یادداشت‌هایی بر یادداشت‌های حافظ

نقد و بررسی کتاب یادداشت‌های حافظ دکتر سیروس شمیسا

پریسا حبیبی*

* **یادداشت‌های حافظ.**
* **دکتر سیروس شمیسا.**
* **چاپ اول، تهران: علم، ۱۳۸۸.**

چکیده

معرفی رویکردهای نویی که دربارهٔ شعر و زندگی حافظ شیرازی در کتاب یادداشت‌های حافظ بدانها پرداخته شده است، به یقین راهی به سوی رهیافت‌هایی دیگرگونه به بن‌مایه‌های شعر خواجهٔ بزرگوار خواهد بود، که نگارنده هدف از این نوشتار را دست‌یابی به این مهم می‌داند. برای این منظور، دیدی کلّی از «یادداشت‌های آقای دکتر شمیسا بر حافظ» به دست داده و سپس، همان گونه که رسالت مقالهٔ نقد ایجاب می‌کند، به چند نکتهٔ درخور بحث در هر فصل خواهیم پرداخت. شایان ذکر است، از آنجا که نوعی دید تک‌بُعدی، به طور ضمنی مسیر فصول یازده‌گانهٔ کتاب را پیش می‌برد، لازم است نقدی کلّی نیز بر این دید نگاشته آید و سپس به تک تک فصل‌ها پرداخته شود.

واژه‌های کلیدی: حافظ، مدح، ممدوح، یادداشت‌های حافظ، سیروس شمیسا.

مقدمه

شاید یکی از آشکارترین مباحث مطرح‌شده در حیطهٔ شعر حافظ، گسستگی و نداشتن روابط درون‌متنی منطقی در یک غزل باشد. طبع سلیم بشر و اصول صحیحِ رایج بر زندگی او، همواره انسجام را بر گسیختگی ترجیح می‌دهد و همین اصل، ذهن را آماده می‌کند که بلافاصله پس از شنیدن اینکه غزل حافظ – برخلاف سنّت غزل‌سرایی در ایران– از انسجام کافی برخوردار نیست، عکس‌العملی انکاری نشان دهد و قبل از اینکه از قدرت تشخیص و تمییز خود بهره ببرد، اولین واکنش او در برابر این ویژگی شعر حافظ، حامل باری منفی باشد. لیکن اگر بدانیم که این گسستگی - که در نوع خود یگانه است و متمایز از انواع گسیختگی‌های دور از کمال- نتیجهٔ بهره‌گیری از نیروی شگفت‌آور ذهن انسانی نابغه است، بی‌شک در نظر اولیهٔ صادره از ذهن، تجدید نظر خواهیم کرد؛ نابغه‌ای که با انقلابی[1] - به معنای واقعی کلمه - غزل و رسالت غزل را از بیخ و بُن دگرگون ساخت. یکی از ابعاد این انقلاب، همانا گسستگی معنایی در محور عمودی غزل است، که منجر شده است او با سرودن یک غزل بتواند تنوّع معنایی منحصربه‌فردی در شعرش بیافریند و به هدف انتقال مفاهیم متعدّد در یک غزل دست یابد؛ شعری که به طور میانگین، از ۸ بیت تجاوز نمی‌کند و «از اینجاست که فرق فارق بین غزل او و همهٔ پیشینیان او پدید می‌آید؛ یعنی چندمضمونی، چندمعنایی و پُرمحتوایی غزل او، نتیجهٔ این انقلاب در ساختار غزل است» (خرّمشاهی،۱۳۸۴: ۱۰۱).

غرض از ذکر این مقدمه، نه اطالهٔ کلام، بلکه اذعان این مطلب است که گسستگی در شعر حافظ، یکی از مشخصه‌های بارز شعر او و ستونی از بنای دل‌انگیز و استوار سبک شخصی‌اش است. این اصل،

خودآگاهانه در غزل گنجانده شـده و به مخاطب اجازه نمی‌دهد که شعر او را، با توانش تأویلی که باز به شکلی خودآگاه در شعر تعبیه شده است، تک‌بُعدی بنگرد؛ لیکن در کتاب بررسی‌شـده در این نوشـتار، این اتفاق رخ داده اسـت و عدم التفات به چنین مبانی استواری، منجر گشته است که نویسندهٔ محترم، شعر حافظ را شعری صرفاً مدحی بداند (جز ۳ غزل) و او را «حافظ مدّاح» بخواند.

معرفی کلّی کتاب

روش نویسـنده در این کتاب، تأکید بـر محور عمودی غزل، جهت دریافـت مفهـوم کلّی آن اسـت، که موجـب مدحی تلقّی شـدن اکثر غزل‌های حافظ می‌شـود و در نتیجهٔ آن، خواجهٔ شـیراز «حافظ مدّاح» (ص۱۹۴)[۲] لقـب می‌گیرد. این مطلب بـه تکرار، طیّ فصول مختلف و با شواهد شعری متنوّعی که با این اسلوب شرح شده‌اند، بیان شده است.

دیدگاه دیگری که مؤکّداً اظهار شـده است، انتقال واژه‌ها، تلمیح‌ها، اسطوره‌ها و ... از سطح اولیهٔ زبان به سطح ثانویهٔ آن است؛ در حالی که این زبان ممکن است یک بار از سطحی به سطح دیگر انتقال یافته باشد و دوباره به سطح قبلی منتقل شود؛ به عنوان مثال، اصطلاحات عرفانی در قرن هشـتم، به دلیل فراوانیِ کاربرد، در سـطح اوّلیه و عادی زبان قرار داشتند و کاری که حافظ انجام داده، این است که این اصطلاحات را دوباره به سـطح اولیهٔ زبان برگردانده و بـه معنی اصلیِ لغوی و غیر اصطلاحی انتقال داده است.

بـه طـور خلاصه، می‌توان همیـن چند نکته را شـالوده و زیربنای یادداشت‌های حافظ دانست.

نقدی کلّی بر مفاهیم منتقل‌شدهٔ ضمنی

نویسـندهٔ محترم کتاب با استناد به نکات زیر، برداشتی نسبتاً آزاد – به نوعی که نقد هرمنوتیک فرایاد می‌آید – از شـعر حافظ داشـته و از دریچه‌های متعدّدی، در صددِ شنیدن صدای مدح از شعر او بوده است:

۱. همـهٔ غزل‌های حافظ در محور عمودی (ارتباط معنایی ابیات یک غزل با یکدیگر)، از پیوندی بسـیار منسـجم برخوردار هسـتند؛ چنان که در صورت وجود یک بیت مدحی، می‌توان ابیات آن غزل را با تمسّـک به ایهام و ایهام تناسب، مدحی معنی کرد.

۲. همهٔ غزل‌های او – چه آنهایی که اسم شاه یا وزیری به صراحت در آنها ذکر شده و چه آنهایی که فقط از لفظ شاه یا وزیر یا آصف بهره برده شده، و چه غزل‌هایی که هیچ یک از این دو مورد را شامل نمی‌شوند – بن‌مایه‌ای مدحی دارند و در ارتباطی مستقیم با وقایع تاریخی– سیاسی قرن هشتم شیراز هستند.

۳. در تمام مواردی که حافظ از اصطلاحات عرفانی، خانقاهی یا اسطوره‌ای استفاده کرده اسـت، از آنجا که این اصطلاحات و تعبیرات در دورهٔ سرایندگی او، به دلیل بسـامد بالای اسـتعمال، در سـطح اولیهٔ زبان قرار داشتند، از آنها استفاده‌ای ابزاری برای القای مفهوم دیگری بهره برده است.

* تقدّس‌افزایی و دنیازُدایی از شـعر حافظ – که شروح عارفانه یا عاشقانهٔ اشـعار او را منجر شده اسـت – کاری افراطی و نادرست است و اگر این عمل افراطی صورت نمی‌گرفت و ناسـخان و مصحّحان، به دلایل یادشـده، ابیات مدحی غزل را حذف نمی‌کردند، می‌توانسـتیم در تمام غزل‌های او و بیتی مدحی در ارتباط با وقایع سیاسی بیابیم.

چند مثال در راستای شرح مدحی شعر حافظ

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق، چه شد؟
ما به او محتاج بودیم، او به ما مشتاق بود
پیش از این کاین نُه رواق و چرخ اخضر برکشند
دور شاه کامکار و عهد بو اسحاق بود[۳]

این غزل در مدح شـاه شیخ ابواسحاق دانسته شده است و نویسنده به این اعتبار، در بیت «سایهٔ معشوق ...»، این سایه را صرفاً بال حمایت ممدوح و احتیاج حافظ را از نوع احتیاج به توجه و تفقّد ممدوح دانسـته است (ص۲۱).

بال و پری ندارم و زین طرفه‌تر که نیست
غیر از هوای منزل سیمرغ در سرم

«منزل سیمرغ، آستان و دربار شاه است» (ص۹۸).

خاتم جم را بشارت ده به حسن خاتمت
کاسم اعظم کرد ازو کوتاه دست اهرمن

«اتابک پشـنگ به کمـک امیر مبارزالدین، نورالـورد (اهرمن) را از سلطنت خلع کرده و خود اتابک شده بود» (ص۹۶).

در صفحهٔ ۱۱۰کتاب ملاحظه می‌شود که نقل‌قولی از مقدمهٔ محمد گل‌اندام بر دیوان حافظ ذکر شـده اسـت: «در هر واقعه سخنی مناسب حال گفته»؛ که نویسـنده «واقعه» را مسـاوی حادثهٔ تاریخی و سیاسی دانسته‌اند (ص۱۱۰).

کمتر از ذره نه‌ای، پست مشو، مهر بورز
تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

«خلوتگه خورشید، مجلس خاص شاه است» (ص۳۴۰).

حجاب دیدهٔ ادراک شد شعاع جمال
بیا و خرگه خورشید را منوّر کن

خرگه خورشـید، خرگاه شـاهی، یعنی دربار و تخت شاه معنی شده است (ص۳۴۰).

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

«مراد از پیر، شـاه اسـت که گفت من در فرمان صله و بخشـش و نیکویی خود نسـبت به تو خطا نکرده‌ام و خطّ خطا بر نام تو نکشـیدم، و حافظ او را تحسـین می‌کند که آفرین بر تـو که خطاهای مرا نادیده گرفتی» (ص۳۹۳).

چند نکته دربارهٔ نظریات یادشده

۱. صِـرف اینکـه یک یا دو بیت از غزلی در مدح شـاه یا وزیری سـروده شـود، نمی‌تواند موجب تصوّر این نکته شـود که کلّ غزل و حتی در سـطحی گسـترده‌تر، کلّ دیوان – به جز سـه غزل که آسمانی‌اند (ص۴۷)– در مدح شاه و وزیر اسـت. حتی در برخی از غزل‌ها با این موضوع مواجه می‌شویم که مدح پس از بیت تخلّص سروده شده است؛ آنجا که در واقع تغزّل شعر تمام شده و به بخش مدح آن رسیده‌ایم؛ و معمولاً این مدحیه از یک یا دو بیت تجاوز نمی‌کند.

۲. در حیطهٔ شرح شعر، هیچ نظری به قطع و یقین وجود ندارد و از دلایل

مستحکم آن، این نکته است که ادبیات، در واقع علم نیست و هر فرضیه‌ای که در این مورد به ذهن خطور می‌کند، هیچ گاه نمی‌تواند به یک نظریهٔ قطعی بدل شـود؛ فقط درصد احتمال اثبات فرضیه‌هاست که متفاوت است. توضیح اینکه برخی از آنها در تطبیق با شـعور و ذوق ادبی افراد بیشـتری می‌توانند سـازگار باشـند و برخی را ذوق سلیم آشـنا به ادبیات و فرهنگ مربوط به آن فرضیه‌ها نمی‌تواند بپذیرد.

۳. اینکه در این کتاب به تکرار با این نکته مواجه می‌شویم که اصطلاحات عرفانی، عاشـقانه (در هر دو سـطح)، خانقاهی و اسطوره‌ای، مادهٔ خامی بیشتر نیسـتند و صرفاً به عنوان ابزاری برای وصول به مقصودی دیگر (مدح و اشاره به وقایع سیاسی) استفاده شده‌اند و فقط با تمسّک به ایهام و ایهام تناسب و... می‌توان مقصود شاعر را دریافت، به نظر نمی‌رسد که فرضیه‌ای نزدیک به یک نظریه باشد؛ چرا که اگر چنین فرضیه‌ای پذیرفتنی بود، حافظ به عنوان شاعری غزل‌سـرا شـناخته نمی‌شد؛ آن‌چنان که آشکار اسـت هنگامی که واژه‌ای وارد قالب غزل می‌شـود، به تبع میزان توفیق شعری، علاوه بر اینکه می‌توان گفت هیچ گاه دلالت‌های نخستین خود را از دست نمی‌دهد، چه بسا دلالت‌هایی نیز بر خود می‌افزاید. با ملاحظهٔ توفیق چشـمگیر شـعر حافظ پی می‌بریم که این اتفاق در شعر او رخ داده است و یکی از دلایل آن، استعمال آرایهٔ ایهام و انواع آن در سـطحی وسـیع در دیوان خواجه است، که هم معنی اولیهٔ کلمه را در بر دارد و هم معانی ضمنیِ آن را حمل می‌کند. اگر بخواهیم استفادهٔ ابزاری حافظ از مجموعه‌های مختلف عرفان، موسیقی، اساطیر و ... را بپذیریم، بهتر است به نظریات دکتر شـفیعی کدکنی مراجعه کنیم که در آن، هدف از استفادهٔ ابزاری موارد یادشده، والاتر، حافظانه‌تر و در حالت کلّی، ادیبانه‌تر است:

«مجموعهٔ اساطیر، عرفان، موسیقی و ...، همگی ابزارند و نه هدف. هدف، چیزی جز خلاقیت هنری نیسـت و هدفِ خلاقیت هنری نیز چیزی نیست جز سـاختن آیینه برای روان انسان در طول تاریخ؛ زلال‌ترین آیینه‌ای که هر کس تصویر خویش را در آن تماشـا کند ...» (شـفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۳۶) و شاعری با این قدرت آیینه‌سـازی - برای نمایاندن خودِ انسانی به خودش- که تا قرن حاضر جلای آیینگی شـعر او حفظ شـده و از زنگار ممتاز مانده اسـت، بعید می‌نماید که این مجموعه‌ها را صرفاً برای مدح و مدیحه و بیان وقایع سیاسی ابزار قرار دهد.

۴. دربـارهٔ انتقاد نویسـنده از تقدّس‌افزایی به شـعر حافظ، می‌توان گفت برای دریافت مفاهیمی مینوی و مقدّس در شـعر حافظ، نیازی به افزودن آنها احساس نمی‌شود و این مفاهیم به همان میزانی که شاعر در شـعر خود گنجانده است، بررسی می‌شود و با اندکی واقع‌بینی، می‌توان دریافت که هیچ گاه نمی‌توان تقدّس را از شـعر او حذف کرد؛ همچنان کـه توجه به مسـائل دنیوی را نمی‌توان از این دیـوان زدود. در نتیجه، همواره باید بدانیم که اعتدال میان مفاهیم آسـمانی و زمینی در شعر او انکارناشدنی است.

۵. هنگامی که غزلی به نام شاهی زده می‌شود، مستلزم آن نیست که همهٔ ابیات از احوال آن شاه سخن بگویند و در مدح او باشند. غزلی دل‌انگیز فقط به نام شـاهی درمی‌آید و یا تقدیم او می‌شود؛ همانند یک کتاب طبّ یا تاریخ که به نام شاه مورد علاقهٔ نویسنده درمی‌آید؛ در متن آن کتاب، سخن از مدح شاه نیست؛ بلکه نویسنده در صددِ انتقال مفاهیم مورد نظر خود به مخاطب است و فقط در مطلع یا مقطع، ذکر خیری از آن شاه می‌شود. بی‌توجهی به این نکته، ممکن است شعر حافظ را دچار ابتذال کند.

۶. با این همه، ذکر این نکته ضروری اسـت که نگارندهٔ این سطور، منکرِ شـنیدن صدای مدح از شعر حافظ نیسـت؛ بلکه معتقد است این تنها یکی از صداهای شعر است و از غزل‌هایی با این مضامین، صداهای دیگری نیز می‌توان شنید.

نکات درخور بحث در هر فصل

فصل اوّل: کلّیات

نظریاتـی که تا کنون اظهار شـد، عمدتاً در فصـل اوّل، که فصل کلّیات اسـت، آمـده؛ در نتیجه، از نقد جداگانهٔ ایـن فصل، جهت حفظ اختصار پرهیز می‌شود.

فصل دوم: عرفان/ تصوف

این فصل با عنوان «حافظ عارف اسـت، نه صوفی» آغاز می‌شود و نویسندهٔ محترم ذیل یکی از عناوین فرعی آن («عارف ترجمهٔ زندیک») اظهـار می‌دارند: «واژهٔ عارف ترجمهٔ زندیک اسـت» (ص۳۴) و ایشـان دلیل اشـتراک مصادیق بیرونی این دو واژه را «ذوق تأویلی و کشـف المحجوبی» عرفا و زنادقه می‌دانند. «عارف ترجمهٔ گنوستیک»(ص ۳۵) عنوان دیگری اسـت که ویژگی‌های مشـترک عرفان و گنوستیسیسم ذیل آن بررسـی شده و از اشـتراکات آن دو، به ثنویّت، رهایی، یأس و بدبینی و خداوندی وسیع اشاره شده است.

در ادامه، نمونه‌هایی از تأویلات عارفانه در شـعر حافظ بیان و تأکید شده اسـت که تنها در محور افقی، امکان این نوع تأویلات وجود دارد. فصـل با عناویـن «حافظ عارف»، «شـطح و طامات» و «اسـتفاده از اصطلاحات عرفانی» پایان می‌پذیرد. بارزترین مسـئلهٔ مورد بحث این فصل، معرفی تنها سـه غزلِ صرفاً عرفانی از حافظ است، که مطلع‌های آن سه غزل به شرح زیر است: (ص ۵۳)

در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

***

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
آنچه خود داشت، ز بیگانه تمنّا می‌کرد

***

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند
واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند

نویسندهٔ محترم با استناد به مرقومات مرحوم دکتر معین، غزل‌های فوق را غزل‌هایی عرشی خوانده‌اند؛ اما این نکته از نظر ایشان دور مانده اسـت که مرحوم معین باقی غزل‌ها را صرفاً مدحی ندانسـته‌اند. اینکه فقط سـه غزل صرفاً عرشـی از حافظ داشته باشیم، ایجاب نمی‌کند که سـایر غزل‌ها در مدح غرق شـوند؛ بلکه علاوه بر این موارد، می‌توانند دربارهٔ عشـق و حالات آن، توصیف معشـوق و یـا غزل‌هایی اجتماعی باشـند. باز باید توجه داشـت که اجتماع، تنهـا در مدح ممدوح خلاصه

نمی‌گـردد و می‌تواند در انتقاد از اوضاع آن، یا توصیف سـایر شـرایط اجتماعی تعریف شـود. نویسندهٔ گرامی این نکات را به خواننده یادآوری ننموده‌اند، که می‌تواند موجب ایجاد شبهه در مخاطب مبتدی شود.

فصل سوم: چند نکته در زندگانی حافظ

پرداختـن به موضوعاتی از قبیلِ تولّد و وفات خواجه، متعیّن یا فقیر بـودن او، سـفرها و مطالعاتش، حافظ و همعصـران او (عبید و خواجو)، مـرگ فرزند حافظ، باورهای او، سـیمای عصر حافـظ، لباس حافظ و زندگـی دوگانهٔ او، مطالب مطرح‌شـده در این فصل اسـت. جالب‌ترین توجیـه ذوقی این کتاب در این فصـل، ذیل «ماه وفات» حافظ صورت گرفته اسـت. توضیح اینکه، تا آنجا که همگان مطّلعیم، حافظ به مرگ طبیعی در سال ۷۹۲ وفات یافته است. در این کتاب، نویسنده برای اینکه بتواند ماه وفات حافظ را کشـف کند، مرگ او را با سـه سال تأخیر، در اواخر ذی‌القعده یا ذی‌الحجّهٔ ۷۹۵، آن هم با مرگی که بهشـت بی‌شک ارزانی شاعر ما شود، یعنی «شهادت» معرفی نموده است! نویسنده طیّ صفحات ۵۸ – ۶۲ این نتیجه را گرفته است که حافظ در ماه ذی‌القعده یا ذی‌الحجهٔ ۷۹۵، در آشوب حملهٔ تیمور به شهادت رسیده است. ایشان برای کشـف اینکه حافظ در کدام ماه وفات یافته اسـت، از سـاقی‌نامهٔ حافظ بهره برده و به یاری قدرت تخیّل خود، فضای سرایش و خواندن آن ساقی‌نامه را متصوّر گشته‌اند، که فضایی حاکی از نگرانی «غمناک و مأیوس‌کننده و پُرهراس» (ص۵۹) است؛ «گویی در شـبی همهٔ بزرگان کشـوری و لشـکری در دربار جمع آمده‌اند و همـه بیمناک و منتظر واقعـه‌ای، مثلاً حمله‌ای، هستند که در آن امید نجات و رهایی کم است» (همان).

به طور کلّی چینش استدلال‌هایی که برای تعیین تاریخ فوت دقیق حافظ ذکر شده، به قرار زیر است:

۱. روز و ماه وفات خواجهٔ شیراز نامعلوم است.

۲. چرا نزدیک‌ترین دوسـت حافظ، محمد گلندام، روز و ماه فوت خواجه را ذکر نکرده است؟

۳. آخرین شاهی که توسط حافظ مدح شده، شاه منصور است و شاه منصور طیّ حملهٔ دوم تیمور به سال ۷۹۵کشته شده است.

۴. ساقی‌نامهٔ «بیا ساقی آن می که حال آورد/ کرامت فزاید، کمال آورد» در نسخ جدید بیتی دارد که معلوم می‌دارد این ساقی‌نامه – یا به قولی مغنّی‌نامه – در مدح شاه منصور است.

۵. فضای این سـاقی‌نامه مأیوس‌کننده اسـت؛ گویی حمله یا آشـوبی در پیش بوده است.

۶. این ساقی‌نامه یادآور حملهٔ بی‌امان تیمور است.

۷. حافظ تا آن زمان زنده بوده و قبل از حملهٔ یادشـده این ساقی‌نامه را در مجلس انتظار حملهٔ تیمور خوانده است.

۸. گلنـدام در مقدمـهٔ خود حافظ را شـهید خوانده اسـت: «مولانا الأعظم السّـعید، المرحوم الشّـهید ...». حافظ در سال ۷۹۵ در آشوب و فتنهٔ حملهٔ دوم تیمور به شـهادت رسـیده است و به همین دلیل، تاریخ دقیق فوت او از یادها فراموش شده است.

مبیّناتی که در این استدلال‌ها رها شده، عبارت است از:

۱. قریب به اتفاق محقّقـان، حافظ‌پژوهان و مورّخان، تاریخ فوت حافظ را به سال ۷۹۲ می‌دانند.

۲. از معـدود افرادی که تاریخ فوت خواجه را در دو تاریخ ۷۹۴ و ۷۹۵ ذکر کرده‌اند، دولتشاه سمرقندی است، که نمی‌توان بر تاریخ‌نگاری او تکیه کرد. او حتی در کتاب خود اطلاعات متناقضی به دست می‌دهد.

۳. چرا باید نزدیک‌ترین یار خواجه، محمد گلندام، تاریخ فوت حافظ را سه سال زودتر ذکر کرده باشد؟

۴. مرحـوم دکتـر معین در کتاب حافظ شیرین‌سـخن تقریبـاً تمام اقوال مطرح‌شده در این باره را ذکر کرده و استنتاج می‌نماید که «صحیح‌ترین تاریخ برابر با ۷۹۲ است» (معین، ۱۳۷۵: ۶۶۲– ۶۶۴) و قطعهٔ ذکرشده در مقدمهٔ گلندام، بر آن صحّه می‌گذارد: «قطعه‌ای که در مقدمهٔ محمد گلندام ثبت است و اغلب نسخ آن را چنین ضبط کرده‌اند:

به سال با و صاد و ذال ابجد
ز دور هجرت میمون احمد
به سوی جنّت اعلی روان شد
فرید عهد، شمس‌الدین محمد» (معین، ۱۳۷۵: ۶۶۳)

۵. توصیـف فضای سـرایش سـاقی‌نامه، تنها با اسـتفاده از قدرت تخیّل صورت گرفته اسـت و هیچ دلیل مسـتندی دالّ بر حاکم بودن ترس و یأس بر آن مجلس وجود ندارد.

۶. اگر در شـرح ابیات شـاعری، بنا را بر تخیّـل و تصوّر و برداشـت شـخصی بنهیم، بهتر می‌نماید فضای ساقی‌نامه را در صورتی که ناامیدکننده و غمناک باشـد، مربوط به دید اشـعریِ شاعر، مبنی بر پوچ و بی‌وفا شمردن دنیا بدانیم.

۷. تعابیر و تفاسیر کلمهٔ «شـهید» را دربارهٔ حافظ، نویسنده در صفحه ۶۳ کتاب جمع‌آوری نموده[۳] و هیچ کدام را مقنع نداسـته‌اند؛ از جمله، «دکتر شـفیعی می‌نویسـد: لقب شـهید برای عرفا به کار می‌رفته است؛ مثلاً بوعلی دقّاق (قرن ۵)، ابوالحسـن خرقانی (قـرن ۵)، نجم‌الدین رازی (قرن۷) و...» (ص۶۳)، که هیچ کدام به شهادت نرسیده‌اند؛ هرچند نویسنده هیچ کدام از این نقل‌قول‌ها را نپذیرفته و اظهار داشـته‌اند: «علی العجاله، منطقی‌ترین وجه، همین معنی اصلی کلمه است» (ص۶۴).

نتیجه: آنچه دربارهٔ سـنّت تذکره‌نویسـی ایرانی آشـکار است، این اسـت که طیّ هیچ دوره‌ای، نگارش این تذکره‌ها از دقتِ نظر، تمییز و تشخیص کافی برخوردار نبوده و در حالت کلّی، وضع اکثر این تذکره‌ها آشـفته‌بازاری اسـت؛ لاجرم نمی‌توان از این نوع تذکره‌نویسی‌ها انتظار انتقـال تاریخـی دقیق، تا مرز مـاه و روز وفات، داشـت و این موضوع تنهـا مربوط بـه دوران جنگ و فتنه یـا فقط دربارهٔ حافظ نیسـت. به عـلاوه، ایرانیـان همـواره علاقه و کششـی خاص به افسـانه‌پردازی داشـته‌اند؛ هاله‌های افسـانه‌ای، بخصوص به دور افراد شهیر، از شعاع بیشـتری برخوردار بوده است؛ مثلاً در ذکر تاریخ فوت سعدی شیرازی، که یک قرن پیش از حافظ می‌زیسـته، اختلاف‌نظرها فاحش‌تر است و به حدود ۱۰۰ سـال می‌رسد. با این مقایسـه، می‌بینیم که دربارهٔ حافظ

دقّتِ نظر درخور ملاحظه‌ای اعمال شده است و نهایت اختلاف‌نظرهای مطرح‌شده، از شمار انگشتان یک دست تجاوز نمی‌کند؛ آن هم با این مزیّت که اکثر قریب به اتفاق صاحب‌نظران، سال ۷۹۲ را پذیرفتنی دانسته‌اند.

لقب حافظ (ص ۶۵)

نویسنده در این بخش لقب حافظ را با استناد به اینکه «به اساتید موسیقی هم حافظ می‌گفتند و موسیقی‌دانان مجبور به حفظ کردن الحان و ردیف‌های موسیقی بوده‌اند» (ص۶۵)، برگرفته از موسیقی‌دانی او می‌داند و بیت زیر را شاهد سخنان خود می‌گیرد:

غزل‌سرایی ناهید صرفه‌ای نبرد
در آن مقام که حافظ برآورد آواز

در این بیت، حافظ از آواز خواندن خود سخن گفته است؛ ولی بین این آواز خواندن و لقب او ارتباط مستقیمی برقرار نشده است؛ در حالی که در ابیاتی از قبیلِ «حافظم در مجلسی، دردی کشم در محفلی/ بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم»، منظور حافظ به صراحت، حافظِ قرآن بودنش است؛ چرا که از یک سو با مجلس مرتبط است و از سوی دیگر بار معنایی مثبت واژهٔ «حافظ» باید نقطهٔ مقابل «دردی‌کش» باشد تا بتواند با بار معنایی منفی تزویر و ریایی که در واژهٔ «شوخی و صنعت» وجود دارد در محور همنشینی مناسبت معنایی داشته باشد. البته شواهد صریح دیگری نیز دالّ بر حافظ قرآن بودن او وجود دارد که در آنها ارتباط واضح‌تری با شاعری او دیده می‌شود: «ندیدم خوش‌تر از شعر تو حافظ/ به قرآنی که اندر سینه داری» (حافظ،۱۳۷۱: ۳۴۱)، «عشقت رسد به فریاد، گر خود به سان حافظ/ قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت» (پیشین: ۱۴۳).

فصل چهارم: سبک حافظ

عمده‌ترین عنوان تشکیل‌دهندهٔ این فصل، همانا نظام اوّلیه و نظام ثانویهٔ زبان و مادهٔ خام بودن اصطلاحات عرفانی است که در معرفی کلّی کتاب بدان پرداخته شد. به‌علاوه، موضوعاتی چون طنز، ایهام، قرینه، تصرّف در تلمیحات، شعرهای رندانه، شعرهای رمزی، پارادوکس، استقلال ابیات، وحدت موضوع، ربط دو مصراع، روابط درون‌متنی و بینامتنی و... در این فصل ذکر شده‌اند که کمابیش از عناوین آنها و معرفی کلّی کتاب می‌توان به توضیحاتشان پی برد. متعاقباً مواردی از این فصل که درخور بحث هستند، مطرح می‌گردد:

تصرّف در تلمیحات (ص۱۰۲)

در خرمن صد زاهدِ عاقل زند آتش
این داغ که ما بر دل دیوانه نهادیم

جناب آقای دکتر شمیسا مرقوم فرموده‌اند: «منظور از این داغ، داغ دیوانگی برای شناسایی دیوانگان است؛ ولی حافظ در تلمیح تصرّف کرده است و آن را بر دل نهاده است» (ص۱۰۳).

باید اذعان داشت «داغ» به واسطهٔ «این» معرفه به عهد ذهنی شده است، که قبل از داغ دیوانگان، داغ عشق را تداعی ذهن آشنا به این معروفات می‌کند؛ ثانیاً، «عاقل» در ادبیات فارسی، نقطهٔ مقابل «عاشق» است نه دیوانه؛ اگر هم در جایی «دیوانه» بیاید، مجاز از عاشق است. لاجرم، داغی که حافظ بر دل نهاده، داغ عشق است و اگر تصرّفی در رسم «داغ بر پیشانی دیوانه‌ها نهادن» رخ داده باشد، شاید از این سیاق باشد که به هنر شعر هم می‌افزاید.

پیر مغان (ص۱۲۳)

در راستای شرح مدحی شعر حافظ، پیر مغان هم ممدوح شمرده شده است! (ص۱۲۴) در صفحات ۲۹۱– ۳۰۰ کتاب ارزشمند مکتب حافظ، به قلم راسخ استاد فقید، دکتر مرتضوی، دربارهٔ «پیر مغان» مطالبی گران‌ارج نگاشته شده است که در نوع خود می‌تواند مُهر خاتمی برای درک بهتر این مفهوم شعری باشد. برای نمونه، بخش مختصری از سخنان ایشان ذکر می‌شود:

«پیر مغان، همان احساس بی‌شائبه و نظر صائب و دلِ پاک و روشن و سرشت آتشین و می‌آلود و عشق‌آمیز خواجهٔ شیراز است که هادی او در وادی ظلمانیِ اسرارِ آفرینش و پیر و مقتدای حقیقت‌سنج و ناصح مشفق او در تنگنای زندگی و در برابر معضلات حیات است و با تعمیم بیشتر، منظور حافظ از پیر، اصولاً هر گونه محرّکی می‌باشد که در تهذیب دل عارف و دور کردن او از ریا و نفاق و تشویق او به مستی و عشق و استغراق در محبّت دوست مؤثّر باشد» (مرتضوی، ۱۳۸۸: ۲۹۷).

ملاحظه می‌شود که بسیار دور می‌نماید نمادی با این درجه از تعالی معنا، به سطح ممدوح تنزّل کند. علاوه بر این، نظر خواننده را به گفته‌های دکتر پورنامداریان نیز جلب می‌نمایم:

«پیر مغان، که با نام‌های دیگر "پیر میخانه"، "پیر خرابات"، "پیر دردی‌کش" نیز در شعر حافظ می‌آید، تمثّل انسان طبیعی و ایستاده در برزخ میان فرشته و حیوان است که فقط در جهانِ زبانِ شعر وجود دارد و مصداق خارجی ندارد. ترکیب پیر مغان، با توجه به بار معنایی و فرهنگی "پیر" و "مغان"، در واقع جمع اضداد است و تصویر حقیقی انسان و حقیقت انسان است. پیر به معنای انسانِ از تعلّقات و وسوسه‌های نفسانی رسته و به کمال معنوی رسیده، تحقّق بعد الهی وجود انسان و به منزلهٔ روح، جزء فرشتگی و نفس مطمئنّه است و مغ به معنی غیر مسلمان و کافر و مجوس و مستغرق در لذات مادی و دنیوی و تعلقات زمینی، تجسّم بعد حیوانی وجود انسان و به منزلهٔ نفس و جسم، جزء حیوانی و نفس امّاره است. بنابراین پیر مغان نه فرشته است و نه حیوان، مظهر انسان واقعی است. او با آشکار کردن هر دو جنبهٔ مثبت و منفی هستی خود مظهر ریاستیزی است و چنان خود را می‌نماید که هست و این راست‌نمونی در نام او هم مثل شخصیتش تجسّم یافته است» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۱).

ربط دو مصراع (ص۱۳۶)

من از ورع می و مطرب ندیدمی زین پیش
هوای مُغبچگانم در این و آن انداخت

در صورتی که معنای ذکرشده در کتاب یادداشت‌های حافظ را بپذیریم، از قصد اصلی شاعر، که همانا ایجاد طنز به همراهِ آوردن واژهٔ «ورع» است، دور می‌مانیم. معنای بیت، به شکلی که استاد خرّمشاهی ذکر کرده‌اند، با مفاهیم کنایی بیت موجّه‌تر می‌نماید: «این بیت طنزی دارد بر مبنای تراشیدن عذرِ بدتر از گناه در یک نوبت توأم با تجاهل‌العارف. می‌گوید من از زور پرهیزگاری، در عمرم لب به می و معشوق نزده بودم. همه‌اش تقصیر مُغبچگان بود که مرا از راه به‌در بردند و گرفتار این عادت ناپسند ساختند» (خرّمشاهی، ۱۳۸۷: ۱۷۴). حال آنکه نویسنده اظهار داشته است: «می‌توان مُغبچگان را در معنای عادی دریافت؛ اما بیتِ سرراستِ بی‌نکته جزو اسلوب حافظ نیست. با توجه به اینکه غزل در مورد باغ و گل و گیاه است، مُغبچگان می‌توانند گل‌ها و غنچه‌های سرخ و سفید باشند» (ص۱۳۷). در مقایسه، به سهولت می‌توان دریافت که کدام تعبیر منطبق بر اسلوب حافظ است.

دو شعر نمونهٔ (تیپیکال) حافظ (صص۱۴۲-۱۴۰)

اشعاری با این دو مطلع، سخنان نمونهٔ (تیپیکال) حافظ دانسته شده، «که در آن اکثر مختصّات سبکی حافظ قابل ردیابی است» (ص۱۴۰).

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم
یعنی غلام شاهم و سوگند می‌خورم

***

طفیل هستی عشقند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری

دربارهٔ شعر اول، شایان ذکر است که در اکثر نسخه‌ها، به دلیل طولانی بودن شعر و تجاوز تعداد ابیات از حدّ و مرز غزل، شعر را ذیل قصاید آورده‌اند «این شعر در مدح شاه منصور است... از سبک و اسلوب شعر و نیز از عدهٔ آنها، که از عدهٔ معمولی ابیات غزل زیادتر است، واضح می‌شود که در حقیقت، قصیده است نه غزل، و به همین مناسبت، تقریباً در عموم نسخ چاپی و بسیاری از نسخ خطی، آن را در جزو قصاید خواجه چاپ کرده‌اند» (غنی، ۱۳۸۶: ۴۰۲- ۴۰۳).

شعر دوم، در کتاب مشخص نشده که دربارهٔ کدام وزیر است؛ ولی «با توجه به ابیات ۶ و ۷ و ۸ می‌توان دریافت که این غزل دربارهٔ جلال‌الدین تورانشاه، و در پیِ تزویر شاه رکن‌الدین حسن یزدی، که موجب محبوس شدن آن وزیر شد، سروده شده است» (مظفری، ۱۳۸۷: ۳۸۵- ۳۸۶). نویسنده در صفحهٔ ۱۴۲ ذکر کرده‌اند: «هر دو شعر، قصیده‌وار و بلند هستند» و دقیقاً به همین اعتبار است که نمی‌توانند به عنوان دو «شعر تیپیکال» -که لازم است جامع مشخصات سبکی شعر شاعر باشد - تلقّی شوند؛ چرا که اولین و بارزترین مشخصهٔ شعر حافظ، تغزّلی بودن است، نه قصیده‌ای بودن، و این تناقض در شعر اوّل صادق‌تر است.

فصل پنجم: موضوعات مکرّر شعر حافظ

مضامین مکرّری چون باده خوردن پنهان، توبه، دفاع از خود، اسرار علم غیب، توصیه به شادی، مبارزه با ریا، عقاید اشاعره و تبصره در تقدیر، همراه با شواهد شعری مرتبط در این فصل طرح شده‌اند.

باده خوردن پنهان (ص۱۴۳)

اکثر ابیاتی که در این کتاب به عنوان شاهد ذکر شده‌اند، یا از تصحیح خانلری و یا از تصحیح قزوینی- غنی هستند. در این قسمت بیتی وجود دارد که در هر دوی این تصحیح‌ها یک نوع ضبط شده است؛ ولی نویسندهٔ کتاب مورد بحث، مصرع اوّل آن را با اختلافی درخور توجّه از دو تصحیح یادشده آورده‌اند؛ در حالی که مرجع آن را مشخص ننموده‌اند:

حدیث حافظ و پنهان که می‌خورد باده
چه جای محتسب و شحنه؟ پادشه دانست (ص ۱۴۴)
حدیث حافظ و ساغر که می‌زند پنهان
چه جای محتسب و شحنه؟ پادشه دانست (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۱۹؛ حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۲)

نیز در بیت:

خرقهٔ زهد و جام می گرچه نه درخور همند
این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو (ص ۱۴۵)

پس از «جام می»، علامت نگارشی سؤال [؟] آمده است، که در نسخ معتبر چنین علامتی وجود ندارد و به نظر می‌رسد موضع مناسبی برای این علامت نباشد؛ چراکه در خواندن روان بیت نیازی به این علامت نیست. و نیز «واو» بین «خرقهٔ زهد و جام می» از نوع واوهای تسویه و همراهی مابین دو طرف است و ایجاد مفهوم پرسشی نمی‌کند.

فصل ششم: متن و نسخه‌شناسی

طرح بحث این فصل به این شکل رقم زده شده است: «مسئلهٔ متن حافظ، با همهٔ کوشش‌های ارزنده در سدهٔ اخیر، هنوز کاملاً حل نشده است. آری؛ متون قانع‌کننده‌ای، چون چاپ قزوینی و غنی یا دکتر خانلری، در دست است که می‌تواند حوایج اکثریت مردم را برآورده سازد؛ اما اهل فن برای داوری‌ها و بررسی‌های دقیق، هنوز محتاج به نسخه‌های مختلفند. مسائل متن، یکی دو تا نیست؛ هم مسئلهٔ ضبط‌های مختلف لغات ... و هم توالی ابیات ... مسئلهٔ مهمّ دیگر، کمّیت اشعار است؛ و همچنین این موضوع که در مورد حافظ مسائل تاریخی را نیز باید ملحوظ داشت» (ص ۱۵۵).

ضمنِ طرح مسائلی از این دست، در ادامه به غزلیات مدحی، غزل عربی، قطعات و رباعیات، اشعار مشکوک، قصاید، ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه و ... تغییرات خود حافظ، تصرّف کاتبان و مرجّحات اشاره شده است.

قطعات (ص۱۷۱)

در این بخش قطعاتی که به نظر خود نویسنده هم ضعیف و سست می‌نمایند، ذکر شده است که در نسخ معتبری نیامده‌اند و اظهار شده است که در برخی نسخ خطی - مجهول است که کدام نسخه‌ها - وجود دارند. گاهی این قطعات چنان سست می‌نمایند که تصوّر می‌شود آنها را شاعری خارج از رده‌بندی سه‌گانه‌ای که بزرگان ذکر نموده‌اند[۴]، سروده است:

«خورشید را شعاع بود عام، مشنو آن
کو خواست تابد از جهت ذرّه، زینهار

این گرگِ نفس را که به قصد تو آمده‌ست
حیفی بود، تمام مده برّه، زینهار»(ص۱۷۳)

***

«گلقند شعر من ز بنفشه شکررُباست
زان غیرت طبرزد و کعب‌الغزل شد
بادا دهانش تلخ که عیب نبات کرد
خاکش به سر، که منکر آب زلال شد
هر کس که کور زاد ز مادر به عمر خویش
کی مشتریّ شاهد صاحب‌جمال شد؟»(ص۱۷۴)

آیا بیان دلایلی از این قبیل که این ابیات در نسخ معتبر نیامده‌اند، با اسلوب شعر حافظ مطابقت ندارند، هم از لحاظ صورت و هم معنی سست و متزلزل می‌نمایند، کافی نیست که این ابیات را ابیاتی الحاقی در برخی نسخ خطی بدانیم؟

تغییرات خود حافظ (ص ۱۸۹)

عشق‌بازی کار بازی نیست، ای دل، سر بباز
زان که گوی عشق نتوان زد به چوگان هوس

نویسنده اظهار داشته‌اند: «به جای **عشق‌بازی**، در بسیاری از نسخه‌ها **پادشاهی** آمده است؛ چنان که در نسخهٔ مورّخ ۱۰۲۳ من چنین است» (ص۱۹۰).

این تغییر خود حافظ بر روی بیت است که به دلیل محافظه‌کاری صورت گرفته است؛ ولی باید توجه داشت که هر واژه‌ای از این قبیل که در شعر حافظ در نسخه‌های مختلف متفاوت است، دلیل بر تغییر خود حافظ و محافظه‌کاری او نیست؛ مثلاً در همین بیت، «پادشاهی» با مفهوم کلّی بیت ارتباط صحیحی نمی‌تواند برقرار کند و در واقع پادشاهی ربطی به گوی عشق یا چوگان هوس ندارد و معمولاً این عشق است که با سر و دل و هوس ارتباط دارد، نه پادشاهی. و نیز بیت از چنان پیام گزنده‌ای برخوردار نیست که بتواند خطری مهم برای حافظ ایجاد کند و او را مجبور به انجام تغییری چنین بعید نماید. در دیوان او، ابیات گزنده‌تر از این هم یافت می‌شود که بدون تغییر و دست‌نخورده برای ما باقی مانده‌اند.

فصل هفتم: ممدوحان حافظ

معرّفی این فصل تقریباً مرتبط با همان مضامینی است که در معرّفی کلّی کتاب به آنها اشاره شد. در مقدمهٔ فصل، نویسندهٔ گرامی ذکر کرده است که: «حافظ در یک نگاه کلّی، شاعر دربار بود و چنان که محمد گلندام نوشته: "ملازمت شغل دیوان داشت" ... به قیاس آن دو نوع غزلیات حافظ (اسم ممدوح آمده، یا فقط لفظ شاه و آصف آمده)، که کم هم نیست، همواره باید این گمان را داشت که سایر اشعار او هم ممکن است مدحی بوده باشند، مگر آنکه قراینی خلاف این نظر وجود داشته باشند» (صص۱۹۳- ۱۹۴). عناوینی چون حافظ مدّاح، غزل‌های نامه‌ای، جواب شاه، شاهان ناشناس، مدحی بودن شعر به قرائن، ... میخانه، پیر مغان، ... و ممدوح معشوق در صددِ اثبات مدحی بودن شعر حافظ هستند.

شاهان ناشناس (ص۲۰۱)

بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت
واندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت
گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست
گفت ما را جلوهٔ معشوق در این کار داشت
چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری‌سرشت
شیوهٔ جنّات تجری تحتها الأنهار داشت

به صِرف استفاده از واژهٔ «پادشاه» (پادشاهی کامران بود، از گدایی عار داشت)، این غزل نغز را، که تنها غزلی است که نام شیخ صنعان در آن ذکر شده است (شیخ صنعان خرقه رهن خانهٔ خمّار داشت) و سخن از نقاش ازل و راه بی‌پایان عشق و ذکر تسبیح ملک و ... است، در مدح پادشاهی ناشناس دانسته‌اند و احتمال داده شده است که در گلایه از شاه شجاع باشد.

وزرای ناشناس

در صفحهٔ ۲۲۵ دربارهٔ بیت زیر سؤالی از سوی نویسنده طرح شده است:

بس شکر باز گویم در بندگی خواجه
گر اوفتد به دستم آن میوهٔ رسیده

«آیا آن میوهٔ رسیده اشاره به شخص معیّنی، مثلاً "شاه"، است؟» (ص۲۲۵).

سودی می‌نویسد: «مراد از میوهٔ رسیده، جانان است. از بندگی خواجه شکرهای بسیار به جا می‌آورم؛ یعنی از اینکه بنده و غلام وزیر اعظم شده‌ام، خیلی شکر می‌کنم؛ چه، اگر جانان به دستم برسد و اگر مال من باشد، فقط باعثش این است که غلام وزیر شده‌ام؛ زیرا در اثر انتساب به ایشان، معزّز و محترم شده‌ام» (سودی، ۱۳۷۸: ۲۲۷۸).

در پاسخ به این سؤال به نظر می‌رسد این توضیح کافی باشد: میوهٔ رسیده معمولاً در ادب فارسی استعاره از معشوقِ به کمال‌رسیده و آمادهٔ چیده شدن به دست وصال است، و توصیف ممدوح با میوهٔ رسیده، کمی بعید می‌نماید. به علاوه، در این بیت نوعی حسنِ طلب هم وجود دارد که حافظ از خواجه یاری می‌طلبد تا به وصال معشوق برسد.

فصل هشتم: خاندان‌های شاهی

در این فصل، همچنان که از نامش پیداست، به خاندان‌های شاهی و وزرای هم‌روزگار حافظ پرداخته شده و سروده‌های مرتبط با هرکدام به ظنّ و یقین ذکر شده است.

شاه شیخ ابواسحاق (ص۲۴۰)

بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد
باد غیرت به صدش خار پریشان دل کرد
....
قرّة العین من، آن میوهٔ دل، یادش باد
که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد!
ساربان، بار من افتاد، خدا را مددی
که امید کرمم همره این محمل کرد

نویسنده ابراز داشته‌اند که بهتر است این غزل را در مرثیهٔ امیر سهل، پسر دهسالهٔ شاه شیخ ابواسحاق، بدانیم که به هنگام فرار پدر به اصفهان، در شیراز جا ماند و سپس به دست امیر مبارزالدین کشته شد؛ چرا که معادل اسم امیرسهل، واژهٔ «آسان» و نیز در آخرین بیت لفظ شاه آمده است. سؤال این است که آیا امیر سهل قرّةالعین حافظ بوده است؟! در ادامهٔ اثبات فرضیه، تصوّر شده که شاید حافظ معلّم این کودک بوده است، که هیچ برهان تاریخی‌ای برای این مدّعا وجود ندارد؛ اما حافظ در قطعه‌ای به مرگ فرزند خویش اشاره می‌کند، که می‌تواند مدرک مستدلّی بر از دست رفتن فرزند خود او باشد:

دلا دیدی که آن فرزانه‌فرزند
چه دید اندر خم این طاق رنگین؟
به جای لوح سیمین در کنارش
فلک بر سر نهادش لوح سنگین (حافظ، ۱۳۷۱: ۳۹۶)

فصل نهم: نکات

طیّ این فصل، نویسنده به شرح ابیات مجزّای نکته‌دار، با تأکید بر اسلوب مطرح‌شده در کتاب و نیز خارج از این اسلوب پرداخته است.

* **آب نقطهٔ شرم** (ص ۳۱۵)

گدا اگر گهر پاک داشتی در اصل
بر آب نقطهٔ شرمش مدار بایستی

تفسیری که آقای دکتر شمیسا برای این بیت و در واقع برای ترکیب «آب نقطهٔ شرم» ذکر کرده‌اند، اندکی غریب جلوه می‌کند: «به نظر می‌رسد نقطه‌های شین **شرم** را به آب تشبیه کرده‌اند؛ گویا تشبیه آب به نقطه مرسوم بوده است» (ص ۳۱۵). برای اثبات این نظر مثال‌های زیر ذکر شده است:

«هر نقطه که از نوک خامهٔ او بر دیباچهٔ نامه می‌چکید، خالی بود بر روی فضل:

دانی عرق نقطه به روی سخن از چیست؟
بسیار به دنبال سخن فهم دویده‌ست

***

از کلک نقشبند ازل بر بیاض چهر
آن نقطه‌های خال چه زیبا چکیده‌اند» (ص ۳۱۵)

ولی باید توجه داشت که در مثال‌های فوق، آنچه بر بیاض صفحه یا چهره چکیده، جوهر و یا مادّهٔ اولیهٔ خال است نه آب؛ و وجه‌اشتراکی که علّت ایجاد چنین تصاویری گشته، همانا رقّت و توانش چکیدن آب و جوهر است و نمی‌توان بین این مثال‌ها و ترکیب «آب نقطهٔ شرم» ارتباط واضحی برقرار نمود.

* **با محتسبم عیب مگویید** (ص ۳۱۸)

با محتسبم عیب مگویید، که او نیز
پیوسته چو ما در طلب عیش مدام است

پیرو نظریات مطرح‌شده در کتاب، که سعی در اثبات معنی بعید در شعر حافظ دارد، حرف اضافهٔ «با» در معنی «از» گرفته و اظهار شده است: «به من از عیب محتسب سخنی مگویید» (ص ۳۱۸). مواردی که اجازه نمی‌دهد بیت به این نوع معنی شود، این است که: ۱. «میم مفعولی» متصل به «محتسب» نادیده انگاشته می‌شود. «در کلمهٔ "محتسبم"، "میم" در معنا مربوط به عیب می‌باشد، به تقدیر "عیبم"» (سودی، ۱۳۷۸: ۳۱۸)؛ ۲. اسلوب نگارشی حافظ، که گاهی تا حدّ اسلوب نگارشی امروز برای خوانندهٔ معاصر سلیس و روان است، دچار تعقید لفظی و معنایی می‌گردد؛ ۳. برای اثبات استعمال «با» در معنی «از»، از نثر چهارمقاله مثال آورده شده است، که با سبک حافظ متفاوت‌تر به نظر می‌رسد؛ ۴. از عیب محتسب چه به حافظ سخنی گفته شود و چه گفته نشود، نه حافظ مشتاق دانستن آن است و نه می‌تواند در قبال او کاری انجام دهد، و این گونه مضامین در شعر حافظ ناآشنا به نظر می‌رسد.

* **بوی خوش** (ص ۳۱۹)

بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید
از یار آشنا **سخن** آشنا شنید

ترجیح نویسنده در گزینش «خبر» از بین سه واژهٔ «خبر»، «سخن» و «نفس» مطابق بودن آن با تلمیح قرآنی است؛ ولیکن این نکته باید اظهار شود که همان طور که در جای جای کتاب آمده است «حافظ آموزگار دبستان نیست تا عین تلمیح را بیاورد و در اکثر موارد، تصرّف در تلمیح نموده است» (ص۱۰۰)، در این مورد هم ممکن است استدلال خود نویسنده مصداق داشته و قصد حافظ تصرّف در تلمیح باشد؛ لذا احتمالاً تصحیح قزوینی – غنی صحیح است و به نظر می‌رسد حافظ از بین این سه واژه، «سخن» گفتن را در ارتباط با یار آشنا ترجیح دهد: «با یار آشنا سخن آشنا بگو» (حافظ، ۱۳۷۱: ۳۲۱)؛ نیز «آشنا سخن آشنا نگه دارد» (همان: ۱۵۸)

* **به روی کسی ماه دیدن** (ص۳۲۰)

عید است و آخر گل و یاران در انتظار
ساقی به روی شاه ببین ماه و می بیار

اظهارات نویسندهٔ محترم، «طبق معمول، چندمعنایی است؛ یعنی در کنار یک معنای روشن و سرراست، چندین هالهٔ معنایی، یا به قول فرنگی‌ها، معانی ضمنی، دارد ... در این بیت، مضمراً روی شاه را ماه خوانده و گفته است ای ساقی، ماهِ روی شاه را ببین که دلیل بر این است که عید فطر شده و ماه روزه تمام است و لذا می بیاور ...».

آنچه به عنوان معانی ضمنی در این بیت نگاشته شده است، با جملهٔ اول این بیت نقض می‌شود. خود حافظ می‌گوید: «عید است»؛ پس لازم نمی‌نماید که ساقی به روی شاه نگاه کند و ماهی مجازی جست‌وجو کند؛ عید آن‌چنان نزدیک است که با فعل زمان حال همراه شده است. به روی کسی ماه دیدن، به این باور اشاره دارد که هنگامی که کسی هلال ماه شب اول را مشاهده می‌کند، لازم است به روی چیزی سعد بنگرد تا سی روز آن ماه را به نیکی سپری نماید. می‌گوید: «ساقی! ماه رمضان تمام شده؛ فصل بهار است و یاران منتظرند؛ هلال ماه را ببین؛ چشمت را به روی شاه باز کن و می بیاور – تلویحاً این معنی را می‌رساند که شاه اجازه می‌دهد–» (هروی، ۱۳۸۱: ۱۰۴۰).

* **پادشاه‌انگیز** (ص۳۲۳)

مباش غرّه به بازیّ خود، که در خبر است
هزار تعبیه در حکم پادشاه‌انگیز

به زعم نویسندهٔ گرامی، «به کیش دادن، شه‌انگیز می‌گفتند (ظاهراً به سبب اینکه موجب انگیزش و حرکت شاه از خانه‌اش می‌شود) ... حافظ که معمولاً به معنای اولیهٔ بازی‌ها، آداب و رسوم و ... توجه ندارد و از آنها به عنوان مادّهٔ خام برای رساندن امر دیگری (که معمولاً مربوط به وقایع سیاسی و تاریخی است) استفاده می‌کند، به جای شه‌انگیز، **پادشاه‌انگیز** گفته است، که هم به اصطلاح قرینه‌ای برای تصرّف در تلمیح و هم اشاره است که شعر مربوط به حوادث شاه است ... **پادشاه‌انگیز** تصرّف حافظ است در اصطلاح شه‌انگیز و معنی هم بسیار روشن است: به بازی خود غرّه مباش که حتماً خواهی برد؛ چنین نیست برای نجات از کیش و مات شدن هزار راه وجود دارد» (ص۳۲۳).

در تکمیل گفته‌های نویسنده، لازم است به عقیدهٔ دکتر مجتبایی دربارهٔ این بیت توجه شود: «حافظ در سرودن این بیت، به ابیات زیر که بخشی از یکی از قصاید امیر معزّی است، نظر داشته است:

معلوم شده‌ست این خبر از دفتر احکام
مفهوم شده‌ست این سخن از نامهٔ اسرار
دیری‌ست که در چرخ همین تعبیه سازند
هفت اختر سیّار در این شغل، در این کار
این دولت و این ملک به بازی نتوان داشت
بازی نبود تعبیهٔ اختر سیّار

چنان که ملاحظه می‌شود، الفاظ و مفردات عمده‌ای که بنای این ابیات بر آنهاست، همان‌هایی است که بیت حافظ بر آنها بنا شده (خبر، حکم/ احکام، بازی، تعبیه) و این اشتراک به اندازه‌ای نزدیک و آشکار است که نمی‌توان آنها را به تصادف و توارد نسبت داد، و نیز در اینکه حافظ با دیوان امیر معزّی انس و الفت خاص داشته است، جای گفت‌وگو نیست ... ابیاتی که در اینجا از امیر معزّی نقل شد، از قصیده‌ای است در مدح امیر ارسلان ارغون، در دوران حکومت پُرتشویش و تزلزل او در مرو ... بیت حافظ نیز ظاهراً خطاب به امیر یا پادشاهی است که در وضعی همانند امیر ارسلان ارغون قرار دارد (شاید سلطان زین‌العابدین) و به تدبیرها و بازی‌های خود مغرور و دلگرم است؛ ولی تعبیه‌هایی که در احکام کواکب صورت گرفته، به گونهٔ دیگری است و از انگیخته شدن یا برافتادن پادشاه خبر می‌دهد. **پادشاه‌انگیز** در شعر حافظ (در مقابل پادشاه نشاندن)، تعبیری است از شخص یا کاری که پادشاهی را از سلطنت براندازد؛ همچنان که فرّخی گوید: از مشرق تا مغرب رایش به همه جای/ گه شاه‌برانگیز و گهی شاه‌نشان باد» (مجتبایی، ۱۳۸۶: ۱۱۲- ۱۱۴).

*** پیر ما گفت ...** (ص ۳۲۵)

طیّ این عنوان، چند بیت از چند غزل مختلف شرح شده و با یکدیگر پیوند خورده‌اند. یک سوی این پیوند را بیت زیر تشکیل می‌دهد:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد!

که در توضیح آن اظهار شده است: «برای اینکه مسئله را حل کنیم، یکی از راه‌ها این است که بعد از "گفت" گیومه باز کنیم و همهٔ مطلب را تا آخر مصرع دوم، قول پیر بدانیم؛ یعنی پیر ما گفت خداوند (قلم صنع الهی) گناه و خطا را لحاظ نمی‌کند و نظر او بر عفو و بخشش است. اینکه خداوند رحیم سهو و خطای بنده را لحاظ نمی‌کند، از موتیف‌های شعر حافظ است و بارها بر این اصل متمسّک شده و باده خوردن پنهان را با همین اصل توجیه می‌کند» (ص ۳۲۵)؛ و سوی دیگر را بیت زیر:

نیکی پیر مغان بین، که چو ما بد مستان
هرچه کردیم، به چشم کرمش زیبا بود

خطاپوشی در هر دو بیت مطرح شده است؛ ولیکن گستردگی خطاپوشی بیت اوّل، کلّ هستی را در بر می‌گیرد و نظام احسن را به یاد می‌آورد؛ حال آنکه در بیت دوم، خطاهای انسانی «به ظاهر» گناهکار را شامل می‌شود. نویسنده پس از شرح این دو بیت، دربارهٔ بیت اول اذعان داشته‌اند: «اما از آنجا که من بیشتر شعرهای حافظ را خطاب به ممدوح می‌دانم ... صنع را لطف و بخشش شاه گرفته‌ام. پیر هم محتملاً همان شاه است که می‌گوید تو را بخشودم و خطای تو را نادیده گرفتم» (ص۳۲۶). حال می‌رسیم به این نکته که خطای حافظ چه می‌تواند باشد؟ «خطای حافظ معمولاً رندی‌ها و باده‌نوشی‌های اوست» (همان). بنابراین بیت اوّل و ابیاتی که در همین مضمون سروده شده‌اند، اشاره به خطای باده‌نوشی و عفو پادشاه دارند.

جهت پرهیز از اطالهٔ کلام، از شرح و تفسیر این بیت درخور بحث درمی‌گذریم و خاطر خوانندهٔ محترم را به مطالعهٔ شروح حافظ ارجاع می‌دهیم (ر. ک: خرّمشاهی، ۱۳۸۷: ۴۶۲- ۴۷۸ ؛ نیز مظفّری، ۱۳۸۷: ۱۰۹- ۱۱۱). تنها باید گفت اگر بخواهیم بین مفاهیم مجزّای غزل حافظ چنین پل‌های باریکی بزنیم، دیگر هیچ مفهوم پذیرفتنی‌ای نمی‌تواند از این پل‌ها عبور کند و به سرمنزل مقصود برسد، به نوعی که در ورطهٔ تناقض‌گویی هلاک نشود.

در ادامهٔ همین عنوان، در بیت زیر صوفی به مجاز، خود حافظ فرض شده و زیاده‌روی در باده‌خواری، گناه و خطای او دانسته شده است؛ همان صوفی که از چهره‌های منفی شعر حافظ است! (ص ۳۲۶):

صوفی ار باده به اندازه خورد، نوشش باد
ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد!

«صوفی، درویش، سالک و عارف در زبان فارسی در بسیاری موارد، همچون کلماتی مترادف به جای یکدیگر به کار می‌روند. از میان این کلمات، حافظ تنها کلمهٔ **صوفی** را در اکثر قریب به اتفاق موارد هدف طنز و انتقاد خود قرار می‌دهد. این بدان سبب است که کلمهٔ صوفی، جدا از مصادیق عینی آن، از نظر معنایی مظهر ریاگرایی است؛ درست برخلاف پیر مغان که مصداق عینی ندارد، اما از نظر معنایی، مظهر ریاستیزی است ... کلمهٔ **تصوّف** به معنای پشمینه‌پوشی، و کلمهٔ **صوفی** به معنای پشمینه‌پوش است ... و لباسی خاص، خواه صوف باشد و خواه دلق و مرقّع و خرقه و جامهٔ کبود، حاکی از خودنمایی و روی داشتن به خلق است. آنکه رو به حق دارد، نیاز به جامهٔ خاص پوشیدن ندارد.

در کلمـهٔ صوفـی، این تظاهر و خودنمایی جمع اسـت. بنابراین صوفی مظهر هر اهل سـلوکی اسـت که اهل ریا و سالوس اسـت ... در شعر حافظ، صوفـی همه جا به معنی منفی به کار رفته و نمونه‌ای مثل بیت زیر، هم اسـتثنائی اسـت و هم مضافٌ‌الیه صومعهٔ عالم قدس آن را از نمونه‌های دیگر جدا می‌کند: صوفی عالم قدسـم، لیکن/ حالیا دیر مغان است حوالتگاهم» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۲-۱۴).

* **جوهر آینه** (ص۳۳۱)

یا رب آیینهٔ حسن تو چه جوهر دارد
که در او آه مرا قوّت تأثیر نبود

محقّق گرامی نوشـته‌اند: «آینه‌ها فلزی بوده و زنگ می‌زد، آه آن را مکدّر می‌کرد، در پاک کردن آن، علاوه بر خاکسـتر و صیقلی، از جوهر مورچه (اسـید فورمیک) هم اسـتفاده می‌کردند. در این بیت، استخدام است که آه من در حسن تو تأثیری ندارد؛ آه من در آینهٔ تو تأثیری ندارد؛ یعنی نمی‌تواند آن را مکدّر کند و باعث زنگ‌زدگی شـود» (ص۳۳۲). به نظر می‌رسـد جوهر در اینجا بیشـتر به معنی اصل و معرّب گوهر باشد، اصل و ذات آینه‌ات اگر از فلز نبود که آه من بر آن اثرگذار باشـد، پس از چه جوهری بود؟

* **چشم صراحی** (ص۳۳۴)

در آستین مرقّع پیاله پنهان کن
که همچو چشم صراحی زمانه خون‌ریز است

در این بیت، چشم صراحی را «حلقهٔ تنگ و گرد سر صراحی» (ص ۳۳۴) دانسـته‌اند و این در حالی است که «صراحی، نوعی از تُنگ شراب با تنه‌ای بزرگ و گردنی دراز و سـری مانند سـر پرندگان است. خاقانی گفته: مرغ صراحی کنده پر، برداشـته یک نیمه سـر/ وز نیم منقار دگر یاقوت حمرا ریخته» (مظفری، ۱۳۸۷: ۷۲). در مثالی دیگر: «از مسـام گاو زرین شـد روان گاوَرس زر/ چون صراحی را سر و حلق کبوتر ساختند» (هروی، ۱۳۸۱: ۱۴۱ - به نقل از دیوان خاقانی).

* **حلّ مسائل** (ص۳۳۶)

روز ازل از کلک تو یک قطره سیاهی
بر روی مه افتاد، که شد حلّ مسائل

در یادداشـتی که دکتر شمیسا دربارهٔ این بیت نوشته‌اند، آمده است که «به لکّه‌های سـیاه ماه، کَلَف می‌گفتند و آن را معمّایی می‌پنداشتند؛ چـون معلوم نبود که این لکّه‌ها چیسـت ... شـعر حافظ در مدح شـاه یحیـی اسـت و تعلیل ادبی می‌کند که سـیاهی ماه چیسـت و از کجا آمده اسـت. توجیه او چنین اسـت: مقام تو بالاتر از ماه اسـت. هنگام نـگارش و تعیین سرنوشـت، یک قطره از مرکّب تو بـر روی ماه افتاد و ایجـاد کَلَف کرد (فی‌الواقع ممدوح را مضمراً خدا خوانده اسـت). این گونه تعلیل‌های ادبی مبتنی بر اغراق در مقام ممدوح، در شـعر فارسـی نمونه‌های بسـیاری دارد...» (ص۳۳۶). این معنی ظاهری بیت است که در آن، حـل مسـئله بودن آن قطرهٔ سـیاهی، مبهم و نامعلوم اسـت و نویسـنده نیز به آن اشـاره‌ای نکرده و این ابهام تنها زمانی حل‌شـدنی اسـت که به کیفیت اصلی این بیـت، یعنی ذوالوَجهَین[5] بودن آن، توجه کنیـم. معنی وجه ظاهر این بیـت: «در روز ازل و آغاز آفرینش جهان، قطره‌ای از قلم ممدوح بر روی ماه چکیده و لکهٔ سـیاهی که اکنون بر آن دیده می‌شـود، پدید آورده و موجب حل مسـائل شده (معلوم نیست کدام مسائل؟)» (مجتبایی، ۱۳۸۶: ۱۱۶). به نظر می‌رسد این بیت از معدود ابیات ذوالوجهَینی باشد که ترکیب کلام در وجه ظاهر بیت، کاملاً سالم و روشـن و معنی‌دار نیست و با توسّـل به وجه اصلی آن، دشواری بیت حل خواهد شـد. «وجه مضمر بیت، ناظر بر نکته‌ای است که در ادبیات عرفانی ما سـابقهٔ دراز دارد ... در این بیت چند اشـاره و کنایهٔ صریح و غیر صریح دیده می‌شـود: "روز ازل"، آغـاز آفرینش و آغاز تاریخ عالم اسـت؛ "کلک" کنایه از قلم صنع است؛ "خال سیه" که در صبح ازل از قلم صنع بر روی ماه افتاده اسـت، اشـاره به لکه‌ای است که از عصیان آدم بر رخسـار عصمت او نشسـته و پاکی و صفای اولیهٔ او را تیره کرده اسـت. با عصیان آدم، نور "نفختُ فیـه من روحی" و "إن الله خلق آدم علی صورته" در او با ظلمت " و عصی آدم ربّه فغوی" در هم آمیخت ...

از این نظرگاه، ماه و لکهٔ سـیاهی که بر روی آن است، ایمائی است به آمیزش نور و ظلمت در سرشت آدمی و به جامعیت و تمامیت وجود او؛ از آن روی که مظهر و مجلای جمیع اسماء و صفات قهر و جلال و لطف و جمال الهی است و تمامی مراتب وجود – از نازل‌ترین مراتب جسمانی و حیوانـی تا عالی‌ترین درجات روحانی و ملکی– در او به هم پیوسـته اسـت. هم ظلوم جهول است و هم دانای اسماء الهی ... انسان به حکم همین مظهریت جامعه و جامعیت مراتب، شایستگی مقام خلافت یافته و بار امانت را به دوش گرفته و از همین روست که مسجود ملایک شده و مقیمان عالم قدس را، که همگی چون خورشید نور و صفای محضند، به رشـک و حسرت افکنده است ... مسـائلی که در مصرع دوم به حلّ آنها اشاره رفته است، مسائل مربوط به چگونگی عارض شدن ظلمت بر نور و وجود کیفیات ظلمانی در سرشـت انسان است، که از دیرباز محل بحث و نظر بوده است ...» (همان: صص ۱۱۸- ۱۲۰).

* **دو من** (ص۳۵۱)

دو یار زیرک و از بادهٔ کهن دو منی
فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی

لازم اسـت راجع به «دو من» نظر خواننده را به توضیحات جامع و مانع اسـتادِ مرحوم دکتر ریاحی جلب نمایم (ر.ک. گلگشـت در شعر و اندیشهٔ حافـظ، به قلم مرحـوم دکتر ریاحی صفحات ۳۶۲-۳۴۷)، که به تفصیل روشـن نموده‌اند که حافظ در این بیت به کمترین‌ها قانع اسـت: دو یار، فراغتی انـدک، یک کتاب و گوشـهٔ چمن، که با خـود مفهوم جای کم را حمل می‌کنـد و این با «دو منی» که مرحوم ریاحی شـرح فرموده‌اند، ارتباط بهتری برقرار می‌نماید:

«نزدیـک به زمـان حافظ، غازان، ایلخان مغـول، ضمنِ اصلاحات گسـتردهٔ خود، طبق فرمانی، «من» تبریـز را (برابر با ۲۶۰ درم یا ۱۸۰ مثقال) در سراسـر قلمرو ایلخانان، از جیحون تا مصر، رسـمی و کاربرد

آن را اجبـاری کـرد و قطعاً در دورهٔ حافظ هم که از نظر اجتماعی ادامهٔ دورهٔ ایلخانان بود، همان من در شـیراز معمول بوده اسـت ... «من» در شیراز، منِ قپان یا منِ کوچک یا منِ غازان نامیده می‌شده است و دقیقاً ۸۳۵ گرم وزن داشته اسـت [که مقدار بسیار کمی بوده است]» (ریاحی، ۱۳۶۸: ۳۵۲).

حال آنکه در یادداشـت‌های حافظ آمده است: «هر "من" حدود سه کیلو، یعنی تقریباً سـه لیتر، یا سـه شیشـهٔ یک لیتری، یعنی تقریباً دو شیشهٔ نوشیدنی (کانادا، پپسی) خانواده (شیشهٔ بزرگ)، که هر کدام ۱/۵ لیتر است، مقدار بسیار زیادی است» (صص۳۵۲-۳۵۱).

* **رقم خیر و قبول** (ص ۳۵۴)

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

ذیل این عنوان آمده اسـت: «خیر، عین امروز به معنی "نه" به کار رفته است ... منتها درست نمی‌دانم که وقتی رقم خیر می‌زند، یعنی نه، مراد او این بود که بنده بماند یا آزاد شـود. قبول یعنی قبول آزاد شود یا بـرای خودم بماند؟ هرچند در معنای شـعر تأثیر ندارد!» (ص ۳۵۴) (برای پیشینهٔ لغت "خیر"، ر.ک: خرّمشاهی، ۱۳۸۷: ۵۷۸).

با توجه به نوشته‌های استاد خرّمشاهی، پاسخ به این پرسش‌ها آسان می‌گردد «در قدیم رسـم بوده که بندهٔ پیر را حرمت بگذارند و به پاس خدمات دیرینه آزاد کنند ... باید گفت خیر و قبول، مترادف و در یک فضا هسـتند. آن مخدوم خوشـبخت که همه کارش از مقولهٔ نیکی و حسن قبول بود، نمی‌دانم چرا این کار خیر را فراموش کرده بود که بر بندهٔ پیر خـود نیز التفات و عنایتی بکند» (خرّمشـاهی، ۱۳۸۷: ۵۷۸- ۵۷۹). علاوه بر این مفاهیم، به نظر می‌رسد حافظ به نوعی ضمنی از محبوبیت خود نزد «آن جوانمرد» نیز سـخن به میان آورده است که با وجود سالخوردگی وی هنوز راضی نشده که او را آزاد نماید و از خود دور کند.

* **کاسه‌گردان** (ص۳۷۷)

هر که چون لاله کاسه‌گردان بود
زین جفا رخ به خون بشوید باز

نویسـنده در مفهوم کاسـه‌گردان اظهار داشـته‌اند که باید از سطح اولیهٔ لغت گذشـت و به سـطح ثانویه رسـید تا منظور حافـظ را معلوم داشـت. لاجرم کاسـه‌گردانی کنایه از موصوف اسـت در مفهوم ساقی؛ لیکن وجه‌شـبهی لازم است و ایشان وجه‌شبه بین کاسه‌گردان و ساقی را ایـن گونه دریافته‌اند: «گـردان به معنی واژگون کـردن و معکوس کردن هم هسـت: برگرداندن، در این صـورت لاله‌هایی را در نظر دارد که جامش تقریباً وارونه و متمایل به زمین می‌شود. در این صورت، جفا معنی لطیفی خواهد یافت؛ زیرا پیاله وارونه شـده اسـت. وقتی پیاله را سرنگون می‌گذاشتند، به معنی ختم و اعلام کناره‌گیری بود» (ص ۳۷۸). مطالـب ارزندهٔ خالی از ابهامی دربارهٔ این بیت در شـروح مختلف آمده اسـت (ر.ک: مظفری، ۱۳۸۷: ۲۳۳). لکن اگر کنایه موصوف اظهارشده را با انتقال به سـطح ثانویهٔ زبان موجه بدانیم، اشـکالی که پیش می‌آید، در وجه شبه اسـت. در صورتی که کاسه‌گردان در معنی ساقی باشد، شاید شـاعر نظر به رسـتن لاله در اوایل بهار داشـته است که در جای جای مرغزار و کوه می‌روید؛ گویی لاله یک وجود است (همانند ساقی)؛ ولی همـه جا در حال گردش اسـت و رفت و آمد می‌نمایـد و اگر در داخل آن، چیزی مثل شـراب را متصوّر شـویم، این گونه به نظر می‌رسد که می‌گردد و می‌چرخد تا همهٔ اهل مرغزار را از این شـراب سـیراب کند. اگر وجه‌شـبه، واژگونی لاله می‌بود، آنگاه با فعل «بود» همراه نمی‌شد؛ چون این غزل مضمون دریغ و افسـوس گذشـته را در بر دارد. توضیح اینکه اگر جام شراب را لالهٔ واژگون بینگاریم، در واقع پذیرای این نکته شـده‌ایم که جام شراب از می خالی گشـته و به حالت واژگونی درآمده است؛ حال آنکه این بیت به وصف جام شراب در زمان رونق باده‌نوشی اشاره دارد، نه دورهٔ تحریم آن.

* **که سالک بی‌خبر نبود** (ص ۳۷۹)

به می سجاده رنگین کن، گرت پیر مغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

دریافته‌های نویسـندهٔ محترم: «کاف تعلیل اسـت کـه در ربط دو مصـراع به کار می رود: اگر پیر مغان گفـت عجیب‌ترین و غریب‌ترین کارها را انجام بدهی فرمان ببر، زیرا سـالک باید راه و رسـم طریقت را بداند و اولین درس طریقت این است که مرید باید در مقابل مراد تسلیم محض باشـد. برخی از استادان (مثلاً استاد مرتضوی، استاد خرّمشاهی) تعابیر عجیبی کرده‌اند و مثلاً گفته‌اند که سـالک همان پیر مغان است» (ص ۳۷۹). بـا اسـتناد بـه همین امر کـه «کاف موجـود در بیت از نوع کاف تعلیل اسـت» و از آنجا که لازم اسـت پس از کاف تعلیل ربط دو مصرع رابطه‌ای علّی و معلولی باشد، روابط همنشینی واژه‌ها و ترکیب‌ها نیز بایسـتی رابطه‌ای منطقی باشـد؛ لذا در این بیت، همان گونه که در حافظنامه آمده اسـت، لازم است در مصرع دوم سالک برابر با پیر مغان در مصرع اول باشـد و این در شعر حافظ غریب نیست؛ چرا که «سالک در دیوان حافظ هم صفت پیر است نظیر:

چو پیر سالک عشقت به می حواله کند
بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش

***

سرّ خدا که عارف سالک به کس نگفت
در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید!

و هم صفت مرید:

در طریقت هرچه پیش سالک آید، خیر اوست

همچنین در مصرع زیر:

این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند» (خرّمشاهی، ۱۳۸۷: ۹۹).

نکتهٔ رهاشـده این اسـت که احتمالاً اعتقاد حافظ بر این اسـت که انسـان هر اندازه هم که در طریقت گام زده باشد و به مرتبت پیری هم رسـیده باشد، باز تا آخر عمر، راهروی بیش نیست. از این روست که بر خلاف سایر عرفا پیر را هم با صفت سالک و راهرو ذکر کرده است.

* **معمّا** (ص۳۹۱)

سه مفهوم برای معمّاهای مطرح‌شده در شعر حافظ ذکر شده است؛ سومین آنها را در معنی پارادوکس آورده‌اند:

چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش
زین معمّا هیچ دانا در جهان آگاه نیست

مفهوم سوم معمّا درخور بحث است و به نظر می‌رسد همان معنی اوّل (به معنی امروزی) مناسب این بیت هم باشد، و معمّا در این بیت پیچیدگی را به ذهن متبادر می‌کند تا تناقض و پارادوکس را. البته پارادوکس در بیت وجود دارد؛ ولی نمی‌توان بار معنایی آن را با معمّا خلط کرد. پارادوکس از عواملی است که توانایی ایجاد معما را دارد.

فصل دهم: چند مورد بدیعی و بیانی

در این فصل، نویسنده با توجه به قلم راسخ و سابقه‌ای که در حیطهٔ علوم بلاغی دارد، نکات بسیار جالبی را دربارهٔ صنایعی از قبیل استثناء منقطع، استخدام، استعارهٔ اساطیری، استعارهٔ تهکّمیه، استعارهٔ مصرّحهٔ مرشّحه، اسلوب الحکیم، اضافهٔ تشبیهی، انواع ایهام، بدل بلاغی و ... ذکر کرده‌اند که موجب تلذّذ دو چندان از شعر حافظ گشته است. نمونه را به موارد بدیعی و بیانی بیت زیر توجه کنید:

کلک حافظ شکرین‌میوه نباتی‌ست، بچین
که در این باغ نبینی ثمری بهتر از این

«کلک اگر قلم باشد، شکرین میوهٔ نبات شعر حافظ است؛ اما کلک اگر نی باشد، کلک شکرین نیشکر است. نبات، هم به معنای قند و هم به معنای گیاه است که با میوه تناسب دارد. در معنای قند، با شکر تناسب دارد. نبات را نمی‌چینند (نمی‌برند)؛ میوه را می‌چینند. اما چین، به معنی کشور چین، سرزمین نقاشان، با کلک تناسب دارد. باغ، در ارتباط با شعر (کلک حافظ)، باغ ادب و در ارتباط با نبات، باغ و بوستان است. ثمر، هم شعر است و هم میوهٔ نیشکر. بین ثمر و میوه، به یک اعتبار ترادف و به یک اعتبار ایهام ترجمه است» (ص۴۰۳).

فصل یازدهم: چند شعر

در این فصل، نویسنده پیرو مطالب ایرادشده در طول کتاب، پنج غزل از حافظ را به شیوهٔ مدحی معنی کرده‌اند:

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

خلاصهٔ آنچه مرقوم شده، به این شرح است: « این غزل مدحی است و حافظ در سرودن این غزلِ نامه‌ای به شعری از خاقانی توجه داشته است ... صبا پیک بین عاشق و معشوق است؛ اما معشوق شاه است. هُدهُد صبا، طایر روح و جان شاعر است و شاعر در این نامه روح و جانش را پیشکش حضور شاه نموده است. غایب از نظر ممدوح (شاه شجاع) دور از شیراز است و ...» (صص ۴۱۷ – ۴۱۵).

ای غایب از نظر، به خدا می‌سپارمت
جانم بسوختی و ز جان دوست دارمت

«این غزل را هم که مدحی است در همین حال و هوا سروده باشد و این یکی از مصادیق روابط درون‌متنی است» (ص ۴۱۷).

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست
دری دگر زدن اندیشهٔ تبه دانست

«این غزل را به شاه شجاع تقدیم کرده و غزل بعدی را که به همین حال و هواست، به وزیر او، صاحب‌عیار، تقدیم کرده است. اگر سالک راه میکدهٔ یکرنگی را بداند، در جای دیگر (خانقاه) را نمی‌زند؛ منتها چنان که قبلاً اشاره کردم، هیچ بعید نیست که در نظام ثانویه‌ای که حافظ برای اشعار مدحی ساخته مراد از میکده دربار باشد. در این صورت، سالک قرینه است که میکده در معنای خود به کار نرفته است ...» (ص ۴۱۸).

شاه شمشادقدان، خسرو شیرین‌دهنان
که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان

«این غزل زیبای مدحی را خواننده‌ای با موسیقی ضربی، در نهایتِ زیبایی خوانده است. وقتی آن را گوش می‌کردم، به نظرم رسید که می‌توان از آن کارتونی با حرکات تند ساخت، به این شرح: شاه سوار بر اسب از قصر خارج شده و بزرگان لشکری و کشوری در دو ردیف صف کشیده‌اند و او با نگاه و سخن به برخی تفقّد می‌کند (چند نفر پشت سر او حرکت می‌کنند). وقتی به حافظ می‌رسد، می‌گوید: ای چشم و چراغ همه شیرین‌سخنان، تا چند خود را کنار می‌کشی؟ بیشتر به نزد من بیا تا از فقر و فلاکت نجات یابی و از سیم‌تنان بهره یابی. مگر از ذرّه که به سوی خورشید حرکت می‌کند، کمتری؟ تو هم می‌توانی به مجلس خاص من (خلوتگه خورشید) راه یابی ...» (ص۴۲۰).

نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد
بختم ار یار شود، رختم از اینجا ببرد

«به نظر می‌رسد که در این شعر شکایت می‌کند که قدر شعر و فضل را نمی‌دانند و لذا از شیراز خواهد رفت. نگاری که فریفتهٔ او باشم، در این شهر نیست ... کجاست آن حریف زیبا و بخشنده که عاشق سوخته‌دل از او تمنّای التفات کند؟ این همه شعرهای خیال‌انگیز گفته‌ام، به این امید که صاحب‌نظری متوجه شود و قدر آن را بداند؛ امّا چنین نشد. می‌ترسم این همه کمالاتی که در مدّت عمر حاصل آوردم، به یک غمزهٔ تو به یغما رود. نباید گول این سامریان (مثلاً شاعران دیگر) را بخوری، آنان کجا و من کجا؟! سپس به خود دلداری می‌دهد که این همه تنگدلی مکن و به جام می پناه ببر ...» (ص ۴۲۱).

چند اشتباه در حروف‌چینی ابیات حافظ

علاوه بر اشتباهات چاپی درخور توجه در متن کتاب، که می‌توان با دیدهٔ اغماض در آنها نگریست، ابیاتی چند از دیوان حافظ نیز دچار سهو حروف‌چینان شده است، که به منظور تصحیح در چاپ‌های بعدی کتاب ذکر می‌شود:

شیخم به طیره گفت که رو ترک عشق کن
محتاج جنگ نیست برادر، **کنم** [نمی‌کنم] (ص ۸۵)

***

در **گنج** دماغم مطلب جای نصیحت
کاین گوشه پر از زمزمهٔ چنگ و رباب است [کنج] (ص ۹۹)

***

من همان ساعت که از می خواستم شد توبه‌کار
گفتم این شاخ ار دهد باری، **پشیمانی** بود [پشیمانی] (ص۱۴۶)

***

وقت است کز فراق تو وز سوز اندرون
آتش درافکنم به همه رخت و **بخت** خویش [پخت] (ص۱۹۰)

***

کمتر از ذره نه‌ای، پست مشو، مهر بورز
تا به خلوتگه خورشید **رهی** چرخ‌زنان [رسی] (ص۳۴۰)

***

مرا و سرو چمن را به خاک راه نشاند
زمانه تا قصب نرگس و قبای **توست** [تو بست] (ص ۳۷۵)

***

به نیم **چو** نخرم طاق خانقاه و رباط
مرا که مصطبه ایوان و پای خم طنبی است [جو] (ص۳۹۰)

دربارهٔ مأخذشناسی این کتاب، باید گفت اکثر منابع مورد استفاده، تنهـا دربردارندهٔ اطلاعات تاریخی هسـتند و در اسـتفاده از سـایر کتاب‌ها، دیـدی تک‌بُعدی، با محوریت تاریخ، نویسـنده را همراهی کرده اسـت؛ به‌علاوه، ایشان شیوهٔ جدیدی در معرفی فهرست منابع ابداع نموده و برخی از کتب مورد استفاده را در همان بخش مختصراً نقد کرده‌اند.

در پایان، به طور خلاصه می‌توان گفت یک‌سویه‌نگری به شعر و بخصوص شعر حافظ، موفقیت درخور ملاحظه‌ای در اقناع خواننده و مخاطب نخواهد داشـت. فهم سـروده‌های حافظ ایجاب می‌کند که به شـعر او از چندین زاویه بنگریم؛ به شرطی که اندازه و درجهٔ این زوایا را به سلیقه و میل شخصی، کم و زیاد نکنیم؛ چرا که این روشی است که سالکان شـعر حافظ، بارها آزموده‌اند؛ ولیکن راهی به دهی نبرده‌اند. تنها موضوعی که می‌تواند با گفته‌های این شاعر فرزانه مناسبت داشته باشد، حفظ تعادل در شرح اشعار اوست؛ همان گونه که او در آفرینش شعرش به اعتدال توجهی خاص داشته است و در واقع همین موضوع باعث شده است که تا بدین زمان بتواند با قرون مختلف، پا به پا بیاید و قدمش سست نگردد.

پی‌نوشت

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱. انقلاب یعنی تحوّل عظیم و اساسی و رهایی از قید و بندهای سنّت و باورهای سنّتی» (خرّمشاهی، ۱۳۸۴: ۱۰۰).

۲. به دلیل فراوانی نقل‌قول‌ها از کتاب مورد بررسـی، ارجاع به این کتاب فقط با شمارهٔ صفحه صورت گرفته است.

۳. این بیت در نسخ قدیم وجود ندارد و در دست‌نویس‌های متأخّر دیده می‌شود.

۴. «امیری فیروزکوهی می‌نویسـد: کلمهٔ **شهید** به معنی شاهد، اصطلاحی بوده اسـت خاص قرّاء، که در مورد معیّن گرد هم جمع شـده و قرآن کریم را دوره و ختم می‌کردند و پس از ختم، قرائت، شـهود خود را در محضر اصحاب دوره به لفظ شهید ضبط می‌نموده‌اند. [همایون فرّخ] در حافظ خراباتی می‌نویسـد که بر تعدادی از قبور مشـایخ شیراز لقب **شهید** آمده و آن، مقامی برای ملامتیان بوده است. هاشم جاوید آیهٔ «و ادعوا شهدائکم من دون الله» (به یاری گیرید سران و مهتران خود را) را ذکر می‌کند که در تفاسیر به رئیس و بلیغ و فصیح هم ترجمه شده است ...» (ص۶۳).

۵. ایـن طبقه‌بندی در مقابل سـؤال دکتر غنی از علامـه قزوینی صورت گرفته اسـت، که دکتر غنی از ایشـان دربارهٔ شـعرای درجهٔ اوّل و دوم و سوم پرسش کرده بودند (برای تفصیل بیشـتر، ر. ک. تاریخ عصر حافظ (بحث در آثار و افکار و احوال حافظ)، دکتر قاسم غنی: صص۶- ۱۴).

۶. «ایـن کیفیت که به نوعی ایهـام در مضمون کلام و یا به آنچه در علم بدیع ذوالوجهَین نامیده می‌شـود، شـبیه است، در اشعار شـاعران دیگر هم گه‌گاه به نظر می‌رسد؛ ولی در غزل‌های حافظ کاربردی بسیار گسترده دارد و از خصوصیات نمایان شـعر اوسـت. تکلّف و غموضی که معمولاً در اشعار ذووجهَین پدید می‌آید، در سخن حافظ نیسـت و یا مورد آن اندک اسـت و غالباً در هر دو وجه ظاهر و مضمر، ترکیب کلام او سالم و روشن و معنی‌دار است. در این گونه اشعار حافظ، در بسیاری از موارد، وجه مضمر – که وجه اصلی و بنای بیت شعر بر آن است – در زیر وجه ظاهر پوشیده می‌ماند و خواننده‌ای که از موضوع آن بی‌خبر و صافی‌ضمیر باشـد، جز وجه ظاهری چیزی نمی‌بیند» (مجتبایی، ۱۳۸۶: ۱۱۷).

کتابنامه

–پورنامداریان، تقی، ۱۳۸۴، گمشدهٔ لب دریا. چاپ دوم، تهران: سخن.

–حافظ شـمس‌الدین محمد، ۱۳۷۱، دیوان. به تصحیـح علامه قزوینی و دکتر غنی. چاپ چهارم، تهران: اساطیر.

– ـــــــــــــ، ۱۳۶۲، دیـوان. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

– خرمشـاهی، بهاءالدیـن، ۱۳۸۷، حافظنامـه. چـاپ هجدهم، تهـران: علمی فرهنگی.

– ـــــــــــــ، ۱۳۸۴، ذهن و زبان حافظ. چاپ هشـتم، ویراسـت سوم، تهران: ناهید.

– ریاحی، محمد امین، ۱۳۶۸، گلگشـت در شـعر و اندیشـهٔ حافـظ. چاپ اول، تهران: علمی.

– سودی بسنوی، محمد، ۱۳۷۸، شرح سودی بر حافظ. ترجمهٔ عصمت ستّارزاده. چاپ پنجم، تهران: سریر.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۶، موسیقی شعر. چاپ دهم، تهران: آگاه.

– شمیسا سیروس، ۱۳۸۸، یادداشت‌های حافظ. تهران: علم، چاپ اوّل.

– غنی قاسم، ۱۳۸۶، تاریخ عصر حافظ، چاپ دهم، تهران: زوّار.

– مجتبائی، فتح‌الله، ۱۳۸۶، شرح شکن زلف. چاپ اوّل، تهران: سخن.

– مرتضوی، منوچهر، ۱۳۸۸، مکتب حافظ. چاپ پنجم از ویرایش دوم، تهران: توس.

– مظفری، علیرضا، ۱۳۸۷، وصل خورشید. چاپ اوّل، تبریز: آیدین.

– معین محمد، ۱۳۷۵، حافظ شیرین‌سخن. چاپ سوم، تهران: صدای معاصر.

– هروی، حسـینعلی، ۱۳۸۱، شـرح غزل‌هـای حافظ. چاپ ششـم، تهران: فرهنگ نشر نو.