابهای چند هزار صفحه ای خود، خواننده را قدم به قدم به همراه خود می برد و همهٔ اطلاعات خود را بر اساس ۱۲ نسخهٔ خطی و چاپی دیوان حافظ در اختیار او قرار می دهد و از جمله در جامع جمیع نسخ کوچکترین اختلاف نسخه ها را بر می شمرد، و در مجلدات دیگر از آراء خود در هر باب سخن بمیان می آورد، ولی شاملو در چاپهای مختلف **حافظ شیراز** که دارای «مقدمه» است (زیرا حداقل چاپ پنجم بی هر گونه مقدمه ای چاپ شده، و شاید چاپهای بعد از آن) دربارهٔ شیوهٔ کار خود جز مطالبی مبهم و آشفته چیزی بر قلم نیاورده است: «این نسخه، بر اساس نکاتی که عنوان شد، در چند مرحله فراهم آمده است: بدین ترتیب که نخست رونوشتی از غزلهای حافظ تهیه شده و آن گاه هر غزل، کلمه به کلمه با هر نسخهٔ خطی و چاپی که در دسترس بوده یا جایی سراغ کرده‌ام مورد مقایسه قرار گرفته و اختلافات و تغییراتی که بنظر رسیده در جای خود

یادداشت شده است. بی این که هیچ یک از این نسخ ـ خطی یا چاپی و قدیم یا جدید ـ از بابتی بر دیگر نسخه‌ها رجحان نهاده شده باشد. از نسخه بدلها، آن یک مورد قبول قرار گرفته که با روال غزل متناسبتر، به زبان و شگرد حافظ نزدیکتر و با مفهوم بیت هماهنگتر بوده است. در عین حال نسخه بدلهای مهم و درخور توجه نیز، در «حاشیه و یادداشتها» (که درباره‌اش سخن خواهم گفت) با دقت گرد آمده ارائه شده است.»[۲۱]

برای خوانندهٔ این عبارات، پرسشهای زیادی مطرح می شود: رونوشتی که از غزلهای حافظ تهیه شده بر اساس کدام نسخه یا نسخ بوده است؟ زیرا شاملو از نسخه‌های مورد استفادهٔ خود مطلقاً نامی نبرده است. هر غزل، کلمه به کلمه، با کدام یک از نسخه‌های خطی و چاپی مورد مقایسه قرار گرفته است؟ چرا فقط به نسخه‌هایی که در دسترس بوده و یا جایی سراغ کرده مراجعه نموده است، نه به همه نسخه‌های خطی معتبر که در فهرست کتابخانه‌های جهان معرفی گردیده و در ایران شناخته شده بوده است؟ چگونه ممکن است مصحح یا ویراستاری، در تصحیح انتقادی یک متن ادبی، هیچ نسخه‌ای را بر نسخهٔ دیگر اعم از خطی یا چاپی ترجیح ندهد؟ بعلاوه بحث «نسخه بدلها» هنگامی مطرح می تواند شد که بگوییم چه نسخه‌ای را اصل قرار داده‌ایم و آن گاه از اختلاف دیگر نسخه‌ها با نسخهٔ اصل با عنوان «نسخه بدلها» یاد کنیم، در حالی که شاملو نسخهٔ اساس خود را نیز معرفی نکرده است، و از همه مهمتر آن که تا کنون آن «حاشیه و یادداشتها»ی شاملو، با وجود چاپهای متعدد **حافظ شیراز** منتشر نشده است، و در نتیجه خوانندهٔ **حافظ شیراز** از سال ۱۳۵٤ تا به امروز حداکثر آگاهیش از شیوهٔ پژوهش شاملو از همین «مقدمه» کتاب ـ آن هم در چاپهای مقدمه دار ـ تجاوز نمی کند.

از این مقدمات بگذریم و به اصل مطلب بپردازیم. احمد شاملو در «مقدمهٔ» **حافظ شیراز** خود از جمله بحث نادرستی توالی ابیات را در غزلیات حافظ مطرح ساخته، و بعنوان کشف خود، و بی اشاره به فرزاد که در این باب بحق مرشد و مقتدای او بوده، نوشته است: «به اعتقاد نویسندهٔ این سطور بزرگترین لطمه‌ای که به دیوان حافظ وارد آمده بهم خوردگی ترتیب و توالی ابیات غزلهاست، و نخستین و مهمترین گامی که می تواند در این راه برداشته شود، همین باز آوردن ابیات هر غزل به توالی منطقی نخستین آن است. ـ کاری که می باید با چون و چرا و اگر و مگر بسیار، با احتمال و قیاس گوناگون، با گذاشتن و گذشتنها و بازگشتنهای بیحساب و با شرط و شروط فراوان صورت پذیرد.»[۲۲] وی در جای دیگر در همین «مقدمه» نوشته است: «هر غزل از لحاظ تداوم و توالی ابیات مورد دقت قرار گرفته. در این مورد به کسانی که حاضر به قبول این عقیده نیستند [یعنی

ترتیبی که شاملو برای توالی ابیات تعیین کرده است] می توان گفت: اگر براستی ابیات تداوم منطقی نداشته باشند کار ما لطمه‌ای به غزلها وارد نمی آورد، **بخصوص که نشان دادیم و دیدید که بندرت غزلی از حافظ را می توان یافت که در نسخ مختلف توالی و ترتیب یکنواختی داشته باشند.**»[۲۳] (تاکید از نویسندهٔ این سطور است).

پیش از این در سال ۱۳۵۵، بهاء الدین خرمشاهی بمناسبت چاپ **حافظ شیراز** در مقالهٔ «حافظ شاملو»، با تکیه بر **دیوان حافظ** طبع قزوینی ـ دکتر غنی و نیز طبع نائینی ـ نذیر احمد، بسیاری از کاستیهای کار شاملو را برشمرده و از جمله بطور کلی و بی آن که وارد جزئیات شود، ادعای فرزاد و شاملو را دربارهٔ توالی بیتها نیز مورد بررسی قرار داده و آن‌را رد کرده‌است.[۲۴] ولی اینک که حداقل پنجمین چاپ **حافظ** شیراز به بازار آمده است، و پس از ۱۳ سال از تاریخ نگارش آن مقاله، و نیز با اسناد تازه‌ای که در اختیار داریم این موضوع را بصورتی دقیقتر می توانیم مورد بحث قرار دهیم. مجموعهٔ این اسناد، یکجا، در **دیوان حافظ**، طبع پرویز ناتل خانلری فراهم آمده است (چاپ اول ۱۳۵۹، چاپ دوم ۱۳۶۲).[۲۵] نخست این موضوع را بگوییم که مقصود ما به هیچ وجه آن نیست که چاپ خانلری عاری از هرگونه نقیصه‌ای است، بیقین خود وی نیز چنین ادعایی ندارد، چه دربارهٔ محاسن و کاستیهای آن تا کنون در مجله‌های ادبی ایران مقاله‌های متعدد چاپ شده است، و با آن که تأیید و تمجید از کار علمی شخص خانلری، در دوران انقلاب اسلامی به هر حال خالی از مخاطره نیست، لحن اکثر قریب باتفاق مقاله‌هایی که دربارهٔ این کار خانلری بچاپ رسیده ستایش انگیز است و تکیهٔ همهٔ نویسندگان بر این نکته است که وی بعنوان محققی توانا که به مسؤولیت علمی خویش وقوف کامل دارد، به تصحیح **دیوان حافظ** پرداخته است.[۲۶] شیوهٔ خانلری در تصحیح **دیوان حافظ** درچند جمله عبارت از این است که وی چهارده نسخه از کهنترین نسخه‌های دیوان حافظ و یا جُنگهایی که درآنها اشعار حافظ نوشته شده، و تاریخ کتابت آنها بین سالهای ۸۰۷ تا ۸۳۷ هجری قمری است، فراهم آورده، هریک از غزلیات را در صفحهٔ سمت راست دیوان چاپ کرده و در صفحهٔ سمت چپ، نخست گفته است این غزل در کدام یک از نسخه‌های خطی آمده است، ترتیب توالی ابیات در هریک از این نسخه‌ها از چه قرار است و سپس اختلاف ضبط کلمات را در تمام نسخه‌ها با توجه به شمارهٔ هر بیت داده است. بعلاوه وی در جای دیگر تصریح کرده است که «هرگز کلمه‌ای نیاورده که دست کم متکی بر یکی از نسخه‌های مأخذ نباشد. جز درچند مورد جزئی که هر بار با عنوان «تصحیح قیاسی» به آنها اشاره شده است.» همچنان که از

ضابطهٔ خود برای تشخیص غزلیات اصیل و الحاقی و نیز کیفیت توالی ابیات سخن بمیان آورده، و مطالبی از این گونه که بر شمردن همهٔ آنها در حوصلهٔ این مقاله نیست.[۲۷] خلاصه آن که وی همهٔ اطلاعات خود را دربارهٔ غزلیات و دیگر اشعار حافظ ـ بر اساس مآخذ خود ـ در اختیار خواننده قرار داده است و بدین جهت خواننده، قادر است دربارهٔ کار او از هر جهت به داوری بپردازد. فی المثل در موردی بگوید به نظر من، فلان ضبط را بر ضبطی که خانلری برگزیده است مرجح می دانم، و یا به نظر من توالی بیتهای این غزل در فلان نسخه منطقی تر از توالی بیتهای همان غزل در اکثر نسخ است، و یا به نظر من، این غزل به این دلیل اصیل است نه الحاقی یا بالعکس.

اینک با توجه به اطلاعاتی که خانلری دربارهٔ چهارده نسخهٔ کهن اشعار حافظ در اختیار ما قرار داده است، بحث احمد شاملو را دربارهٔ توالی بیتها در غزلیات حافظ دنبال می کنیم.

دیدیم که یکی از دلایل عمدهٔ احمد شاملو در محق شمردن خود برای این که ترتیب بیتها را در غزلیات حافظ یکسره بر هم بریزد این بود که **بندرت** غزلی از حافظ را می توان یافت که در **نسخ مختلف** توالی و ترتیب یکنواختی داشته باشد. پرسش ما این است که وی از کجا به این موضوع پی برده است که «بندرت» چنین و چنان است؟ او چند نسخهٔ خطی را از این نظرگاه با هم مقابله کرده است و آنها کدامند؟ ما که برای وی، با آن همه فعالیتهای سیاسی و مطبوعاتی و انتشاراتی و هنریش در دوران شاه چنین حال و حوصله و نیز دقت علمی که لازمهٔ چنین اظهار نظر دقیقی باشد سراغ نداریم. ولی خوانندهٔ «مقدمه» **حافظ شیراز** ناگزیر است عمل «مؤمن» و «محقق» را حمل بر صحت کند و بپذیرد که شاملو از سر بصیرت و علم بدین نکته رسیده است. امّا، واقعیت جز این است، زیرا شاملو یقیناً به همه یا اکثر نسخه‌های خطی شناخته شده و موجود در ایران، اعم از خطی یا عکسی ـ مراجعه ننموده، تنها ادعایی نادرست کرده و تیری در تاریکی افکنده است. زیرا از ٤٨٦ غزلی که خانلری در جلد اول طبع خود آورده است،[۲۸] توالی و ترتیب بیتها در ۹٤ غزل در تمام نسخه‌های خطی کهن ـ حتی غزلی که در یازده نسخهٔ خطی آمده ـ بی استثناء یکسان است، بی آن که حتی یک بیت در آنها پس و پیش شده باشد. بعلاوه در ٤٨ غزل دیگر نیز توالی بیتها در اکثر نسخ همانند است، تنها با این تفاوت که در هر یک از این غزلها، در یکی دو نسخه، بیتی مقدم و مؤخر نوشته شده است. آیا استعمال لفظ «بندرت» برای بیان نسبت ۹٤ به ٤٨٦ یا (٤٨+۹٤=)۱٤۲ به ٤٨٦ درست است؟ به هر کتاب لغتی مراجعه کنیم از معنی دقیق «ندرت» و «بندرت» آگاه می

شویم، و مگر نه این است که گفته‌اند: النادرُ کالمعدوم. آیا این توقع بیجایی است از احمد شاملو که از او بخواهیم، لااقل وقتی راجع به دیوان حافظ و ادبیات کهن ایران چیزی می نویسد کلمات را در معنی صحیح آنها بکار ببرد و برای به کرسی نشاندن رای خود سخن ناصواب نگوید و خوانندگان را گمراه نسازد. چه این کار دیگر از مقولهٔ گمراه ساختن خلق خدا در مسائل سیاسی و آنان را کورکورانه به «ترکستان» عقاید سیاسی کشانیدن و به روز سیاه نشانیدن و سپس خود در کناری نشستن و دم فرو بستن نیست. برای آن که تصور نشود خدای ناکرده ما نیز بی ارائهٔ دلیل و سند سخنی را عنوان می کنیم در کمال اختصار گزارش این ۱۴۲ غزل را در دو بخش بشرح زیرین از نظرتان می گذرانیم. و برای رعایت ایجاز بجای ذکر مطلع هر غزل، شمارهٔ هر غزل را بر اساس طبع خانلری می دهیم و در پرانتز مقابل آن تعداد نسخه های خطی را که آن غزل در آنها نوشته شده است ذکر می کنیم. بدین ترتیب که مقصودمان از «غزل شمارهٔ ۸ (۷ نسخه)» آن است که توالی ابیات در غزل «ساقیا برخیز و در ده جام را...» در هفت نسخه، که مشخصات همهٔ آنها در صفحهٔ مقابل این غزل در طبع خانلری آمده، یکسان است.[۲۹]

۱ ـ در ۹۴ غزل از ۴۸۶ غزل حافظ، توالی ابیات در تمام نسخه های خطی کهن یکسان است بدین شرح:

الف ـ در ۳۶ غزل تعداد بیتها و توالی ابیات در همه نسخه‌های خطی بی قید و شرط یکسان است:

غزلهای شمارهٔ ۸ (۷ نسخه)، ۱۹ (۸ نسخه)، ۲۱ (۸ نسخه)، ۲۲ (۱۰ نسخه)، ۲۶ (۴ نسخه)، ۲۸ (۴ نسخه)، ۴۳ (۸ نسخه)، ۷۱ (۶ نسخه)، ۸۰ (۱۲ نسخه)، ۸۲ (۸ نسخه[۵])، ۱۰۴ (۴ نسخه)، ۱۱۵ (۸ نسخه)، ۱۵۷ (۱۱ نسخه)، ۱۸۲ (۱۰ نسخه)، ۲۴۹ (۲ نسخه)، ۲۶۱ (۶ نسخه)، ۲۸۳ (۶ نسخه)، ۲۹۸ (۳ نسخه)، ۳۰۳ (۵ نسخه)، ۳۰۸ (۷ نسخه)، ۳۱۱ (۷ نسخه)، ۳۱۷ (۱۰ نسخه)، ۳۴۱ (۷ نسخه)، ۳۵۲ (۷ نسخه)، ۳۷۹ (۷ نسخه)، ۳۸۸ (۴ نسخه)، ۳۹۸ (۶ نسخه)، ۴۳۴ (۶ نسخه)، ۴۴۰ (۹ نسخه)، ۴۴۴ (۹ نسخه)، ۴۵۲ (۶ نسخه)، ۴۵۵ (۸ نسخه)، ۴۵۶ (۴ نسخه)، ۴۶۹ (۳ نسخه)، ۴۷۰ (۲ نسخه)، ۴۷۱ (۳ نسخه).

ب ـ در ۴۴ غزل توالی ابیات در همهٔ نسخه های خطی یکسان است، با این تفاوت که یک یا چند نسخه با همان توالی، فاقد یکی دو بیت است:

غزلهای شمارهٔ ۲۰ (۸ نسخه)، ۲۳ (۵ نسخه)، ۲۵ (۳ نسخه)، ۵۵ (۹ نسخه)، ۵۶ (۴ نسخه)، ۶۱ (۹ نسخه)، ۷۹ (۱۱ نسخه)، ۸۵ (۷ نسخه)، ۹۵ (۸ نسخه)، ۹۶ (۶ نسخه)، ۱۰۵ (۸ نسخه)،

۵ اگر غزلی، استثناءً در نسخهٔ واحد دو بار ثبت شده باشد، ما در محاسبهٔ تعداد نسخه‌ها بعنوان دو نسخه از آنها یاد کرده‌ایم.

۱۳۰ (۸ نسخه)، ۱۳۸ (٦ نسخه)، ۱۵٦ (۱۲ نسخه)، ۱۵۹ (۹ نسخه)، ۱۸۰ (۱۱ نسخه)، ۱۸٦ (٦ نسخه)، ۲۰۸ (۸ نسخه)، ۲۲٦ (۹ نسخه)، ۲۲۹ (٦ نسخه)، ۲۳٤ (۵ نسخه)، ۲۳۷ (٦ نسخه)، ۲۵۷ (٤ نسخه)، ۲۷٦ (٦ نسخه)، ۲۸۸ (۷ نسخه)، ۲۹۳ (۱۰ نسخه)، ۳۰۲ (٤ نسخه)، ۳۰۵ (۱۰ نسخه)، ۳۲۵ (۸ نسخه)، ۳۳۵ (۹ نسخه)، ۳۳۷ (۹ نسخه)، ۳٦۱ (۹ نسخه)، ۳۷۵ (٤ نسخه)، ۳۸۲ (۵ نسخه)، ۳۸٦ (۳ نسخه)، ۳۹۵ (٦ نسخه)، ٤۰۱ (۱۱ نسخه)، ٤۰۸ (۸ نسخه)، ٤۱۹ (۱۰ نسخه)، ٤۲٤ (۷ نسخه)، ٤۳۵ (۷ نسخه)، ٤۵۸ (٦ نسخه)، ٤٦٦ (۳ نسخه)، ٤۸۵ (۸ نسخه).

ج - در ۳ غزل توالی ابیات در همهٔ نسخه‌های خطی یکسان است، با این تفاوت که یکی دو سه نسخه، با همان توالی، یکی دو سه بیت بیش از دیگر نسخه‌ها دارد:

غزلهای شمارهٔ ۱۱۱ (٦ نسخه)، ۳۲۳ (۵ نسخه)، ۳۲۸ (۹ نسخه).

د - در ۱۱ غزل توالی ابیات در همهٔ نسخه‌های خطی یکسان است، با این تفاوت که بعضی از نسخه‌ها، با همان توالی، فاقد یکی دو بیت است و همان نسخه‌ها یا برخی از دیگر نسخ یکی دو بیت بیش از دیگر نسخه‌ها دارد:

غزلهای شمارهٔ ۲۷ (۸ نسخه)، ۱۱۲ (۷ نسخه)، ۱۵۰ (۸ نسخه)، ۲۰۱ (۱۱ نسخه)، ۲۰۳ (۹ نسخه)، ۲۱٦ (۱۰ نسخه)، ۲۸٦ (۷ نسخه)، ۳۳٤ (۸ نسخه)، ۳٤٦ (۹ نسخه)، ۳۵٦ (۹ نسخه)، ٤۵۷ (۸ نسخه).

۲ - در ٤۸ غزل زیر، توالی ابیات در اکثر نسخه‌ها یکسان است، با این تفاوت که بعضی از نسخه‌ها فاقد بیت یا بیتهایی است و یا بیت یا بیتهایی افزون بر دیگر نسخه‌ها دارد، ولی در تمام این غزلها، در یکی دو نسخه فقط بیتی مقدم و مؤخر نوشته شده است:

غزلهای شمارهٔ ۱ (۱۱ نسخه)، ۱٤ (٦ نسخه)، ۲۹ (٦ نسخه)، ۳۲ (۹ نسخه)، ۳۵ (۱۰ نسخه)، ٤۱ (۳ نسخه)، ٤۲ (۱۰ نسخه)، ٤٤ (۸ نسخه)، ۵۸ (۸ نسخه)، ٦۹ (۸ نسخه)، ۸۱ (۸ نسخه)، ۹۰ (۹ نسخه)، ۱۰۱ (۹ نسخه)، ۱۰٦ (۱۰ نسخه)، ۱۱۰ (۹ نسخه)، ۱٤۹ (٦ نسخه)، ۱۵۱ (۱۰ نسخه)، ۱٦٤ (۷ نسخه)، ۱۷۷ (۱۰ نسخه)، ۲۲۰ (۷ نسخه)، ۲۲۲ (۱۰ نسخه)، ۲۲۳ (۹ نسخه)، ۲۲۷ (۱۱ نسخه)، ۲۲۸ (۷ نسخه)، ۲۳٦ (۹ نسخه)، ۲٤۲ (۹ نسخه)، ۲٤۳ (۸ نسخه)، ۲٤٦ (۷ نسخه)، ۲۵۹ (۷ نسخه)، ۲۷۲ (۱۱ نسخه)، ۲۷۵ (۸ نسخه)، ۲۷۷ (۸ نسخه)، ۲۸۲ (۹ نسخه)، ۲۹۵ (۹ نسخه)، ۳۲٦ (۹ نسخه)، ۳۳۰ (۸ نسخه)، ۳۳۹ (۸ نسخه)، ۳٦۳ (٦ نسخه)، ۳٦۹ (۹ نسخه)، ۳۷۳ (۱۰ نسخه)، ۳۷۷ (۷ نسخه)، ۳۸۱ (۷ نسخه)، ۳۸۳ (٤ نسخه)، ۳۸٤ (۸ نسخه)، ٤۰٦ (۷ نسخه)، ٤۱۲ (۹ نسخه)، ٤۲۰ (۸ نسخه)، ٤۵۰ (۸ نسخه).

تصور می کنید شاملو در **حافظ شیراز** خود بر سر این ۱٤۲ غزل حافظ بیچاره چه آورده است. وی، از مجموع این غزلیات، ۲٤ غزل را که در نسخه‌های کهن آمده است، در **حافظ شیراز** که مشتمل بر ۵۰۲ غزل است، با تکیه بر ذوق سلیم و طبع مستقیم خود چاپ نکرده است. از ۱۱۸ غزل باقیمانده، تنها ترتیب پیشنهادی او برای توالی ابیات، با یازده

غزل مکتوب در این نسخه‌های خطی تطبیق می کند. همین و همین. و بهنگامی که ششصد سال از فوت حافظ سپری گردیده است، شاملو به خود اجازه داده که ترتیب بیتها را در ۱۰۷ غزل دیگر حافظ که در نسخه‌های خطی کهن یکسان است دگرگون بسازد و غزلیات حافظ را با ترتیبی تازه و طرحی نو بچاپ برساند، و همهٔ این کارها را در زیر این مدعا قرار بدهد که چون «بندرت غزلی از حافظ را می توان یافت که در نسخ مختلف توالی و ترتیب یکنواختی داشته باشند»! کار مسعود فرزاد هم در این زمینه تقریباً در همین مایه است. او از این ۱۴۲ غزل، ۱۵ غزل را بعنوان غزل غیر اصیل چاپ نکرده است. نظم پیشنهادیش برای توالی ابیات در ۶۳ غزل با ترتیب نسخه‌های خطی کهن می خواند، ولی او نیز به سهم خود توالی ابیات را در ٦٤ غزل دیگر که براساس نسخه‌های کهن یکنواخت بوده است برهم ریخته و ترتیب دیگری برای آنها پیشنهاد کرده است،[۳۰] و سخن دردآور آن است که پیشنهادهای فرزاد و شاملو دربارهٔ توالی ابیات این غزلیات نیز با هم سازگاری ندارد. خلاصه آن که در روزگار ما، دو تن از هموطنان و همزبانان حافظ، عالماً عامداً و با تکیه بر مطالب واهی، یکی ترتیب بیتها را در ۱۰۷ غزل حافظ و دیگری در ٦٤ غزل که در همهٔ نسخه‌های خطی یکسان بوده است بر هم ریخته‌اند. اگر اینان پیش از رواج چاپ به این کار دست می یازیدند از حاصل کار هریک از آنان بیش از یک نسخهٔ خطی برای آیندگان به ارث نمی رسید، ولی امروز در زمان رواج فن چاپ زیان کار آن دو از حد و اندازه افزون است. چه در فاصله سالهای ۱۳٥٤ تا ۱۳٦۲ **حافظ شیراز** شاملو پنج بار تجدید چاپ شده است و از چاپ پنجم به بعد آن دیگر خبری نداریم. توجه بفرمایید که تنها در سال ۱۳٥٤ این کتاب دو بار در ایران چاپ شده است، بفروش رفتن حدود ده هزار جلد **حافظ شیراز** در آن سال به هیچ وجه مرهون نام و شهرت حافظ نبوده است، بلکه نام شاملو، شاعر خلقی، بعنوان «روایتگر» **حافظ شیراز** فروش آن را تضمین کرده بوده است.

ملاحظه فرمودید که این بررسی اجمالی منحصر به آن دسته از غزلیات حافظ بود که توالی ابیات آنها در نسخه های خطی کهن یکسان است، و حداکثر در برخی از آنها با تقدم و تأخر یک بیت. و نگارندهٔ این سطور از ۳٤٤ غزل اصیل دیگر و ۳۸ غزل الحاقی (بر اساس تشخیص خانلری) در این جا سخنی بمیان نیاورده است، اگر آن غزلیات را نیز بدقت مورد تحقیق قرار دهیم، خواهیم دید که بیقین فرزاد و شاملو برای هر یک از آنها نیز ترتیب و نظم جدیدی پیشنهاد کرده‌اند. از جمله اگر غزل ٤۲٥ به مطلع:

ای که بر ماه از خط مشکین نقاب انداختی

لطف کردی سایه‌ای بر آفتاب انداختی[۳۱]

را که در هشت نسخهٔ خطی (بنشانه‌های ب، هـ ح، ط، ی، ک، ل، م) آمده است مورد توجه قرار دهیم، می بینیم ترتیب بیتهای این غزل در نسخه‌های خطی کاملاً با یکدیگر متفاوت است، چنان که تعداد بیتها نیز در نسخه‌ها یکسان نیست. خانلری این غزل را بر اساس نسخهٔ ل در ۱۴ بیت ـ با این توضیح که این نسخه بیت ۵ را ندارد ـ در صفحهٔ سمت راست دیوان چاپ کرده و ترتیب بیتها را در هفت نسخهٔ دیگر در صفحهٔ سمت چپ داده است. ذیلاً نخست تعداد و ترتیب بیتهای این غزل را در این هشت نسخهٔ کهن از نظر می گذرانیم و سپس ترتیب «منطقی» و «صحیح» پیشنهادی فرزاد[۳۲] و شاملو[۳۳] را دربارهٔ همین غزل می آوریم:

ل: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴

ک،ب: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۱۱، بیتهای دیگر را ندارد.

هـ: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۱۱، بیتهای دیگر را ندارد.

ح: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۱۱، ۶، ۱۲، ۱۰، بیتهای دیگر را ندارد.

ط: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۱۱، ۱۲، ۷ بیتهای دیگر را ندارد.

ی: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۱۱، ۶، ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۳، ۱۰ بیتهای دیگر را ندارد.

م: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۳، ۱۰، ۱۱ بیتهای دیگر را ندارد.

فرزاد: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۸، ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۰ بیتهای دیگر را ندارد.

شاملو: ۱، ۶، ۲، ۳، ۴، ۸، ۹، ۱۱، ۵ بیتهای دیگر را ندارد.

توجه می فرمایید با تمام آشفتگی که در ترتیب و تعداد بیتهای این غزل در نسخه‌های خطی موجود است، در همهٔ آنها و نیز در پیشنهاد فرزاد، بیتهای ۱ تا ۵ پی در پی و با نظم معین آمده است، ولی شاملو در **حافظ شیراز** خود ترتیب همین پنج بیت نخست این غزل را نیز بر هم زده است. و چنین است غزل ۱۷۴ به مطلع «نه هر که چهره بر افروخت دلبری داند...»[۳۴] که در ۱۲ نسخه آمده است. در سه نسخه با توالی یکسان، و در نه نسخهٔ دیگر با توالی و نظم متفاوت، که البته طرح پیشنهادی فرزاد[۳۵] و شاملو[۳۶] با هیچ یک از این دوازده نسخه تطبیق نمی کند. و نیز چنین است غزل ۴۱۱ به مطلع «وصال او ز عمر جاودان به...»[۳۷] که در ۹ نسخه آمده است با هشت گونه توالی ابیات که باز طرح فرزاد[۳۸] و شاملو[۳۹] با توالی بیتهای این غزل در هیچ یک از نسخه‌ها نمی خواند و در هر دو مورد ترتیب پیشنهادی آنان نیز با هم متفاوت است. این موضوع را نیز بیفزاییم که این سه غزل بعنوان نمونه انتخاب گردیده و اگر کسی فقط موضوع توالی ابیات را در تمام ۳۴۴ غزل

اصیل باقیمانده و ۳۸ غزل الحاقی مورد بررسی قرار دهد و به کار شاملو از دیگر جهات یعنی تعداد ابیات هر غزل، ضبط کلمات، نقطه گذاری و غیره توجهی نداشته باشد، باز در می یابد که براستی شاملو در مسخ **دیوان حافظ** سنگ تمام گذاشته است.

به این موضوع نیز توجه بفرمایید که وقتی کاری جنبهٔ علمی نداشته باشد و فقط بر ذوق و سلیقه و یا هوی و هوس یک تن متکی باشد تا چه حد کار بی مایه از آب در می آید. موضوع تنها این نیست که توالی ابیات پیشنهادی شاملو، چنان که گذشت، تقریباً با هیچ یک از نسخه‌های خطی تطبیق نمی کند، نظر خود احمد شاملو، نیز سال به سال و چه بسا روز به روز، ممکن است تغییر کند. شاهد مدعای ما توالی ابیات همان غزل معروف «سالها دل طلب جام جم از ما می کرد...» حافظ است که فرزاد ترتیب ابیات آن را در جزوهٔ «دل شیدای حافظ» خود مطرح ساخت و شاید با آن مقاله بود که بحث توالی ابیات را بر سر زبانها انداخت. شاملو در چهار مقاله‌ای که از ۲۷ اردیبهشت ۱۳۵۲ ببعد، در روزنامهٔ **کیهان** دربارهٔ کتابهای چهارگانهٔ تحقیقی فرزاد، در جستجوی حافظ صحیح، نوشت، کار فرزاد را بطور کلی تخطئه کرد، و از جمله دربارهٔ ترتیب «منطقی» پیشنهادی فرزاد برای غزل «سالها دل طلب جام جم از ما می کرد...» نوشت: «به سراغ این غزل رفتم که، باری چیزها دیدم و چنان گشتم از این دیده پشیمان که مپرس! - زیرا اگر واقعاً **«توالی صحیح» ابیات این غزل همین است که در مجلد دوم بشمارهٔ ۲۱۲ آمده (که لابد جز این هم نباید باشد)**، به سادگی نشان می توان داد که این آشفته‌ترین صورتی است که تا کنون بدین غزل داده شده است.» (که فرزاد در همان روزنامه جواب داد این ترتیب، ترتیب پیشنهاد نهائی من نبوده است) و سپس شاملو افزوده است: «اکنون چنانچه بخواهیم کار از هر لحاظ بی نقص باشد، این ملاحظات را نیز در آن بکار می بندیم... و در نتیجه غزل با توالی صحیح ابیات **(دست کم به عقیدهٔ این علاقه‌مند)** و رعایت همه ضوابطی که امروزه روز در کار نگارش و چاپ مرسوم است بدین شکل در می آید.»[۴۰] و آن گاه غزل مورد بحث را با توالی ابیات و نقطه گذاری مورد پسندش بچاپ رسانیده است. موضوع بسیار قابل توجه آن است که شاملو دو سال پس از این تاریخ، یعنی در سال ۱۳۵۴، در **حافظ شیراز** خود، هم توالی منطقی ابیات پیشنهادی خود را برای این غزل که در روزنامهٔ **کیهان** چاپ شده بود تغییر داده است، و هم شیوهٔ نقطه گذاری ابداعی خویشتن را. ذیلاً طرح سال ۱۳۵۲ شاملو را در سمت راست[۴۱] و طرح موجود در **حافظ شیراز**[۴۲] را در سمت چپ ملاحظه می‌فرمایید و این امر نشان می دهد که پرداختن به «توالی ابیات» تا چه حد بی پایه است.

ترتیب منطقی در سال ۱۳۵۲

سال ها دل طلب جام جم از ما می کرد،
آنچه خود داشت زبیگانه تمنا می کرد،
گوهری، کز صدف کون و مکان بیرون است،
طلب از گمشدگان لب دریا می کرد!
بیدلی در همه احوال خدا با او بود.
او نمی دیدش و از دور «خدایا!» می کرد.

***

مشکل خویش برپیر مغان بردم دوش
کاو به تأیید نظر حل معما می کرد:
دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست
واندر آن آینه صد گونه تماشا می کرد.
گفت: «آن یار کز او گشت سر دار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد. —
آن، که چون غنچه دلش راز حقیقت بنهفت،
ورق خاطر، از این نکته محشا می کرد.
فیض روح القدس، ار باز مدد فرماید،
دگران هم بکنند آنچه مسیحا می کرد!»
گفتم: «این جام جهان بین به تو کی داد حکیم؟»
گفت: «آن روز که این گنبد مینا می کرد
آن همه شعبده ها عقل که می کرد آنجا
ساحری پیش عصا و ید بیضا می کرد!»
گفتمش: «سلسلهٔ زلف بتان ازپی چیست؟»
گفت: «حافظ گله‌ئی از دل شیدا می کرد!»

ترتیب منطقی در سال ۱۳۵۴

سال ها دل طلب جام جم از ما می کرد.
آنچه خود داشت، زبیگانه تمنا می کرد.
گوهری کز صدف کُوْن و مکان بیرون است
طلب از گمشدگان لب دریا می کرد!—
بیدلی، در همه احوال خدا با او بود،
او نمی دیدش و از دور «خدایا!» می کرد...

□

مشکل خویش برپیر مُغان بردم دوش
که او به تأیید نظر حل معما می کرد.
دیدمش خرم و خندان، قدح باده به دست
و اندر آن آینه صد گونه تماشا می کرد.
آن همه شعبده ها عقل که می کرد، آن جا
ساحری پیش عصا و ید بیضا می کرد!

گفت: «آن یار کز او گشت سر دار بلند،
«جُرمش این بود که اسرار هویدا می کرد!
«آن که چون غنچه دلش راز حقیقت بنهفت
«ورق خاطر از این نکته محشّا می کرد!
«فیض روح القدس، ار باز مدد فرماید
«دگران هم بکنند آنچه مسیحا می کرد!»
گفتم: «این جام جهان بین به تو کی داد حکیم؟»
گفت: «آن روز که این گنبد مینا می کرد!»
گفتمش: «سلسلهٔ زلف بتان ازپی چیست؟»
گفت: «حافظ گله‌ئی از دلِ شیدا می کرد!»

این رشته سر دراز دارد!

بحث بر سر موضوع نادرستی توالی ابیات را در غزلهای حافظ با ذکر شاهدی دیگر بپایان می رسانیم. قبلاً نیز اشاره کردیم که اگر این بحث به کار فرزاد و شاملو ختم می گردید، می شد به گونه‌ای آن را نادیده گرفت، ولی راهی را که فرزاد گشود و بویژه شاملو در چاپهای متعدد **حافظ شیرازش** آن را دنبال کرد، چون اساسش بر تشخیص و ذوق

و سلیقهٔ شخص باصطلاح «منتقد» استوار است و جز این مایه‌ای نمی خواهد، در همین روزگار ما تا آن جا که نگارندهٔ این سطور آگاه است، حداقل یک تن دیگر را نیز تشویق کرده است که دامن همت به کمر بر بندد و برای خدمت به عالم ادب پارسی و شخص حافظ قدم پیش بگذارد. این پژوهنده تورج فرازمند است که در ایرانِ زمان شاه، تفسیر اخبار سیاسی جهان را در رادیو ایران با صدای او می شنیدیم. فرازمند نیز در چند مقاله‌ای که در مجلهٔ **روزگار نو**، پاریس بچاپ رسانیده،[٤٣] دربارهٔ اهمیت ضرورت تجدید نظر در توالی ابیات غزلهای حافظ بتفصیل سخن گفته و بر مصححان **دیوان حافظ** مانند قزوینی و خانلری و دیگران که همه از زیر بار این مسؤولیت اساسی و خطیر در تصحیح دیوان شانه خالی کرده‌اند تاخته و از جمله ترتیب مورد پسند خود را دربارهٔ بیتهای دو غزل حافظ از نظر خوانندگان گذرانیده که از قضا، یکی از آن دو غزل همین غزل «سالها دل طلب جام جم از ما می کرد...» است[٤٤]. ترتیب «منطقی» پیشنهادی فرازمند نه تنها با ترتیب مذکور در هیچ یک از نسخه‌های خطی کهن تطبیق نمی کند، بلکه با توالی «منطقی» ابیات پیشنهادی فرزاد و شاملو نیز متفاوت است و بررسی اجمالی آنها خالی از تفریح نیست! توضیح آن که این غزل در ده نسخهٔ کهن آمده است. در نُه نسخه توالی ابیات یکسان است با این تفاوت که در ٦ نسخه تعداد بیتها ٨ است و در دو نسخه ١٠ و در یک نسخه ٩ و در نسخهٔ آخرین تعداد بیتها ٧ است با توالی ابیات متفاوت با نسخه‌های دیگر. توالی ابیات غزل مورد بحث در طرحهای پیشنهادی این سه تن و نسخه‌های کهن خطی از این قرار است:

	فرزاد	شاملو ١٣٥٢	شاملو ١٣٥٤	فرازمند	خانلری، ٦ نسخه
١	سالها	سالها	سالها	سالها	سالها
٢	گوهری	گوهری	گوهری	گوهری	گوهری
٣	بیدلی	بیدلی	بیدلی	ندارد*	ندارد
٤	مشکل	مشکل	مشکل	مشکل	مشکل
٥	دیدمش	دیدمش	دیدمش	دیدمش	دیدمش
٦	گفت	گفت	آن همه	ندارد	گفتم
٧	و آن که	و آن که	گفت	گفت	ندارد
٨	آن همه	فیض	آن که	ندارد	ندارد

* مقصود از «ندارد»، در ستونهای پنجم و ششم آن است که نسخهٔ مورد بحث، فاقد بیت مذکور در ستون پیشین است.

۹	فیض	گفتم	فیض	گفتم	گفت
۱۰	گفتم	آن همه	گفتم	فیض	فیض
۱۱	گفتمش	گفتمش	گفتمش	گفتمش	گفتمش

آیا جز این است که این حافظ شناسان عزیز با کار خود «دل شیدای حافظ» بیچاره را نیز خون کرده‌اند!

فرازمند به سراغ غزل:

شاه شمشاد قدان خسرو شیرین دهنان
که به مژگان شکند قلب همه صف شکنان[۴۵]

حافظ نیز رفته و بعنوان نمونه آن را نیز دستکاری کرده است. توالی ابیات این غزل در طرحهای فرزاد و شاملو و فرازمند و نسخه های کهن بدین قرار است:

	فرزاد	شاملو	فرازمند	خانلری، ۷نسخه
۱	شاه شمشاد	شاه شمشاد	شاه شمشاد	شاه شمشاد
۲	مست	مست	مست	مست
۳	تا کی از	تا کی از	تا کی از	تا کی از
٤	پیرپیمانه کش	برجهان	پیرپیمانه کش	کمتراز
۵	دامن دوست	پیرپیمانه کش	کمتراز ذره	برجهان
٦	کمتراز	دامن دوست	برجهان	پیرپیمانه کش
۷	برجهان	کمتراز ذره	دامن	با صبا
۸	با صبا	با صبا	با صبا	گفت حافظ
۹	گفت حافظ	گفت حافظ	گفت حافظ	دامن دوست

توضیح آن که در طبع خانلری، در ۹ نسخهٔ کهنی که این غزل آمده توالی ابیات در ۷ نسخه یکسان است با این تفاوت که در یک نسخه بیت ۹ و درنسخهٔ دیگر بیت ٦ را فاقد است، و در نسخهٔ هشتم، سه بیت آخر بترتیب: ۹، ۷، ۸ نوشته شده و در نسخهٔ نهم بترتیب: ۸،۹ (بی بیت ۷).

تورج فرازمند از این کار بزرگ خود یعنی از جابجا کردن پنج بیت از نه بیت این غزل، که ضمناً با هیچ یک از نُه نسخهٔ خطی و نیز پیشنهادهای فرزاد و شاملو تطبیق نمی کند، از سر تواضع و فروتنی که خاص اهل علم است! با این عبارات یاد کرده:

«این کلام حافظ است. این شعر منظم و هماهنگ و متعادلی است که در آن به هیچ

وجه «عدم تلائم» و «فقدان انسجام» و «عدم اتساق» بچشم نمی خورد. بلکه از آیین سخنوری بزرگان ادب ایران، یعنی فردوسی و خیام و سعدی الهام یافته است. این مجموعهٔ درهم و برهمی نیست که اجزائش ارتباطی به هم نداشته، فقط ابیاتش «بیت الغزل معرفت» باشند بلکه شاهکاری، نظیر پرده‌های لئوناردو داو ینچی و رضا عباسی و نمایشنامه‌های شکسپیر و راسین و تراژدیهای فردوسی و همر و سنفونیهای موتزارت و بتهوون است که درعین انسجام و بهم پیوستگی و کمال، هر جزئش بتنهایی اثری هنری و آفرینشی مستقل است... به هر حال سخن بدرازا کشید و ما هنوز در اول وصف چگونگی تداوم ابیات در غزلیات حافظیم. نمونه‌های بسیار باید ارائه دهیم تا شاید کسانی که عمری عادت کرده‌اند غزلها را آشفته بخوانند، لزوم نظم منطقی و توالی صحیح ابیات غزلها را بپذیرند. اگر عمری باقی بود، از کوشش نخواهیم ایستاد.»[۴۶]

عیب می جمله بگفتی، هنرش نیز بگوی. حُسن کار فرازمند در آن است که سرانجام به فراست دریافته که ترتیب منطقی دادن به ابیات در هر یک از غزلهای حافظ «... کار یک نفر نیست. کار همهٔ ایرانیان، همهٔ فارسی زبانان، همهٔ دوستداران شعر و همهٔ علاقه‌مندان حافظ است...»[۴۷] و بدین ترتیب وی این کار را تعلیق به محال کرده است، چه هر یک از آنان که می پندارند از ذوق سلیم بهره بسیار دارند و برای این کار شایسته تر از دیگرانند، کسی را جز خود صاحب ذوق سلیم نمی دانند، پس اجتماع دو نفرشان نیز محال می نماید. از طرف دیگر چگونه می توان همهٔ ایرانیان و همهٔ فارسی زبانان و همهٔ علاقه‌مندان حافظ را جمع کرد و با نظر آنان ابیات غزلهای حافظ را ترتیب منطقی بخشید!

نقطه گذاری در «حافظ شیراز»

پیش از این اشاره کردیم که شاملو برای **حافظ شیراز** خود دو امتیاز بزرگ قائل است یکی آن که غزلیات آشفتهٔ حافظ را برای نخستین بار با توجه به «زبان و شگرد حافظ» مرتب ساخته و نظم منطقی و نوینی به آنها بخشیده است، و دیگر آن که وی نخستین کسی است که با نقطه گذاری، خواندن غزلیات حافظ را برای همگان آسان ساخته است. البته از این موضوع دیگر سخن بمیان نمی آوریم که وی «برای فصل و جدا کردن موضوعات مختلف [هر غزل] از یکدیگر نشانهٔ □ را برگزیده» است، و هر جا «همان موضوع از جهتی دیگر و در مسیری دیگر دنبال» شده، بین آن بیت و بیت بعد فاصله‌ای مشخص آورده است.[۴۸] اما دربارهٔ نقطه گذاریهای او و کاستیهای این کار او گفتنی

نیست که ذیلاً از نظرتان می گذرد، اینها را بمصداق «مشت نمونهٔ خروار است» بپذیرید و قیاس بفرمایید که در **حافظ شیراز** بر سر تمام این ۱۴۲ غزل و دیگر غزلهای حافظ چه آمده است:

بیت یا بیتهای اضافه در «حافظ شیراز»

غزل ۲۶* (۴ نسخه) ۱۰ بیت، شاملو ۱۱ بیت. غزل ۲۲۰ (۷ نسخه) ۸ بیت، شاملو ۱۰ بیت. غزل ۳۲۱ (۱۰ نسخه) ۷ بیت، شاملو ۸ بیت. غزل ۳۸۸ (۴ نسخه) ۶ بیت، شاملو ۷ بیت. غزل ۱۴ (۶ نسخه) ۶ یا ۵ بیت، شاملو ۹ بیت. غزل ۹۶ (۶ نسخه) ۵ یا ۴ بیت، شاملو ۹ بیت. غزل ۱۰۶ (۱۰ نسخه) ۸ یا ۷ بیت، شاملو ۱۰ بیت. غزل ۱۵۰ (۸ نسخه) ۱۰ یا ۹ یا ۸ یا ۱۱ بیت، شاملو ۱۴ بیت. غزل ۱۵۱ (۱۰ نسخه) ۷ یا ۶ بیت، شاملو ۸ بیت. غزل ۱۸۰ (۱۱ نسخه) ۷ یا ۵ بیت، شاملو ۸ بیت. غزل ۲۲۶ (۹ نسخه) ۹ یا ۷ بیت، شاملو ۱۱ بیت. غزل ۲۳۴ (۵ نسخه) ۷ یا ۶ بیت، شاملو ۱۰ بیت. غزل ۲۷۶ (۶ نسخه) ۸ یا ۷ یا ۶ بیت، شاملو ۱۰ بیت.

«حافظ شیراز» فاقد بیت یا بیتهایی است:

غزل ۵۶ (۴ نسخه)، شاملو بیت ۶ (نپنداری که بدگو رفت و جان برد...) را ندارد. غزل ۷۹ (۱۱ نسخه)، شاملو بیت ۳ (یار اگر ننشست با ما نیست جای اعتراض...) را ندارد. غزل ۱۷۷ (۱۰ نسخه)، شاملو بیت ۴ (قند آمیخته با گل نه علاج دل ماست...) را ندارد. غزل ۲۵۷ (۴ نسخه) شاملو بیتهای ۲ و ۷ (مرا به کشتی باده در افکن ای ساقی...، مهل که روز وفاتم بخاک بسپارند...) را ندارد. غزل ۳۱۱ (۷ نسخه)، شاملو بیتهای ۵ و ۶ و ۷ (فرو رفت از غم عشقت دمم دم می دمی تا کی...، شبی دل را به تاریکی ز زلفت باز می جستم...، کشیدم در برت ناگاه و شد در تاب گیسویت...) را ندارد. غزل ۳۴۱ (۷ نسخه)، شاملو بیت ۵ (ای نسیم منزل سلمی خدا را تا به کی...) را ندارد. غزل ۴۰۸ (۸ نسخه)، شاملو بیت ۶ (به عشق روی تو روزی که از جهان بروم...) را ندارد. غزل ۴۵۵ (۸ نسخه)، شاملو بیت ۶ (رحم آر بر دل من کز مهر روی خوبت...) را ندارد.

«حافظ شیراز» بجای بیتی موجود در همهٔ نسخه‌های کهن، بیتی دیگر دارد:

* شمارهٔ غزل در این قسمت و سه بخش بعد مربوط به طبع خانلری، چاپ دوم است. و آنچه از **حافظ شیراز** آورده ایم از چاپ پنجم این کتاب است.

بسیار است که ما نیز در صفحات پیش، در بحث توالی ابیات، به تغییر رای شاملو در شیوهٔ نقطه گذاری غزل «سالها دل طلب جام جم از ما می کرد...» در فاصلهٔ دو سال اشاره کردیم. پیش از این نیز نمونه هایی از آن را خرمشاهی بدقت ذکر کرده است از این گونه: نقطه در وسط مصراع، علامت سؤال نابجا، کاربرد غلط و یرگول پس از فاعل یا مسندالیه، دو نقطهٔ بیجا، سه نقطهٔ بیحاصل، نقطه گذاریهای بیجا که از بد خواندن متن پدید آمده، پرانتز زائد:

آمد از پرده به مجلس (عرقش پاک کنید!)
تا بگوید به حریفان که چرا دوری کرد.

علامت سؤال نابجا:

صلاح از ما چه می جویی که مستان را صلا گفتیم
به دور نرگس مستت سلامت را دعا گفتیم؟

سه نشانهٔ مختلف برای ندا:

اگر ز مردم هشیاری - ای نصیحتگو-
سخن به خاک میفکن، چرا که من مستم!
زلف دلبر دام راه و غمزه‌اش تیر بلاست -
یاد دار ای دل، که چندینت نصیحت می کنم!
صبا! به لطف بگو آن غزال رعنا را
که: «سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را.»[۴۹]

اشاره‌ای به املای یک کلمه در «حافظ شیراز»

و البته از مقوله‌ای دیگر است که شاملو کلمهٔ «محراب» مذکور در شعر حافظ شیرازی، شاعر قرن هشتم هجری را، در حافظ شیراز خود به دو صورت «محراب» و «مهراب» چاپ کرده است![۴۹] تا بدین طریق به طرفداران ذبیح بهروز بکنایه گفته باشد که بنده هم البته محافظه کارانه، بله!!

***

در بررسی اجمالی همان ۱۴۲ غزلی که پیش از این از آن سخن گفتیم، و در مقایسهٔ بسیار سطحی آنها با نسخه های قدیمی دیوان حافظ، نه بقصد استقصاء، به نکاتی در همان غزلها برخورده‌ایم که ذکر پاره‌ای از آنها را در این جا بیفایده نمی دانیم. بر این موضوع باز تأکید می کنیم که کاستیهای این غزلها محدود و منحصر به همین مواردی

غزل ۳۲ (۹ نسخه) بجای بیت: ساقی به چند رنگ می اندرپیاله ریخت...، شاملو: گفتم که حسن چهرهٔ او را صفت کنم،*

غزل ۸۰ (۱۲ نسخه) بجای بیت: هر راهرو که ره به حریم درش نبرد...، شاملو: خوش وقتِ رندِ مست! که دنیا و آخرت

غزل ۲۵۷ (٤ نسخه) بجای بیت: ز جور چرخ چو حافظ بجان رسید دلت...، شاملو: گر از تو یک سر مو سر کشد دل حافظ

غزل ۲۹۳ (۱۰ نسخه) بجای بیت: مهندس فلکی راه دیر شش جهتی...، شاملو: بزن بر اوج فلک حالیا سرادق عشق،

غزل ۳۳۷ (۹ نسخه) بجای بیت: شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت...، شاملو: خون من ریختی از ناوکِ دلدوزِ فراق،

غزل ٤۰۱ (۱۱ نسخه) بجای بیت: با هر ستاره‌ای سر و کاری است هر شبم...، شاملو: فردا، به روز حشر، که عرض خلایق است

ضبط «حافظ شیراز» بر خلاف تمام نسخه‌های کهن است: **

غزل ۲۳ (۵ نسخه) مصراع ۱ بیت ۳ (آخر به چه گویم هست از خود خبرم چون نیست)، شاملو: آخر زچه گویم «هست از خود خبرم؟ ـ چون نیست!

غزل ٤۱ (۳ نسخه) مصراع۱ بیت ٤ (رازی که بر غیر نگفتیم و نگوییم)، شاملو: رازی که بر غیر نگفتیم و نمفتیم.

غزل ٤٤ (۸ نسخه) مصراع ۱ بیت ۵ (**نیست در بازار عالم خوشدلی ورزآن که هست...**)، شاملو: گرچه در بازار دهر از خوشدلی جز نام نیست.

غزل ٦۱ (۹ نسخه) مصراع ۲ بیت ۱ (بیار نفحه‌ای از گیسوی معنبر دوست)، شاملو: بیار نکهتی از گیسوی معنبر دوست.

غزل ۹۰ (۹ نسخه) مصراع ۱ بیت ٦ (درویش مکن ناله ز شمشیر احبا)، شاملو: درویش! مکن ناله زشمشیر نکویان

غزل ۱۰۱ (۹ نسخه) مصراع۱ بیت ۷ (نرگس مستِ نوازش کنِ مردم دارش)، شاملو: نرگس مست نوازِ کشِ مردم دارش.

* در این بخش و بخش بعد، مصراعهایی از حافظ شیراز، چاپ پنجم نقل گردیده است که رسم الخط و نقطه گذاری آنها دقیقاً منطبق است بر آن چاپ.

** موارد اختلاف با «حروف سیاه» مشخص گردیده است.

غزل ۱۰۶ (۱۰ نسخه) مصراع ۱ بیت ۹ (از راه نظر مرغ دلم گشت هوا گیر)، شاملو: از شاخ نظر، مرغ دلم گشت هواگیر.

غزل ۱۱۰ (۹ نسخه) مصراع ۱ بیت ٦ (خیال زلف تو گفتا که جان وسیله مساز)، شاملو: خیال زلف توام گفت: «جان وسیله مساز

غزل ۱۱۲ (۷ نسخه) مصراع ۲ بیت ۱ (محقق است که او حاصل بصر دارد)، شاملو: به پیش اهل نظر حاصل از بصر دارد.

غزل ۱٤۹ (٦ نسخه) مصراع ۲ بیت ۳ (گره بگشود از گیسو و بر دلهای یاران زد)، شاملو، گره برداشت از گیسو و بر دلهای یاران زد.

غزل ۱۵۰ (۸ نسخه) مصراع ۱ بیت ٤(در خانقه نگنجد اسرار عشقبازی)، شاملو: در خانقه نگنجد اسرارعشق و مستی؛

غزل ۱۵۹ (۹ نسخه) مصراع ۱ بیت ٤ (با یار شکر لب خوش اندام)، شاملو: با یار شکر لب گل اندام.

غزل ۱٦٤ (۷ نسخه)مصراع ۱ بیت ٤ (شهریاران بود و خاک مهربانان این دیار)، شاملو: شهریاران بود و جای مهربانان این دیار،

غزل ۲۲۲ (۱۰ نسخه) مصراع ۱ بیت ۳ (آخر ای خاتم جمشید همایون آثار)، شاملو: آخر، ای خاتم جمشید سلیمان آثار!

غزل ۲۲۳ (۹ نسخه) مصراع ۲ بیت ۲ (اینم نمی ستاند و آنم نمی دهد)، شاملو: جان می برد روان و زبانم نمی دهد!

غزل ۲٤۳ (۸ نسخه) مصراع ۲ بیت ۷ (ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر)، شاملو: «ای صبا! نگهت از کوی فلانی به من آر!»

غزل ۲۵۹ (۷ نسخه) مصراع ۱ بیت ۹ (در قلم آورد حافظ قصهٔ لعل لبت)، شاملو: در قلم آورد حافظ قصهٔ نوش لبت

غزل ۲۷۲ (۱۱ نسخه) مصراع ۱ بیت ۵ (ای که در کوچهٔ معشوقهٔ ما می گذری)، شاملو: ای که از کوچهٔ معشوقهٔ ما می گذری!

مصراع ۲ بیت ۵ (برحذرباش که سر می شکند دیوارش)، شاملو: باخبرباش که سر می شکند دیوارش!

غزل ۲۸۲ (۹ نسخه) مصراع ۱ بیت ۱ (ای همه شکل تو مطبوع و همه جای تو خوش)، شاملو: ای همه کار تو مطبوع و همه جای تو خوش!

مصراع ۲ بیت ۱ (دلم از عشوهٔ یاقوت شکرخای تو خوش)، شاملو: دلم ازحقهٔ

شیراز نیاورده، خانلری ۳۵ غزل را بعنوان غزل اصیل حافظ و ۵ غزل دیگر را بعنوان غزل الحاقی در طبع خود آورده است.

کار به همین جا پایان نمی پذیرد. معلوم نیست شاملو در چاپ دوم ببعد چه تغییرات دیگری در ضبط کلمات، تعداد بیتها، توالی ابیات و نظایر آنها داده است، چون به این موضوعها نیز اشاره‌ای نکرده است. ولی نو یسنده، در موقعی که در پی یافتن این ۹ غزل بود و چند کلمهٔ اول مطلع غزلها را بر اساس فهرست دو چاپ اول و دوم مقابله می کرد به مواردی چند برخورد که روشن ساخت شاملو حداقل در مصراع اول مطلع برخی از غزلیات نیز در چاپ دوم ببعد تغییراتی داده است، بی آن که به آنها نیز اشاره و دلیل خود را دربارهٔ تغییر آنها ذکر کرده باشد. و از کجا معلوم است که بطور کلی غزلها را از چاپ دوم ببعد دستکاری نکرده باشد.به شش مورد زیرین توجه بفرمایید:

چاپ اول	چاپ دوم
به ملازمان سلطان که رساند این دعا را!	ز ملازمان سلطان که رساند این دعا را
اگر برخیزد از دستم که با دلدار بنشینم	**گرم از دست برخیزد** که با دلدار بنشینم
ما بی غمان[۵] مست دل از دست داده‌ایم	**ما سرخوشان** مست دل از دست داده‌ایم
ما ورد سحر در ره میخانه نهادیم	**ما حاصل خود** در ره میخانه نهادیم

دو شاهد دیگر از اختلاف چاپهای دوم و پنجم:

چاپ دوم	چاپ پنجم
حافظ مکن **اندیشه!** که آن یوسف مصری	حافظ مکن **اندیش!** که آن یوسف مصری
ای صبا **نکهتی** از کوی فلانی به من آر»	«ای صبا! **نگهت** از کوی فلانی به من آر

این گونه الهامات آنی به شاملو منحصر به همین چند موردی نیست که بر شمردیم. چه خود وی در مقدمهٔ **حافظ شیراز** دربارهٔ مطلع غزل «ساقی بیا که شد قدح لاله پر ز می...» نوشته است که این غزل به همین صورت به چاپخانه فرستاده شده بود و «حروف آن نیز چیده شده بود» وقتی نمونهٔ نهایی چاپخانه را نگاه می کردم متوجه شدم که «ساقی! - این کلمه در ابتدای غزل سخت نامربوط افتاده است... احتیاطاً به یکایک نسخه‌هایی که دم دست داشتم از نو نگاهی کردم. بیش از چهل نسخه، همه ساقی ضبط

۵ سهل انگاری راوی «حافظ شیراز» تا بدان حد است که از جمله در فهرست چاپ اول این کتاب، این غزل بصورت «ما بی غمان مست...» آمده، ولی همین غزل در همین چاپ اول، در متن کتاب با ضبط «ما سرخوشان مست...» چاپ شده است!

بسیاری از شهرهای اروپا و امریکا در دسترس ایرانیان بویژه جوانان است و یا در کتابخانه های دانشگاهی.

تغییر متن «حافظ شیراز» در چاپهای مختلف

شاملو علاوه بر آن که در مقدمهٔ چاپهای مختلف **حافظ شیراز** تغییراتی داده است، بی آن که به این گونه تفاوتها اشاره‌ای کرده باشد، در متن کتاب نیز بدین شیوه عمل کرده است، از آن جمله که درچاپ دوم ببعد، بجای ۴۹۳ غزل درچاپ اول، ۵۰۲ غزل چاپ کرده است (بر اساس شمارهٔ مذکور در سمت راست یا چپ هر غزل). وی این تغییر اساسی را نیز در مقدمهٔ چاپ دوم مسکوت گذاشته و به خواننده توضیح نداده است که به چه سبب پژوهنده‌ای که بقول خود سالهای دراز سرگرم تحقیق دیوان حافظ بوده و سرانجام ۴۹۳ غزل را منطبق بر «زبان و شگرد حافظ» تشخیص داده بوده است، در فاصلهٔ چاپ اول و دوم که هر دو دریک سال انجام شده است، درچاپ دوم نه غزل دیگر را به **حافظ شیراز** خود افزوده است. برای این که معلوم گردد این ۹ غزل کدام است، باید بمانند نگارندهٔ این سطور فهرست کامل غزلها را درچاپ اول و دوم سطر به سطر با هم مقابله کنید تا به کشف این ۹ غزل بشرح زیر نائل گردید:

اگرچه عرض هنرپیش یار بی ادبی ست
خم زلف تو دام کفر و دین است
بلبل اندر ناله و، گل خندهٔ خوش می زند.
آن کیست کز روی کرم با چون منی یاری کند
کنون که درچمن آمد گل از عدم به وجود
هرگزم نقش تو از لوح دل و جان نرود.
ای آفتاب آینه دار جمال تو
ای خون بهای نافهٔ چین خاک راه تو
بیار باده و بازم رهان ز رنجوری

پیش از این نیز خرمشاهی گزارش کرده بود که در **حافظ شیراز** ۳۳ غزل سست و سخیف و تعدادی ابیات سست و بی معنی که از حافظ نیست بنام حافظ چاپ شده، ولی ۳۸ غزل و تعدادی ابیات فصیح و اصیل را شاملو از چاپ خود حذف کرده است.[۵۵] و نگارندهٔ این سطور می افزاید که از آن ۳۳ غزل سست، خانلری تنها ۵ غزل را بعنوان غزلهای الحاقی چاپ کرده است. و از آن ۳۸ غزل فصیحی که شاملو در **حافظ**

صفحهٔ ۵ تا ۲۳ آغاز می شود، و کتاب بی هر «مقدمه» یا توضیحی ولو دریکی دو سطر، بر خلاف چاپهای پیشین، با غزل «صلاحکار کجا و منِ خراب کجا؟-» شروع می گردد. آیا جز این است که اگر خود خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی در سال ۱۳۶۲ زنده می بود و می خواست دیوانش را بچاپ برساند لااقل چند کلمه‌ای دربارهٔ کتاب خود می نوشت؟ پس چرا مردی سرشناس چون احمد شاملو که ظاهراً از این گونه مسائل بکلی بیخبر نیست و چهار چاپ قبلی کتابش به هر حال مقدمه‌ای دارد، چاپ پنجم **حافظ شیراز** را بی هر گونه مقدمه‌ای منتشر ساخته است؟ نخستین پاسخی که به بنظر می رسد این است که دستگاه وزارت ارشاد اسلامی و دیگر مقامهایی که بر چاپ کتاب در جمهوری اسلامی ایران نظارت دارند، اجازه نداده‌اند چاپ پنجم **حافظ شیراز** با آن مقدمهٔ سابق که مورد پسند مطهری و امثال وی نبوده است چاپ شود. این امری است بسیار محتمل. شاملو که با شگرد کار در دوران شاه آشنایی کامل دارد و قسمت اعظم نام و آوازهٔ خود را مدیون در افتادن با سیاستهای سانسوری بی معنی آن دوران است، در این مورد نیز می توانست مقدمه‌ای کوتاه بنویسد و در آن عبارات مورد ایراد مطهری را نیاورد. ممکن است کسی بگوید: مردی چون شاملو حاضر است سرش را بدهد ولی چیزی جز آنچه خود می خواهد ننویسد. این را هم می توان قبول کرد. ولی احمد شاملو می توانست مطلقاً از چاپ پنجم کتابش صرف نظر کند. باز ممکن است دیگری بگوید: اصولاً چاپ پنجم بی اجازهٔ شاملو منتشر گردیده است و درآمد این چاپ هم به جیب دیگری رفته است. این نیز بعید نمی نماید. ولی بر شاملو آدمی، با آن همه تجربیات سیاسی، راههای دیگر اعتراض بسته نبوده است، چه شاملو همان مردی است که چون تنور انقلاب اسلامی ایران را می تافتند، راهی لندن شد و به سردبیری خود روزنامهٔ **ایرانشهر** را براه انداخت و دِین خویش را در ۱۳ شمارهٔ آن روزنامه به انقلاب ادا کرد.[۵۴] چنین مردی بسادگی می توانست شرحی به یکی از دوستان و همرزمان پیشین خود در خارج از ایران بنویسد و در آن توضیح بدهد که **حافظ شیراز** چاپ پنجم بی اجازهٔ من چاپ و منتشر گردیده است و من مسؤول آن نیستم و این شرح را در روزنامه‌های فارسی زبان اروپا یا امریکا چاپ کنید. حتی دوستان وی می توانستند از قول شاملو و یا از سوی خود همین مطلب را بنویسند تا کسی در ایران انقلابی و اسلامی اندک مزاحمتی برای وی فراهم نسازد. ولی شاملو به هیچ یک از این کارها دست نزده و حداقل پنج هزار نسخه **حافظ شیرازی** به دست مردم داده است که علاوه بر صدها نقص موجود در چاپهای پیش، فاقد مقدمه هم هست! باید این مطلب را بیفزاییم که چاپ پنجم این کتاب در

مجلد اول این یادداشتها مشتمل بر شرح نخستین سی غزل متن بزودی درآید، و نیامد. وعده را مکرر می کنیم و اگر نکنیم چه کنیم؟»[۵۱]

چاپ سوم و چهارم **حافظ شیراز** نیز ظاهراً با «مقدمه» چاپ شده است که به آنها دسترسی نیافته ایم (بجز چند برگ ضمیمهٔ چاپ چهارم) و نمی دانیم بـا مقدمهٔ چاپ اول و دوم چه تفاوتهایی دارند. ولی چاپ چهارم همراه است با چندبرگ جدا از کتاب، زیر عنوان «ضمیمهٔ چاپ چهارم کتاب **حافظ شیراز به روایت شاملو**» با این توضیح مختصر: «هنگامی که چاپ چهارم کتاب حافظ این انتشارات بچاپ رسید، بنا به پیشنهاد صاحبنظران قسمتی از مقدمهٔ کتاب **علل گرایش به مادیگری** تألیف علامهٔ شهید حاج شیخ مرتضی مطهری نیز در جهت رعایت اصل آزادی اندیشه و بیان بدون قصد انتفاعی چاپ و به ضمیمهٔ کتاب مذکور بصورت رایگان در دسترس خوانندگان محترم قرار می گیرد. ناشر» . در این اوراق، صفحات ۱۶ تا ۳۲ کتاب مطهری چاپ شده است. مطهری در این قسمت بی ذکر نام شاملو، ولی با عبارت «یکی از شاعران باصطلاح نوپرداز» حملات خود را بر شاملو با این عبـارت آغـاز کـرده اسـت: «ماتریالیستهای ایران اخیراً به تشبثات مضحکی دست زده اند...»[۵۲] و در آن به برخی از عبارات شاملو در مقدمهٔ **حافظ شیراز** استناد جسته است که وی حافظ را «قلندر یک لا قبای کفر گو»یی خوانده که «یک تنه وعدهٔ رستاخیز را انکار می کند... و یا آشکارا به باور نداشتن مواعید مذهبی اقرار می کند» و یا حافظ را «کافری» خوانده است «که چنین به حرمت در صف پیغمبران و اولیاء اللهش می نشانند.» خلاصهٔ سخن مطهری، که مارا با صحت و سقم آن کاری نیست، آن است که «من حقیقةً نمی دانم آیا واقعاً این آقایان [شاملو و دیگر ماتریالیستهای ایرانی] نمی فهمند یا خود را به نفهمی می زنند؟ مقصودم این است که آیا اینها نمی فهمند که حافظ را نمی فهمند و یا می فهمند که نمی فهمند، ولی خود را به نفهمی می زنند. شناخت کسی مانند حافظ آن گاه میسر است که فرهنگ حافظ را بشناسند و برای شناخت فرهنگ حافظ لااقل باید عرفان اسلامی را بشناسند و با زبان این عرفان گسترده آشنا باشند».[۵۳] دربارهٔ چاپهای سوم و چهارم بیش از این چیزی نمی دانیم.

و سپس نوبت می رسد به چاپ پنجم **حافظ شیراز** به روایت احمد شاملو که در سال ۱۳۶۲ در تیراژ پنج هزار نسخه چاپ شده است. با این توضیح که بر روی جلد کتاب و دو صفحهٔ نخستین عنوان کتاب «حافظ شیراز» است و در صفحه ای که مشخصات این چاپ مذکور است از آن با «حافظ ـ شیراز» یاد شده است! این چاپ با فهرست غزلها از

مرغوله را برافشان! ـ یعنی به رغم سنبل

غزل ۴۰۶ (۷ نسخه) مصراع ۲ بیت ۳ (ای دم صبح خوش نفس نافهٔ زلف یار کو)، شاملو: ای دم صبح خوش نفس! نکهتِ زلف یار کو؟

مصراع ۲ بیت ۵ (خصم زبان دراز شد خنجر آبدار کو)، شاملو: خصم زبانگزار شد، خنجر آبدار کو؟

غزل ۴۱۲ (۹ نسخه) مصراع ۱ بیت ۵ (سخنت رمز دهان گفت و کمر سرّ میان)، شاملو: سخنت راز دهان گفت و کمر رمز میان؛

غزل ۴۳۵ (۷ نسخه) مصراع ۲ بیت ۶ (هریک گرفته جامی بریاد روی یاری)، شاملو: هر یک گرفته جامی بریاد گلعذاری.

غزل ۴۵۸ (۶ نسخه)، مصراع ۱ بیت ۷ (آن حریفی که شب و روز می صاف کشد) [نسخه بدل: کو حریفی]، شاملو: گو: «حریفی که شب و روز می صاف کشد

غزل ۴۸۵ (۸ نسخه) مصراع ۱ بیت ۸ (حافظ مکن اندیشه که آن یوسف مهروی)، شاملو: حافظ، مکن اندیش! که آن یوسف مصری

دربارهٔ مقدمه‌های «حافظ شیراز»

چاپ اول حافظ شیراز (۱۳۵۴) مقدمه‌ای دارد از صفحهٔ ۲۵ تا ۵۶، و در پایان آن تاریخ «۱۳۵۳/۱۰/۳۰» و نام «احمد شاملو» چاپ شده است، و پیش از آن فهرست غزلهاست.

در چاپ دوم کتاب (۲۵۳۴ شاهنشاهی = ۱۳۵۴) نیز پس از فهرست غزلها، مقدمه آغاز می شود از صفحه ۲۵ تا ۵۸. این مقدمه بر خلاف مقدمهٔ چاپ اول تاریخ ندارد. شاملو در مقدمهٔ این چاپ، به هیچ وجه به این که در «مقدمهٔ» چاپ دوم در قیاس با چاپ اول تغییراتی داده، تصریح نکرده است. بدیهی است که خوانندهٔ آشنا با این گونه متنها و تحقیقات می پندارد که مقدمهٔ چاپ دوم از تمام جهات با چاپ اول یکسان است. ولی واقعیت جز این است. وقتی شما سطر به سطر مقدمهٔ دو چاپ را با هم مقابله می کنید در می یابید که آن دو با هم تفاوتهایی دارند گاهی در حد یک پاراگراف، شاملو مطالبی را از چاپ اول کاسته یا مطالبی را بدان افزوده است. از جمله آن که در پایان مقدمهٔ چاپ اول دربارهٔ «حاشیه ها و یادداشتها» نوشته است: «مجلد اول این یادداشتها، مشتمل بر شرح نخستین سی غزل متن، هم اکنون زیر چاپ است»[۵۰] و در پایان مقدمهٔ چاپ دوم می خوانیم: «در پایان مقدمهٔ چاپ اول غزلها وعده کردیم که

یاقوتِ شکرخای تو خوش.

مصراع ۱ بیت ۳ (شیوه و ناز تو شیرین خط و خال تو ملیح)، شاملو: شیوه و شکل تو شیرین، خط و خال تو ملیح.

غزل ۳۰۳ (۵ نسخه) مصراع ۱ بیت ۹ (هر که این عشرت نخواهد خوشدلی بر وی تباه) [نسخه بدل: هر که این صحبت نجوید]، شاملو: هر که این صحبت بجوید، خوشدلی بر وی حلال!

غزل ۳۰۵ (۱۰ نسخه) مصراع ۲ بیت ۵ (در غم افزوده‌ام آنچ از دل و جان کاسته‌ام)، شاملو: بر غم افزوده‌ام آنچ از دل و جان کاسته‌ام.

غزل ۳۲۱ (۱۰ نسخه) مصراع ۲ بیت ۲ (وین همه منصب از آن حور پریوش دارم)، شاملو: وین همه منصب از آن شوخ پریوش دارم،

مصراع ۱ بیت ٤ (گر تو زین دست مرا بی سر و سامان داری)، شاملو: ور از این دست مرا بی سر و سامان داری

غزل ۳۲۳ (۵ نسخه) مصراع ۱ بیت ۳ (غم گیتی که از پایم درآرد) [نسخه بدل: گر از پایم]، شاملو: غم گیتی چو از پایم بینداخت

مصراع ۲ بیت ٦ (که من از پای تو سر بر نگیرم)، شاملو: «که از پای تو من سر برنگیرم!»

مصراع ۱ بیت ۷ (بسوز این خرقهٔ تقوی تو حافظ)، شاملو: بسوز این خرقهٔ پشمینه، حافظ،

غزل ۳۲۵ (۸ نسخه) مصراع ۱ بیت ٤ (خدای را مددی ای رفیق ره تا من)، شاملو: خدای را، مددی، ای دلیل ره! تا من

غزل ۳۲٦ (۹ نسخه) مصراع ۱ بیت ۳ (پروانهٔ راحت بده ای شمع که امشب)، شاملو: پروانهٔ راحت بده، ای دوست، که امشب

غزل ۳۳۰ (۸ نسخه) مصراع ۱ بیت ۲ (غم غریبی و غربت چو برنمی تابم)، شاملو: غم غریبی و محنت چرا کشم؟ - باری

غزل ۳٦۹ (۹ نسخه) مصراع ۱ بیت ۵ (گل به جوش آمد و از می نزدیمش آبی)، شاملو: دل به جوش آمد و از می نزدیمش آبی

غزل ۳۷۳ (۱۰ نسخه) مصراع ۱ بیت ۷ (حافظم گفت که خاک در میخانه مبوی)، شاملو: حافظ ار گفت که: «خاک در میخانه مبوی» -

غزل ۳۷۷ (۷ نسخه) مصراع ۱ بیت ٤ (مرغول را برافشان یعنی به رغم سنبل)، شاملو:

کرده‌اند، بی هیچ نسخه بدلی یا اشاره‌ای در حاشیه. اما این خطاب بکلی بیربط بنظر می آید... کلمهٔ **ساقی** را به **صوفی** بدل کردم و با شیوه‌ای که برای تنظیم و ترتیب ابیات آموخته‌ام یکایک را با فرض این کلمه به محک زدم: اکنون همه چیز بجا می افتاد. این کلمه جز **صوفی** نمی توانست باشد...»[۵۶] می بینید شاملو کار بزرگ تصحیح **دیوان حافظ** را تا چه حد سرسری و یکدستی گرفته و چگونه به خود اجازه داده است در این کار ظریف و دقیق علمی سر به هوا و قلم انداز عمل کند. موضوع مهم آن است که در هیچ یک از چهارده نسخهٔ کهن مورد بحث ما نیز کلمهٔ «صوفی» دیده نمی شود، ولی در طبع قدسی و طبع یحیی قریب **صوفی** آمده است نه ساقی،[۵۷] و بیقین این دو نسخه در بین آن چهل نسخهٔ مورد مراجعهٔ شاملو و «دم دست» وی نبوده است!

موضوع گفتنی آن است که شاملو با تمام تغییراتی که از چاپ دوم ببعد در **حافظ** شیراز داده، در تمام چاپها، کتاب شروع می شود با غزل «**صلاحکار** کجا و من خراب کجا؟-» نه «**صلاح کار** کجا و من خراب کجا»! با آن که از جمله خرمشاهی، پس از چاپ اول، در این باب نیز به وی تذکر داده بوده است.

چرا «حافظ شیراز» نه «دیوان حافظ»؟

چنان که می دانیم «دیوان حافظ» همواره با همین عنوان در ایران و خارج از ایران شناخته شده است نه با نامی دیگر، و عنوان «حافظ شیراز» که شاملو بجای «دیوان حافظ» برگزیده، نه درست است و نه گویاست. کسی که با کتابهای چاپ اروپا و امریکا آشنایی دارد وقتی روی جلد کتاب می خواند «حافظ شیراز» و در زیر آن «احمد شاملو»، تصور می کند احمد شاملو کتابی بعنوان «حافظ شیراز» نوشته است، نه این که این کتاب «دیوان حافظ شیرازی» است.

چرا «به روایت» نه...؟

شاملو در صفحهٔ اول کتاب، پیش از نام خود عبارت «به روایت» را ذکر کرده است در حالی که بجای آن در زبان فارسی عبارتهای بکوشش، باهتمام، بسعی و اهتمام، تصحیح، و یراسته ... را بکار می بریم، و در زبان انگلیسی ... Edited by ، و چنان که می دانیم تا کنون سابقه نداشته است فارسی زبانی فارسی دان لفظ «روایت» را این چنین نابجا بکار ببرد. در معنی «روایت» در**فرهنگ فارسی معین** آمده است: «۱ ـ نقل کردن مطلب، خبر یا حدیث. ۲ (شر.) بازگفتن سنت از پیغمبر و امامان بی واسطه یا با

واسطه... ۳ ـ (اد.) یکی از شعب علوم ادبی عرب و آن گرد آوردن نقل اشعار و امثال و لغات و اخبار است. راویان هر چه روایت می کردند سلسلهٔ روایت خود را محفوظ می داشتند... ٤ ـ داستان، حدیث.»، «روایت کردن: از قول کسی سخنی یا حدیثی نقل کردن.» بطوری که می دانیم استعمال درست کلمهٔ «روایت» در عبارتهایی است مانند این که روایت فردوسی در **شاهنامه** دربارهٔ پسران فریدون با روایت طبری متفاوت است.

اگر کسی بگوید مقصود شاملو از **حافظ شیراز**، «دیوان حافظ» نیست چون در این کتاب فقط غزلهای حافظ را چاپ کرده است، و نیز وی «به روایت» را معادل کلماتی که بر شمردیم بکار نبرده، چون بی توجه به هر ضابطه‌ای کتابی چاپ کرده است که به «دیوان حافظ» دیگر مصححان هیچ گونه شباهتی ندارد، پس کتاب مورد بحث دیوان حافظ نیست و شاملو هم برای خود نقشی برتر از مصحح و ویراستار قائل بوده است، پاسخ این است که این توجیه بیقین درست نیست، چون شاملو در مقدمهٔ کتاب خود بارها دربارهٔ دیوان حافظ سخن گفته و از شیوهٔ کار خود دربارهٔ دیوان حافظ یاد کرده و بر افرادی تاخته است که چرا در تصحیح دیوان حافظ چنین و چنان نکرده‌اند. بعلاوه وی در مقاله‌ای که در سال ۱۳۵۲ در روزنامهٔ **کیهان** چاپ کرده بتصریح از «دیوان حافظی که خود زیر چاپ» دارد یاد کرده است.[۵۸]

«حافظ شیراز» تنها مشتمل بر غزلیات است

در **حافظ شیراز** فقط غزلهای حافظ، آن هم بصورتی که پیش از این بتفصیل یاد کردم چاپ شده است نه قصاید، مثنویات، قطعات، و رباعیات او. و البته این خود خدمتی است زیرا بدین ترتیب این دسته از اشعار حافظ از دستکاری شاملو در امان مانده‌اند.

سنّت شکنی در طرز چاپ ابیات

شاملو در طرز نوشتن اشعار حافظ، یعنی بطور کلی در طرز نوشتن شعر فارسی در تمام دوران اسلامی تا به امروز، نیز دست برده است و بجای آن که دو مصراع را رو بروی هم چاپ کند و آغاز و پایان مصراعها را در خط عمودی مستقیمی قرار بدهد، به شیوهٔ معمول مغرب زمینیان و شعر نو فارسی، غزلهای حافظ را بصورت مصراعهایی در زیر هم چاپ کرده است که پایان مصراعها نیز در خط عمودی زیر هم قرار ندارد. البته این کار منحصر به شاملو نیست، چه یکی دو تن دیگر نیز پیش از وی شعر پیشینیان را بدین شکل چاپ کرده بودند. این کار ممکن است در جوانان تازه کار و بیشتر آشنا با شاعران نو پرداز این

گمان نادرست را بوجود بیاورد که حافظ هم بله! پس سابقهٔ شعر نو، و کوتاهی و بلندی مصراعها به فردوسی و سعدی و مولانا جلال الدین و حافظ هم می رسد! ولی سؤالی که جوابش را تاکنون نیافته‌ایم این است: شاملو که در حافظ شیراز خود همه چیز را دگرگون ساخته و هیچ اصلی را گردن ننهاده، چرا تنها به چاپ مصراعهای حافظ در زیر هم و به قول خودش، بصورت «نردبانی» ، بسنده کرده، و برای کمک به خوانندگان حافظ شیراز، مصراعها را بشکل «پلکانی»[۵۹] متداول در شعر نو بچاپ نرسانیده است، تا دیوان حافظ‌ی، من جمیع جهات، متفاوت با دیگر دیوانهای حافظ عرضه کرده باشد!

یکی از نتایج مسخ دیوان حافظ!

اگر از پنج چاپ حافظ شیراز، بر اساس تیراژ چاپ پنجم، جمعاً بیست و پنج هزار نسخه تا کنون منتشر شده باشد، از تعداد کسانی که در ایران و سراسر دنیا بر اساس فساد متن حافظ شیراز دچار گمراهی شده‌اند و می شوند و خواهند شد، فقط خدا با خبر است. در نظر بگیرید که وجود یکی از این نسخه‌ها در یک کتابخانهٔ دانشگاهی و عمومی چه افراد بیشماری را گمراه خواهد ساخت. نگارندهٔ این سطور تنها به یک مورد که شاهد آن بوده است اشاره می کند، و خود حدیث مفصل از این مجمل بخوانید.

چند سال پیش خانم گلنوش خالقی در واشنگتن درصدد برآمد ارکستری برای اجرای موسیقی اصیل ایرانی بوجود آورد. با کمک دوستان و هنرمندان این فکر جامهٔ عمل پوشید. برای ارکستر خود عبارتی شعارمانند که مصراعی می نمود، داشتند و می خواستند بدانند از کیست. هم خود گلنوش و هم دو سه تن از دوستانش دربارهٔ گویندهٔ این مصراع یعنی: «در رهگذار باد نگهبان ژاله‌ایم» به تحقیق پرداختند. از جمله به این بنده نیز مراجعه کردند. بی درنگ نام حافظ بر زبانم آمد ولی به سراغ چند طبع دیوان حافظ که در دسترس بود رفتم. در آنها ضبط بیت چنین بود:

هر کاو نکاشت مهر و زخوبی گلی نچید در رهگذار باد نگهبان لاله بود

در هیچ یک از نسخه‌ها ضبط «ژاله» بجای «لاله» دیده نشد. برای دیدن چاپهای دیگر به کتابخانهٔ کنگره مراجعه کردم، در آن جا نیز چیزی که «نگهبان ژاله‌ایم» را تأیید کند نیافتم. حضرات می گفتند که ما عبارت را به همین صورت «نگهبان ژاله‌ایم» دیده‌ایم. به افراد دیگر هم مراجعاتی کردند که بی نتیجه بود. به آنان گفتم شاید شاعری مصراع دوم حافظ را تضمین کرده و در آن تغییری نیز داده است و احتمالاً شما شعر آن شاعر را

دیده‌اید. خود من به دیوان چند تن از شاعران پس از حافظ مراجعه کردم و چیزی در آنها نیافتم. می دانید چرا من و دیگر دوستانم در کار خود توفیق نیافتیم، زیرا ما در امریکا حافظ شیراز شاملو را ندیده بودیم. واقعیت این است که شاملو در این مورد نیز شخصاً تصمیم گرفته است برخلاف تمام نسخه‌های کهن و نیز معنی روشن مصراع، «لاله» را به «ژاله» تغییر بدهد تا به «زبان و شگرد حافظ» نزدیک شود! این است ضبط شاملو:

هر کو نکاشت مهر و ز خوبان گلی نچید　　در رهگذار باد، نگهبان ژاله بود

اطمینان دارم که خانم گلنوش خالقی و دوستانش نیز این مصراع را در حافظ شیراز شاملو بصورت «در رهگذار باد نگهبان ژاله بود» خوانده، ولی نام مأخذ را از یاد برده بودند. با تمام این تفاصیل شعار ارکستر گلنوش خالقی در واشنگتن، دی.سی.، ایالات متحدهٔ امریکا «در رهگذار باد نگهبان ژاله‌ایم» است. و این را برای شادی احمد شاملو یاد کردیم تا بداند که در روزگار ما وقتی کسی نسخه‌ای را این چنین فاسد می سازد، چگونه فسادش عالمگیر می شود. چه امروز با سیصد سال پیش تفاوت بسیار دارد، اگر شاملو سیصد سال پیش می زیست و با دیوان حافظ همین کاری را می کرد که اینک کرده است، امروز فقط در بین صدها نسخهٔ خطی دیوان حافظ نسخه‌ای به خط احمد شاملو نامی داشتیم که هیچ کس به آن کمترین توجهی هم نمی کرد.

سبب چاپهای مکرر «حافظ شیراز»

اگر حافظ شیراز با تمام نقائصش با نام مصحح یا ویراستار دیگری بجز احمد شاملو منتشر می گردید، و فی المثل بجای نام وی، نام این بندهٔ کمترین یا کسانی که تا کنون به تصحیح دیوان حافظ پرداخته‌اند: قزوینی، پژمان، محمود هومن، ایرج افشار، رشید عیوضی ـ اکبر بهروز، یحیی قریب، انجوی شیرازی، جلالی نائینی ـ نذیر احمد، احمد سهیلی، یا پرویز ناتل خانلری بر روی جلد کتاب چاپ می شد، موضوع را براستی می شد نادیده گرفت، زیرا به چنان کتابی تنها اهل فن مراجعه می کردند و با نظری به مقدمهٔ کتاب و چند غزل، آن را به گوشه‌ای می افکندند، و حداکثر معلمی در سر کلاس درس حافظ، بعنوان نمونهٔ کاملاً بد تصحیح یک متن ادبی از آن نام می برد. ولی نام احمد شاملو (ا. بامداد) با هیچ یک از نامهایی که برشمردیم، از یک نظر در خور قیاس نیست. می پرسید از چه نظری؟ شما می پندارید اگر حافظ شیراز با نامی جز شاملو در دوران شاه منتشر می گردید در یک سال (۱۳۵٤) دو بار تجدید چاپ می شد؟ پاسخ صد در صد منفی است زیرا تا کنون هیچ یک از چاپهای انتقادی دیوان حافظ در یک سال دو بار

چاپ نشده است. نام شاملو و هم‌مسلکانش در آن سالها در ردیف نامهای «انقلابی» و «شیک» و باب روز بود آن هم در بین جوانان که در سراب انقلاب آنان را به پیش می راندند. اگر تورات و انجیل و قرآن هم با نام شاملو آدمهایی چاپ می شد، چاپخانه ها روز و شب تورات و انجیل و قرآن چاپ می کردند و ۹۰ درصد آنها را دختران و پسران انقلابی و مخالف رژیم، پسرانی که در دانشگاه ریش می گذاشتند و دختران شیکی که مقنعه بر سر می کردند می خریدند با این باور که فی المثل قرآن شاملو بیقین چیزی جز قرآن مجید است و اسلام راستین را تنها در قرآن شاملو می توان جست.

چرا شاملو «دیوان حافظ» را مسخ کرده است؟

در پایان این بحث بیقین این پرسش به ذهن خوانندهٔ گرامی می رسد که چرا احمد شاملو (ا. بامداد) از بین همه شاعران فارسی زبان تنها به سراغ حافظ و تصحیح دیوان وی رفته و چرا دیوان حافظ را بدین صورت مسخ کرده است.

در شرح احوال شاملو می خوانیم که «شاملو تحصیلات متوسطه را نتوانست تمام کند به مدرسهٔ اجتماع گام نهاد... پس از شهریور ۱۳۲۰ و هجوم متفقین به ایران... به آلمان نازی گرایش داشت... به زندان متفقین افتاد و سالی در بند ماند. روحیهٔ مبارزه جویانه‌اش او را آرام نگذاشت و از این رو، وی چندی پس از رهایی از زندان به جبههٔ شعر پیشرو پیوست و این بار نیز مدتی نزدیک به یک سال را در زندان سر کرد. از سال ۱۳۳۲ ببعد کار شعر را بطور پیگیر دنبال کرد...»[۶۰]

بدیهی است که او در مدرسهٔ اجتماع، بسبب گرفتاریهای بسیار فرصت نکرده است که آثار ادبی فارسی را چنان که شاید و باید، طلبه وار، ولو بطور اجمالی مرور کند و به همین جهت است که می گوید «...به اعتقاد من تاریخ ادبیات و هنر زبان فارسی «کشف» شعر را مدیون این نسل [نسل شاملو] خواهد بود. زیرا تا به این روزگار آنچه بنام شعر عرضه می شد ـ از چند شاعر که بگذریم ـ چیزی به جز «نثر منظوم» نبوده است... حافظ و ملای روم و یکی دو تای دیگر را بگذارید کنار. گو این که اینان نیز اگر افقهای بازتری پیش رو داشتند و با شعر تنها در قالب غزل آشنایی حاصل نکرده بودند، خدا داند که خنگ اندیشه را تا به کجاها می تاختند.»[۶۱] و بدین سبب است که وی حتی مثنوی مولانا جلال الدین و رباعیات وی و مثنویها و قصاید و قطعات و رباعیات حافظ را نیز شعر نمی داند. او آراء شنیدنی دیگری نیز دارد: «فردوسی به عقیدهٔ من، ناظم بسیار بزرگی است [نه شاعر]، احاطهٔ زیادی داشته بر روی این که چه می خواهد بگوید، چه

جوری می خواهد بگوید»[۶۲]! یا «سعدی به عقیدهٔ من بزرگترین ناظمی است که تا به امروز زبان فارسی به خود دیده است. بیان منظوم سعدی گاه در لطافت با شعر پهلو می زند»[۶۳]!

اگر بخواهیم بی پرده سخن بگوییم، شاملو با آن که «کشف» شعر را مدیون نسل خود دانسته، ولی در حقیقت مقصودش از «این نسل» باحتمال قوی کسی جز شخص خودش نیست. زیرا او کسی را در تاریخ ادب فارسی بجز خویشتن خویش در شاعری قابل اعتنا نمی داند.

بدیهی است وقتی وی در تاریخ هزار و صد و پنجاه سالهٔ شعر فارسی با شرط و شروطی تنها غزل حافظ و مولانا جلال‌الدین - و نه دیگر انواع شعرشان - را در خور توجه می داند، شاعران معاصر را که به شیوهٔ کهن شعر سروده‌اند، کسانی چون ایرج میرزا، رهی معیری، پروین اعتصامی، ملک الشعراء بهار و همانندان ایشان را صرفاً «ناظم» می شناسد و نه «شاعر». او در «حرف آخر» که بمناسبت خودکشی «ولادیمیر مایاکوفسکی» و خطاب «به آنها که برای تصدی قبرستانهای کهنه تلاش می کنند» نوشته، از کهن پردازان این چنین یاد کرده است:[۶۴]

«... و معذلک [آدمکهای اوراق فروشی!]
و معذلک
من به دربان پر شپشِ بقعهٔ امامزادهٔ کلاسیسیسم
گوسفند مُسمطی
نذر
نکردم...»

و نیز:

«برتر از همهٔ دستمالهای دواوین شعر شما
که من بسوی دختران بیمار عشقهای کثیفم افکنده‌ام -
برتر از همه نردبانهای دراز اشعار قالبی
که دستمالی شدهٔ پاهای گذشتهٔ من بوده‌اند -
برتر از قُرّ و لُندِ همه استادان عینکی
پیوستگان فسیلخانهٔ قصیده ها و رباعیها
وابستگان انجمنهای مفاعلن فعلاتن ها
دربانان روسبیخانهٔ مجلاتی که من به سر درشان تُف کرده‌ام،

فریاد این نوزادِ زنازادهٔ شعر مصلوبتان خواهد کرد:

ــ «پا اندازان جنده شعرهای پیر!
طرف همهٔ شما منم
من، نه یک جنده باز متفنن!...»

وی که خود را ..... باز حرفه ای و غیر متفنن خوانده است، در همین «حرف آخر» از خود با لفظی دیگر نیز نام می برد که شنیدنی است:

«چرا که شما
مسخره کنندگان ابلهِ نیما
و شما
کشندگان انواع ولادیمیر
این بار به مصاف شاعری چموش آمده اید
که بر راه دیوانهای گرد گرفته
شلنگ می اندازد ...
ــ از شما می پرسم، پا اندازان محترم اشعار هرجایی! ــ :
اگر بجای همه ماده تاریخها، اردنگی به پوزه‌تان بیاو یزد
با وی چه توانید کرد؟»

وی آن چنان از شعر کهن پارسی بیگانه است، و آن قدر به مکتبی از شعر اروپایی متمایل و متظاهر که وقتی «یکی از شاعران معاصر گفته بود که «خود شاملو هم یکی دو مثنوی خوب دارد» شاملو می نویسد «این حرف اعتبار چندانی ندارد: نوشتن آن یکی دو مثنوی در عصر حافظ و سعدی نیز ممکن بوده است. در آن «یکی دو مثنوی» چه حرف تازه‌ای هست. آنچه در قالب غزل و مثنوی نمی نشیند، اندیشه هایی است از طرز این شعر الوار:

زخمی بر او بزن
عمیقتر از انزوا

این را بصورت رباعی درآورید. شرط می بندم خود شما بیش از من خنده‌تان بگیرد...»[۶۵]

***

حاصل سخن آن که احمد شاملو بسبب ناآشنایی با ادب کهن درخشان و غنی پارسی، از یک طرف به خوار شمردن آن می پردازد، و نیز بعلت بیگانگی با شیوهٔ تحقیق علمی و تصحیح انتقادی متون ادبی، با تکیهٔ انحصاری بر «علم لدنی» و ذوق سلیم و

طبع مستقیم خود از طرف دیگر، و بیش از هر چیز با سوء استفاده از شهرت خود که مرهون فعالیتهای سیاسی او در دوران شاه بوده است، در **حافظ شیراز** به کاری که کار او نبوده است، دست یازیده و دیوان حافظ را بصورتی فاسد و مسخ شده حداقل درپنج چاپ به بازار عرضه کرده است.

در سالی که به بزرگداشت خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی در سراسر جهان اختصاص یافته است، در درجهٔ اول باید از اقدامی که به مسخ دیوان حافظ منجر گردیده است پرده برداریم و بکوشیم تا بااستفاده از راههای قانونی از تجدید چاپ چنین کتابی جلوگیری بعمل آید و به کسانی که نسخه‌ای از این طبع را در دست دارند با حوصله توضیح بدهیم که **حافظ شیراز** چیزی جز **دیوان حافظ** است. نگارندهٔ این سطور اطمینان دارد که اگر احمد شاملو در اتحاد جماهیر شوروی می زیست هرگز در آن کشور به وی اجازه داده نمی شد، بدین سان دیوان حافظ را ملعبهٔ دست خود قرار دهد، مگر نه این است که **شاهنامهٔ** چاپ مسکو، با وجود کم و کاستیهایش، هنوز بهترین تصحیح انتقادی متن کامل شاهنامه است.

یادداشتها:

۱ ـ اشاره به بیتهای زیرین است:

ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه — که لطف نظم و سخن گفتن دری داند
شفا ز گفتهٔ شکرفشان حافظ جوی — که حاجتت به علاج گلاب و قند مباد
حافظ، از مشرب قسمت گله بی انصافی است — طبع چون آب و غزلهای روان ما را بس
زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید — که گفتهٔ سخنت می برند دست به دست
عراق و پارس گرفتی به شعر خوش حافظ — بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است
حافظ حدیث سحر فریب خوشت رسید — تا حدّ مصر و چین و به اطراف روم و ری
به شعر حافظ شیراز می رقصند و می نازند — سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی
سرود مجلست اکنون فلک برقص آرد — که شعر حافظ شیرین سخن ترانهٔ تست
در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ — سماع زهره به رقص آورد مسیحا را
ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می گفت — غلام حافظ خوش لهجهٔ خوش آوازم
وقت صبح از عرش می آمد خروشی عقل گفت — قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می کنند

رک. **دیوان حافظ**، بتصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، در ۲ جلد، چاپ دوم، تهران ۱۳۶۲، بترتیب غزلهای شمارهٔ ۱۷۴، ۱۰۲، ۲۶۲، ۲۰، ۴۲، ۴۲۱، ۴۳۱، ۳۵، ۴، ۳۲۵، ۱۹۴.

در بیان شهرت حافظ نقل این عبارت از مقدمهٔ محمد گلندام بر **دیوان حافظ** نیز مفید می نماید: «لاجرم رواحل غزلهای جهانگیرش در ادنی مدتی به اقصای ترکستان و هندوستان رسیده، و قوافل سخنهای دلپذیرش در اقل زمانی به اطراف و اکناف عراقین و آذربایجان کشیده...». (**دیوان حافظ**، باهتمام قزوینی ـ دکتر غنی، تهران ۱۳۲۰، ص: قد)

۲ - شبلی نعمانی، **شعر العجم**، ترجمهٔ سید محمد تقی داعی گیلانی، جلد ۲، چاپ دوم، تهران ۱۳۳۹، ص ۱۷۴-۱۷۶؛ **دیوان حافظ**، تصحیح خانلری، ج۲، ص ۱۱۹۳ - ۱۱۹۵ دربارهٔ «سفر حافظ به هند».

۳ - پرویز ناتل خانلری در این باب می نویسد: «به این سبب است که از نسخه های متعددی که تا پنجاه سال پس از وفات شاعر نوشته شده حتی دو نسخه نیست که مأخذ واحدی داشته یا یکی از روی دیگری استنساخ شده باشد.» **دیوان حافظ**، تصحیح خانلری، ج۲/۱۱۱۶.

٤ - حاجی خلیفه، **کشف الظنون**، استانبول ۱۹٤۱ میلادی، بند ۷۸۳-۷۸٤، بنقل از: ذبیح الله صفا، **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد۳، بخش ۲، تهران ۲۵۳۵ شاهنشاهی، ص ۱۰۸٤-۱۰۸۵.

۵ - بنقل از آقای فرهنگ مهر، رئیس پیشین دانشگاه پهلوی، شیراز، پس از بازگشت از اتحاد جماهیر شوروی، پیش از انقلاب اسلامی در ایران.

٦ - **بیاض تاج الدین احمد وزیر** (۷۸۲ هجری)، زیر نظر ایرج افشار و مرتضی تیموری، دانشگاه اصفهان ۱۳۵۳، ص٤۳۷، ۵۸۱، ۷۹٦-۷۹۷، ۸۱۱.

۷ - **دیوان حافظ**، تصحیح خانلری، ج۲/۱۱۲۷-۱۱۳۷.

۸ - **همان مأخذ**، بترتیب ج/۲ ، ۱۱٤۸-۱۱٤۹، بنقل از حاشیهٔ تذکرهٔ **میخانه**، باهتمام احمد گلچین معانی، تهران ۱۳۳۰، و نیز همان جلد، ص ۱۱۱٦ - ۱۱۱۷.

۹ - ایرج افشار، «سخنی مقدماتی در باب طرح کتابشناسی سعدی و حافظ»، **حافظ شناسی**، فراهم آوردهٔ سعید نیاز کرمانی، تهران ۱۳٦٤، ج۱/۱۱۷-۱۳۰.

۱۰ - **فهرست کتابهای چاپی فارسی از آغاز تا آخر سال ۱۳٤۵** (بر اساس فهرست خانبابا مشار و فهارس انجمن کتاب)، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۵۲، ج۱/ستون ۱۵۱٤-۱۵۱۹.

۱۱ - ابوالحسن نجفی، «حافظ: نسخه نهایی»، **نشر دانش**، سال ۲، شمارهٔ ۱ (آذر و دی ۱۳٦۰)، ص ۳۱-۳۹.

۱۲ - پیش از این نیز مراسمی در تجلیل و بزرگداشت حافظ در ایران برگزار گردیده است. رضاشاه پهلوی بهنگام افتتاح آرامگاه فردوسی در شهر طوس بسال ۱۳۱۳، به لزوم بزرگداشت سعدی و حافظ اشاره کرد. در دوران سلطنت وی، در فاصلهٔ سالهای ۱۳۱٤ - ۱۳۱۷ بنای فعلی آرامگاه حافظ معروف به حافظیه بجای آرامگاه پیشین حافظ که از بناهای عهد کریم خان زند بود، ساخته شد. در سال ۱۳۵۰ دانشگاه پهلوی شیراز کنگرهٔ جهانی سعدی و حافظ (۷ تا ۱۲ اردیبهشت ۱۳۵۰) را در شیراز تشکیل داد و مجموعهٔ سخنرانیهای دانشمندان ایرانی و خارجی دربارهٔ سعدی و حافظ هر یک در یک جلد بچاپ رسید:

۱۳ - در این مقاله تنها **حافظ شیراز** احمد شاملو مورد بررسی قرار می گیرد، نه احمد شاملو(ا. بامداد) که دربارهٔ وی نوشته اند «بعد از نیما، شاملو بهترین نمایندهٔ شعر امروز[=شعر نو] فارسی است و نیز پس از نیما، شاملو بزرگترین تأثیر را روی نحوهٔ تفکر شاعرانه گذاشته است» (رضا براهنی، **طلا در مس**، چاپ سوم، تهران ۱۳۵۸، ص ۳۱۳) و نیز نه بحث دربارهٔ آراء سیاسی و اجتماعی وی که پیش از انقلاب اسلامی در ایران، جوانان بسوی مغناطیس وجود او و هم مسلکانش کشیده می شدند، چه می گفت: «شاعر باید عملاً در جریان امور اجتماعی دخالت کند. پیشگام و پیشرو و راهبر باشد و شعر خود را حربهٔ خلق نماید»: (همان کتاب، ص ۳۲٦)

«موضوع شعر
امروز
موضوع دیگری است...
امروز
شعر
حربهٔ خلق است

زیرا که شاعران
خود شاخه‌ای ز جنگل خلقند
نه یاسمین و سنبل گلخانهٔ فلان
بیگانه نیست
شاعر امروز
با دردهای مشترک خلق...»

(احمد شاملو، «شعری که زندگی است»، **هوای تازه**، چاپ پنجم، تهران ۲۵۳۵، ص ۸۷ - ۹۹)

و به همین سبب بود که نوشته‌اند پس از مبارزهٔ مسلحانهٔ «سازمان چریکهای فدایی خلق ایران در سیاهکل» و «ستیز حماسه‌واری که در کنار آن، سازمان مجاهدین خلق ایران براه انداخت... و بینش اجتماعی نسل جوان یعنی اکثریت جامعهٔ ما را دگرگون کرد...» صدای شاملو بود که بیشتر شنیده می شد:

«کاشفان چشمه
کاشفان فروتن شوکران
جویندگان شادی در مجری آتشفشانها
شعبده بازان لبخند در شبکلاه درد...
در برابر تندر می ایستند
خانه را روشن می کنند
و می میرند...»

(محمد رضا شفیعی کدکنی، **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، تهران ۱۳۵۹، ص ۸۸ - ۸۹)

بعلاوه یکی از منتقدان آثار وی نوشته است نام شاملو در ردیف یکی دو تن از شاگردان نیما یاد شده است که به پیروی از وی در راه ایجاد ترکیبات تازه توفیق بسیار داشته اند...» همچنان که وی توفیق شعر منثور یا سپید را «بجز در کارهای درخشانی از احمد شاملو مورد تردید قرار داده است» (**همان کتاب**، ص ۱۲۳، ۱۳۹). از سوی دیگر عموم منتقدان نام عده‌ای از شاعران خارجی را ذکر کرده و گفته‌اند شاملو نه فقط در موارد بسیار از آنان الهام گرفته، بلکه بطور کلی «رنگ اندیشه و احساس شاعران فرنگی دارد. برخی جمله‌ها و شعرها ترجمه است، برخی اقتباس مستقیم است» (از جمله رک. عبدالعلی دست‌غیب، **نقد آثار احمد شاملو**، چاپ دوم، تهران ۱۳۵٤، ص ۱۲۲-۱۲٦؛ **طلا در مس**، ص ۳۱۹ - ۳۲۱، ۳۳۵-۳۳٦، ۳۵۱) و اینان از تأثیر الوار و آراگون در آثار وی بیشتر یاد کرده‌اند چنان که نوشته‌اند حتی عنوان آیدا در آینه شاملو یادآور الیزا در آینه آراگون است.» (**ادوار شعر فارسی از مشروطیت...** ،ص۸٦) و نیز تأثیر اسلوب نگارش **نوزات** و **انجیل بو یژه** «غزل غزلهای سلیمان» و نیز نثر قرن چهارم و پنجم فارسی را در شعرهای منثور («شعر سپید» بتعبیر خود شاملو، و «شعر آزاد» بتعبیر رضا براهنی) او تأیید کرده و گفته‌اند بدین طریق شاملو به استقلال دست یافته و سبک و یژهٔ خود را دارا شده است...» (**نقد آثار احمد شاملو**، ص ۱۲٦-۱۲۷؛ **طلا در مس**، ص ۳۳٤ - ۳۳٦).

و نیز این موضوع را باید افزود که شاملو مردی است پر کار چنان که تا سال ۱۳۵۹ هفده مجموعه شعر از او بچاپ رسیده که برخی از آنها به چاپ پنجم نیز رسیده و تیراژ بعضی از این چاپها در دوران شاه تا ده هزار و بیست هزار نسخه نیز بوده است. چند مجموعهٔ شعر، رمان و قصه، و نمایشنامه به زبان فارسی ترجمه کرده، دو قصه به زبان فارسی نوشته، برای کودکان نیز شعر و قصه چاپ کرده و در زمینهٔ متنهای کهن فارسی نیز بجز **حافظ شیراز**، **افسانه‌های هفت گنبد** **نظامی گنجوی** و **ترانه‌های ابوسعید ابی الخیر**، **خیام**، و **باباطاهر** را بچاپ رسانیده، به فرهنگ مردم پرداخته و کارهای مطبوعاتی پراکنده نیز از او باقی است. ولی شهرتش در درجهٔ اول در شعر است.

ولی نکته‌ای که بی شک مورد تأیید همگان قرار می گیرد آن است که اگر شاملو با همه هنرهایی که در شعر نو

برایش برشمرده‌اند، مسائل سیاسی و اجتماعی و ضد دستگاه حکومتی را در دوران شاه در شعر خود مطرح نمی ساخت و شعرش را باصطلاح حربهٔ خلق قرار نمی داد، بیقین همان منتقدان و ستایش کنندگانش، اگر وی را بصورت سکهٔ یک پول سیاه در نمی آوردند، حداقل با توطئهٔ سکوت خود، شاملو را در زمان حیاتش در شمار رفتگان قرار می دادند.

۱۴ - احمد شاملو، **حافظ شیراز**، چاپ دوم، تهران ۲۵۳۴ شاهنشاهی، مقدمه، ص ۲۷-۳۶، ۵۲-۵۶.

۱۵ - بهاء الدین خرمشاهی، «حافظ شاملو» در: **ذهن و زبان حافظ**، تهران ۱۳۶۱، ص ۱۶۴ - ۲۱۰؛ وی در ص ۱۶۷ به این موضوع اشاره کرده است.

۱۶ - ۱- **جامع نسخ حافظ**، شیراز ۱۳۴۷؛ ۲ - **حافظ (صحت کلمات و اصالت غزلها، الف تا پایان ن)**، شیراز ۱۳۴۹؛ ۳ - **حافظ (صحت کلمات و اصالت غزلها، س تا پایان ی)** شیراز، ۱۳۴۹؛ ۴ - **قصاید، قطعات، رباعیات و مثنویات حافظ (صحت کلمات و اصالت اشعار)**، شیراز ۱۳۵۰؛ ۵ - **حافظ (گزارشی از نیمه راه)**، شیراز ۱۳۵۲؛ ۶ - **اصالت و توالی ابیات در غزلهای حافظ**، جلد۱، شیراز ۱۳۵۳؛ ۷ - **اصالت و توالی ابیات در غزلهای حافظ**، جلد۲، شیراز ۱۳۵۳؛ ۸ - **اصالت و توالی ابیات در غزلهای حافظ**، جلد۳، شیراز ۱۳۵۲؛ ۹ - **اصالت و توالی ابیات در اشعار غیر غزل**، شیراز ۱۳۵۵. این ۹ جلد بتوسط دانشگاه پهلوی شیراز منتشر گردیده است. ۱۰ - **دیوان حافظ (متن نهائی)** تصحیح مسعود فرزاد، بکوشش علی حصوری، تهران ۱۳۶۲. این جلد پس از درگذشت فرزاد و بی مقدمه‌ای از او چاپ شده است، تنها با مقدمه‌ای کوتاه از علی حصوری.

۱۷ - مسعود فرزاد، «مسألهٔ توالی ابیات در اشعار حافظ»، **مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر حافظ**، (مشتمل بر ۳۲ مقاله)، بکوشش منصور رستگار، شیراز، ص ۳۴۲-۳۵۴.

۱۸ - مسعود فرزاد، **حافظ، صحت کلمات و اصالت غزلها (الف تا پایان ن)**، شیراز ۱۳۴۹، صفحهٔ: م - ۱۶.

۱۹ - از جمله رک. محمد علی اسلامی ندوشن، «ماجرای پایان ناپذیر حافظ»، **نشر دانش**، سال ۲، شمارهٔ ۲ (بهمن و اسفند ۱۳۶۰)، ص ۴۲-۵۱؛ بهاءالدین خرمشاهی، «حافظ شیراز»، **ذهن و زبان حافظ**، ص ۱۶۷-۱۷۱؛ **دیوان حافظ**، تصحیح خانلری، جلد۲، ص ۱۱۳۷؛ بهاء الدین خرمشاهی، «اهتمامی بی اهمیت»، **نشر دانش**، سال ۶، شمارهٔ ۴ (خرداد و تیر ۱۳۶۵)، ص ۲۶-۳۳ (نیز رک. نظر رضا براهنی دربارهٔ توالی ابیات در غزلیات حافظ در مقالهٔ «اهتمامی بی اهمیت»).

۲۰ - ابوالفضل بیهقی، **تاریخ بیهقی**، تصحیح علی اکبر فیاض، مشهد ۱۳۵۰، ص ۲۳۳، این عبارت در تاریخ بیهقی بدین صورت آمده است: چون دوستی زشت کند، چه چاره از باز گفتن.

۲۱ - احمد شاملو، **حافظ شیراز**، چاپ دوم، تهران ۲۵۳۴ شاهنشاهی، مقدمه، ص ۵۲.

۲۲ - **همان کتاب**، ص ۲۷.

۲۳ - **همان کتاب**، ص ۵۲-۵۳.

۲۴ - بهاء الدین خرمشاهی، «حافظ شیراز» در کتاب **ذهن و زبان حافظ**، ص ۱۶۷ - ۱۷۱.

۲۵ - رک. زیرنویس شمارهٔ ۱ مقالهٔ حاضر.

۲۶ - حسینعلی هروی، «سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، **نشر دانش**، سال ۱، شمارهٔ ۵ و ۶ (مرداد تا آبان ۱۳۶۰)، ص ۹-۱۶؛ نصرالله پور جوادی، «دل دردمند حافظ»، **همان مجله**، ص ۱۷؛ ابوالحسن نجفی، «حافظ: نسخهٔ نهایی» **نشر دانش**، سال ۲، شمارهٔ ۱ (آذر و دی ۱۳۶۰)، ص ۳۱-۳۹.

۲۷ - ابوالحسن نجفی، «حافظ نسخهٔ نهایی»، **نشر دانش**، سال ۲، شمارهٔ ۱ (آذر و دی ۱۳۶۰)، ص ۳۰ - ۳۹؛ **دیوان حافظ**، تصحیح خانلری، «روش تصحیح»، ج ۲/۱۱۳۷ - ۱۱۴۴.

۲۸ - خانلری در جلد اول **دیوان حافظ** تصحیح خود، ۴۸۶ غزل را بعنوان غزل اصیل، و در جلد دوم ۳۸ غزل را زیر عنوان «ملحقات» چاپ کرده است.

۲۹ - شمارهٔ غزلها و تعداد نسخه‌های خطی که هر یک از غزلیات در آنها آمده است مأخوذ است از **دیوان حافظ**،

تصحیح خانلری، جلد اول، چاپ ١٣٦٢. هر جا به غزلیات حافظ در کتاب **حافظ شیراز** اشاره کرده‌ایم، مقصود چاپ پنجم این کتاب است که در سال ١٣٦٢ منتشر گردیده.

٣٠ ـ **دیوان حافظ (متن نهائی)** تصحیح مسعود فرزاد، بکوشش علی حصوری، تهران ١٣٦٢.

٣١ ـ **دیوان حافظ**، تصحیح خانلری، جلد اول، غزل ٤٢٥.

٣٢ ـ **دیوان حافظ (متن نهائی)**، تصحیح مسعود فرزاد، غزل ٤٣٨.

٣٣ ـ احمد شاملو، **حافظ شیراز**، چاپ پنجم ١٣٦٢، غزل ٤٤٢.

٣٤ ـ **دیوان حافظ**، تصحیح خانلری، جلد اول، غزل ١٧٤.

٣٥ ـ **دیوان حافظ (متن نهائی)**، تصحیح مسعود فرزاد، غزل ١٧٧.

٣٦ ـ احمد شاملو، **حافظ شیراز**، چاپ پنجم، غزل ١٨١.

٣٧ ـ **دیوان حافظ**، تصحیح خانلری، جلد اول، غزل ٤١١.

٣٨ ـ **دیوان حافظ (متن نهائی)**، تصحیح مسعود فرزاد، غزل ٤١٧.

٣٩ ـ احمد شاملو، **حافظ شیراز**، چاپ پنجم، غزل ٤٣١.

٤٠ ـ احمد شاملو، «١ ـ حافظ فرزاد، انتظاری که خستگیش به تن ماند!»، «٢ ـ حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می نوشت...»، «٣ ـ **قصهٔ گمشدگان لب دریا!**»، «٤ ـ میان گریه خندیدن...» روزنامهٔ **کیهان**، تهران، مقالهٔ اول در شمارهٔ ٨٩٥٤، پنجشنبه ٢٧ اردیبهشت ١٣٥٢، و سه مقالهٔ بعدی در روزهای پنجشنبهٔ سه هفتهٔ بعد از آن، بنقل از: مسعود فرزاد، **حافظ گزارشی از نیمه راه**، شیراز ١٣٥٢، صفحهٔ: پ ـ ٦٥، پ ـ ٧٢، پ ـ ٧٣.

٤١ ـ مسعود فرزاد، **حافظ گزارشی از نیمه راه**، صفحهٔ: پ ـ ٧٣. موضوع بسیار مهم آن است که شاملو در زمان نگارش چهار مقالهٔ مورد بحث در روزنامهٔ **کیهان** سال ١٣٥٢ در حال تصحیح **فورمهای** غلط گیری **حافظ شیراز** بوده است: «اما ضمن تصحیح نمونه‌های چاپخانهٔ دیوان حافظی که خود زیر چاپ دارم به یادداشتهای ایشان [مسعود فرزاد] بر یکی دو غزل از ردیف دال مراجعاتی کردم... و شگفتا که هر بار گرفتار وحشت و دهشتی بیشتر شدم.» ص: پ ـ ٧٦.

٤٢ ـ احمد شاملو، **حافظ شیراز**، غزل ١٤٢.

٤٣ ـ تورج فرازمند، «بیت الغزل لعنتی»، بحثی در تداوم و توالی ابیات غزلهای حافظ»، مجلهٔ **روزگار نو**، سال ٤، دفتر ٩ (مهر ١٣٦٤)، ص ٣٢ـ٤١؛ «شیدای دیر مغان»...، **همان مجله**، سال ٤، دفتر ١١ (آذر ١٣٦٤)، ص ٤٣ ـ ٥٤؛ «خواجه شمس الدین انیشتین»...، **همان مجله**، سال ٤، دفتر١٢ (دی ١٣٦٤)، ص ٤٥ـ٥٨؛ «محتاج جنگ نیست، برادر» بیایید با هم به دنبال شناخت حافظ برو یم، **همان مجله**، سال ٥، دفتر٦ (تیر ١٣٦٥)، ص ٥١ ـ ٥٥.

٤٤ ـ تورج فرازمند، «خواجه شمس الدین انیشتین»، **روزگار نو**، سال ٤، دفتر ١٢ (دی ١٣٦٤)، ص ٤٥ ـ ٥٨.

٤٥ ـ همان نو یسنده، «شیدای دیر مغان»، **همان مجله**، سال ٤، دفتر ١١ (آذر ١٣٦٤)، ص ٤٣ ـ ٥٤.

٤٦ ـ همان نو یسنده، **همان مجله**، همان شماره، ص ٥٤.

٤٧ ـ همان نو یسنده، **همان مجله**، «محتاج جنگ نیست برادر»، سال ٥، دفتر٦ (تیر ١٣٦٥)، ص ٥١ ـ ٥٥.

٤٨ ـ احمد شاملو، **حافظ شیراز**، چاپ دوم، مقدمه، ص ٥٥.

٤٩ ـ بهاء الدین خرمشاهی، «حافظ شاملو»، در: **ذهن و زبان حافظ**، ص ٢٠٠ ـ ٢٠٩.

٥٠ ـ احمد شاملو، **حافظ شیراز**، چاپ اول، تهران، ١٣٥٤، مقدمه، ص ٥٦.

٥١ ـ **حافظ شیراز**، چاپ دوم، مقدمه، ص ٥٧ـ٥٨.

٥٢ ـ ضمیمهٔ چاپ چهارم **حافظ شیراز**، ص ٣.

٥٣ ـ **همان مأخذ**، ص ٨ـ٩.

٥٤ ـ احمد شاملو سردبیری **ایرانشهر** چاپ لندن را از شمارهٔ طلیعه تا شمارهٔ ١٣ (از شهریور ١٣٥٧ تا ٢٩ دی ١٣٥٧)

بعهده داشت.

٥٥ - بهاء الدین خرمشاهی، **ذهن و زبان حافظ**، ص ١٨٨-٢٠٠؛ بطور کلی شیوهٔ استدلال شاملو در موارد مختلف غیر علمی می نماید. گویی وی جز تشخیص خود هیچ چیزی را قبول ندارد. از جمله: «...برای شخص من مسأله تا آن حد روشن است که اگر تمام نسخ موجود در عالم هم این مورد را «گر خود» ضبط کرده بودند، من در متن خود «ور خود» می آوردم، همچنان که (مثلاً) این بیت را با اعتقاد کامل بدین صورت ضبط کرده‌ام:

هم از نسیم تو روزی گشایشی یابد　　چو غنچه، هر که دل تنگ در هوای تو بست

حتی اگر تمام نسخ عالم «دل خویش» آورده باشند، یا از آن «ناحافظانه‌تر»: «دل اندر ره (یا: پی) هوای تو بست.» (رک. زیرنویس شمارهٔ ٤٠ همین مقاله، ص: پ - ٦٨).

٥٦ - **حافظ شیراز**، چاپ دوم، مقدمه، ص ٥٣ - ٥٤.

٥٧ - دکتر امیر آرام، «محتاج جنگ نیست برادر، اما...» حافظ، شاملو و فرازمند، مجلهٔ **روزگار نو**، سال ٥، دفتر ٨ (شهریور ١٣٦٥)، ص ٧٢-٧٧. دکتر امیر آرام که قسمتی از مقدمهٔ **حافظ شیراز** احمد شاملو را «سخت دلنشین» یافته و نقل کرده است، می افزاید «به هیچ وجه قصدم این نیست که بگویم تورج فرازمند از شاملو، باصطلاح بچه مدرسه‌ایها، رونویسی کرده است...»؛ مجلهٔ **روزگار نو** در ذیل همین مقاله به ضبط «ساقی» در حافظ قدسی اشاره کرده و افزوده است: «خود [شاملو] در زیرنویس شمارهٔ ١٩، صفحه ٥٢ «حافظ شاملو» آورده‌اند که «پس از انتشار کتاب در نسخهٔ دکتر یحیی قریب مشاهده شد که کلمه را در بعضی نسخه‌ها صوفی دیده است (حاشیه ٣، ص ٤٣٥). نگارندهٔ این سطور به مقدمهٔ چاپ اول **حافظ شیراز** مراجعه کرد، ولی از زیرنویس شمارهٔ ١٩ مورد اشارهٔ **روزگار نو** در آن اثری ندید. آیا ممکن است احمد شاملو، از **حافظ شیراز** خود، چند **چاپ اول** منتشر کرده باشد؟!

٥٨ - **حافظ شیراز**، چاپ دوم، از جمله رک. ص ٢٦، ٢٧، ٣١ و...؛ نیز رک. قسمت دوم زیرنویس شمارهٔ ٤١ مقالهٔ حاضر.

٥٩ - برای نمونه رک. به زیرنویس شمارهٔ ١٣ همین مقاله، و نیز شعرهای بی وزن (شعر منثور، شعر سپید یا شعر آزاد) شاملو در صفحات آخر همین مقاله.

٦٠ - عبدالعلی دست غیب، **نقد آثار احمد شاملو** (ا. بامداد)، چاپ دوم، تهران ١٣٥٤، ص ١٦-١٧.

٦١ - **همان کتاب**، ص ٤٩.

٦٢ - **همان کتاب**، ص ٥٢.

٦٣ - **همان کتاب**، ص ٥٣-٥٤.

٦٤ - احمد شاملو، «حرف آخر»، **هوای تازه (مجموعهٔ منتخب شعر ١٣٢٦ تا ١٣٣٥)**، تهران، چاپ پنجم ٢٥٣٥ شاهنشاهی، ص ٣١١ - ٣١٨.

٦٥ - عبدالعلی دست غیب، **نقد آثار احمد شاملو**، ص ١٣٥.

[نامه‌ای بجای مقاله] *

دوست عزیزم جناب دکتر متینی

تازه معنی یک «ها» و صد بلا را فهمیدم. از روزی که برای نوشتن چیزکی دربارهٔ حافظ بحکم ارادت به سرکار بله‌ای گفتم تا امروز سه چهار ماهی گذشته است و من هنوز در نخستین خم زجرآورِ کوچهٔ چکنم گرفتارم.

راستش را بخواهید این روزها در مملکت اسلامی‌مان جامعهٔ بی طبقهٔ توحیدی چنان رو به حافظ آورده‌اند که گویی می خواهند بجای آینهٔ جام نقش حوادث را در آینهٔ دیوان او تماشا کنند، واکنون که از دو یار زیرک و از بادهٔ کهن دو منی - بحمدالله - نشانی در پهنهٔ دشت ایران زمین بچشم نمی خورد و حملهٔ هواپیماها و انفجار موشکها امکان فراغتی

* از چند تن از صاحبنظران و دانشمندان ایرانی ساکن ایران و اروپا نیز خواهش شده بود در صورت امکان مقاله‌ای برای چاپ در «ویژه نامهٔ حافظ شیرازی» مرقوم بدارند. یکی از این بزرگواران، و شاید یکی از دوستان ایشان با آگاهی از تقاضای **ایران نامه**، بجای مقاله، نامه‌ای مفصل خطاب به این بنده نوشته‌اند که در حقیقت مقاله‌ای است تحقیقی. این نامه ماشین شده است و نویسندهٔ آن، نام خود را در پایان آن، با قلم و بصورت ناخوانا افزوده. نامه مربوط است به روابط حافظ با شاه شیخ ابواسحاق پادشاه فارس (مقتول بسال ۷۵۸ هـ‌ق)، و امیر مبارزالدین محمد مؤسس سلسلهٔ آل‌مظفر (فوت سال ۷۶۵ هـ‌ق) و چنان که می دانیم شیخ ابواسحاق مورد عنایت و توجه حافظ بوده است به‌علتی، برخلاف امیر مبارزالدین که حافظ بارها کارهای او را در دوران حکومتش مورد نکوهش قرار داده و او را دشمن می داشته است. در چاپ این نامه مردد بودم، چه براستی «نامه» است نه «مقاله»، چنان که نویسندهٔ نامه منابع و مآخذ خود را نیز برای آگاهی بنده در متن نامه و در درون پرانتز آورده‌اند. پس برای آن که نامه را به چاپخانه بدهم، مآخذ مذکور در نامه را به شیوهٔ مقاله‌های **ایران نامه**، و با شمارهٔ ردیف به پایانِ نامه منتقل ساختم، و بیقین، همین کار ناصواب این بنده، نامهٔ دوستانه را از صورت «نامه» خارج ساخته است.

جلال متینی.

و کتابی و گوشهٔ چمنی هم باقی نگذاشته است، می خواهند با ناله‌های در فضای قرون پیچیدهٔ او غمهای خود را به دست فراموشی بسپارند.

در چونین حال و هوایی که تبِ حافظ خوانی و حافظ پرستی همه را به جان افتاده است، برای منی که علاوه بر بُزدلیِ ذاتی در مکتب زمانه درس احتیاط آموخته‌ام بیان عقیده ممکن است به درد سر انجامد.

آخر بنده از این مرد نام آور وطنمان یک جهان دلخوری دارم و دلم می خواهد حال و مجالی فراهم آید تا با او به شیوهٔ درو یشان ماجرا کنم و پتّه‌اش را روی آب اندازم.

***

از این طرف دنیا قیافهٔ درهم رفتهٔ جناب عالی را می بینم که با چروکِ بر گوشهٔ لب نشسته و ابروان گره خورده و سؤالِ از تنگنای سینه بر لب آمده که: یعنی چه؟ چه اعتراضی و ایرادی بر حافظ می توانی داشته باشی؟ پاسخ بنده این خواهد بود که: نه ده، نه صد، هزارها، و در رأس همه حق کشیهای برخاسته از انحرافات عقیدتی این شیرازی مغلطه کاری است که خود را در آمیختن لطایفِ حکمی بانکات قرآنی از حافظان زمانه ممتاز می داند و شش قرن است که مردم غافل از واقعیتها تاج لسان الغیبی بر فرقش نهاده‌اند.

ملاحظه بفرمایید. این رند شیرازی با نفوذ جادو یی سخنش چه به روزگار مسلمانِ مبارزِ متعهدی مثل امیر مبارز الدین مظفر آورده و چه داغ باطله‌ای بر نام نازنین مرد مؤمن زده است که هنوز هر جا صحبت محتسب می شود خلایق به یاد او می افتند و دوران حکومت او را از سیاهترین ادوار تاریخ ایران می پندارند؛ و حال آن که واقعیت درست بر خلاف این است.

***

لطفاً ششصد هفتصد سالی در تونل زمان به گذشته برگردید و سری به شیراز جنّت طراز بزنید تا ببینید جوان سی و چند ساله‌ای که بر آن سرزمین سلطنت می کند مرتکب چه جنایت هولناکی شده است که افعال شمر و خولی و سنان در جوارش ناچیز است و قابل گذشت. بله، شیخ ابو اسحاق ظاهراً مسلمان و مسلمان زاده را می گو یم که پدرش به تبرّک نام شیخ ابواسحاق کازرونی زاهد و عارف بزرگ زمانه، این نام را بر او نهاده است.[1] و مادرش طاش خاتون هر غروب دوشنبه در مدرسه و مسجدی که در جوار مرقد مطهر شاه چراغ ساخته است بیش از دو هزار نفر روحانیان و سادات و علمای شیراز رابه ضیافت چرب و شیرینی می خواند، و خودش به روایت قاضی جهانگردِ شریعتمداری

چون ابن بطوطه در تعظیم علمای شریعت تا آن حد رعایت ظاهر می کند که در محضر مولانای اعظم به سبک مغولی دو لالهٔ گوشش را در دست می گیرد و زانوی ادب به زمین می زند،[۲] اما بااینهمه ظاهر سازیهای ریاکارانه خصم دین است و مانع ترویج شریعت سیّد المرسلین. چگونه؟ شرحش رادر سفرنامهٔ ابن بطوطه بخوانید که با چه آب و تابی از زیبایی شهر و شیک پوشی مردان و زنان شیراز و تمیزی کوچه ها و فراوانی ارزاق و تنعم مردم سخن می گوید.[۳] می دانم زیر لب غرّشی دیگر آماده کرده‌اید که: آبادی ولایت و سیری مردم و وفور نعمت چه ربطی به خدا ناشناسی پادشاهش دارد؟ اشتباهتان همین جاست. غافلید از این واقعیّت مجرب که انسان ظلوم و جهول در تندرستی و امنیت و رفاه، خالق خود را فراموش می کند و در طاعات وعبادات غفلت می ورزد؛ و تا نکبتی رو نکند و بیم جان و غم نانی در برابر نایستد، اغلب فرزندان ناسپاس و بازیگوش آدم نه اشک زاری و ابتهالی می ریزند و نه در محفل دعای کمیلی نالهٔ حاجت سر می دهند و نه یاد نذر و نذوراتی می افتند. و به همین دلیل مردم فرصت طلب و عشرت دوست شیراز- که موجبات انحرافشان از همه سو فراهم شده است - ترس از درکات دوزخ و آن مالک عذاب و عمود گران او را بر طاق نسیان نهاده‌اند و نه تنها مستحبات و نوافل را فراموش کرده اند و نمازهای واجبی را به تنبلی در آخر وقت می خوانند که بعضی از متجاهران به فسق بساط ساز و آوازی راه می اندازند و احیاناً دمی به خمره می زنند و بجای ناله های الغوث الغوث به ترانه‌خوانی مشغولند و بجای ترتیل قرآن به دکلاماسیون* غزلهای عاشقانه. موجبات این فساد اجتماعی از سالها پیش فراهم آمده است که مغولان بت

* می دانم نگاهتان را روی کلمهٔ «دکلا ماسیون» خیره کرده‌اید و می خواهید بگویید: این دیگر چه صیغه‌ای است. حق دارید و ملامتی بر شما نیست که سالها از وطن اسلامیتان دور افتاده اید ونمی دانید در این ده ساله چه تحولاتی در معیارهای فصاحتی روی داده است وچه انقلاب ادبی مبارکی - از برکت انقلاب فرهنگی - در راه است. مگر نه این است که معیار فصاحت کلمه‌ای استعمال بزرگان ادب است. و مگر نه این است که استاد شهریار شاعر ملی سابق و حسّان جمهوری اسلامی به تصدیق کسانی - که در آیین سلامها و مراسم رسمی و جشن هنرهای کذائی مستمع مدایح غرّایشان بودند - سر حلقهٔ اکابر گردنکشان نظم است و استاد شاعران زمانه. وقتی که شاعری به عظمت ایشان، که به روایت **کیهان فرهنگی** بیش از سیصد میلیون نفر مرید دلباخته دارد، این کلمهٔ زیبا را بکار می برد، چه جای ایراد است بر امثال بندهٔ وامانده. باری، بشنوید از کلام البته دُرر بار استاد شهریار که خطاب به اعضای کنگرهٔ شعر و ادب و جهاد دانشگاه کرمان فرموده‌اند:

درود ما به دانشگاه کرمان و جهاد او
که از شعر و ادب داده چهارم کنگره تشکیل
جهادی‌های دانشجوست از سر تا سر کشور
که با این کنگره خواهند از شعر و ادب تجلیل ←

پرستِ عرق خورِ خاتون باز حرمت معابد را در هم شکسته اند و بازار علمای دین را از رونق انداخته‌اند. و بدنبال آن دار و دسته‌ای از صوفیان پدید آمده و با تلقیناتی بدآموزانه به آشفتن ذهن خلایق پرداخته‌اند که: جهان سفرهٔ انعام خداوند است و مشیّت الهی از آفرینش خوبیها و زیباییها و لذات، بهره وری ابنای آدم است؛ و با این زمینه چینیها مردم را به تلاش معاش انداخته‌اند و به هوای تنعم و رفاه دنیوی از صبرِ بر فقر و فضایل ریاضت و ثواب آخرت باز داشته‌اند. آن هم در سرزمینی که شیخ صاحب کشف و کرامات و محبوب خاص و عامش در ضمن توصیهٔ «برگ عیشی به گور خویش فرست» دل بلهوس مردم را هوایی کرده است و به آنان درس زیباپرستی و نظربازی داده و با فتوای: زمانی درس و بحث علم و تکرار، و زمانی شعر و شطرنج و حکایات، راه کسب کمال و دفع ملال پیش پایشان نهاده و تغییر ذائقه را لازمهٔ وجود آدمیزادگان دانسته است، و با استدلال اگر گویی نظربازی حرام است، گناه اول ز حوّا بود و آدم، بدین نتیجه رسیده است که نظر بر نیکوان امری است معهود.

خوب، با مقدماتی چنان، آن هم در دیاری چون شیراز که از در و دیوارش هوس عشق و طرب می بارد، اگر جوان ترگل ورگلی مثل شیخ ابواسحاق به سلطنت برسد و فی الجمله آبادی و رفاهی پدید آید، حاصلش چه خواهد بود، جز رواج کفر و غفلت از اسلام؟

از اینها بدتر توجه الحاد آمیز این جوان بد منصبِ خود گُنده بین است به ایران باستان و اکاسرهٔ خَذَلهم اللّهی که با شرک و مجوسیّت به دارالبوار رفته اند، آن هم در سرزمینی

دگر اولاد آدم جنگشان تا رفع هر فتنه است
قصاص خون هابیل است کو بستاند از قابیل

و سر انجام با نیشی جانانه به مظالم طاغوت ـ و البته بی هیچ اشاره به شیادانی که در آن حکومت الحادی با مدیحه سراییها به آب و دانه‌ای و سر پناه و آشیانه‌ای رسیده بودند ـ یادی از شیطان می فرماید که:

به دورانهای طاغوتی چها کردند با اسلام
که شیطان بود سر دمدار آن اوضاع هردمبیل

و با اشارهٔ غیر لازمی به پیری و تواضع شاعرانهٔ دلنشینی که:

ندارم هرگز آن شور جوانی در سخن گفتن
فروکش کرده شعر من که پیری حُسنی از تعلیل

بدین سان پای دکلاماسیون را به شعر فارسی کشانده‌اند که:

خدا فرموده با ما رتّل القرآن ترتیلا
تو هم گو شعر ما را دکلاماسیون‌ها شود ترتیل

بعمد دو سه بیتی اضافه بر شاهد نقل کردم تا هم مذاق جانی شیرین کنید و هم با انبساط خاطری که حاصل خواهد شد سنگینی زمهٔ مفصل بنده را تحمّل.

که ستونهای با وقاحت بر سر پا ایستادهٔ تخت جمشیدش خار چشم مسلمانان متعهدی است که دلبستهٔ خیمه گاه عربند و از طاق و رواق عجم نفرت دارند. دلیلش را از زبان همین ابن بطوطه بشنوید که شخصاً حاضر و ناظر بوده است که شاه بلهوس چگونه به فکر ساختن ایوانی نظیر طاق کسری می افتد و مردم عظمت پسند و منحرف عقیدتِ شیراز با چه شور و شوقی داوطلب بر آوردن پیهای عمارت می شوند و با پوشیدن جامه های فاخر و تهیهٔ کُلنگهای سیمین و زنبه های چرمینِ ابریشم پوش در محل کار و به عبارت رساتر بیگاری ـ حاضر می شوند و نه تنها روزها که شبها نیز با افروختن شمعهای کافوری به کندن زمین و چیدن خشت و آجر می پردازند.[۴]

در این حال و هواست که خلایق گرم عیش و نوش می شوند و مردان راه حق ـ که دردِ دین در اعماق دلشان خانه کرده است ـ خون می خورند و چشم امید به افق آینده می دوزند تا شهسواری پدید آید و بساط فسق و فجور را در هم ریزد و به فحوای حدیث مبارک نبوی مجدّدِ رأس مائة گردد.

***

در محیط آشفتهٔ بعد از مرگ ابوسعید، که هر کس در گوشه‌ای از امپراطوری بهم ریختهٔ چنگیزیان علم استقلالی بر افراشته و بساط سلطنتی گسترده است، و مردم پیشوا پرست این سرزمینِ عجایب پرور دربدر به دنبال کسی می گردند که خون پاک مغولی در عروقش جریان داشته باشد تا او را به شاهنشاهی ایران برگزینند و سرودِ چه فرمان یزدان چه فرمان شاه در پیشگاهش سر دهند، باری در همچو حال و هوایی، مرد محترمی که از بزن بهادرهای روزگار است و حکومت میبُد را بر عهده دارد به فکر بسط قدرت می افتد و سپاهی فراهم می آورد و به طرف یزد می تازد و حاکمش را آواره می کند و مرکز حکمرانی خود را بدان جا منتقل.

تا این جا کارها و فتوحات مرد به سائقهٔ دنیا طلبی است و کسب قدرت. اما بعد از فتح یزد، داعیه رنگ دیگری می گیرد و مردی که مقدر است در آینده‌ای نزدیک مؤسس سلسلهٔ آل مظفر گردد، از اولیاء و اوتاد روزگار می شود و کار معنویت و روحانیتش به جایی می رسد که امروزه من و شما ناچاریم وقتمان را صرف نوشتن و خواندن شرح فتوحاتش کنیم، و حال آن که دهها و صدها حاکم و سلطانک دیگر در همان قرن هشتم و در همین سرزمین حوادث‌خیز ایران وجود داشته‌اند که از نام و هستی هیچکدامشان به روی زمین یک نشان نمانده است.

بله، امیر مبارزالدین محمد پادشاه یزد که مردِ میخوارهٔ شاهد بارهٔ دنیاطلبِ عرقه‌

مزاجی است، درست در مرز چهل سالگی بر اثر الهامی ـ که چگونگیش از چشم کنجکاو اصحاب تاریخ هنوز پوشیده مانده است ـ به فکر آخرت می افتد و از ملاهی و مناهی توبه می کند[5] و با چماق تکفیر و شلاق تعزیر به جان هم ذوقان و هم مشربان قدیمی می افتد، و به برکت تعصبی که در اجرای حدود شرعی نشان می دهد انگشت حیرت بر لب ساکنانِ زهد آشنای دارالعباد یزد می نشاند، و حال آن که چونین تحولی ـ که باصطلاح علما از مقولهٔ قلب ماهیت است ـ نه حیرت آور است و نه قابل انکار، که دیار ما سرزمین چرخشهای صد وهشتاد درجه‌ای است و صحنهٔ تماشایی یُخرِجُ الحَی مِن المیّتِ وَیُخرِجُ المیّتَ مِن الحَی.

مگر نه این است که دارو فروش قوی حال صاحب مالی، با یک نگاهِ درویش دوره گرد نیشابوری به ترک مال و منال و کار و کاسبی می گوید و در یک لحظه همه دریچه های عالم عرفان به روی دلش گشاده می گردد؟ مگر نه این است که روستایی بیسواد ساده لوحی با شکستن یخهای حوض مسجد همدان و غسل ارتماسی جانانه‌ای، بجای آن که سینه پهلو کند و بمیرد، در یک چشم بهم زدن به فحوای کُنتُ کُردیّاً اَصبحتُ عَربیّاً، زبان شکسته بستهٔ لُریش تبدیل به عربی فصیح می شود و آوازهٔ رباعیات عارفانه‌اش در گنبد افلاک می پیچد؟ مگر نه این است که شاگرد خمیر گیرِ کچل بوگندویی با روشن کردن شمعی در حرم شاه چراغ، در یک لحظه نطقش باز می شود و با اعلام: دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند، نه تنها معشوقه‌ای چون شاخ نبات خاک پایش را توتیای چشم نیاز می کند که غزلیات لوندش ترانهٔ صبوحی قدسیان عرش آسمان می گردد؟

خوب، در چونین سرزمین معجز خیزی چه عجب اگر مردِ میخوارهٔ یکه بزنی که به قول نویسندهٔ **مواهب الهی**، عمری «ندای هات الرّاح» درمی داده، ناگهان «گوش به منادی حیّ علی الفلاح کند»، و چهرهٔ نازنینی را که «افروختهٔ جام مدام بود» با سَفنهٔ سجده و عبوسِ زهد زینت بخشد، و بعد از چهل سال هم پیالگی خراباتیان و اوباش محله با یک توبهٔ خطا شوی به محتسبِ خُم شکنی مبدّل گردد که عیش رندان عزا کند و بزم طرب ماتمسرا، و از هر خانه‌ای که نغمهٔ سازی بر شود بنایش را با خاک یکسان نماید، و علاوه بر اعزاز علما و سادات، در نهی از منکر به نوعی سعی نماید که به روایت **مطلع السعدین** «کسی را یارا نباشد که نام ملاهی و مناهی برد»، و با انقلابی فرهنگی دکان معلمان حکمت و طب و کیمیا و ریاضی و ادب را تخته کند، و با شعارپر محتوای

علم دین فقه است و تفسیر و حدیث

هر که خواند غیر از این گردد خبیث

«مردم را به علوم شرعیه ترغیب» فرماید و ریشهٔ خبث را از جهان براندازد.[۶]

باری، مرد میبدی با این چرخش ناگهانی، شمشیر اسلام پناهی به دست می گیرد و به قصد ترویج شریعت غرّای محمدی ـ و نه دیگر بسط ملکت و کسب قدرت ـ شروع به جهانگشایی می کند، آن هم با شعار البته مؤثر شهادت طلبی که باز هم به روایت مؤرخ دربارش: بر مرقد مطهّر مولا علی به دعا از خدا فیض شهادت خواسته است، و همه آرزویش این که در جنگهای بی وقفه‌ای که با کفار و مرتدان و مفسدان می کند همردیف شهدای راه دین صدر نشین درجات بهشت گردد.[۷]

بنا بر این دیگر خونریزیها و جهانگشاییهای مرد میبدی از مقولهٔ جاه طلبیهای سفاکان تاریخ نیست، که مقصد و مقصود مردْ شهادت است و تشنگان شربت شهادت را چه تعلقی به امور جهان و مُلک جهان، که خاک بر سر دنیا و زندگانی دنیا.

مرد برای اعلای کلمهٔ حق و شستن لکهٔ کفر از چهرهٔ زمین شمشیر به دست گرفته است و پیروزی و شکست در نظرش یکسان، بکشد یا کشته شود برندهٔ واقعی است. دلیل صدق ادعایش واقعهٔ کرامت آمیزی که بلافاصله رخ می دهد و زبان مدّعیان و منکران را در کام می خشکاند:

خلاصهٔ ماجرا این که در شهر بم سید جلیل القدری به نام شمس الدین علی، این مرد بزرگوار مالک گنجینه‌ای است گرامی تر از همه غنایم عالم هستی، و آن تار مویی است از حضرت رسول. خانهٔ سید بمی از برکت این موی مقدس چون بیت الحرام مطافِ مؤمنان است و زایران، و مصبّ سیلِ نذورات و هدایا. امیر مبارز الدین با کبکبهٔ سلطنت آهنگ بم می کند و با جلال و جبروت شاهانه در آن جا فرود می آید و موی مبارک را از سیّد بمی طلب می فرماید. جواب معلوم است: نمی دهم که نمی دهم. امیر نازنین می تواند با یک اشارت ابرو، نه تنها خانهٔ سیّد لجباز که همهٔ بم را با خاک یکسان کند و موی مبارک را بدست آرد. اما مرد خدا اهل خشم و خشونت نیست، الا با ملحدان و کافران و فاسقان. نه می خواهد سید آزاری کند و نه می تواند دل از تار موی مبارک بر گیرد. او بر اصرار می افزاید و سید بر انکار، که ناگهان بامدادی غلغله در شهر می افتد و طبل و نقّاره به صدا درمی آید و جارچیان مردم را به دارالسیاده می خوانند، و سید در برابر چشمان حیرت زده ـ واحتمالاً اشک آلود ـ خلایق در ایوان خانه ظاهر می شود با جعبهٔ محتوی موی مبارک و رو به امیر مبارز الدین می کند که «حضرت به خوابم آمد و گفت موی محمد به محمدِ مظفر ده».[۸] تجسم منظره و توصیف هالهٔ تقدسی که با این رؤیای

البته صادقهٔ گیرد سرِ امیر میبدی می چرخد از عهدهٔ من خارج است.

بعد از مراسم دعای شهادت طلبی و توبهٔ چهل سالگی، این سومین قدمی است که راه مرد نازنین را در عروج به مدارج تقدس و اعلای لوای شریعت هموار می کند و زنگار انکار از دل مردم می زداید، و اورا تبدیل به المؤید من عندالله می سازد.

این هالهٔ تقدسی که بر گرد سیمای نورانیش در تشعشع است چنان حوزهٔ مغناطیسی پر جاذبه‌ای ایجاد می کند که مرد و زن، پیر و جوان کار و زندگی خود را رها کرده به سپاه جهادگر او می پیوندند. علی الخصوص که علاوه بر موی مبارک، وجود دو میراث گرانبهای دیگر ضامن تأییدات غیبی است و فتوحات حتمی آینده. مورخان اشاره‌ای کرده‌اند به وجود مقدس مولانای جلیل القدری که شمشیر خالد بن ولید سردار بزرگ سپاه رسول الله را در دست دارد و رکاب مبارک حضرت رسول را بر گردن آویخته است[۹] و قدم به قدم همراه سپاهیان شهادت طلب مبارز الدین است و بمحض گرم شدن معرکهٔ جنگ بر فراز تپه‌ای می رود و شمشیر مبارک را از غلاف می کشد و در هوا می چرخاند و با حرکت آن، سرهای جنگاوران سپاه مخالف مثل برگ خزانی بر زمین می ریزد. و چه دلیلی بر حقانیت راه و عظمت قدر امیر اسلام پناه از این بالاتر که حتی در عهد حضرت رسول هم چنین معجزه‌ای سابقه ندارد.

مرد بعد از تصرف کرمان و توسعهٔ قلمرو اسلام ناب و ساختن مسجد با شکوهی که هنوز چشم و چراغ دیار خاموشان و فراموشان است، و آوردن پیشنمازی از دارالعباد یزد و سپردن حل و عقد امور شرعی کرمانیان به دست او، با قدم البته مؤثر دیگری نیات خیر و خدا پسندانهٔ خود را بر عرصهٔ تحقق می نهد؛ و آن گشودن دار السیاده است در گوشه و کنار شهر کرمان و از آن مهمتر آوردن جماعتی سادات صحیح النسب، باز هم از یزد به کرمانِ از سیّد تهی مانده.[۱۰]

ظاهراً انصراف خاطر مرد نازنین از مزخرفات و عناوین عاریتی دنیوی باعث می گردد تا بجای القاب پوچ بی اثری از قبیل سلطان و خاقان، با انتخاب عنوان «صاحب قران الملک و الدین، مبیّن مناهج الحق و الیقین» خلایق را متوجه مأموریت الهی و معنویت مقام خویش کند، تا بعداً با افزودن عناوین دیگری چون «آیة الله بین بریته، المجتهد فی اِعلاء کلمته» و بالاخره «موعود المأة السابعة»،[۱۱] مردم بدانند که مردِ پا به رکاب آورده نه از مقولهٔ شاهان و امیران معمولی زمانه است و نه هدف و غرضی جز اجتهاد در اعلاء دین خدا دارد.

و برای آن که از محمود غزنوی کم و کسری نداشته باشد سفری هم به غزای بت‌

پرستانی می رود که به اسم قبایل اوغانی و جرمائی بیخ گوشش در حوالی جیرفت اقامت دارند، و گرچه با دادن دختری با او پیوند سببی یافته‌اند، اما چون از مغول زادگان بی سر و پایند و به روایتی «جالغ داشته اند که شبیه بت است و تعظیم آن می کرده‌اند»[۱۳] طبق فتاوی معتبر علمای اسلام کافر واجب القتل مهدور الدمند. باری مرد خدا به جنگ کفار می رود و علاوه بر کشتن کافران حربی، زن و بچهٔ آنان را نیز طعمهٔ شمشیر جهادگر می سازد، زیرا به برکت الهامات غیبی یقین دارد که عاقبت گرگ زاده گرگ شود، و بچه بت پرست سرانجام رو به بت پرستی می نهد و مهلت دادن و امان بخشیدن به چونین موجوداتی از گناهان نابخشودنی است. باری از برکت این جهاد فی سبیل الله و کشتار جانانه، هم به فیض ثواب اخروی می رسد و هم با تشریف لقب «غازی» سرفرازِ دنیا می گردد.

اکنون که یزد و کرمان به قلمرو حکومت اسلامی در آمده است، تکلیف دینی پادشاه غازیِ المؤید مِن عند الله هجوم به شیراز است و راندن شاهِ فساد پرورِ عاری از درد دین و تعصب اسلامیّتی، چون شیخ ابو اسحاق. شیراز با همه زرق و برقش و با همه نای و نوش مردم عشرت طلب و گریزان از جنگش، در مقابل سپاهیان اسلام مقاومت می کند. شاید شیرازیان از حدّت شمشیر خونچکان و طبع بی گذشت امیر در غزواتش با خبر شده اند، و شاید هم شنیده‌اند که امیر نامدار هنگام فتح بم چه سوگندهای غلاظ و شدادی یاد کرده و به اخی شجاع الدین حاکم آن ولایت امان داده بود که در صورت تسلیم شهر خود و خانواده‌اش در امانند، و بعد از ورود به شهر همه را گردن زد[۱۳] و شاید هم از ماجرای خندق کندن دور یزد و به بیگاری افکندن پیر و جوان خبری به گوششان رسیده است.[۱۴] و اگر از این خبرهای راه دور بی نصیب مانده باشند قطعاً از ماجرای فتح قلعهٔ سربند فارس که بیخ گوششان بوده است بیخبر نبوده‌اند که بعد از گرفتن قلعه، مرد و زن و خرد و بزرگ اسیران را «به تیغ انتقام» گذرانده به نحوی که رودی از خون راه افتاده است.[۱۵] و حتی برای این که از فیض ثواب محروم نماند، پسر خردسال حاکم قلعه را «که در سن هفت سالگی بود...» به دست خود مقتول گردانیده» است.[۱۶]

آری، شیرازیان این خبرها را شنیده بودند و می دانستند که امیر غازی برای کندن ریشهٔ الحاد و ارتداد چه سعی مشکوری دارد، واز طرفی به سیّئاتِ اعمال خود آشنا بودند و فسق و فجوری که در آن غوطه می خوردند، به همین دلایل در مقابل او ایستادگی کردند؛ دروازه‌ها را بستند و برج و باروها را به نیروی دفاعی مجهز کردند و حصاری شدند.

امیر غازی ـ که فتح شیراز و تنبیه مرتدان و فاسدان را تکلیف شرعی خود می دانست ـ

دور تا دور شهر را محاصره کرد و «در تضییق دوایر محاصره اجتهاد نموده مداخل شهر را فرو بست»[۱۷] و این وظیفهٔ دینی را با چنان شور و شوقی دنبال گرفت که حتی مرگ فرزند رشیدِ شمشیر زنش هم مانع کارش نشد و از انجام تکلیف الهی بازش نداشت.[۱۸] و ازاین بالاتر، وقتی که خود او بر اثر طول محاصره بیمار شد و حالش رو به وخامت رفت سرداران سپاه را نزد خود خواند، با این وصیت که اگر من درگذشتم تابوت مرا بردارید و پیشاپیش سپاه حرکت دهید و شهر را بگشایید.[۱۹] اما توفیقات لا ریبی ـ و شاید هم نوای دلکش شیپور جنگ، و بوی مطبوع خون ـ حالِ به وخامت گراییده‌اش را بهبود بخشید و بعد از هفت ماه محاصره موفق شد شهر را با کمک نگهبانان دروازهٔ «موردستان» بگشاید[۲۰] و شیخ ابو اسحاق فاسد را ـ که در اوج محاصره دست از عیش و عشرت بر نداشته بود ـ وادار به فرار کند[۲۱] و خود با موفقیت بر تخت سلطنتِ مُلک سلیمان نشیند و پس از تسویه حساب جانانه‌ای با کسان و بستگان ابو اسحاق فراری، و از جمله پسرِ خیره‌سر شیخ که نتوانسته بود همراه پدر بگریزد، و در پاسخ امیر فاتح که «شنیده ام خط خوب می نویسی» بقصد هنرنمایی این بیت را نوشته بود که «سعادت زبخشایش داور است ـ نه در چنگ و بازوی زور آور است»[۲۲] به وظیفهٔ دینی خود پرداخت، و «سادات و علما را معزز داشت و در امر معروف و نهی از منکر به نوعی سعی نمود که کسی را یارا نبود که نام ملاهی و مناهی بَرَد»[۲۳] و به مجازات کسانی پرداخت که روزی و روزگاری دامن لب به می آلوده بودند و پردهٔ گوش به امواج غنا سپرده. و در ادامهٔ خدمات فرهنگی و منحصر کردن دروس مکاتب به فقه و تفسیر و حدیث، اقدام به کار خدا پسندانهٔ دیگری کرد که اگر پس از او هم دوام یافته بود هرگز مملکت ایران نیازمند خونریزیهای مکرر نمی شد. آری شاه غازی فرمان داد تا همه کتب محرمة الانتفاع را به آب بشویند[۲۴] و چهرهٔ لطیف کاغذ را از نقشِ کفر پاک کنند، و البته که چنین کردند.

از آن پس خدمات مرد در شیراز اوج می گیرد. محتسب خدا به بازار می آید و مأموران منکرات در کوچه و برزن راه می افتند. شیرازی که به روایت ابن بطوطه در عهد شیخ ابو اسحاق هزار و چهارصد واندی سادات مستمری بگیر داشته است،[۲۵] اگر چه نویسندگان تواریخ اشارتی نکرده اند، اما می توان احتمال داد که تعدادشان ده برابر می شود. و باز هم به احتمالی دیگر بوده اند درگوشه و کنار شهر زاهدان و شریعتمدارانی که به اعتماد معلومات ناقص خود در شیوهٔ اجرای حدود و تعزیرات ایراد می کرده‌اند، اما بار دیگر تأییدات غیبی به یاری مرد خدا می رسد و هیأتی که چندی پیش روانهٔ مصر کرده است تا از امیر المؤمنین ـ المعتضد بالله عباسی[۲۶] عهد و لوا بیاورند از راه می رسد، به

همراه نمایندهٔ خلیفه و با فرمانی از مقام خلافت دایر بر نیابت امیر مبارزالدین.[۲۷]

اکنون نایبِ امام و پیشوای زمان یعنی خلیفه رسول الله با یکی دو واسطه با خدا مربوط شده است، هرچه بر زبانش جاری شود الهام الهی است و هر دم و قدمی که بزند و بردارد در راه خدا، و هر کس به هر نحوی بر خلاف منویات او نه تنها عمل که تفوّه کند به حکم مفتیان و علمای شریعت نه فقط خونش حلال و زنش مطلّقه و مالش مباح است که خون بستگان و اقربا و ایل و عشیره‌اش به شرح ایضاً. صغیر و کبیر و مرد و زن فرقی ندارد.

جهاد در رکاب غازی مجاهدی بدین بزرگواری مثل جهاد در رکاب رسول الله است که مرد نایبِ جانشینِ پیغمبر است، و با نایب پیغمبر در افتادن در حکم مخالفت با رسول الله است، و مخالف رسول محارب با خدا.

از این لحاظ نایب برحق پیغمبر ناچار است بیش از پیش در امحاء منافقان و مرتدان و ملاحده ساعی باشد و همین احساس تکلیف باعث اشتباه بعضی مورخان شده است. نویسندگان ساده لوح تواریخ که به قساوتها و خونریزیها اشارتی کرده‌اند نمی دانسته‌اند که آدم کشیهای او با کشتارهای فاتحان و جهانخوارگان فرق دارد. نمی دانسته‌اند که او تیغ از پی حق می زده است و در کشتارها بندهٔ حق و مجری احکام الهی بوده است.

نمونه‌اش مجازات همین شیخ ابواسحاق فراری شکست خورده است، که به سعی خواهر زادهٔ امیر در اصفهان دستگیر شده است و با صد سوارِ محافظ[۲۸] به شیرازش آورده‌اند.

مرد متدین که می داند شیرازیهای عشرت پرست رفاه طلب در دورهٔ شیخ روزگار خوشی داشته‌اند و در این یکی دو سالهٔ حکومت او بعلت اجرای مقررات شرعی غرولندشان بلند شده است، از بیم هجوم عوام چنین شهرت می دهد که می خواهم او را در فلان قلعه زندانی کنم.[۲۹] البته دلش هم می خواسته است که شخصاً از خون خصم دیرینه بگذرد، چون اصلا، اهل خونریزی و انتقام گیری نیست؛ اما چه کند، شیخ بدبخت در ایام سلطنتش فرمان به قتل یکی از سادات داده بوده است و قصاص طبق قوانین شریعت بگذر ندارد. به همین دلیل دنبال فرزندان سید می فرستد. می آیند. پسر بزرگتر بدین بهانهٔ ناموجه که «شاه بوده است و مصلحت ملک اقتضای سیاست داشته» از خونخواهی می گذرد، اما پسر کوچکتر ـ که ظاهراً بچهٔ باهوشی بوده و از خطوط چهرهٔ مبارک نایب امیر المؤمنین نکته‌ای دریافته ـ دست به شمشیر می برد و گردن شیخ بیچاره را می زند.[۳۰]

شاه غازیِ اسلام گستر اکنون نایب امیرالمؤمنین است و دیگر نمی تواند به کرمان و یزد و شیراز و اصفهان قناعت کند. وظیفهٔ مجاهد فی سبیل الله جنگیدن با کفار و فجار و از آن بالا تر بدعت گذارانی است که با بحثهای کلامی و احیانا وسوسه های فلسفی می خواهند شانه از زیر بار خلافت خالی کنند، با این تصور باطل و مفسده انگیز که دوران خلافت عباسیان صد سال پیش با هجوم هلاکو به بغداد سپری شده است. غافل از این که وجود نازنین مبارزالدین مجدّدِ رأس مائة است و تکلیف شرعی اش تجدید بساط خلافت، و در درجهٔ اول باید به حساب ملحدان تبریزی برسد. و وظیفهٔ شیرازیان عیّاش و کرمانیان تن پرور و اصفهانی های حسابگر این است که یا تیغ و تبر بردارند و در سپاه مبارزی و زیر علم اسلام به جنگ تبریزیان روند یا هزینهٔ مجاهدان را تأمین کنند.

کوس رحیل کوبیده می شود و لشکر اسلام به فرماندهی نایب امیر المؤمنین و با حضور سرداران مرد افکنی از قبیل شاه شجاع و شاه محمود فرزندان امیر و سلطانشاه خواهر زاده‌اش رو به تبریز می نهند، و پس از کرّ و فرّی شهر به تصرف قوای امیر مبارز در می آید، و شاهِ تبریز چاره‌ای نمی بیند جز فرار بطرف نخجوان. اما امیر بزرگوار به تصرف شهر و فرار حریف قانع نیست، او نظری به توسعهٔ خاک و بسط قدرت ندارد، همه جد و جهدش ریختن خون مدعیان و مخالفان است که با سر پیچی از احکام او از دایرهٔ شریعت قدم بیرون نهاده‌اند و داغ ابدی ارتداد بر پیشانی بخت خود دارند. ریختن خون مفسدان فی الارض و محاربان با خدا امر واجبی است که به هیچ بهانه‌ای نمی توان در اجرایش تعلل ورزید. و بحکم همین ضرورت اجرای احکام شریعت است که به فرمان امیر، دو پسر و خواهر زاده‌اش مأمور می شوند شاه فراری را تعقیب کنند و سر بریدهٔ او و همراهانش را به حضور آورند. جوانانِ چشم بر حکم و گوش بر فرمان در پی خصم فراری می تازند و تا نخجوان پیش می روند، اما به گردش نمی رسند و قدم سست می کنند، و به بهانهٔ دشواریهای کوه و کتل و خستگی راه با اطراق دو سه روزه‌ای در نخجوان ـ و غافل از این که زیر علم مبارزی بسر می برند و در سایهٔ حکومت اسلامی ـ بساط نای و نوشی راه می اندازند و ساز و آوازی و احیاناً رقص و تماشایی. پیداست که رسیدن این خبرها به گوش نایب خلیفه رسول الله چه لهیب خشمی بر جانش می افکند و درد دین و تعصّب در اجرای احکام شریعت وادارش می کند که بمحض باز آمدن سه نوجوان در برابر چشمان حیرت زدهٔ سرداران و سپاهیان به باد تعنّت و دشنامشان گیرد[۳۱] و وعده کند که در نخستین لحظات ورود به اصفهان چشمان هوس باز و تماشا طلب و زیبا پسندشان را از چشمخانه بیرون کشد.[۳۲] گر چه مورخان این خشم و خروش را محصول ناکامیابی

سرداران در دستگیری و قتل شاه فراری تبریز نوشته‌اند، اما بحکم قراین می توان دریافت که غضب مبارزی ریشه در جای دیگری دارد. مردِ مسلمان متعهدی که برای ترویج شریعت و اجرای دقیق حدود و تعزیرات شرعی خواب و آرام را بر خود حرام کرده است، چگونه می تواند شرح بزم عشرتِ کسان و فرزندانش را بشنود و چشمانی را که تماشاگر اندام ظریف و حرکات دلفریبانهٔ رقاصان بوده‌اند به حال خود بگذارد که بار دیگر مرتکب معصیت شوند.

ظاهراً همین تهدید و آشنایی محکومان به خوش قولیهای پدر در چونین مواردی، باعث می شود که بمحض رسیدن به اصفهان توطئه‌ای ترتیب دهند وامیر دین پناه را در حال قراءت قرآن دستگیر کنند و چشمان نازنینش را میل کشند و به دوران سلطنتش پایان دهند[٣٣] و هفت سال تمام از زندانی به زندانی ببرندش تا سرانجام داعی حق را لبیک اجابت گوید و جهانی را از درک حکومت عادلانهٔ به شریعت آراستهٔ خویش محروم گذارد.

***

خوب، احساس شما نسبت به مردی بدین نازنینی و صاف اعتقادی، و جهادش در راه حق چیست؟ هر مسلمان مکتبی متعهدی با زمزمهٔ یا لیتنا کُنّا مَعَه، تأسفش این است که چرا روزگار برکت خیز حکومت مقدس او را در نیافته است و با چشم خود شاهد دقت وسواس آمیز مرد در اجرای احکام الهی نبوده است تا ببیند چگونه لبهایی را که بجای گریه و انابه به خنده گشوده می شوند می دوزد. وچشمانی را که هوس تماشای زیباییها دارند بیرون می کشد. وتنهای گناه آلودی را که بی تجویز شرعی بهم رسیده‌اند سنگسار می کند.

با این مقدمات انتظار شما در دوران حکومت اسلامی امیر مبارزالدین از شخصی چون خواجه شمس الدین محمد که حافظِ قرآن است و دلبستهٔ دین مبین چه می تواند باشد؟ جز این که روز و شب در مدیحش داد سخن دهد و در مساجد و تکایا از جلالت قدر و حقانیت راه او دم زند و مخالفان و معاندانش را از مفسدان فی الارض و محاربان با خدایی توصیف کند که باید بمحض رؤیت و احراز هویت شکمشان را سفرهٔ سگان کرد و لاشهٔ مردارشان را در مدفوع خران سوخت.

و حال آن که جناب خواجه دقیقاً بخلاف این رفتار کرده است، و در طول پنج سال حکومت اسلامی امیر مبارزالدین نه همین به آستانش نرفته و قصیده و مدیحه‌ای نیاز درگاهش نکرده، که به هر بهانه‌ای با کنایاتی روشنتر از تصریح به جنگ او رفته است و

به جنگ مشایخ عظام و علمای کرامی که در اجرای احکام اسلامی مددکار او بوده‌اند، و انگیزه‌اش هم این که: آتش زرق و ریا خرمن دین خواهد سوخت.

ایراد بنده و هر مسلمان مکتبی متعهدی به همین شیوهٔ ناپسندیده و رفتار خلاف شرع و اخلاق حافظ است. مـــرد محترم بجای آن که شمشیر جهاد بردارد و در رکاب نایب امیر المؤمنین به شوق شربت شهادت جانفشانی کند تا سعادت دنیا و آخرت نصیبش گردد، با طبع خداداد و کلام دلنشینش چنان داغ باطله‌ای بر پیشانی اعمال مرد خدا زده است که صد رحمت به فرعون و شدّاد و ضحّاک مار دوش.

شاعری بدین بی انصافی با آن اسلام التقاطی واحیاناً انحرافیش، به نظر شما شایستهٔ تجلیل است یا به محاکمه کشاندن و به داوری نشاندن که:

جناب خواجه شمس‌الدین، تو چگونه مسلمان و حافظ قرآنی هستی که نمی خواهی زیر بار حکومت اسلامی بروی، و با دیدن صحنه‌های مجازات فاسقان و عیّاشان و منحرفان و رفاه طلبان ـ که جز با تازیانه زدن و سر بریدن و سنگسار کردن نمی توان به راهشان آورد ـ روی در هم می کشی و باستناد این که همه کرامت و لطف است شرع یزدانی، بر می خروشی که جفا نه شیوهٔ دین پروری بود، حاشا؟ می گویی امیر مبارزچه کند، او هم مثل شیخ ابو اسحاق پیه بیدردی بر تن مالد و به بهانهٔ شریعت سهل و سَمِح تشکیل مجالس عیاشی و روزه خواریهای ماه مبارک و استماع موسیقی را ندیده بگیرد و با زمزمهٔ وَالعافینِ عَنِ النّاس حدود و احکام الهی را به دست فراموشی بسپارد، تا فاسقان جری‌تر شوند و با زمزمهٔ «جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز ـ باطل در این خیال که اکسیر می کنند» تلاشهای خدا پسندانهٔ نایب امیر المؤمنین را در اصلاح اخلاق جامعه منکر گردند؟

در کار مردی که از حد و تعزیر نزدیکترین کسانش در نمی گذرد، و با فرمان قتل عام سرکشان و طاغیان و باغیان می خواهد تخم الحاد را از بسیط زمین بر چیند، و شدت تعصبش در اجرای فوری احکام الهی بحدی است که در حین تلاوت قرآن بمحض رسیدن محکومان، مصحف شریف بر هم می نهد، به دست مبارک خویش گردن یکایک را می زند و بلافاصله قراءت را از سر می گیرد،[۳۴] چه رنگ ریایی دیده‌ای که با شایعهٔ منافقانهٔ ما از برون در شده مغرور صد فریب، در اعتقاد خلایق رخنه می افکنی. و با زمزمهٔ آه از این جور و تطاول که در این دامگه است، اذهان ساده لوحان را متوجه روزگار گذشته می کنی و ناز و تنعم دوران کفرآمیز بو اسحاقی را به رُخشان می کشی؟

حکومت اسلامی امیر مبارزالدین محمد چه هیزم تری به تو فروخته است که با توصیهٔ

به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است، داغ جاسوس بازی و اختناق بر پیشانی آن زده‌ای و با سفارش در آستین مرقع پیاله پنهان کن، مرد را به خونریزی و سفاکی شهرهٔ آفاق کرده‌ای؛ و شاه غازی خُم شکنی با این مایهٔ اخلاص را به ریاکاری متهم داشته‌ای که: مست است و در حق او کس این گمان ندارد؟ و با آن لحن گزنده به جان نازنینش افتاده‌ای که: خدا را محتسب ما را به فریاد دف و نی بخش.

اگر در نامهٔ اعمالِ لبریز از حسنات امیر مبارز، گناهی وجود داشته باشد همین است که بمحض تصرف شیراز جناب اجلّ عالی را در ردیف هزاران مفسدِ فی الارض گردن نزد و در طول حکومت پنج ساله با نادیده گرفتن خیره سریهایت، به گوشمال اقتصادی مختصری قناعت کرد، تا مگر فشار بیکاری و بی نانی به تنگت آرد و به دایرهٔ عاقلان و مصلحت اندیشانت کشاند؛ غافل از این واقعیت که تنی نازنده از زندان چه ترسد، و آدمیزاده‌ای که عمری در فقر و قناعت زیسته است به دنیای رنگینِ خیال پناه می برد و با دیدن قدح لاله از شراب موهوم سرمست می شود و عربده‌اش رساتر می گردد که: چشم بد دور که بی مطرب و می مدهوشیم. آری گناه مبارز همین بود و بس که تو را زنده گذاشت تا با طبع روان و طبیعت لجبازت چنان لکهٔ جنایت و آدم کشی و ریاکاری و تزویری بر چهرهٔ نورانی مرد خدا نهی که پس از گذشت قرنها، امروزه بندهٔ ناتوان برای غبار زدایی از آن جمال ملکوتی به درد سر افتم و احیاناً ترک سر.

در شیراز قرن هشتم که خبری از بدآموزیهای استکبار جهانی و ترّهات ابله فریبی بنام اعلامیهٔ حقوق بشر نبود تا بگوییم شستشوی مغزی شده‌ای و با مفاهیم باطلی از قبیل آزادی و حق حیات آدمیزادگان و ممنوعیت تفتیش عقاید و امثال آن خو گرفته‌ای که با شعارهای انحرافیِ مباش درپی آزار و هر چه خواهی باش، و با دوستان مروّت با دشمنان مدارا، می خواهی تیشه به ریشهٔ ملک و ملت زنی.

اصلاً جناب خواجه بفرما ببینم حرف حسابت چیست؟ می گویی مردم امیر مبارز و حکومت بی گذشتِ متظاهر به شریعتش را دوست نمی داشتند و به همین دلیل بمحض این که پایش را از شیراز بیرون گذاشت دار و دستهٔ کوچکی از هواداران ابو اسحاق شهر را گرفتند و اگر همراهی شیرازیان نبود موفقیتشان محال بود؟ اولاً خودت بهتر از من می دانی که این شبه کودتا دوامی نکرد و فداییان امیر مبارز به شهر برگشتند و به یاغیان چنان گوشمالی دادند که هوس طغیان برای همیشه از دل شیرازی رفت. ثانیاً بفرض این که مردم به تنگ آمده بودند گناه امیر مبارز چیست؟ می گویی احکام الهی را اجرا نکند که خلایق می رنجند؟ مگر احکام آسمانی با مشورت خاکیان وضع شده است که

با مخالفتشان ملغی گردد؟

می گویی مردم بی دل و دماغ شیراز از لشکر کشیها و جهانگشاییهای امیر مبارز چنان به خاک سیاه فقیری نشسته و داغدار عزیزان از کف رفته بودند که صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست؟ باز هم اولاً مگر معجزات شمشیر مبارک خالد بن ولید و امدادهای غیبی را فراموش کرده‌ای؟ با حضور سیدی بدان جلیل القدری امکان داشته است قطره خونی از دماغ سپاهیان اسلام فرو ریزد؟ هر چه کشته می شده‌اند منافقان و مرتدان و ملحدان بوده‌اند. ثانیا گرفتم چند صد هزار نفری هم کشته شده باشند، جان آدمیزادگان در مقابل هدفی بدان تقدس و عظمت ارزشی دارد؟ وانگهی در رکاب مجاهدی مثل امیر مبارز کشته شدن و مستقیماً بی هیچ سؤال و جوابی به بهشت رفتن بهتر است یا چند سالی با فقر و نکبت زیستن و مرتکب معاصی گشتن و سرانجام به درک اسفل واصل شدن؟

می گویی با شیوهٔ حکومت مبارزی بازار عوام بازی و ریاکاری رونق گرفته است و از سیاهکاری صومعه نشینان و به خلوت رفتن واعظان و اشک ریای زاهدان شکوه داری؟ اولا خوب و بد در هر صنفی هست، ثانیاً توقع داری واعظ و شیخ بدان نازنینی بروند و گوشهٔ خانه بنشینند تا دیگران بیایند و ته ماندهٔ بساط را چپاول کنند؟ ثالثا یک سر موی عوام الناس جن داری که غالبا هدف طعن و تمسخر جناب عالی اند می ارزد به وجود همه خاصان راحت طلب پر توقعی که سر پر فتنهٔ شمشیر طلبشان به دنیی و عقبی فرو نمی آید.

نکند گرمی بازار حریفان و مقایسهٔ زندگی پر رونق و تنعمشان با زندگیِ گنج در آستین و کیسه تهیِ خویش، کارت را به حسادت کشانده است؟ اگر واقعاً چنین است و آرزوی ناز و نعمت داشتی، چرا از راه عاقلانه وارد نشدی و بجای مدح حاکم منصوب آن هم شاه غازی و خسرو گیتی ستانی چون امیر مبارز الدین که بقول خودت از شمشیرش خون می چکد، و به اقرار خودش بیش از هفتصد هشتصد نفر را با دست مبارک به درکات جهنم فرستاده است، بخلاف مذهب مختارِ زمان به هر مناسبتی یادی از شاه شکست خوردهٔ فراری بی پشت و پناه کردی، و دم از دولت مستعجل بو اسحاقی زدی، و به یاد بزمگه انس و ادبش ناله سر دادی؟ هر چه امیر مبارز از ذوق و هنر بی بهره باشد این قدر می فهمد که میان تو و همکارانی از قبیل خواجوی کرمانی و عماد فقیه و سلمان ساوجی و دهها شاعر دیگر تفاوت از زمین تا آسمان است. اگر واقعاً طالب صلهٔ ملوکانه و زندگی تجمل آمیز بودی، چرا ارادتی ننمودی تا سعادتی ببری؟

حضرت خواجه، تو را به همان قرآنی که اندر سینه داری بگو ببینم مردی بدین

نازنینی و شریعت گستری و اسلام پناهی چه هیزم تری به تو فروخته است که در طول پنج سال تسلطش بر شیراز نه فقط پا به در باش نمی گذاری و چون دیگر شاعران شیرازی به مدیحه گریش نمی پردازی، که از چپ و راست نیشهای گزنده نثارش می کنی؟ انصافت کجا رفته است مرد عزیز؟ امیری بدین نازنینی را که جز اجرای احکام خدایی هدفی ندارد با کنایاتی ابلغ من التصریح هجو کردن کار خدا پسندانه ای است؟ عقل مصلحت بینِ زمانه شناست چه شده است که خودت را از بساط سلطنت کنار می کشی و میدان به حریفان می دهی تا به آب توبه بشویند جامه ها از می و با مدایح غرّا به کسب صله های جانانه موفق شوند و جناب عالی ناله و زنجموره سر دهی که: گل به جوش آمد و از می نزدیمش آبی، و کاسهٔ گدایی برداری که: وجه می می خواهم و مطرب که می گوید رسید.

خواجه هستی باش، شاعر هستی باش، لسان الغیب هستی باش، اما بدان که نه علم زندگی بلدی و نه حساب و کتاب سرت می شود، بیهوده با سیلی صورت خود را سرخ مکن و شانه متکان که رند عالم سوز را با مصلحت بینی چه کار. مصلحت بینی شرط عقل است. تا دیروز بساط شیخ ابو اسحاق گسترده بود بسیار خوب، مگر ندیدی ورق برگشت و روزگار عوض شد و با عوض شدن خان حاکم یکباره سلیقه ها دگرگون گشت و در خمخانه ببستند و گیسوی چنگ بریدند و موسم ورع و روزگار پرهیز فرا رسید؟ خوب در همچو حال و هوایی این هم شد شعر که اگر چه باده فرح بخش و باد گلریز است؟ خدا پدر امیر مبارز را بیامرزد که دستور نداد زبان از ته حلقت بیرون کشند و سینه ات بشکافند و دل پر جرأتت را در معرض تماشای خلایق بگذارند.

می خواهی بگویی من شاعرم و شاعر از زشتیها نفرت دارد و هیچ زشتی به قباحتِ زهدِ ریایی نیست. می خواهی بگویی از تظاهرات خنک فرصت طلبان دلت بهم خورده است و نتوانسته ای الواط و قوّادان شهر را در لباس نهی از منکر تماشا کنی و زنان بدکارهٔ بدنام را در منصبِ عفت الزمانی؟ می خواهی بگویی نمازی که از ترس شلاق محتسب بخوانند به دو شاهی نمی ارزد و خدا از آن خرقه بیزار است صد بار که صد بت باشدش در آستینی؟ حرفهایت را قبول ندارم. همین یک نفر تو شاعر بودی. مگر دیگران نبودند و این صحنه ها را نمی دیدند، چه شد که تو و عبید زاکانی سپر بلا شدید واز وجود خودتان مایه گذاشتید؟

می خواهی بگویی: من علاوه بر شاعری آزاده ام و مرد آزاده سر می دهد و بخلاف هوای دلش سر نمی نهد، مرد آزاده گرسنگی می کشد و سر تسلیم در برابر سفّاکان فرو

نمی آورد، مرد آزاده به استقبال مرگ می رود و تحمل زندگی ننگ آلود نمی کند. محض خدا بس کن، همین حرفها را زدی که حتی سالها بعد از مرگت بیچاره محمد گلندام نمی دانست برای جمع آوری اشعارت چه توجیهی علَم کند و با زبان ایما و اشاره از «غدر ابنای روزگار» سخن گوید.

***

دوست عزیز،

معذرت می خواهم که به حکم «صنعت التفات» خطابم از جناب عالی متوجه حافظ شد و خشم و خروشهایم را بر فرقش ریختم. مرد شایستهٔ این ملامتها و بدتر از اینهاست. بنده هر چه صاحب گذشت و اهل اغماض باشم نمی توانم او را ببخشم و ضدیتهایش را با امیر نازنین شریعت مآبی چون مبارزالدین نادیده بگیرم. اگر به دستم می افتاد برای کسب ثواب اخروی هم بوده باشد با چنگ و دندان قطعه قطعه‌اش می کردم. آن وقت جناب عالی توقع دارید بیایم و در تجلیلش مقاله بنویسم؟ من و این کارها، خدا نکند. به همین دلیل با کمال شرمندگی از قبول دعوتتان معذورم، با این که می دانم بخلاف عقیده نوشتن سهل است و آزردن دوست دیرینه‌ای چون جناب عالی از جهل، رنجشتان را بجان می خرم و مرتکب معصیت مقاله نویسی در تجلیل حافظ ـ با آن اسلام انحرافیش ـ نمی شوم که نمی شوم.

اردیبهشت ۶۷

یادداشتها:

۱ ـ ابن بطوطه: **سفرنامه**، ترجمهٔ موحد، جلد اول، تهران ۱۳۵۹، ص ۲۲۲.

۲ ـ ابن بطوطه، ص ۲۲۹ و ۲۲۱.

۳ ـ ابن بطوطه، ص ۲۱۶ و ۲۱۷.

۴ ـ ابن بطوطه، ص ۲۲۶.

۵ ـ کتبی محمود: **تاریخ آل مظفر**، بکوشش نوائی، تهران ۱۳۶۴، ص ۴۲.

۶ ـ سمرقندی کمال الدین عبدالرزاق: **مطلع السعدین و مجمع بحرین**، بکوشش نوائی، تهران ۱۳۵۳، ص ۲۷۰.

۷ ـ در اثنای کر و فر [با اوغانیان] از اسب خطا شد، پهلوان علیشاه بمی... فرود آمد و اسب خود پیش کشید. امیر مبارز الدین سوار نمی شد و گفت بیست سال پیش از این در حضرت مقدس امیر المؤمنین علی... عزت شهادت طلب کرده‌ایم. (کتبی، ص ۵۳).

۸ ـ کتبی ص ۶۰. امیر شکرها کرده چند رقبه از خالصجات نرماشیر به اقطاع سید مقرر فرمود (وزیری: **تاریخ کرمان**، بکوشش باستانی، جلد اول، تهران ۱۳۵۸، ص ۵۰۷).

۹ ـ کتبی، ص ۷۷.

١٠ ـ در کرمان... مسجد جامع بنا فرمود و... مولانا عفیف الدین را از یزد استدعا رفت تا در جمعهٔ اول خطبه بخواند... و نزدیک قصر همایون دارالسیاده عمارت کرد... و سید صدرالدین آوجی را با فرزندان از یزد طلب داشت و در جنب آن جا مقیم گردانید (کتبی ص ٥٧).

١١ ـ دکتر غنی، **تاریخ عصر حافظ**، تهران ٢٥٣٦، ص ١٨٠.

١٢ ـ کتبی، ص ٥٢؛ سمرقندی، ص ٢١٩.

١٣ ـ کتبی، ص٤٥. اگر چه معین الدین میبدی بواسطهٔ آن که مداح این سلسله بوده نخواسته است خلاف عهد و پیمان و قول و سوگند مبارزالدین را اظهار کند، از قتل اخی شجاع الدین طفره رفته و اسم نبرده، اما از سایر کتب تواریخ مفهوم می شود که اخی شجاع الدین بحکم مبارز الدین بقتل رسید (وزیری ص ٤٨٥).

١٤ ـ دکتر غنی، ص ١٦٠.

١٥ ـ کتبی، ص ٦١؛ سمرقندی ص ٢٦٣ [حواشی نوائی نقل از **مواهب الهی**].

١٦ ـ سمرقندی، ص ٢٦٣؛ کتبی، ص ١٤٤ [حواشی نوائی نقل از **جامع التواریخ حسنی**].

١٧ ـ سمرقندی، ص ٢٦١.

١٨ ـ کتبی، ص ٦٢.

١٩ ـ کتبی، ص ١٤٥ [نقل از **جامع التواریخ حسنی**].

٢٠ ـ کتبی، ص ٦٣.

٢١ ـ کتبی، ص ٦٣؛ سمرقندی ص ٢٦٦.

٢٢ ـ امیر مبارزالدین [با دیدن بیتی که نوشته بود] گفت مار بچه است (**جامع التواریخ حسنی** ، دکتر غنی، ص ١٠٤) علی سهل به مرضی که داشت سپری شد (**مواهب الهی** ص ٢٦٤ [برپدر دروغگو...]. در آن وقت که امیر شیخ از شیراز بیرون می رفت، پسر او علی سهل که در سن ده سالگی بود او را نتوانست برد، در خانهٔ سید تاج الدین واعظ پنهان کردند. جمعی از مفسدان نشان دادند طفلک را از آن جا بدر آوردند... و آن طفل را شهید کردند (کتبی، ص ٦٤). نیز رجوع شود به (دکتر غنی، ص ١٠٤).

٢٣ ـ شاه شجاع را در این معنی رباعیی هست:... رندان همه ترک می پرستی کردند ـ جز محتسب شهر که بی می مست است (سمرقندی، ص ٢٧٠).

٢٤ ـ کتبی، ص ٧١؛ دکتر غنی ص ١٨٦.

٢٥ ـ ابن بطوطه، ص ٢٢٩.

٢٦ ـ آخر بعد از هجوم هلاکو به بغداد و نمدمالی تاریخی اش، که منجر به مرگ المستعصم بالله شد و بی شوهر ماندن هفتصد زن زیبا و ١٢٠٠ خادم و مطرب و دلقک [اقبال: **تاریخ مغول**، ص ١٨٤ نقل از **رسالهٔ فتح بغداد**] عده‌ای از فرزندانش به مصر رفتند و در آن جا دعوی خلافت کردند، البته بی هیچ دم و دستگاهی که از سواری افتادن ربطی ندارد به از قمچی افتادن.

٢٧ ـ و امیر مبارز الدین به قلعهٔ ماروانان نزول کرد و با وکیل خلیفه امیر المؤمنین المعتضد بالله ابوبکر العباسی بیعت کرد و در سنهٔ ٧٥٥ خطبهٔ اسلام در بلاد عراق که از مدت هجوم لشکر سلاطین مغول الی هذا الیوم از زینت ذکر خلفای عباسی عاطل مانده بود به ذکر القاب خلیفه... مشرف شد، و از غرایب معجزات نبوی آن که به حکم حدیث ان الله تعالی یبعث لهذه الامه فی کل مأه سنه من یجدد لها دینها... از واقعهٔ بغداد تا این زمان صد سال بود (کتبی، ص ٦٧).

٢٨ ـ و به قول نویسندهٔ **تاریخ کرمان** با سیصد نفر (وزیری، ص ٥١٣).

٢٩ ـ عوام شیراز داعیهٔ غوغایی داشتند. آوازه در انداختند که او را به قلعهٔ فهندز می برند (کتبی، ص ٧٥).

٣٠ ـ پسر بزرگ گفت امیر شیخ پادشاهی عادل و باذل بود هرگز دست به خون او نیالایم، پسر کوچک محض

خوشامد امیر محمد سر آن پادشاه... از بدن جدا کرد (وزیری، ص ٥١٢).

٣١ ـ امیر مبارزالدین فرزندان را به سخنان سخت برنجانید... و در خلا و ملا به کلماتی که نه مناسب بزرگان باشد ایشان را مشوش می داشت (کتبی، ص ٧٨) امیر مبارز الدین فوق العاده بدمنش و تند خو و بد زبان و فحاش [بود] و به قول حافظ ابرو: دشنامهایی می گفت که استربانان نیز از گفتن آن خجالت کشند (دکتر غنی، ص ١٨٦).

٣٢ ـ در راه [تبریز به اصفهان] همواره به کنایت تخویفی می نمود به گرفتن بعضی و کور کردن وکشتن بعضی. (کتبی، ص ٧٨).

٣٣ ـ کتبی، ص ٧٩.

٣٤ ـ و بسیاری بود که در اثنای قراءت قرآن... جمعی را حاضر کردندی، به دست خود ایشان را بکشتی و... به تلاوت مشغول شدی. شاه شجاع ازپدر سؤال کرد که: هزار کس در دست شما کشته باشد؟ گفت که: هفتصد هشتصد آدمی باشد (کتبی، ص ١٣٩: حواشی دکتر نوائی از جامع التواریخ).

برگزیده‌ها

بهاءالدین خرّمشاهی

میل حافظ به گناه*

حافظ با آن که هنرمند و اندیشه‌ور ژرف‌کاوی است، زندگی ساده‌ای داشته است. نه حرص مال و منالی، نه حبّ جاه و مقامی. نه داعیهٔ ترک و تزّهدی، نه لاف کرامات و مقاماتی. نه گوشه گیر بوده است، نه صدر نشین. نه غرق در ناز و نعمت و نه گرفتار فقر و محنت. در گذران معیشت، طبعی آسانگیر و خرسند و خشنود داشته است. بی آن که اهل دنیا باشد، دنیا و خوش‌های عادی دنیوی را مغتنم می شمرده است. هم اهل اخلاق و هم اهل دیانت بوده است؛ ولی بیشتر اصول را رعایت می کرده و درون را می دیده است.

حافظ نمونهٔ اعتدال روح است: آزاده‌ای است کامکار و کام یافته که جسم و روحش، دنیا و آخرتش، لفظ و معنایش، عین و ذهنش با هم سر جنگ ندارند. سهل است در انس و آشتی بسر می برند. اگر اهل زهد نیست درست به این خاطر است که می داند زهد ـ حتی زهد بیریا ـ همانا دیدن یک وجه از حقیقت و ندیدن سایر وجوه حقیقت، یا وجوه سایر حقایق است. زهد بدون افراط و اسراف دست نمی دهد و این با اصل تعادل و اقتصاد و اعتدال او جور نمی آید. درعین آن که از زهد و ریاضت بیگانه است با قناعت و مناعت آشناست. تنها حرصی که دارد حرص بازگشودن رازهای هستی است. کلید رازگشا را در زاهد پیشگی یا چله نشینی یا سر سپردن به آداب سیر و سلوک زمخت ظاهری یا دل سپردن به تحصیل علم و ادب، نمی جوید.

منظور این نیست که حافظ سیر و سلوکی نداشته یا سیرش بی سلوک بوده، بلکه این

* به نقل از کتاب: ذهن و زبان حافظ، تألیف بهاءالدین خرمشاهی. چاپ اول، نشر نو. تهران ۱۳۶۱. ص ۲۷-۶۲

است که آنچه بر همه شؤون زندگی و ذهن حافظ حاکم بوده و در شخصیتش ریشه دار و در شعرش جلوه گر است، گرایش به اعتدال و پرهیز از افراط و اسراف است. نکتهٔ دیگر در ترسیم سیما و سلوک معنوی حافظ این است که ذهن بی ترس و تعصب او ـ و چه بسا ترس و تعصب یک چیز است ـ مانند ذهن ریاضت پیشگان و صوفیان خام و زاهدان خشک نیست که بیم بیمارگونه‌ای از هرگونه زیبایی و ظرافت دارند و سراسر زندگی و زمین را محنتکده‌ای دلگیر و دام بلا و دار ابتلا می شمارند، و بر اثر در افتادن با امیال طبیعی و مهار زدن به شور زندگی و نشاط حیات ـ که نامش را نفس امّاره می گذارند ـ چنان دیوی از تمایلات طبیعی خویش برای خویش و در درون خویش می سازند که جز آن که همواره با عبوسی و اضطرابی جانکاه، زندانی و زندانبان «نفس امّارهٔ» خویش باشند چاره‌ای ندارند. نمونه و مثال در این باب بسیار است و نقل حکایتی از یکی از عرفای بزرگ، ذوالنون مصری، از قول عطار در **تذکرة الاولیا** بی مناسبت نیست:

نقل است که او را ده سال سکبایی (= سرکه با، آش سرکه) آرزو بود و نخورد. شب عیدی، نَفْس گفت: «چه شود اگر فردا مرا سکبایی به عیدی دهی؟» ذوالنون گفت: «ای نفس! اگر امشب مواسا (یاری) کنی تا در دو رکعت نماز قرآن ختم کنم، فردا سکبا به خورد تو دهم.» نفس موافقت کرد. دگر روز چون از نماز عید فارغ شد، سکبا آوردند. شیخ لقمه‌ای برداشت تا به دهن برد، بازگردانید و باز کاسه نهاد (دوباره در کاسه نهاد) و در نماز ایستاد. بعد از آن خادم گفت: «یا شیخ، این چه حال بود؟» گفت: «آن ساعت که لقمه برداشتم، نفس گفت: عاقبت به مقصود رسیدم. من گفتم: نرسی. و باز جا نهادم [دوباره به جای خودش نهادم].» و گویند که همان ساعت یکی درآمد، با دیگی سکبا، و پیش شیخ نهاد و گفت: «ای شیخ بدان که من مردی حمال و عیالدارم. مدتی عیال از من سکبا آرزو کردند و دست نمی داد. تا دوش که شب عید بود، سکبا ترتیب کردیم. و امروز ساعتی در خواب شدم. پیغمبر ـ علیه الصلوة والسلام ـ به خواب دیدم. مرا گفت: «خواهی فردای قیامت مرا ببینی؟» گفتم: «بلی یا رسول الله!» گفت: «این دیگ سکبا برگیر و پیش ذوالنون بر و از منش سلام برسان و بگو: محمد ـ رسول الله ـ شفاعت می کند که لقمه‌ای چند از این بکار بر و با نفس خود صلح کن.» ذوالنون بگریست و گفت: «فرمانبردارم.»[1]

مهم این است که حافظ به صرافت طبع پاک، و روان زلال خویش توانسته بود دریابد که بهترین راه مبارزه با نفس، دست کشیدن از نفس مبارزه است، و در هر حال مبالغه را از حد نگذراندن، که به قول سعدی «پلنگ از زدن کینه ورتر شود»!

همین است که گناه را شرّ مطلق نمی شمارد و همهٔ گناهان را یکسان و از یک نوع و جنس نمی داند و از همه به یک اندازه پرهیز نمی کند و فقط به اندازهٔ طاقت عادی بشری، آن هم از گناهان آزارنده، اجتناب می کند. نصیب خویش را از دنیا فراموش نمی کند ولی تا همان حد که از شدت حرمان به دامان حرص نیفتد: «مباد کآتش محرومی آبِ ما ببرَد».[۲] و در طول سیر و سلوک غیر رسمی عارفانهٔ او، همین کامکاریهای کوچک بهتر از زهد متکلفانه و حرمان پرستی مرتاضانه می توانسته است بی اعتباری و ناپایداری جهان را به او بشناساند و او را از هرگونه آز آزاد، و برای ترک تعلقات دست و پا گیر دنیوی آماده کند، و از او انسانی خرسند و خشنود بسازد که به راهواری فراز و نشیب بادیهٔ حیرت و طلب را طی کند و به نزهتگاه آزادی و فرزانگی عارفانه برسد.

در این که حافظ وجدان اخلاقی نیرومندی دارد جای تردید نیست. منتها اخلاق او اخلاق آزادگان است، نه اخلاق اهل حرص و هراس. راستی و رادی و رندی را ترویج می کند، نه ریا و ریاضت و رعونت را.

بر در میخانه رفتن کار یکرنگان بود
خودفروشان را به کوی میفروشان راه نیست

اخلاق او اخلاق اخلاص و زیبایی و زندگی و سبکروحی است، نه زهادت و عبوسی و گرانجانی.

باری حافظ رند بوده است، رند شخصیتی است جامع الاطراف، متناقض و متوازن که فرصت و مجال نوسانش از ازل تا به ابد و از مسجد تا میخانه و از ایمان تا حوالی شک است. اهل ایمان است و حتی اهل عمل و عبادت، ولی نه اهل زهد و جزم و جُمود. اهل شک است ولی به قصد تزکیهٔ نفس و تصفیهٔ ایمان. منیع الطبع است، اما گرانجان نیست. اهل تقوی است اما «این تقوی‌ام تمام که با شاهدان شهر...»

اهل عشق، هم آسمانی و هم عرفانی، هم زمینی و انسانی و حتی اهل فسوق می تواند باشد، اما اهل دروغ نیست. اهل فضل است اما فضلفروش نیست. اهل اخلاق و مکارم اخلاق است و در استکمال نفس و اعتلای روح می کوشد، اما ضعفهای بشری را نیز می نوازد. اهل گناه و سرانجام اهل رحمت و رستگار است.

هر چند غرق بحر گناهم ز صد جهت
تا آشنای عشق شدم ز اهل رحمتم

***

شک نیست ـ لااقل برای نگارنده که می کوشد سخنش متکی و مستند به **دیوان حافظ** باشد ـ که حافظ به سائقهٔ زیبایی دوستی و حساسیت طبع و هیجان هنر و نشاط حیات، به قول قدما به وسوسهٔ نفس امّاره گرفتار آمده و به قول خویش «جوهر روح به یاقوت مذاب آلوده» کرده است و با باده آشنا شده است و این حادثهٔ مهمی در زندگی ظاهراً بی حادثهٔ او بوده است، و از رهگذر تعارضی که بر اثر ترک اولی و این گونه قانون شکنیهای شرعی (باده نوشی، نظر بازی، تمایل به مطرب و معشوق و در یک کلام **میل به گناه**) بین عقل و هنر و اعتقاداتش پدید آمده دو بهره برده است. نخست این که به زیباترین وجهی این گیر و دارهای درونی و نفسانیش را توصیف کرده، دیگر این که با تحول و تکانی که بدین ترتیب در عواطف و عقاید و احساس و اندیشه‌اش پیدا شده، از یکسونگری و خام اندیشی و زاهد پیشگی فرا گذشته و وسعت مشرب و سعهٔ صدر یافته است.

عامترین تعریفی که برای گناه می توان به دست داد و احتمالاً در عهد حافظ هم به همین معنا، مفهوم و مقبول بوده: تخطی ارادی فرد از یک حکم اخلاقی (وجدانی، عرفی) یا مذهبی است. البته این کلی ترین تعریف گناه است و ممکن است از نظر یک قدّیس یا عارف معنای گناه بسی باریکتر و مصادیق آن بسی فراوانتر از گناهان کبیره و صغیرهٔ معروف باشد. بعضی ممکن است تا آن جا پیش بروند که هر خیال پریشان و کوچکترین خار خار وسوسهٔ گناه را، بدون به عمل در آوردن آن هم، به اندازهٔ ارتکابش وخیم بدانند.

بسیاری از عرفای مکاتب گوناگون شرق و غرب بوده‌اند که از نفسِ وجود احساس گناه می کرده‌اند. بنده ابتدا تصور می کردم «وجود» یعنی اِنانیت و اسکتبار، اما با تفحص بیشتر معلوم شد که وجود به همین معنی «وجود داشتن و هستی» است. این فکر، هم در تصوف اسلامی سابقه دارد و هم در تصوف مسیحی. و حداکثر توسّعی که برای آن می توان قائل شد این است که بگوییم مراد توجه و تذکر به وجود خویش است نه صرف وجود.

مسألهٔ گناه فطری و گناهکاری جبّلی و ذاتی (Original Sin) که خود حدیث مفصلی است از معنای اخیر دور نیست. گناهکاری ذاتی یا گناه جبلی و فطری از اصول عقاید اغلب مذاهب و فرقه های مسیحیت است. این گناه میراث فطری فرزندان آدم است که از آدم ابوالبشر ـ که دل به وسوسهٔ حوا و شیطان سپرد و گناه کرد ـ به او ارث رسیده

است و او را از عنایت الهی دور کرده است. گناه جبلی کسبی یا اختیاری نیست. هر انسان نوزادی با داغ این گناه به جهان می آید و اگر فیض ربانی دستگیری نکند، نه با «غسل تعمید» و نه با «هفت آب» و نه با «صد آتش» از لوث این گناه تطهیر نمی یابد.[۳]

قرینهٔ این فکر در عرفان ما سابقه دارد که «وجود ک ذنب لا یقاس به ذنب» (وجود تو گناهی است که هیچ گناهی به پای آن نمی رسد) بیان موجزی از آن است. حافظ در ابیات زیر کمابیش همین فکر را باز می گوید:

جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد
ما را چگونه زیبد دعوی بیگناهی
از دلِ تنگ گنهکار برآرم آهی
کآتش اندر گنه آدم و حوا فکنم

اما در الهیات و در کتاب و سنّت به چنین عقیده‌ای بر نمی خوریم، بلکه به خلاف آن بر می خوریم که برای نمونه دو دلیل بارزش از قرآن نقل می شود: ۱- کل نفس بما کسبت رهینة (هر کس در گروی کردار خویش است)؛ ۲ - ولا تَزِر وازرة وِزر اُخری (هیچ کس متحمل بار گناه یا پادافراه دیگری نیست).

از سوی دیگر ممکن است کسانی اِباحی باشند و بسا چیزها را که در شرع و عُرف ممنوع (گناه) شمرده شده مرتکب شوند و خود را گناهکار ندانند، و بالطبع احساس گناهی هم در دل نیابند.

باری تحدید و تعداد گناه، و نیز تعیین مفهوم و معنای هر یک، دشوار است، چه در هر عصر و از نظرگاه هر مکتب و مذهبی و حتی هر شخصی فرق می کند. فی المثل ذبح گوسفند ممکن است از نظر جامعه یا فردی صواب و حتی ثواب بیاید و از نظر جامعه یا فردی گناه. مثال دیگر و دقیقتر این که فی المثل حکم الکلیسم در عصر حافظ با عصر ما فرق دارد. در عصر حافظ بیشتر یک خطای مذهبی شمرده می شده تا یک بلای اجتماعی. وچه بسا شادخواری آن زمانه، هرزه خواری بیمارگونهٔ زمانهٔ ما نبوده و به حد یک بلیهٔ اجتماعی نرسیده بوده است. در گذشته باده نوشی از نظر اخلاقی صرف، ناپسندیده نبوده و کمتر قبح ذاتی و عقلی داشته، بلکه طبق تشریع شارع و نص قرآن حرمت شرعی داشته است.

تقسیم بندی و تفاوت نهادن بین جنبهٔ اخلاقی، عاطفی، عرفی، مذهبی، سنّتی یک

گناه دشوار است و در عمل قابل تفکیک و تشخیص نیست. آن جا که گروهی احکام و ارزشهای مذهبی ـ اخلاقی در جامعه‌ای مقبول و متبع است نمی توان مرتکب یک تخطی یا گناه شد که صرفاً فحوای عرفی و سنتی یا صرفاً فحوای مذهبی داشته باشد، بلکه مطمئناً دارای فحوای کلی چندگانه و در عین حال یگانه‌ای است.

حافظ با همهٔ تربیت و تهذیب دینی که می توان برایش تصور کرد، بیشتر از گناه اخلاقی ـ عاطفی پروا داشته است تا گناه عرفی یا دینی:

ـ مباش در پی آزار و هر چه خواهی کن
که در شریعت ما غیر از این گناهی نیست

دلش به ناله میآزار و ختم کن حافظ
که رستگاری جاوید در کم آزاری است

باصطلاح قدما حافظ بیشتر در غم **حق الناس** است تا **حق الله**:

ـ پیر دردی کش ما گرچه ندارد زر و زور
خوش عطابخش و خطاپوش خدایی دارد

ـ گر میفروش حاجت رندان روا کند
ایزد گنه ببخشد و دفع بلا کند

حیرت حافظ و سپس رسالت او بر اثر پی بردن به این است که معاصران او برعکس رفتار می کنند. یعنی گناه اخلاقی را آسانتر و فراوانتر مرتکب می شوند، اما گناه دینی را دشوارتر و پنهان‌تر! گویا در این باب توضیح بیشتری لازم است: منظور این نیست که لزوماً در همهٔ موارد یا در اصول بین اخلاق و عرف (قانونهای عرفی)، و مذهب اختلاف هست، بلکه غالباً اتفاق هست، ولی گاه ممکن است یک امری از لحاظ عرف و ادب گناه شمرده شود ولی حکم شرعی قاطعی در باب آن نداشته باشیم. یا برعکس یک امر از نظر شرعی و اخلاقی گناه عظیم شمرده شود، مانند غیبت و دروغ و ریا، ولی عرفاً و عملاً قبحش تخفیف یافته باشد یا نادیده گرفته شده باشد.

ابن العربی در **فتوحات** حدیثی نقل می کند که شایان نقل و عبرت است: قیل لرسول الله ـ صلی الله علیه و آله و سلم ـ «ایزنی المؤمن؟ قال نعم، قیل: أیشرب المؤمن؟ قال نعم، قیل: أیسرق المؤمن؟ قال نعم، قیل: أیکذب المؤمن؟ قال لا!» [از پیامبر (ص) پرسیدند: آیا ممکن است مؤمن زنا کند؟ فرمود: آری، پرسیدند: ممکن است مؤمن شراب بنوشد؟ فرمود: آری، پرسیدند: ممکن است دزدی کند؟ فرمود: آری، پرسیدند: ممکن است دروغ بگوید؟ فرمود: نه!»]. ابن العربی نظر پیامبر (ص) را تأیید و چنین تعلیل

می کند که زیرا ایمان با کذب جمع نمی شود.[۴]

باری گفتیم حافظ می دید که بسیاری از معاصرانش، گناه اخلاقی را بآسانی مرتکب می شوند، اما گناه دینی را کمتر، و پیش از آن که درِ میخانه را ببندند درِ خانهٔ تزویر و ریا را گشوده‌اند که غزلش معروف است. مورد دیگر هم هست:

در میخانه بسته‌اند دگر افتتح یا مفتّح الابواب

که طنزی رندانه در کار می کند. چه مصراع دوم می تواند به معنی عام در نظر گرفته شود و طلب هر فتوحی از مفتح الابواب باشد. یا فقط طلب بازگشایی دری که بسته‌اند!

همین است که حافظ شناخت عمیقی از گناه و انواع و مراتب و درجات آن دارد. و بزرگترین گناه تهدید کنندهٔ اسلام و تباه کنندهٔ انسان را همانا در ریا می داند (توسعاً شامل خودبینی و خودپسندی و خودرایی و جلوه فروشی و زهد فروشی و فضلفروشی، و خود را پاکدامن انگاشتن، و اعجاب و اعتماد به طاعت خود داشتن و در دیگران از سر حقارت نگریستن و دروغ و دغل و قلب و تزویر در کار داور و بندگان او کردن و بی درد و بی عشق و بی معرفت زیستن و الی غیر النهایه...) بقطع می توان گفت در قلمرو فرهنگ اسلامی، در هیچ دوره‌ای و هیچ دیاری، هیچ کس با شور و شدت حافظ کمر به کین ریا نبسته است، و همت به قلع این ریشهٔ فساد نگماشته است.

چنان که پیش از این هم گفته شد برای پی بردن به حیات روحی و سیر و سلوک معنوی حافظ هیچ منبعی موثقتر و مستقیمتر و در عین حال تازه و کهنتر از خود دیوان او نیست. با تأمل در دیوان، نیازی به توسل به تذکره‌ها و تواریخ نداریم. مگر این که فرضاً خواسته باشیم بدانیم حافظ و حاجی قوام چند بار به دیدن همدیگر رفته‌اند، یا حافظ چند فقره صله از شاه شجاع گرفته است؛ که اتفاقاً منابع تاریخی پاسخگوی این گونه سؤالات هم نیست. باری، جز دیوان هر منبع دست دوم است. اما دلیل این که شعر حافظ آیینهٔ تمام نمای شخصیت و اندیشهٔ اوست این است که: ـ اولاً در هنر، هنر اصیل و والا، نمی توان دروغ گفت و در واقع هنرمند از دست دروغها و دغلیهای دیگر دنیا به دامان هنر پناه می برد که راست بگوید و راست بشنود و اعتراف کند و هر چه می خواهد دل تنگش بگوید ـ ثانیاً حافظ هنرمند توانایی است، و مطمئنیم ـ یعنی شعرش نشان می دهد ـ که مشکلات فنی هنریی که دست و پاگیرش شوند و در ابلاغ پیامش اخلال ایجاد کنند نداشته است. ابزار و مواد هنرش، مهارت زبانی و بیانی او، غنای واژگانش، احاطه‌اش به صناعت شاعری و سخنوری چندان است که می توان مطمئن بود با وزن و قافیه فصیحتر و باریکتر می توانسته است سخن براند تا بی وزن و قافیه، یعنی به نثر.

حال اگر دو مقدمهٔ بالا را پذیرفته باشید نتیجه‌اش این می شود که حافظ جز درصدی که باید به حساب مبالغه و مجاز شاعرانه گذاشت، که آن نیز به یک تعبیر «راست» است و «دروغ» نیست، و خوانندهٔ سخن شناس میزان و مواردش را می شناسد، در اثر خویش بروشنی جلوه گر است:

راست چون سوسن و گل از اثر صحبت پاک
به زبان بود مرا آنچه تو را در دل بود

یادآوری این نکته نیز لازم است که طبعاً نگارنده نمی خواهد و نمی تواند با استدلال منطقی ثابت کند که حافظ می می نوشیده است. چه منطق هنر با منطق عقل و علم فرق دارد. بلکه آنچه می گوید استنباطی است که از تأمل در دیوان او حاصل کرده است. این استنباط طبعاً متضمن نحوهٔ نگرش نگارنده به اشعار خواجه نیز هست. لذا مانند هر برداشت و تفسیری، و بیشتر از هر خبری، می تواند محتمل صدق و یا کذب باشد. و کذب یعنی عدم اصابت به واقع، و قطع نظر از نیّت. چه بسا دیگران تفسیر و استنباطی غیر از این و حتی نقطهٔ مقابل این از دیوان خواجه داشته باشند.

***

حافظ به دو گناه، که حرمت جنبهٔ شرعیش بر جنبهٔ عرفی اخلاقی عاطفیش می چربد، گرایشی صمیمانه داشته است: شراب و شاهد. دو مضمون می و معشوق، با همهٔ کار و بارهای نازکانهٔ شاعرانهٔ آنها بیش از دو سوم **دیوان حافظ** را در بر گرفته است. و از سراسر دیوانش بر می آید که این دو را فرد بارز و مثل اعلای لذت می داند:

- من نه آن رندم که ترک **شاهد و ساغر** کنم
محتسب داند که من این کارها کمتر کنم
- برو معالجهٔ خود کن ای نصیحتگو
شراب و شاهد شیرین کرا زیانی داد
- حافظ دگر چه می طلبی از نعیم دهر
می می خوری و طرهٔ **دلدار** می کشی
- **شراب** لعل و جای امن و یار مهربان ساقی
دلا کی به شود کارت اگر اکنون نخواهد شد
- **شراب** بیغش و **ساقی** خوش دو دام رهند
که زیرکان جهان از کمندشان نرهند
- صراحیی و حریفی گرت به چنگ افتد

به عقل نوش که ایام فتنه انگیز است

نمونه بسیار است و در واقع تمامی **دیوان حافظ** شاهد صدق این مدعاست، از جمله دو غزل معروف به مطلع ۱ ـ «دلم جز مهر مهرویان طریقی برنمی گیرد» و ۲ ـ «مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد»، نسیجی درهمبافته از می و معشوق است.

نوشیدن می در عصر حافظ، از نظر دینی فسق عظیمی شمرده نمی شده، منتها حافظ می خواسته است بدون ترس و تعصب و تزویر دماغ خود را معطر کند ولی دیگران تزویر و ریا را نیز چون می و مطرب گرامی می شمرده‌اند! ولی دست زدن به این عمل ساده، که از بیرون ساده می نماید، برای او و با آن تربیت، واقعاً واقعه‌ای به حساب می آمده، و تأثیر ژرفی بر ذهن و اندیشهٔ او بر جای گذاشته است.

اهمیت این عمل در این است که حافظ از طریق تجربه‌ای وجودی و عینی، با مفهوم و در واقع با مصداق گناه آشنا شده و با خوردن از این میوهٔ درخت معرفت، عارف نیک و بد شده است. تا این زمان از نیک و بد یعنی از گناه و ثواب اسمی شنیده بود. از این پس گناه، احساس گناه تازیانهٔ سلوکش می شود. می داند یعنی رندانه دریافته است که ادعای عصمت، همانا کلاه گشادی است برای او، و می داند که اصرار بیگناهی، خود می تواند زایندهٔ گناهان دیگر و وخیمتر شود. می داند که معصومیت ادعائی بیش نیست و اگر هم حقیقت و تحقق داشته باشد به سادگی قرین و با نادانی عجین است. علم و ایمان از دور رخ می نمایند. به هر یک فی الجمله جوابی می دهد:

ـ به عجب علم نتوان شد از اسباب طرب محروم
بیا ساقی که جاهل را هنی‌تر می رسد روزی

ـ مکن به چشم حقارت نگاه در من مست
که آبروی شریعت بدین قدر نرود

باری دل به دریا می زند:

ـ شراب و عیش نهان چیست کار بی بنیاد
زدیم بر صف رندان و هر چه بادا باد

از بهشت فراغت و معصومیت رانده می شود. وجدان دینیش ـ وجدان اخلاقیش آسوده است ـ جریحه دار شده است. طعم پشیمانی کامش را تلخ می کند... درمانده و سرخورده در دامان توبه می آویزد. باطنش بیناتر می شود. آرامش و آسایش می یابد. گناهی کرده است و توبه‌ای، و مطمئن است که آمرزیده خواهد شد.

ـ چو پیر سالک عشقت به می حواله کند

بنوش و منتظر رحمت خدا می باش

یکچند می گذراند. با سرمهٔ گناه و توبه، بصیرت تازه‌ای یافته است. دیگر نمی تواند این سیر و تجربه را ناتمام رها کند.

دوباره میل گناه با تمامی جاذبهٔ جادویش که وعدهٔ معرفت آموزی و بصیرت افزایی می دهد، به سراغ او می آید و در گوش دل شیدای حساس و هنرمند او وسوسه می کند. اندیشناک می شود. ولی مگر در بهشت معصومیت چه می گذرد؟ حلاوت گناه و طراوت توبه در خاطرش می خلد. از سوی دیگر بیم از آن دارد که اگر از کمند وسوسه نیاویزد در ظلمت زهد ریایی زندانی شود. زهد بدون ریا هم امکان پذیر است اما حافظ نه اهل زهد است نه اهل ریا. گناه نخستین بر لوح سادهٔ ضمیرش نقش و نگاری خوش پدید آورده بود:

خدا را ای نصیحتگو حدیث از مطرب و می گو
که نقشی در خیال ما از این خوشتر نمی گیرد

جای تردید نبود که اینک علم الاسماء آموخته بود و معنای توبه و مغفرت را در جان خویش آزموده بود. حالا دیگر هم گنهکار است و هم تائب. بعد به این اندیشه می رسد که اگر او تائب است خدا توّاب است. چندان که بنده از گناه رو به توبه می آورد خداوند نیز به بخشایش خود می افزاید. خود را مُنیب و خدا را مجیب، خود را اوّاب و خدا را تواب می یابد. اواب یعنی کسی که گناه می کند و سپس توبه می کند و دیگر بار گناه و بار دیگر توبه می کند. شاید این حدیث دل انگیز و امید بخش را نیز شنیده بوده: لولا انکم تذنبون لخلق اللّه خلقا یذنبون فیغفر لهم[۵] (اگر گناه نمی کردید، خداوند خلقی دیگر می آفرید تا گناه کنند و بیامرزدشان).

اگر گناه نکند یک معنایش این است که در آمرزگاری خداوند شک دارد:

سهو و خطای بنده گرش هست اعتبار
معنی عفو و رحمت پروردگار چیست[۶]

یا این که خود و گناه خود را بس بزرگ می بیند. به یاد توبهٔ نخستینش می افتد. توبه نیز چون گناه میل به تکرار دارد:

خندهٔ جام می و زلف گره گیر نگار
ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست

اندیشه کنان از خویش و از خاکدان فراتر می رود، و از فراسوترها به خویش و خرد خام خویش می نگرد. از تماشا و تأمل در فقر ذات و حقارت حیات بشر ناگهان جرأت و

جسارت می یابد و حدیث نفس کنان می گوید:

هاتفی از گوشهٔ میخانه دوش
گفت ببخشند گنه می بنوش
لطف الهی بکند کار خویش
مژدهٔ رحمت برساند سروش
این خرد خام به میخانه بر
تا می لعل آوردش خون به جوش
لطف خدا بیشتر از جرم ماست
نکتهٔ سر بسته چه دانی خموش

دیگر گنهکار می شود، نیز توبه کار، با ترس و لرز کمتر و سلوکی سنجیده‌تر. کم کم «وهم» جدیدی که همانا «نام و ننگ» است، رخ می نماید:

دی پیر میفروش که ذکرش به خیر باد
گفتا شراب نوش و غم دل ببر ز یاد
گفتم به باد می دهدم باده نام و ننگ
گفتا قبول کن سخن و هرچه باد باد
سود و زیان و مایه چو خواهد شدن ز دست
از بهر این معامله غمگین مباش و شاد

باری با آن که جسارت بیشتری یافته است، یکباره احتیاط را از دست نمی نهد:

بیار باده و اول به دست حافظ ده
به شرط آن که ز مجلس سخن بدر نرود

نیز جانب تعادل را نگه می دارد:

نگویمت که همه ساله می پرستی کن
سه ماه می خور و نه ماه پارسا می باش

همچنین جانب شریعت را:

ماه شعبان منه از دست قدح کاین خورشید
از نظر تا شب عید رمضان خواهد شد

و با طنز رندانه:

بیا که ترک فلک خوان روزه غارت کرد
هلال عید به دور قدح اشارت کرد

ولی تا چند می تواند طبل زیر گلیم بزند و خلاف طبع و طبیعت خود عمل کند. یک بار که عید رمضان می آید دیگر طاقت از دست می دهد. این بار همهٔ حرفهایی را که مدتها در سینه انباشته بود بیرون می ریزد:

روزه یکسو شد و عید آمد و دلها برخاست
می ز خمخانه به جوش آمد و می باید خواست
نوبهٔ زهد فروشان گرانجان بگذشت
وقت رندی و طرب کردن رندان پیداست
چه ملامت بود آن را که چنین باده خورد
این چه عیب است بدین بیخردی و ین چه خطاست
باده نوشی که در او روی و ریایی نبود
بهتر از زهد فروشی که در او روی و ریاست
ما نه رندان ریاییم و حریفان نفاق
آن که او عالم سرّ است بدین حال گواست
فرض ایزد بگذاریم و به کس بد نکنیم
و آنچه گویند روا نیست نگوییم رواست
چه شود گر من و تو چند قدح باده خوریم
باده از خون رزان است نه از خون شماست
این چه عیب است کز آن عیب خلل خواهد بود
ور بود نیز چه شد مردم بی عیب کجاست

دیگر حرف نگفته ای باقی نگذاشته است. تکلیف خودش را با زهد فروشان گرانجان یکسره می کند، و بالصراحه باده‌نوشی بی ریا را از زهد فروشی ریاکارانه بهتر می شمارد، می گوید این کار اگر هم عیب باشد، اولاً خللی نمی زاید ثانیاً هیچ انسانی بدون عیب نیست. و از همهٔ اینها گذشته سر جنگ با شریعت و احکام اسلامی ندارد. نه حلالی را حرام نه حرامی را حلال اعلام کرده است. فرض ایزد را می گذارد و از همه مهمتر این که مردم آزاری نمی کند. اما گاه احساس گناه سراغش را می گیرد:

دوش از غصه نخفتم که رفیقی می گفت
حافظ ار مست بود جای شکایت باشد

در جواب این رفیق پاسخهای فراوانی دارد. در آغاز همین غزل، پیشدستی کنان می گوید:

من و انکار شراب این چه حکایت باشد
غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد

ولی غافل نیست که همین عقل و کفایت هم مایهٔ دردسر است و علاج این دردسر را هم پیدا کرده است:

ـ طبیب عشق منم باده خور که این معجون
فراغت آرد و اندیشهٔ خطا ببرد
ز باده هیچت اگر نیست این نه بس که تو را
دمی ز وسوسهٔ عقل بیخبر دارد

بعد هم گویی خطاب به همان رفیق می گوید:

عیب می جمله بگفتی هنرش نیز بگوی
نفی حکمت مکن از بهر دل عامی چند

***

بسیار بیت و غزل می توان مثال آورد؛ از تیز بودن محتسب و سنگ به جام انداختنش، تا بستن ریاکارانهٔ در میخانه و زحمتی که پی یک جرعه از مردم نادان می کشیده، تا جستن نسیم حیات از پیاله، و خواستن شراب تلخ مرد افکن، و بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک، و دیدن عکس رخ یار در پیاله و طی کردن بسا چم و خمها و پرداختن بسی نکته‌های حکمت آمیز و عبرت آموز، که همه بارها در سراسر دیوانش خوانده‌ایم. و هدف نگارنده نیز بازنویسی دیوان خواجه نیست.

اما چرا گناه را بصیرت افزای حافظ می دانم؟ زیرا گوشه‌های زندگی را، گوشه‌های تاریک مانده و نکاویده و برنینگیختهٔ حس و حیات را به او شناسانده است. سری پر شور و پر فتنه چون سر حافظ با آن اندیشه‌های تابناک و نگرانیهای عظیم و انسانی، وقتی که مستانه به فراز و فرود جهان بنگرد، با سرهای دیگر فرق دارد:

رندی آموز و کرم کن که نه چندان هنر است
حیوانی که ننوشد می و انسان نشود

دیگر دریافته است که گناه یک لغت یا یک معنا نیست. یک حال ژرف و یک مقام شگرف است، او را تا پرتگاههای رفیع خود آگاهی و دل آگاهی پیش می برد و منظر و منظره‌ای تازه از جهان درون و پیرامون به او نشان می دهد. ناگهان دریچه‌ای به رازها می گشاید، و خواننده را نیز در غرفهٔ غزلهایش به تماشا می کشاند. با سر انگشت گناه، گرههای دل خویش را می گشاید و از گریوهٔ رنجهای درون و بیرون سبکبارتر می

گذرد. به مدد این لذت و کامکاری کوچک، با زندگی بیشتر آشتی می کند و الفت می یابد. رنگها را بهتر می بیند. حتی گویی چشمان ظاهرش نیز بیناتر می شوند. پرده نشینی غنچه، و پیراهن دریدن گل را بهتر درمی یابد و نازکانه‌تر تصویر می کند. همهٔ رنگهای جهان را چندان که می خواهد تماشا می کند تا بتواند به طیب خاطر و با چشم و دل سیر از تماشای باغ جهان، دل بر کند و از **تعلق رنگ و رنگ تعلق** آزاد شود. دیگر این که می بیند مدار ماه و خورشید همان است که بود، و با گناه او نظم و ناموس جهان بر همان مهر و نشان است که بود، هراس فراوانی را که در دل نهفته بود به دریا می اندازد:

به بانگ چنگ بگوییم آن حکایتها
که از نهفتن آن دیگ سینه می زد جوش
شراب خانگی ترس محتسب خورده
به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش

معنای تازه‌ای از اسماء و صفات خداوند را می شناسد. خدا غفّار است، ستّار است، توّاب است. همین است که از اهمیت بیهوده و هراس آلودی که به خود می داد فارغ می شود و طلسم خود پرستی را باطل می کند:

به می پرستی از آن نقش خود زدم بر آب
که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

توبه را می شناسد. بر خود رحمت می آورد. چه هیچ کینه‌ای در دل با جهان و جهانیان و جسم و جان خویش ندارد. این همه اطمینان خاطر و استظهارش به رحمت الهی از همین است. از بخشندگی خود پی به بخشایندگی خداوند می برد:

* بهشت اگرچه نه جای گناهکاران است
بیار باده که مستظهرم به همت او
بر آستانهٔ میخانه گر سری بینی
مزن به پای که معلوم نیست نیّت او
بیا که دوش به مستی سروش عالم غیب
نوید داد که عام است فیض رحمت او
مکن به چشم حقارت نگاه در من مست
که نیست معصیت و زهد بی مشیّت او

دیگر این که در می یابد که بیگناهان جلوه فروش و از خود راضی، آن قدرها هم بیگناه

* علامت ستاره قبل از هر بیت. به این معناست که بهتر است به تمامی آن غزل مراجعه شود.

نیستند. **شوق گناه دارند اما ذوق گناه ندارند.** گناهان بد و بیهوده وآزارنده‌ای را بر می گزینند.

و از این جاست که به بزرگترین کشف زندگی و هنر خود نائل می شود: ام الفساد ریا را می شناسد، و مبارزه با آن را در هر شکل و لباسی که باشد چه در لباس اهل شریعت چه در لباس اهل طریقت، مادام العمر بر خود فرض می شمارد. و کارنامهٔ این مبارزه و این افشاگریها در سراسر دیوان او منعکس است ولی ذیلاً به مطلع چند غزل والا اشاره می شود:

* زاهد ظاهر پرست از حال ما آگاه نیست
در حق ما هر چه گوید جای هیچ اکراه نیست
* عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت
که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت
* بُوَد آیا که در میکده‌ها بگشایند
گره از کار فرو بستهٔ ما بگشایند
* دانی که چنگ و عود چه تقریر می کنند
پنهان خورید باده که تعزیر می کنند
* واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند
چون به خلوت می روند آن کار دیگر می کنند
* گر چه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود
تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود
* صوفی گلی بچین و مرقّع به خار بخش
و ین زهد خشک را به می خوشگوار بخش
* صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد
بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد
* ساقی ار باده از این دست به جام اندازد
عارفان را همه در شرب مدام اندازد
* من و انکار شراب این چه حکایت باشد
غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد
* نقد صوفی نه همه صافی بیغش باشد
ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد
* سر که شد محرم دل در حرم یار بماند

آن که این کار ندانست در انکار بماند
* در عهد پادشاه خطا بخش جرم پوش
حافظ قرابه کش شد و مفتی پیاله نوش
خیز تا خرقهٔ صوفی به خرابات بریم
شطح و طامات به بازار خرافات بریم
خدا را کم نشین با خرقه پوشان
رخ از رندان بی سامان مپوشان
* منم که شهرهٔ شهرم به عشق ورزیدن
منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن
* زآن می عشق کز او پخته شود هر خامی
گر چه ماه رمضان است بیاور جامی

و بالاخره بخش اعظم دیوان عظیم حافظ «خمریات» اوست. بسیاری از مضامین دلنشین حافظ یا به وصف صفات می و کار و بار میخوارگی و آداب و اخلاق آن و نیز مقارنات و ملازمات آن اختصاص دارد. از ساقی و جام و میخانه و میکده و پیر میکده و پیر میفروش که خود به مدد استعاره بزرگ می شود و دری به جهان اسرارآمیزی به نام **خرابات** و دیر مغان باز می کند و حریف و همدم و محتسب و دیگرها که هم در معنای حقیقی عینی و هم در معنای استعاری عرفانی، این همه قول و غزل و بیت الغزل فراهم آورده‌اند.

***

این حرف را بارها پژوهندگان حافظ گفته‌اند که دو باده در حافظ داریم: انگوری و عرفانی. یا دو معشوق در دیوان حافظ مطرح و مخاطب است: زمینی انسانی، آسمانی عرفانی. نگارنده به نوع سومی از می و معشوق در حافظ قائل است و بر آن است که بیشترینهٔ اشعار حافظ در این زمینهٔ سوم است و آن همانا می و معشوق مثالی یا کنائی است.

همهٔ این انواع با ذکر مثال روشن خواهد شد. اما پیش از ذکر مثال باید گفت حافظ می انگوری و معشوق جسمانی را با اشتها و حضور قلب و با احساس می ستاید اما می و معشوق کنائی مثالی را که نه به صورت جزئی عینی بلکه به صورت کلی طبیعی یا کلی عقلی انتزاعی وجود دارد، بی حضور قلب و با کمک عقل و حافظه و مضمون سازی و قریحهٔ هنری و عادت و سنّت ادبی، طرح و مطرح می کند.

مثال برای بادهٔ انگوری

- بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک
نُقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام
- شرابی تلخ می خواهم که مرد افکن بود زورش
که تا یک دم بیاسایم زدنیا و شر و شورش
- من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش
که تو خود دانی اگر زیرک و عاقل باشی
- من و انکار شراب این چه حکایت باشد
غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد
* دوستان دختر رز توبه زمستوری کرد
شد بر محتسب و کار به دستوری کرد
* اگرچه باده فرح بخش و باد گل بیز است
به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است
- ساقی ار باده از این دست به جام اندازد
عارفان را همه در شرب مدام اندازد
* بود آیا که در میکده‌ها بگشایند
گره از کار فرو بستهٔ ما بگشایند
* شراب بیغش و ساقی خوش دو دام رهند
که زیرکان جهان از کمندشان نرهند

مثال برای بادهٔ عرفانی

ساقی به چند رنگ می اندر پیاله ریخت
این نقشها نگر که چه خوش در کدو ببست
- صوفی از پرتو می راز نهانی دانست
گوهر هر کس از این لعل توانی دانست
- آن روز شوق آتش می خرمنم بسوخت
کآتش ز عکس عارض ساقی در آن گرفت
- به هیچ دور نخواهند یافت هشیارش
چنین که حافظ ما مست بادهٔ ازل است
* عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد

عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد
این همه عکس می و نقش نگارین که نمود
یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد
○ دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت
با من راه نشین بادهٔ مستانه زدند

و بسی نمونه‌های دیگر. دیگر نمی‌توان گفت باده یا جام یا ساقی یا میخانه در این ابیات به معنای واقعی کلمه بکار رفته است. بلکه حتماً باید به معنای مجازی و استعاریش حمل کرد و گرنه اگر به معنای عادی و عینیش حمل کنیم، غالباً معنای سالم و محصلی از بیت یا غزل بر نمی‌آید.

مثال برای بادهٔ مثالی کنائی

بادهٔ مثالی کنائی که اکثریت **خمریات** حافظ را تشکیل می‌دهد، چنان که گفته شد، جزئی و عینی نیست، بلکه کلی و انتزاعی است. و «باده»ای است که سخنان حکیمانه و مضامین شاعرانه در اطراف آن و به بهانهٔ آن پرداخته می‌شود.

می خور که هر که آخر کار جهان بدید
از غم سبک برآمد و رطل گران گرفت
بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند
کآن کس که پخته شد می چون ارغوان گرفت
○ ساقی بیار باده که ماه صیام رفت
درده قدح که موسم ناموس و نام رفت
○ بیا که ترک فلک خوان روزه غارت کرد
هلال عید به دور قدح اشارت کرد
مقام اصلی ما گوشهٔ خرابات است
خداش خیر دهاد آن که این عمارت کرد
بهای بادهٔ چون لعل چیست جوهر عقل
بیا که سود کسی برد کاین تجارت کرد
فغان که نرگس جمّاش شیخ شهر امروز

نظر به درد کشان از سر حقارت کرد
* خدا را ای نصیحتگو حدیث از مطرب و می گو
که نقشی در خیال ما از این خوشتر نمی گیرد
صراحی می کشم پنهان و مردم دفتر انگارند
عجب گر آتش این زرق در دفتر نمی گیرد
من این دلق مرقع را بخواهم سوختن روزی
که پیر میفروشانش به جامی بر نمی گیرد
از آن رو هست یاران را صفاها با می لعلش
که غیر از راستی نقشی در آن جوهر نمی گیرد
نصیحتگوی رندان را که با حکم قضا جنگ است
دلش بس تنگ می بینم مگر ساغر نمی گیرد

و یک نمونهٔ کامل و عالی از می مثالی:

* حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست
باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست
بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی
فرصتی دان که ز لب تا به دهان این همه نیست

***

چنان که پیشتر گفته شد، حافظ دو گناه را دوستتر دارد:

سخن غیر مگو با من **معشوقه پرست**
کز وی و جام می ام نیست به کس پروایی

دربارهٔ می خوردن او چیزهایی به تقریب و تحقیق، با وام و الهام از اشعار خود او بیان کردیم. حال به **گناه** دیگرش که عاشقی و عاشق پیشگی است می پردازیم. حافظ در جنب عاشقانه‌های فراوانی که سروده است، بارها به هنر نظربازی و حسن شناسی خویش اشاره کرده است:

- در **نظربازی** ما بیخبران حیرانند
من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند
- عاشق و رند و **نظربازم** و می گویم فاش
تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام
- هر کس که دید روی تو بوسید چشم من

کاری که کرد دیدهٔ من بی نظر نکرد
ـ شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد
بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد
از بتان آن طلب ار حسن شناسی ای دل
این کسی گفت که در علم نظر بینا بود

پیداست که نظربازی یک نوع «بازی نظری» نیست، بلکه با عمل نیز سر و کار دارد. نظربازی، یا به تعبیر دیگرش علم نظر (که با مناظره ایهامی دارد، چه در قدیم به مناظره، علم نظر نیز می گفتند)، علمی است که هم فایده و هدفش معلوم است و هم موضوعش و هم روش تحقیقش. ولی با لاف زنیهایی که معمولاً آدمی در این باب دارد ـ تا چه رسد به شعرا که عاشقی عادتشان و عاشقانه‌سرایی طبیعت ثانویشان و اغراق ابزار کارشان است ـ معلوم نیست که حافظ فی الواقع چه اندازه از نازنینان بختِ برخوردار داشته است. در یک جا خود را «پدر تجربه» می نامد، ولی این خبر واحد نباید اعتباری داشته باشد (نگاه کنید به غزل: روزگاری است که ما را نگران می داری) اما آنچه به تواتر در دیوانش آمده حدیث یار و کار و بار عشق است:

عشق و شباب و رندی مجموعهٔ مراد است
چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد

و چون به شهادت دیوانش، در میدان فصاحت به چستی و چالاکی گوی بیان زده است و از همگنان سبق برده است، می توان نتیجه گرفت که به مجموعهٔ مراد که عشق و شباب و رندی باشد، دست یافته است.

بعضی از محققان ما را به این واقعیت توجه می دهند که در آن زمان امکان اختلاط و ارتباط عاشقانه بس کم بوده است و حافظ هر چه در این باب گفته، ساخته و پرداختهٔ طبع و تخیل شاعرانهٔ اوست. پذیرفتن این قول، اگر ذوق سلیم اجازه دهد اشکالی ندارد، چه تازه به نفع حافظ است که بار فسق و گناهانش کمتر از نصف می شود، ولی ارج و اعتبار هنریش دو چندان می شود که بی هیچ، یا اندک، عشق و فسقی زیباترین و طربناکترین باریکناها و ظرافتهای عشق جسمانی انسانی را بیان کرده است. شک نیست که حافظ عاشق پیشهٔ حرفه‌ای نبوده است و مناعت طبع و عزت نفسش فراتر از اینها بوده است، و به مدد همان اعتدال روحی از هرگونه آزمندی، بری و بی نیاز بوده است. اما از طرفی نیک می داند اگر کسی اسرار عشق و مستی را نداند یا ندانسته باشد، بیخبر در درد خودپرستی خواهد مرد و اگر عاشق نشود و عمر را عاشقانه بسر نبرد، نقش

مقصود خویش را از کارگاه هستی نخواهد خواند، و می داند که «هرکه عاشق وش نیامد در نفاق افتاده بود» و فتوا می دهد:

هر آن کسی در این جمع نیست زنده به عشق
بر او نمرده به فتوای من نماز کنید

بحث بر سر عشق عرفانی نیست ـ که جای خود دارد ـ بر سر عشق عادی انسانی است. این همه شادی و شنگی که در دیوان حافظ هست با محرومیت از این عشق جور در نمی آید. این همه رندی با معصومیت و بی تجربگی وفق نمی دهد، و به دست نمی آید:

من به گوش خود از دهانش دوش — سخنانی شنیده‌ام که مپرس
سوی من لب چه می گزی که مگوی — لب لعلی گزیده‌ام که مپرس

کمتر شاعری، جز سعدی، این همه شعر عاشقانهٔ رندانه دارد:

حال دل با تو گفتنم هوس است — خبر دل شنفتنم هوس است
شب قدری چنین عزیز و شریف — با توتا روز خفتنم هوس است
وه که دردانه‌ای چنین نازک — در شب تار سفتنم هوس است
ای صبا امشبم مدد فرمای — که سحرگه شکفتنم هوس است
همچو حافظ به رغم مدعیان — شعر رندانه گفتنم هوس است

شعر رندانه یعنی که:

ـ محراب ابرویت بنما تا سحر گهی
دست دعا بر آرم و در گردن آرمت

ـ ای دوست دست حافظ تعویذ چشم زخم است
یا رب ببینم آن را در گردنت حمایل

ـ فدای پیرهن چاک ماهرویان باد
هزار جامهٔ تقوی و خرقهٔ پرهیز

ـ ابروی دوست گوشهٔ محراب دولت است
آن جا بمال چهره و حاجت بخواه از او

ـ ز میوه های بهشتی چه ذوق دریابد
کسی که سیب زنخدان شاهدی نگزید

ـ گر چه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیر
تا سحرگه ز کنار تو جوان برخیزم

ـ من چه گویم که تو را نازکی طبع لطیف

تا به حدی است که آهسته دعا نتوان کرد
- قند آمیخته با گل نه علاج دل ماست
بوسه‌ای چند برآمیز به دشنامی چند
- حسن مهرویان مجلس گرچه دل می برد و دین
بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود
رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار
دستم اندر دامن ساقی سیمین ساق بود!

و حتی صاحب نظر و نظریه‌ای در عشق است، و عشق را صرفاً موقوف به خط و خال نمی داند:

لطیفه ای است نهانی که عشق از او خیزد
که نام آن نه لب لعل و خط زنگاری ست
جمال شخص نه چشم است و زلف و عارض و خال
هزار نکته در این کار و بار دلداری ست

و بسیاری مثالهای دیگر که بعداً نقل خواهد شد و معدنش همانا دیوان اوست.

این نکته نیز شایان تذکر و توجه است که حافظ در برابر معشوق - اعم از لولی، کولی، ساقی، یار، دلبند، شاهد شیرین، مهرویان مجلس مهمانی، خوبرویان رهگذر و غیره - با استغنا و مناعت رفتار می کند، و این مناعت و استغنا با محرومیت مطلق قابل جمع نیست. کمتر شاعری است که این گونه سر به سر معشوق بگذارد، و با طنز و تکبر با معشوق حرف بزند. حال آن که اظهار حقارت و خفت و خواری کشیدن در برابر معشوق از سنتهای دیرپای شعر فارسی بوده است. گریهٔ عاشقانهٔ حافظ غالباً مصلحتی و بدون اشک است!

- می گریم و مرادم از این سیل اشکبار
تخم محبت است که در دل بکارمت
- گفتم مگر به گریه دلش مهربان کنم
چون سخت بود در دل سنگش اثر نکرد
- تا بر دلش از غصه غباری ننشیند
ای سیل سرشک از عقب نامه روان باش

اما طنزهای او در معامله با معشوق:

- بگفتمش به لبم بوسه‌ای حوالت کن

به خنده گفت کی ات با من این معامله بود
- گفتم آه از دل دیوانهٔ حافظ بی تو
زیر لب خنده زنان گفت که دیوانهٔ کیست
- چون بر حافظ خویشش نگذاری باری
ای رقیب از بر او یک دو قدم دور ترک
- گذشت بر من مسکین و با رقیبان گفت
دریغ حافظ مسکین من چه جانی داد
- به لابه[۸] گفتمش ای ماهرخ چه باشد گر
به یک شکر ز تو دلخسته ای بیاساید
- به خنده گفت که حافظ خدای را مپسند
که بوسهٔ تو رخ ماه را بیالاید
- خزینهٔ دل حافظ به زلف و خال مده
که کارهای چنین حد هر سیاهی نیست
- دلم که گوهر اسرار حسن و عشق در اوست
توان به دست تو دادن گرش نکو داری
- ز دست جور تو گفتم ز شهر خواهم رفت
به خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست
- چو گفتمش که دلم را نگاهدار چه گفت
ز دست بنده چه خیزد خدا نگهدارد
- تیری که زدی بر دلم از خنده خطا رفت
تا باز چه اندیشه کند رأی صوابت
- آنچه سعی است من اندر طلبت بنمایم
این قدر هست که تغییر قضا نتوان کرد
غیرتم کشت که محبوب جهانی لیکن
روز و شب عربده با خلق خدا نتوان کرد

اگر هنوز کسانی باشند که کار نیکان را قیاس از خود می گیرند و نمی پذیرند که حافظ از نازنینان بخت برخورداری داشته است، مختارند:

اگر روم ز پیش فتنه ها برانگیزد
ور از طلب بنشینم به کینه برخیزد

و گر به رهگذری یک دم از وفاداری
چو گرد در پیَش افتم چو باد بگریزد
وگر کنم طلب نیم بوسه صد افسوس
ز حقهٔ دهنش چون شکر فرو ریزد

***

پیشتر گفته شد که در حافظ سه نوع می مشخص و ممتاز می توان سراغ کرد: انگوری، عرفانی، مثالی. بر همان سیاق و صف آثار و صفات سه گونهٔ عشق و معشوق نیز در کار حافظ پدیدار است: عشق و معشوق زمینی انسانی، عشق و معشوق عرفانی، عشق و معشوق مثالی کنائی که با مثال روشنتر خواهد:

عشق و معشوق جسمانی انسانی

* حال دل با تو گفتنم هوس است
خبر دل شنفتنم هوس است
- ای شاهد قدسی که کشد بند نقابت
وی مرغ بهشتی که دهد دانه و آبت
خوابم بشد از دیده در این فکر جگرسوز
کآغوش که شد منزل آسایش و خوابت
درویش نمی پرسی و ترسم که نباشد
اندیشهٔ آمرزش و پروای ثوابت
راه دل عشاق زد آن چشم خمارین
پیداست از این شیوه که مست است شرابت
تیری که زدی بر دلم از غمزه خطا رفت
تا باز چه اندیشه کند رأی صوابت
* در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست
مست از می و میخواران از نرگس مستش مست
* یا رب این شمع شب افروز ز کاشانهٔ کیست
جان ما سوخت بپرسید که جانانهٔ کیست
* زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست

* ای غایب از نظر به خدا می سپارمت
جانم بسوختی و به جان دوست دارمت
* خوش است خلوت اگر یار یار من باشد
نه من بسوزم و او شمع انجمن باشد
* گر من از باغ تو یک میوه بچینم چه شود
پیش پایی به چراغ تو ببینم چه شود
- قند آمیخته با گل نه علاج دل ماست
بوسه‌ای چند بر آمیز به دشنامی چند
- فدای پیرهن چاک ماهرویان باد
هزار جامهٔ تقوا و خرقهٔ پرهیز
- بگشا بند قبا تا بگشاید دل من
که گشادی که مرا بود ز پهلوی تو بود
- خون شد دلم به یاد تو هرگه که در چمن
بند قبای غنچهٔ گل می‌گشاد باد

عشق و معشوق عرفانی

* روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست
منّت خاک درت بر بصری نیست که نیست
* راهی است راه عشق که هیچش کناره نیست
آن جا جز این که جان بسپارند چاره نیست
* ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست
منزل آن مه عاشق کش عیار کجاست
* بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت
وندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت
* در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
* دلا بسوز که سوز تو کارها بکند
نیاز نیم شبی دفع صد بلا بکند
* آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند

آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند
* فاش می گویم و از گفتهٔ خود دلشادم
بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم
* در خرابات مغان نور خدا می بینم
این عجب بین که چه نوری ز کجا می بینم
* طفیل هستی عشقند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری

عشق و معشوق مثالی

این نوع عشق و معشوق در اکثریت غزلهای عاشقانهٔ حافظ حضور دارد. در این نوع شعر که صورةً تفاوتی با شعرهای عاشقانهٔ جنسی و عاشقانهٔ عرفانی ندارد، اگر باریک شویم بر می آید که معشوق چندان که باید جاذبهٔ جمال و غنج و دلال و حتی حضور و وضوح ندارد. در این عاشقانه ها، معشوق یا غایب است یا بدون چهره و چشم و ابروست. فاقد جسمانیت و فحوای جنسی است و حتی فاقد جنس است و غالباً نمی توان فهمید مذکر است یا مؤنث، و در بیشتر موارد معشوق شاعر نیست. بلکه ممدوح اوست، و در این موارد هم معلوم نیست ممدوح دنیوی درباری است یا مردی محترم از پیران طریقت. دلیل صحت این مدعا که بسیاری از غزلهای عاشقانهٔ حافظ، مدیحه است و ممدوح جای معشوق را غصب کرده است، همین بس که غالباً در بیت تخلص این گونه غزلها، به نام ممدوح که فی المثل شاه شجاع یا حاجی قوام و دیگران است تصریح شده.

هر چند از بحث اصلی خود دور افتادیم ولی بدنیست یاد آور شویم که غزلیات عاشقانهٔ زیر که مطلعشان را می نگارم هر یک در مدح **قلتشن دیوانی** است:

رواق منظر چشم من آشیانهٔ تست
کرم نما و فرود آ که خانه خانهٔ تست

(در مدح شاه شجاع است. به **بحث در آثار و افکار و احوال حافظ** تألیف مرحوم غنی مراجعه کنید.)

آن که رخسار تو را رنگ گل و نسرین داد
صبر و آرام تواند به من مسکین داد

(در پایان غزل تصریح شده: از فراق رخت ای خواجه قوام الدین داد!)

دلم جز مهر مهرویان طریقی بر نمی گیرد

ز هر در می دهم پندش ولیکن در نمی گیرد

(به گفتهٔ مرحوم غنی در **همان اثر**، در مدح یا تقدیم به شاه شجاع است.)

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد
دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد

(به گفتهٔ غنی در مدح شاه شجاع است. درخود غزل هم به سلطان ابوالفوارس [=شاه شجاع] تصریح دارد.) آن وقت چه قدرجای شگفتی است که بیتی یا ابیاتی بس پرشور و عاشقانه و اغواگر در آن دیده می شود از این دست:

لب از ترشح می پاک کن برای خدا
که خاطرم به هزاران گنه موسوس شد
کرشمهٔ تو شرابی به عاشقان پیمود
که علم بیخبر افتاد و عقل بیحس شد

حال که منظور از غزل عاشقانهٔ مثالی بی معشوق معلوم شد، و معلوم شد بعضی از آنها که تعدادشان هم کم نیست، نه در وصف سیه چشمان بلکه وقف سیه دلان گردیده است، به مثالهای عادی، یعنی مثالهایی که عاشقانه است اما در مدح کسی نیست، می پردازیم:

- سحرم دولت بیدار به بالین آمد
  گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد
- سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت
  آتشی بود در این خانه که کاشانه بسوخت
- خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت
  به قصد جان من زار ناتوان انداخت
- مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد
  نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد
- دیدی ای دل که غم عشق دگربار چه کرد
  چون بشد دلبر و با یار وفادار چه کرد
- مدامم مست می دارد نسیم جعد گیسویت
  خرابم می کند هردم فریب چشم جادویت
- به حسن و خلق و وفا کس به یار ما نرسد
  تو را در این سخن انکار کار ما نرسد

* مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد
قضای آسمان است این و دیگر گون نخواهد شد

باری آشنایی با مفهوم و مصداق گناه، به جای آن که حافظ را به بیراهه بکشاند، او را از بیراههٔ مجاز به شاهراه حقیقت و راستای راستی می رساند، و از تنگنای نخوت و خودخواهی به فراخنای عزت نفس و دل آگاهی می کشاند. و بدین شیوه با چشیدن از میوهٔ درخت معرفت آموز گناه، رمز رندی بر او آشکار می شود.

من که ره بردم به گنج حسن بی پایان دوست
صد گدای همچو خود را بعد از این قارون کنم

و سیر و سلوک او در مراحل و مقامات رندی آغاز می شود.

یادداشتها:

۱ - فرید الدین عطار نیشابوری. گزیدهٔ تذکرة الاولیا، بکوشش دکتر محمد استعلامی، چاپ دوم (تهران، جیبی، ۱۳۵۶)، صفحات ۱۰۷ - ۱۰۸.

۲ - آنچه از حافظ در این کتاب نقل می شود از طبع و تصحیح قزوینی است، مگر در مواردی که به طبع دیگر تصریح شود.

۳ - برای تفصیل بیشتر در این باب و شرح و جرح آن به کتاب زیر مراجعه کنید:

Brand Blanshard. *Reason and Belief* (London, Allen & Unwin, 1974) pp.150-59.

٤ - ابن العربی. **الفتوحات المکیه**. تحقیق و تصدیر عثمان یحیی و ابراهیم مذکور (القاهره، المجلس الاعلی لرعایة الفنون و الاداب و العلوم الاجتماعیه ۱۳۹۰ هـ) السفر الخامس، ص ٤۰٤.

۵ - نگاه کنید به جلال الدین السیوطی. **جامع الصغیر فی احادیث البشیر النذیر**. الطبعة الرابعة (القاهرة، دارالکتب العلمیة، ۱۳۷۳ ق) الجزء الثانی، ص ۱۳۲.

٦ - ضبط این بیت با نسخهٔ قزوینی فرق دارد. نگاه کنید به **دیوان حافظ** بر اساس سه نسخهٔ کامل کهن به تصحیح دکتر رشید عیوضی و دکتر اکبر بهروز (تبریز، دانشکدهٔ ادبیات، مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، ۱۳۵٦) ص ۷۱.

۷ - چنین است در قزوینی. ولی در بعضی نسخه ها، رحمت او.

۸ - لابه را امروزه مترادف با عجز بکار می بریم ولی در قدیم و در زبان حافظ لابه یعنی ریشخند و سر به سر گذاشتن. چنان که در **فرهنگ فارسی معین** در مدخل «لابه» و در معنای «به لابه گفتن» آمده است: از روی فریب و مکر گفتن، و این مثال را هم از حافظ نقل کرده است:

«به لابه گفت شبی میر مجلس تو شوم　　شدم به رغبت خویشش کمین غلام و نشد.»

نامه‌ها و اظهار نظرها

چه باشد از بلای جنگ صعبتر
که کس امان نیابد از بلای او
ملک الشعراء بهار

دربارهٔ حملات موشکی عراق
به میدان نقش جهان اصفهان

.....»

پس از تقدیم عرض سلام وارادت از این که لطف فرموده و به نامهٔ این جانب در مورد ماجرای نذیر احمد پاسخ داده بودید سپاسگزارم. نامهٔ شما را تلفنی برای آقای جلالی نائینی قراءت کردم و قرار شد خود ایشان چیزی مرقوم کنند.

این نامه را بمنظور دیگری می نویسم: روز دوشنبه ۲۲ فروردین، موشکی عراقی بر فراز میدان نقش جهان اصفهان منفجر شد و خسارات زیادی به بافت تاریخی اصفهان زد. درهای قدیمی ازپاشنه درآمد، شیشه های رنگی شکست، برخی کاشیها افتاد و هنوز از میزان خسارت به بناهای تاریخی اطلاع دقیقی در دست نیست. همان شب تلگرافی بعنوان یونسکو به این مضمون تهیه کردیم:

UNESCO, Paris

The historical city of Isfahan is in danger of destruction. today, April 11th, a missile exploded over Naghsh-e-Jahan square, one of the dearest cultural, heritages of the human race. We beg all the intellectuals, artists and art-lovers of the world to help stop this catastrophy.

تلگراف را عده‌ای از دوستان فرهنگی امضاء کردند (جلیل دوستخواه، محمد حقوقی، احمد گلشیری، هوشنگ گلشیری، محمد علی موسوی، ضیاء موحد، احمد میر علائی، علی خدایی، یونس تراکمه، فریدون مختاریان، احمد اخوت، محمد رحیم اخوت، محمد کلباسی، کیوان قدرخواه، محمود نیکبخت، رضا فرخفال) که همه اصفهانی هستند. در مخابرهٔ تلگراف با دشواری رو برو شدیم، مقامات مسؤول (دانشکدهٔ هنر- دفتر حفظ آثار ملی) خود را از انجام هر کاری عاجز می دیدند. با همه این احوال نسخه‌هایی از این متن را به دفتر یونسکو در تهران و وزارت ارشاد و جاهای دیگر فرستادیم تا بلکه

کانالی برای ارسال آن باز کنیم و هنوز هم در تلاشیم. می دانم که شما خود حتماً در این زمینه اقداماتی کرده‌اید و تا این نامه به دستتان برسد (اگر برسد) مدتی طول خواهد کشید، اما احساس می کنیم که شاید هر قدمی هرچقدر کوتاه، در این راه مؤثر باشد. می خواستم استدعا کنم که شما هم با امکانات خود دست کم این موضوع را مطرح کنید و به گوش استادان و ایراندوستان برسانید. پیشاپیش از لطفی که در این زمینه می فرمایید سپاسگزارم. کاری از دستم برآید در خدمتگزاری حاضرم.

با تقدیم احترام و ارادت
احمد میر علائی
اصفهان
۲۴ فروردین ۱۳۶۷»

°°°
°°

دربارهٔ Farsi Language

با خوشوقتی باطلاع خوانندگان گرامی ایران نامه می رسانیم که طرح موضوع نادرست بودن استعمال Farsi (بجای Persian زبان رسمی ایرانیان) در زبان انگلیسی و دیگر زبانهای اروپایی، در ایران نامه (مقالهٔ «ابتکار زیانبخش» نوشتهٔ احسان یارشاطر، سال ۶، شمارهٔ ۱، پائیز ۱۳۶۶؛ مقالهٔ «دربارهٔ Farsi Language» نوشتهٔ جلال متینی، سال ۶، شمارهٔ ۲، زمستان ۱۳۶۶) نه فقط با تأیید عده‌ای از خوانندگان ایران نامه مواجه گردیده است، بلکه برخی از مؤسسات خارجی نیز این پیشنهاد صحیح ما را پذیرفته و در نوشته های خود بجای Farsi لفظ Persian را بکار برده‌اند:

مؤسسهٔ انتشاراتی بریل در هلند که در بروشور تبلیغاتی خود کتاب لغتی را که در دست چاپ داشت با نام English - Farsi Dictionary of Legal Terms معرفی‌کرده بود، عنوان همین لغتنامه را اصلاح و بصورت English - Persian Dictionary of Legal and Commercial Terms منتشر کرده است.

انستیتوی خاورمیانه Middle East Institute در واشنگتن که تا کنون برنامهٔ تدریس زبانهای خاورمیانه را با عنوان Language Program: Arabic, Farsi, Hebrew, Turkish به آگاهی علاقه‌مندان می رساند، در برنامهٔ کلاسهای تابستانی سال ۱۹۸۸ خود، همه جا بجای Farsi، لفظ Persian را بکار برده است.

دانشگاه جرج تاون نیز در برنامهٔ کلاسهای Continuing Education and Summer School خود لفظ Persian را جایگزین لفظ Farsi نموده است.

اگر ما ایرانیانی که اینک، به هر حال، در خارج از ایران بسر می بریم در موضوعهای بنیادی که به ایران مربوط می شود مانند خلیج فارس نه خلیج عربی، Persian Language نه Farsi Language، Persian Art نه Islamic Art و امثال آن با امکاناتی که در اختیار داریم به رادیوها، تلویزیونها، روزنامه ها، مجله ها و مؤسسات مختلف علمی و فرهنگی و هنری خارجی در هر مورد نامه بنویسیم و توضیح بدهیم، اکثر این مؤسسات سخن حق را می پذیرند. این حداقل وظیفهٔ ماست، زیرا وقتی در خارج از ایران بسر می بریم دیگر مانند سالهای پیش نباید توقع داشته باشیم که «دولت» این کارها را انجام بدهد.

ج.م.

ooo

آقای جواد حبیبیون در نامهٔ مورخ ۱۲ فوریه ۱۹۸۸ خود از هلند نوشته‌اند:

«چندی پیش آقای حبیب لاجوردی، از طرف انجمن فرهنگی ایران، نامه‌ای به مؤسسهٔ بریل نوشته و راجع به استفاده از کلمهٔ Farsi بجای Persian تذکراتی داده بودند. اخیراً هم استاد گرانمایه، جناب یارشاطر، در ذم آن مطلبی در ایران نامه نوشته و به «کج طبعی عده‌ای فضل فروش کم مایه» و«متظاهران به دانش» بشدت تاخته وکلمهٔ Persian را همانند میراثی گرانبها که «تصوری از شعر فارسی و هنر ایران و باغهای ایرانی و سابقهٔ تاریخی و فرهنگی ایران را به ذهن می آورد»، خوانده و بی اعتنایی به آن کلمه را چون اهانت به فرهنگ و هنر ایران قلمداد کرده بودند.»

«لازم به توضیح است که در تهیهٔ لغتنامه‌ای که با بکار بردن کلمهٔ Farsi بجای Persian در آن، گردآورندگان، که ناخواسته خود را آماج تیر ملامت استاد کرده‌اند، نه در پی نام و آوازه و لاجرم «فضل فروشی» بوده‌اند و نه گرفتار خودبینی که بدان سبب با بضاعت اندک «تظاهر به دانش» نمایند. آن کار را برای رفع نیاز روزانه و صرفاً برای استفاده در محدودهٔ دیوان داوری (نه «دیوان حقوقی») انجام داده‌اند. عنوان آن را هم به اعتبار رواج روز افزون کلمهٔ Farsi ،همان گونه که استاد محترم اشاره فرموده‌اند و نیز به متابعت از مقررات دیوان برگزیدند، که در جای مربوط به زبان می گوید:

"English and Farsi shall be the official languages to be used in the arbitration proceedings..."

هنگامی که مؤسسهٔ بریل نسبت به انتشار آن ابراز علاقه و برای شناساندن آن یک بروشور تبلیغاتی تهیه کرد، همان عنوانی مورد استفاده قرار گرفت که در دیوان بکار می رفت و هنوز هم برای فارسی جزFarsi معادل دیگری بکار نمی رود. اما عنوان لغتنامه بعداً اصلاح و بصورت "English - Persian Dictionary of Legal and Commercial Terms" درآمد.»

نویسندهٔ نامه سپس از «لحن بسیار تند و خشن و نزدیک به دشنام استاد ارجمند» گله کرده و افزوده‌اند «نوشتهٔ استاد دانشمند، حالت بیگانهٔ ایرانشناس بازنشسته‌ای را به ذهن متبادر می سازدکه از شنیدن یا خواندن کلمات Persia و Persian «خاطره‌های تاریخی که قرنها آن را هاله وار در بر گرفته» در دماغش جان می گیرند،» «وگرنه در ذهن هیچ ایرانی، با شنیدن این کلمات چنان خاطره‌هایی زنده نمی شود. ایرانی ،ایران و زبان فارسی را Persia و Persian نمی نامد که با خواندن و شنیدن آن کلمات اشک شوق یا حسرت در چشمهایش حلقه زند...». آقای حبیبیون نامهٔ خود را با این عبارت و این بیت بپایان رسانیده‌اند: «ما به ساحت استاد اسائهٔ ادب نکرده و تنها یادآور می شویم:

ما سبکباریم و از لغزیدن ما چاره نیست
علاقلان با این گرانسنگی چرا لغزیده‌اند

مزید توفیق ایران نامه را در کار فرهنگی قابل تحسینش آرزو می کنیم.»

ایران نامه: استاد احسان یارشاطر در «ابتکار زیانبخش» به تداعیهای مطلوب تاریخی و فرهنگی و هنری و ادبی Persia و Persian در ذهن خارجیان اشاره کرده‌اند نه در ذهن خود ایرانیان که این دو کلمه را در زبان فارسی بکار

نمی برند.

***

«.....

مقالهٔ «دربارهٔ Farsi Language» شما بهترین عیدی سال جدید برای من بود، مدتها بود آرزو می‌کردم چنین مقاله‌ای را کسی بنویسد و چه قدر خوشحالم که شما دست به نوشتن آن زدید...

فرا رسیدن نوروز باستانی را به شما تبریک می گویم و سال خوشی را برای شما خواستارم.

گیتی نشأت

نوروز ۱۳۶۷، شیکاگو»

***

«.....

ضمن عرض امتنان از تبریک سال نو و عید نوروز که درپشت آب رنگ زیبای باغ شاه نعمت الله ولی در کرمان درج شده بود برای بنیاد مطالعات ایران و کسانی که تهیهٔ مقالات و انتشار ایران نامه را بعهده دارند، آرزوی دوام و توفیق و تندرستی دارم.

از فرصت استفاده کرده از این که اقدام به چاپ مقالهٔ بسیار لازم و مفید «دربارهٔ Farsi Language» شده بعنوان یکی از خوانندگان ایران‌نامه تشکر می کنم. همان طور که درمقاله اشاره شده، متاسفانه اکثر ایرانیان توجه به اهمیت موضوع ندارند و با شنیدن Farsi Language تصور می کنند «مورد لطف و محبت قرار گرفته‌اند». شاید لازم باشد به این نکته بیشتر تکیه شود تا همگی هوشیار شوند.

با عرض امتنان مجدد

هوشنگ وصال

ون کوور، کانادا

۲۳ فروردین ۱۳۶۷»

***

«.....

راستی شمارهٔ ۲ سال ششم مجله، بسیار شیوا و مقالات آن برجسته بود. سرمقالهٔ «Farsi Language» خیلی بموقع و خیلی لازم بود. ما بنوبت خود فکر سرکار عالی را تقویت می کنیم و میان دوستان ایرانی و امریکایی (بخصوص دانشگاهیان) کوشش داریم این اصطلاح شرّ انگیز و زیانبخش پرهیز، بلکه متروک گردد.

با عرض ارادت

محمد زرنگار

کالیفرنیا

۲۹ فروردین ۱۳۶۷»

***

**

دربارهٔ «صنعت توزیع»

«.....

موضوع دیگری که در این شمارهٔ ما نحن فیه بنظرم رسید و با وجود این ضعف حالتی که احساس می فرمایید نمی توانم از آن بگذرم، مطلبی است که محقق گرانمایه آقای دکتر احسان یارشاطر در مقالهٔ «یادداشت» ضمن دیگر نکات بسیار ارزنده و آموزنده در بارهٔ صنعت تکرار حرف یا کلمه در اشعار فارسی، مرقوم داشته اند «درشعر فارسی نیز این صنعت فراوان بکار می رود ولی چون در کتابهای بدیع فارسی، صنایع شعری تابع میزان عربی است و در شعر تازی چنین صنعتی رواجی و نامی نداشته در بدیع فارسی هم از آن یاد نشده» (ص ۱۸، شماره ۱، پائیز ۱۳۶۶). آنچه حافظهٔ بنده نشان می دهد در شصت و پنج سال پیش شمس العلماء قریب گرکانی معلم درس بدیع ما بود در مدرسهٔ علوم سیاسی تهران و دو کتاب فارسی برای این فن تألیف و چاپ کرده بود، یکی کتابی کوچک و مختصر به‌نام

بدیع و دیگری کتابی بزرگ و قطور بنام ابدع البدایع، و آن کتاب کوچک کتاب درسی ما بود و در آن یکی از صنایع بدیعی صنعت «توزیع» نام برده شده بود که مقصود از آن تکرار حرف یا کلمه ای در ضمن شعر باشد بدون این که حالت تنافر کلمات یا ناموزونی در آهنگ شعر را موجب شود و دو مثال ذکر کرده بود یکی صنعت توزیع حرف «شین» در این شعر سعدی «شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی» که خوشبختانه آقای دکتر یارشاطر نیز بعنوان عمل بدین صنعت همین مصرع را در صفحهٔ ۲۰ مقالهٔ خود آورده‌اند، و مثال دوم «توزیع» کلمهٔ نظر در این شعر بود: «ز نطنز آمده رخت خرد ما ز نطنز- ز نطنزم ز نطنزم ز نطنز!» که ظاهراً شاعر اهل نطنز بوده است. پس اگر حافظهٔ بنده خطا نکرده باشد، صنعت تکرار یک حرف یا یک کلمه در ضمن بیت یا مصراعی، در بدیع فارسی عنوان خاص دارد که «توزیع» می باشد. اما متأسفانه دسترسی به کتاب بدیع فارسی در این جا و در این حال ندارم والا بیشتر مزاحم می شدم.

با سپاس فراوان به دکتر یارشاطر که بنده را به نوشتن برانگیخت.

حسین فرهودی

«تورنتو، ۱۲ اردیبهشت ۱۳۶۷»

***

دربارهٔ تجلیل از دانشمندان و شاعران معاصر

«با سلام به گردانندگان بسیار عزیز و دانشمند ایران نامه.

نوشته های دلنشین آقای دکتر یارشاطر (در شمارهٔ ۳، بهار ۱۳۶۷) تحت عنوانهای: «شاعر کودکان» دربارهٔ آقای عباس یمینی شریف شاعر آشنای کودکان ایران که بحق بهترین شاعر شعرهای دل انگیز کودکانه هستند؛ و «سرگذشت علمی دانشوران» که در آن از دانشمند گرامی زمان ما آقای احمد بیرشک و همکاران فاضلشان یاد شده است؛ مرا بر آن داشت که از این شیوهٔ پسندیدهٔ ایران نامه که از بزرگان معاصر ایران در زمان حیات آنها تجلیل بعمل می آورد، تشکر کنم. امیدوارم در کار بزرگی که برای پیشرفت فرهنگ ایران زمین در پیش گرفته اید موفق و پیروز باشید.

با تقدیم احترام و تشکر فراوان

پروانهٔ بهشتی

و یسبادن، آلمان غربی

۱۷ اردیبهشت ۱۳۶۷ »

***

اعتراض دانشجویان ایرانی به کاربرد Arabian Gulf

«.....

مطلب دیگری که می خواستم با شما در میان بگذارم نیز از این قرار است که چندی پیش در کلاس زبانی که جهت تقویت زبان انگلیسی گرفته ام، معلم مربوط نواری را برای ما پخش کرد که راجع به کشور کویت بود. در این نوار از «خلیج فارس» به نام «خلیج عربی» نام برده شده بود که همراه این نامهٔ متن آن را برایتان می فرستم. این نامگذاری غلط طبعاً مورد اعتراض بنده و دو تن دیگر از دوستان ایرانی حاضر در کلاس واقع شد و ما از شرکت در امتحان مانندی که راجع به این نوار بود خودداری کردیم و البته سه عدد صفر هم گرفتیم که البته برای بنده این صفر از هر نمرهٔ عالی دیگری بمراتب شیرینتر و عزیزتر بود و هست. ولی بنده به همین مقدار اعتراض قناعت نکرده، قصد دارم

فهرست مندرجات

سال ششم «ایران نامه»

پائیز و زمستان ۱۳۶۶، بهار و تابستان ۱۳۶۷

اسامی نویسندگان و عنوان مقاله‌ها:	صفحهٔ
اسلامی ندوشن، محمد علی: شیوهٔ شاعری حافظ	۵۲۱
اسمیرنوا، لیدیا، پ. و برادزه، گریگوری: «احیاء الملوک» و تاریخ تألیف آن	۴۱۷
امید سالار، محمود: ملاحظاتی دربارهٔ لطائف عبید زاکانی در «رسالهٔ دلگشا»	۲۲۸
برادزه، گریگوری. رک. اسمیرنوا، لیدیا، پ.	
بوربور، مهدی: هنر معماری اسلامی، ضرورتهای تغییر یک عنوان	۱۱۲
جهانپور، فرهنگ: حافظ و امرسن	۵۵۹
خالقی مطلق، جلال: بار و آیین آن در ایران (۲)	۳۴
خالقی مطلق، جلال: ببر بیان (رو یین تنی و گونه های آن) ـ ۱	۲۰۰
خالقی مطلق، جلال: ببر بیان (رو یین تنی و گونه های آن) ـ ۲	۳۸۲
خالقی مطلق، جلال: حافظ و حماسهٔ ملی ایران	۵۶۵
دباشی، حمید: این همه نقش در آیینهٔ اوهام: تعبیری بر تعبیرات حافظ	۵۷۴
سنندجی، سلطانحسین: «شرفنامهٔ شاهی» و اشاره‌ای به کشتار و غارت هراتیان	۲۵۹
شهابی، علی اکبر: نمونه‌ای از شیوه‌های ابتکاری و گوناگون دانشمندان ایرانی در فن فرهنگ نویسی	۴۵۸
فرهودی، حسین: عوامل ظهور فردوسی و حکمت وی	۲۴۸
فرهودی، حسین: ایران و کنفرانس صلح پاریس	۴۳۵
متینی، جلال: «کوش» یا «گوش»؟	۱
متینی، جلال: دربارهٔ Farsi Language	۱۷۱
متینی، جلال: آثار هنری ایران در نمایشگاه «هنرِ عرب ـ اسلامی»!	۳۵۰

تا آن جا که می توانم کوشش کنم تا این نوار را دیگر در کلاسهای بعدی استفاده نکنند. به همین منظور هم هفتهٔ آینده با مسؤول دپارتمان دانشگاه قرار ملاقات دارم تا در این باره با ایشان صحبت کنم. به هر تقدیر اگر تلاشهای بنده مفید واقع شد که هیچ، اگرنه ممکن است دست به دامن شما و بنیاد محترم مطالعات ایران بشوم تا شما با حضرات تماس گرفته آنها را قانع کنید. چون باور بفرمایید تا به حال چنین تجربه‌ای را نداشتم که کسی «خلیج فارس» را «خلیج عربی» بخواند. در این مورد زیاد شنیده و یا خوانده بودم ولی هیچ گاه در کلاس درس و یا جای دیگری از زبان کسی بطور رسمی نشنیده بودم. این نام «خلیج عربی» آن چنان حالت عصبانیتی به من داد که دیگر از قیافهٔ معلم و کلاس درس بیزار شده‌ام. دورهٔ عجیبی است که روبروی انسان می ایستند و با وقاحت هرچه تمامتر یک نام چند هزار ساله را عوض کرده، نام دیگری بجای آن می گذارند و به روی نا مبارکشان هم نمی آورند. خداوند مسؤولان رژیم گذشته را رحمت کند که مبارزهٔ با این «خلیج عربی» را یکی از اهداف خود قرار داده بودند. به هر تقدیر بگذریم. بیش از این وقت عزیزتان را نمی گیرم و برای شما و دیگر همکاران محترمتان آرزوی سلامت و موفقیت هرچه بیشتر در راه اهداف عالیتان دارم.

با تقدیم احترام ـ شایان آریا

۱۱ مه ۱۹۸۸، سیاتل، واشنگتن»

ایران نامه ـ از طرف بنیاد مطالعات ایران نامه‌ای به مؤلف کتاب درسی مذکور در فوق نوشته شده و در آن دلائل نادرستی عنوان Arabian Gulf یادآوری گردیده است.

متینی، جلال: دیوان حافظ میراث گرانقدر فرهنگی ما ۵۹۷
محمود، ژاله: نیکوترین قصه‌ها در «مجموعهٔ رسائل فارسی شیخ اشراق» ۹۳
مرعشی، مهدی: واژه‌های فارسی در زبان ازبکی ۷۶
یارشاطر، احسان: یادداشت (۳) :
۱۲ ـ ابتکار زیانبخش؛ ۱۳ ـ آرایشی بی‌نام؛ ۱۴ ـ نَمَکو؛ ۱۵ ـ
غلامحسین بنان؛ ۱۶ ـ کوههای اوستا ۱۵
یارشاطر، احسان: یادداشت (۴) :
۱۷ ـ کتابهای فارسی در ژاپن؛ ۱۸ ـ شاعر کودکان؛ ۱۹ ـ نامگذاری؛
۲۰ ـ حق تألیف؛ ۲۱ ـ غروب نبوغ؛ ۲۲ ـ سرگذشت علمی دانشوران؛
۲۳ ـ سرنوشتی عبرت انگیز ۳۶۲
یارشاطر، احسان: طبع انتقادی شاهنامه ۴۸۱
.....: [نامه‌ای بجای مقاله] ۶۴۲

برگزیده‌ها،

بتوسط حشمت مؤید:
به یاد هشتادمین سالگرد تولد پروین اعتصامی ۱۱۶
بتوسط جلال متینی:
نامه‌ای از علی اکبر دهخدا ۲۸۰
فارسی، دری، و تاجیکی ۲۸۸
کرمان دل عالم است و... (۱)، نوشتهٔ سعیدی سیرجانی ۴۹۰
میل حافظ به گناه، نوشتهٔ بهاء الدین خرّمشاهی ۶۶۲

اسناد تاریخی، بتوسط جلال متینی:

دربارهٔ سیاست دولت انگلیس در ایران ۲۸۳

کتابهای انتقاد شده، بتوسط:

امیر ارجمند، سعید: مقدمه‌ای بر تشیع، تاریخچه و عقیدهٔ شیعهٔ دوازده امامی، نوشته
موژان مؤمن، به زبان انگلیسی ۱۴۹
خالقی مطلق، جلال: نمونه های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای
ایران، ترجمهٔ احمد تفضلی ـ ژالهٔ آموزگار ۱۴۳
عالیشان، لئوناردو: نوحهٔ بلبل، برگزیده‌ای از اشعار و حکایات اخلاقی پروین اعتصامی،
ترجمه از فارسی بقلم حشمت مؤید و مارگارت مادلونگ ۳۳۳

مؤید، حشمت: رؤیاهای ازیاد رفته، گلچین شعرفارسی هندوستان، تألیف وارث کرمانی ۱۴۵
مؤید، حشمت: راه دراز استانبول، نوشتهٔ مصطفی زمانی نیا ۳۲۷
مؤید، حشمت: ایران ومغرب زمین، کتابنامهٔ انتقادی، تألیف سیروس غنی ۵۰۹
موریس، جیمز: تاریخ طبری، جلد ۳۷، ترجمهٔ فیلیپ م. فیلدز ۵۰۷
یاوری، حورا: کلیدر، نوشتهٔ محمود دولت آبادی ۱۵۲
به زبان انگلیسی:
فِرِد م. دانر: تاریخ طبری، جلد۱۸، ترجمهٔ میکائیل جی. مورونی ۱۱

توضیحات وپاسخ به پرسشها:

آریا، شایان: اعتراض چند تن از دانشجویان ایرانی به کاربرد Arabian Gulf در درس انگلیسی ۶۹۴
العوضی، محمد صدیق: توضیح و تصحیح مقالهٔ «سرود فارسی از ابونواس اهوازی»، نوشتهٔ: عبدالرحمن عمادی (ایران نامه، سال ۵، ص ۵۰۱) ۳۴۶
امیر دشتی، مهدی: خاطره‌ای از ملک الشعراء بهار در دهکدهٔ لزن Leyzin ۱۶۴
بهشتی، پروانه: تجلیل از افرادی مانند عباس یمینی شریف و احمد بیرشک، در ایران نامه کار شایسته‌ای است ۶۹۴
«پاسداران فرهنگ ایران»: توضیح دربارهٔ «گاهنامهٔ سال ۱۳۶۵» (ایران نامه، سال ۶، شمارهٔ ۲) ۵۱۸
توکلی، احمد: دربارهٔ فرار و مهاجرت گروهی از ایرانیان درسالهای اخیر به ترکیه، و مسألهٔ زبان ترکی ۱۶۴
حبیبیون، جواد: استفادهٔ Farsi بجای Persian (دربارهٔ «ابتکار زیانبخش»، ایران نامه، سال۶، شمارهٔ۱) ۶۹۲
دهقانی تفتی (اسقف): دربارهٔ بکاربردن Iran بجای Persia (اشاره به یادداشت شمارهٔ ۳، نوشتهٔ احسان یارشاطر) ۵۱۴
زرنگار، محمد: دربارهٔ مقاله Farsi Language ۶۹۳
س.س.: دربارهٔ «علوم عربی»، جنگ ملیت بزرگان، نامگذاری خلیج فارس، کشمکش چهارده قرنی میان ایران و دنیای عرب ۵۱۴
س.س.: دربارهٔ سمینار فروغ فرخزاد (ایران نامه، سال۶، ش۱) ۵۱۵
شکیبی گیلانی، دکتر جامی: دربارهٔ «سرود فارسی از ابونواس اهوازی»، نوشتهٔ: عبدالرحمن عمادی (ایران نامه: سال ۵، ص ۵۰۱) ۳۴۷
ع. هـ.: دربارهٔ مخاطب ملک الشعراء بهار در شعر «فلان سفیه...» ۱۶۳
فرهودی، حسین: «صنعت توزیع» در شعر فارسی ۶۹۳

کاردوش، هاشم: دربارهٔ اظهار نظر نذیر احمد دربارهٔ محمد رضا جلالی نائینی در مقالهٔ «ماجرای چگونگی کشف یک نسخهٔ خطی قدیمی دیوان حافظ در گورکهپور...» (ایران‌نامه، سال ۵، ش ۳) ۵۱۵

متینی، جلال: نقل بخشی از مقالهٔ «ایران و مسألهٔ آذربایجان» نوشتهٔ دکتر محمود افشار یزدی، مجلهٔ آینده، جلد ۳، شمارهٔ نهم، ۲۴ اسفند ۱۳۰۶ ۱۶۵

متینی، جلال: توضیح دربارهٔ «سرود فارسی از ابونواس اهوازی»، نوشتهٔ: عبدالرحمن عمادی (ایران نامه، سال ۵، ص ۵۰۱) ۳۴۵

متینی، جلال: دربارهٔ نامهٔ هاشم کاردوش و احمد میر علائی
رک. کاردوش، هاشم ۵۱۵

متینی، جلال: تغییر لفظ Farsi به Persian در چند مؤسسهٔ دانشگاهی و علمی ۶۹۱

محجوب، محمد جعفر: دربارهٔ مقالهٔ نذیر احمد با عنوان «ماجرای چگونگی کشف یک نسخهٔ خطی قدیمی دیوان حافظ در گورکهپور...» ۳۴۴

نشأت، گیتی: دربارهٔ مقالهٔ «دربارهٔ Farsi Language» ۶۹۳

میر علائی، احمد: دربارهٔ اظهار نظر نذیر احمد دربارهٔ محمد رضا جلالی نائینی،
رک. کاردوش، هاشم ۵۱۵

میر علائی، احمد: دربارهٔ حملات موشکی عراق به میدان نقش جهان اصفهان ۶۹۰

وصال، هوشنگ: دربارهٔ مقالهٔ «دربارهٔ Farsi Language» ۶۹۳

یکی از خوانندگان: دربارهٔ مخاطب ملک الشعراء بهار در شعر «فلان سفیه...»، و تذکر دربارهٔ طرز ارجاع به مقاله‌ها در زیرنویس مقالات ۳۴۷

یکی از مشترکان: دربارهٔ اطالهٔ بعضی از حواشی سرمقالهٔ و یژه‌نامهٔ ملک الشعراء بهار، اصطلاح شوخ طبعی، ترجیح لفظ «امانت» بجای «وفاداری» در ترجمهٔ "fidalite"، دربارهٔ مخاطب ملک الشعراء بهار در شعر «فلان سفیه...»، مقصود از ملک التجار (در صفحهٔ ۶۰۴ سال پنجم ایران نامه) ۳۴۸

اخبار

یادبود فروغ فرخزاد در تکزاس، از: افسانهٔ دباشی ۱۶۷

جایزهٔ ادبی ـ نمایشگاه شاهنامهٔ فردوسی حماسه سرای بزرگ ایران در آلمان ۵۱۹

ترجمهٔ خلاصهٔ مقاله‌ها به زبان انگلیسی

کتابفروشی ایران مرکز جامع کتابهای مربوط به ایران در خارج

IRANBOOKS

PERSIAN & ENGLISH BOOKS ABOUT IRAN

کتابفروشی ایران

در واشنگتن

POLYGLOT TRANSLATORS

Certified Translation Service

✲Prompt ✲Confidential

ساعات کار: از ده صبح تا شش بعدازظهر هر روز، غیر از یکشنبه

8014 Old Georgetown Road

Bethesda, MD 20814, USA

Tel: (301) 986-0079

(301)656-3239

کتابهای فارسی و کتابهای انگلیسی مربوط به ایران را خریداریم

تاریخچهٔ شیر و خورشید

نوشتهٔ: احمد کسروی

بها: ۲ دلار

از انتشارات:

بنیاد مطالعات ایران

برای دریافت این کتاب، چک شخصی یا چک بانکی به‌مبلغ بالا به‌این نشانی ارسال دارید:

Foundation for Iranian Studies

4343 Montgomery Ave., Suite 200

Bethesda, MD 20814, U.S.A.

Contents

Iran Nameh
Vol. VI, No. 4, Summer 1988

Shams al-Dīn Mohammad Hāfiz-i Shirāzī
Special Issue

Persian

Articles 521
Selections 663
Communications 690

English

Abstract of Articles:

Hāfiz's Poetic Method — *Mohammad Ali Eslami Nodushan* — 37
Hafiz and Emerson — *Farhang Jahanpour* — 39
Hāfiz and the Iranian National Epic — *Djalal Khaleghi Motlagh* — 40
Hafiz: Interpreting the Interpretations — *Hamid Dabashi* — 42
Editing Hafiz — *Jalal Matini* — 43

Hazar Vazhah

Persian Word Frequency

Based on Research Conducted in Iran, 1972-1977

Research Supervisor
Lily Ayman (Ahy)

Published by
Foundation for Iranian Studies

$10.00

Send check or money order to:

Foundation for Iranian Studies
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.

Hāfiz's Poetic Method*

by

Mohammad Ali Eslami Nodushan

From this detailed article we learn that the secret of Hāfiz's poetry does not reside merely in his diction; the constituent elements of his poetry, phrasing, sound, diction, and meaning blend to form a living entity. For this reason no matter how hard commentators and critics analyze and paraphrase his poetry, they still cannot reach the heart of his diction. They come to that subtle quality called "ineffability" which is present in any masterwork and is found in Hāfiz, who himself expressed it with the simple demonstrative *ān* (it, that), more than in the works of other poets. Nodushan borrows from Homer to describe Hāfiz's poetry as "winged speech," begetting the notion that it somehow can take wing and fly. According to the author, besides the works of Hāfiz, in all of Persian literature only certain parts of the *Shāhnāmah* and the *Maṣnavī* and some odes of Jalāl al-Dīn Rūmī can be said to possess that subtle *ān*.

The author defines three categorical bases for the diction of Hāfiz's poetry: similarity, contradiction, and diversity. He briefly shows how all of the traditional poetic devices available to Persian poets fit more or less into these three basic categories and notes that of the approximately 200 such devices, Hāfiz employed but twenty of which six or seven are used most frequently. He also remarks on the ways Hāfiz personified frenzy and used irony in his poetry. The highly symbolic nature of Hāfiz's poetry and the customary discursiveness of his poetic trains of thought are also noted. Nodushan sees two reasons behind Hāfiz's reliance on symbolism: (1) aesthetic, and (2) societal.

The author discusses the close relationship between Hāfiz's artistic method to methods found in such arts as painting, music, and even the

* *Abstract translated by* Paul Sprachman.

calligraphy of a cursive Persian hand called *nasta'līq*. He concludes with an ode which begins:

The gentle eastern breeze brought the venerable tavern keeper glad tidings:
Tis the season of reveiry, high spirits, carousal, and drink.

He then analyzes the form and meaning of the ode in great detail.

Hāfiz and Emerson*

by

Farhang Jahanpour

Persian poetry fascinated the American poet and philosopher Ralph Waldo Emerson to such an extent that one can assert without fear of contradiction that, after English literature, Persian literature exerted the greatest influence on the poet. Though Emerson became acquainted with Persian poetry early in his youth (ca. 1820), the first reference to the poets of Iran comes in sentences he wrote about Hāfiz in his 1841 memoris. More than half of the almost 700 verses Emerson translated from Persian to English are from the *Dīvān* of Hāfiz. In his writings Emerson says that Hāfiz was the most beloved of the Persian poets and that his amazing odes, compared to those of Pindar, Anacreon, Horace, and Burns, possess a unique depth because of the profound understanding of mystical truths evinced in them (Ralph Waldo Emerson, *Complete Works*, ed. E. W. Emerson, Boston, 1903-04, pp. 236-65).

Jahanpour notes the main headings of articles Emerson wrote about Hāfiz and ends his article with thoughts from the poet's *Journals* (v. VIII, p. 488). Emerson states that he thought that each individual, like the custodian of a museum, stores a valuable cache of pleasing recollections in the recesses of his mind and memory and that he is ennobled and made proud by those thoughts. Emerson took pride in the fact that in the hiding places of his soul were diamonds, wine, beauty, and Hāfiz.

* *Abstract translated by* Paul Sprachman.

Hāfiz and the Iranian National Epic*

by

Djalal Khaleghi Motlagh

The author begins "Ferdowsi's *Shāhnāmah* is a form of cultural bridge linking what preceded to what came after. Though this countinuity in Iranian Culture received a severe blow, after the Arab invasion of Iran, it was not ruptured; the *Shāhnāmah* to a great extent preserved the cultural heritage of Iran and at the same time gave new life to that heritage."

With the advent of the *Shāhnāmah* the definition of an educated, culturally aware Iranian, for no thinker could claim to understand the Persian Language and Iranian learning and lore without a profound knowledge of the national epic. It is no wonder then that all of the great classical Persian savants and poets, such individuals as Khayyām, 'Attār, Nizāmī, Sa'dī, Jalāl al-Dīn Rūmī, and Hāfiz and hundreds of other people of letters, historians, philosophers, miniaturists, legendreciters, and statesmen have been drawn into the work's magnetic field.

The many allusions to the *Shāhnāmah* works of Hāfiz demonstrate that the great poet was a true reader of the epic. A glance at the proper names used in Hāfiz's *Dīvān* is enough to confirm this. According to Khaleghi, one of the reasons why Hāfiz was attracted to the epic was that the *Shāhnāmah* is not merely a catalog of battles and battlefields. The descriptions of battles in the work are, in fact, concise, while sections devoted to philosophy and ages of accured Persian wisdom, to rules for living a decent life and for dying an honorable death, and to a nation's customs and history, as believed by the people of the time, are significantly more spacious. The grandeur and glory that was pre-Islamic Iran is especially evident in the epic, and it is the determinism of the *Shāhnāmah* which is particularly evident in the works of Hāfiz.

* *Abstract translated by* Paul Sprachman.

The author also points out Hāfiz's differentiated use of Semitic and Iranian Mythology. When the poet makes the infidelity, trustlessness, and treachery of life in this world his theme, he cannot realize it with Semitic lore - and if he does the poetry is an ode to pleasure seeking and wine drinking - but turns to the stories of the *Shāhnāmah*. The depth of Hāfiz's feeling for the epic is dramatically manifest whenever his poetry is inspired by its legends; depending on the nature of the tale he borrows, his poetry invariably becomes redolent of a profound sincerity, faith, sadness, or grief.

Hāfiz: Interpreting the Interpretations*

by
Hamid Dabashi

There is a historical Hāfiz, whom we know through scattered biographical references in a few hagiographical source. Our actual knowledge of the historical Hāfiz is limited, not totally reliable, and leaves much to be desired. But there is also a mythical Hāfiz. A Hāfiz created in and by the collective imagination of generations of admireres who have fashioned "their Hāfiz" according to their set of prides and prejudices.

But the mythical Hāfez thus created does not and will not remain confined to the hagiographical sources that creates him. He moves. He moves from the pages of the hagiographical texts to the plethora of ghazals and anthologies of ghazals attributed to him; and that is the source and cause of so much confusion and diversity in manuscripts of his Dīvān.

The Persian text of this article is an attempt to see the various cultural forces that are operative in transforming a historical figure into a mythical symbol. The conclusion of the article is that innate and repressed hopes and fears historically circumspecting a culture are massively at work in transfusing a minimum of historical data into an active and energetic myth that moves in history. As the myth moves, so does it reflect the changing cultural contexts that frame the actual historical figure, the text he has left behind, and ultimately the symbolic constellation these two project.

* *Abstract prepared by* the author.

Editing Hāfiz*

by
Jalal Matini

In this article the author notes the rapidity with which manuscripts containing portions of Hāfiz's works or the poet's entire *Dīvān* multiplied soon after his death. During the period 1405-35 alone, some fourteen of these manuscripts were produced. A casual census of the Hafiz manuscripts preserved in private and public libraries throughout the world indicates that more than a thousand are extant, and, if a more careful count were conducted, the total would double or perhaps triple. In addition to the manuscript copies of Hāfiz poetry, several printed versions have also been produced. The first appeared in calcutta in 1791. The first Iranian edition came out in 1837, and, according to Persian printed book bibliography *Fihrist-i Kitābhā-ye Chāpī* before the appearance of *Qazvini and Ghani* critical edition was published in 1941, some 71 lithograph and leadtype editions of the poet's *Dīvān* were published: 28 on the Indian subcontinent, 4 in Egypt, 3 in Ottoman Turkey, 1 in Tashkent, and 35 in Iran. Since the appearance of Qazvini and Ghani's critical edition, scholars have been applying the tools of modern manuscript edition to Hāfiz's works. Parviz Natel Khanlari produced a two volume critical edition early in this decade (2nd ed.= 1983). During this period, a rather subjective rendering of the *Dīvan* called *Hafiz-i Shīrāz* was created by the poet Ahmad Shamlu (1st ed.= 1975; 5th ed.= 1983), which the author of this article criticizes in detail.

The author, referring to numerous examples, shows that Shamlu's *Hafiz-i Shiraz* has warped the poetry of Hāfiz and has presented the poet's work in a manner completely differrent from the older manuscripts and the earlier recognized critical editions. Unfortunately *Hāfiz-i Shīrāz* has reached a large audience inside and outside Iran. It is especially regrettable that many young people become familiar with Hāfiz through this book and form an

* *Abstract translated by* Paul Sprachman.

incorrect image of the poet and his works.

Today, governments, including the Iranian government have passed special laws protecting historical buildings and do not allow anyone, including the owners to make unauthorized changes. Is it not possible, the author asks, to adopt measures to save cultural treasures such as Hafiz's poetry and *Shahnāmah* and others from being distorted.

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies

A Publication of the Foundation for Iranian Studies

Editor:
Jalal Matini

Book Review Editor:
H. Moayyad, *University of Chicago*

Advisory Board:
Peter J. Chelkowski, *New York University*
M. Dj. Mahdjoub
S.H. Nasr, *George Washington University*
Z. Safa, Professor Emeritus,
University of Tehran
Roger M. Savory, *University of Toronto*
Ehsan Yarshater, *Columbia University*

The Foundation for Iranian Studies is a non-profit, non-political, educational and research center, dedicated to the preservation, study and transmission of the cultural heritage of Iran.

The Foundation is classified as a Section 501 (c) (3) organization under the Internal Revenue Service Code. It is further classified as a publicly supported Foundation under Section 170 (b) (1) (A) (vi) and Section 509 (A) (2) of the Code.

The views expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

The system of transliteration used by *Iran Nameh* is the Persian Romanization developed for the Library of Congress and approved by the American Library Association and the Canadian Library Association.

All contributions and correspondence should be addressed to:
Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.

Iran Nameh is Copyrighted 1982
by the Foundation for Iranian Studies.
Requests for permission to reprint
more than short quotations
should be addressed to the Editor.

Annual subscription rates (4 issues) are $24.00 for individuals, $15.00 for students, and $40.00 for institutions.
The price includes postage in the U.S. For foreign mailing, add $15.00 for air mail, or $6.80 for surface mail.

Typesetting: Phototypesetting And Graphic Enterprises (PAGE), Inc.,
3000 Connecticut Ave. Washington, D.C. 20008, Tel.: (202) 234-2470

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies

Shams al-Din Mohammad Hāfiz-i Shīrazī
Special Issue

Hafiz's Poetic Method —
Mohammad Ali Eslami Nodushan

Hafiz and Emerson —
Farhang Jahanpour

Hafiz and the Iranian National Epic —
Djalal Khaleghi Motlagh

Hāfiz: Interpreting the Interpretations —
Hamid Dabashi

Editing Hafiz —
Jalal Matini

Vol. VI, No. 4, Summer 1988