

بسم الله الرحمن الرحيم

# مجله‌ی حافظ پژوهی

سال ۱، شماره‌ی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

|   |   |
|---|---|
| صاحب امتیاز: مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ | مدیر مسئول و سردبیر: کاووس حسن‌لی                           |
| ویراستار فارسی: دکتر سمانه اسدی                 | ویراستار انگلیسی: دکتر فریده پور‌گیو                        |
| مدیر داخلی: دکتر فرزانه معینی                   | ناظر صفحه‌آرایی و چاپ: صدیقه محمدی                          |
| اعضای هیأت تحریریه‌ی مجله                       |   |
| نصرالله امامی.....                              | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز          |
| بهادر باقری.....                                | دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی                 |
| فریده پور‌گیو .....                             | استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز                          |
| کاووس حسن‌لی .....                              | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز                     |
| سعید حمیدیان .....                              | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی            |
| اصغر داده .....                                 | استاد فلسفه‌ی اسلامی و ادبیات عرفانی دانشگاه علامه طباطبائی |
| منصور رستگار فسایی .....                        | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز                     |
| مصطفی صدیقی .....                               | دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان                 |
| صفر عبدالله .....                               | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آلماتی - قزاقستان         |
| منیزه عبدالله .....                             | دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم پزشکی شیراز        |
| شریف حسین قاسمی .....                           | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دهلی - هند                |
| محمث کاتار .....                                | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استانبول - ترکیه          |
| حجایی کرلانگیچ .....                            | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استانبول - ترکیه          |
| علی گرلیوز .....                                | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استانبول - ترکیه          |
| علیرضا مظفری .....                              | استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه                    |
| وارطان وکانیان .....                            | استاد ایران‌شناسی دانشگاه ایروان - ارمنستان                 |



نشانی: شیراز، حافظیه، مرکز حافظ‌شناسی، کد پستی: ۷۱۴۶۶۹۱۱۳۶

وب‌گاه مرکز: [www.jhp.hafezstudies.com](http://www.jhp.hafezstudies.com) سامانه‌ی مجله: [www.hafezstudies.com](http://www.hafezstudies.com)

## به نام خدا

### راهنمای تدوین مقاله در مجله‌ی حافظ پژوهی

مجله‌ی حافظ پژوهی با هدف انتشار دستاوردهای تازه و گسترش پژوهش‌های مربوط به حافظ، نتیجه‌ی پژوهش‌های محققان و صاحب‌نظران را منتشر می‌کند.

بیست‌ویک شماره از شماره‌های پیشین این مجله، در قالب دفترهای سالانه‌ی حافظ پژوهی و شماره‌های بیست‌دو، بیست‌وسه، بیست‌وچهار نیز به صورت «دو فصل‌نامه» منتشر شده است. اکنون در دوره‌ی جدید فعالیت‌ها، نخستین شماره‌ی مجله‌ی حافظ پژوهی با همکاری انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی و مجوز رسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در بهار ۱۴۰۱ همچنان به صورت «دو فصل‌نامه» منتشر می‌شود. پژوهشگران محترم می‌توانند مقاله‌های خود را که دستاوردهای تازه دارد و در ساختار علمی‌پژوهشی نوشته شده است، در سامانه‌ی مجله به آدرس [jhp.hafezstudies.com](http://jhp.hafezstudies.com) بارگذاری و ارسال نمایند.

مقاله‌های ارسالی می‌تواند رویکردهای گوناگون داشته باشد، از جمله: تحلیل محتوا، مطالعات مروری، معرفی و نقد کتاب، ترجمه و بررسی تطبیقی، دریافت تازه از عبارات و ابیات (در قالب مقاله‌ی کوتاه)، بررسی کارنامه‌ی حافظ پژوهی و...

این مجله در پرتال جامع علوم انسانی و پایگاه‌های زیر نمایه شده و قابل دسترسی، بازیابی و رهگیری است:

[www.ricest.ac.ir](http://www.ricest.ac.ir), [www.hafezstudies.com](http://www.hafezstudies.com)

## ۱. شرایط علمی مقاله

۱. نتیجه‌ی کاوش‌ها و پژوهش‌های علمی نویسنده یا نویسنده‌گان باشد.
۲. دارای اصالت و فکر تازه باشد.
۳. در مقاله روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معابر استفاده شود.
۴. موضوع مقاله با حافظ و حافظ پژوهی ارتباط داشته باشد.

## ۲. شرایط نگارش

۱. مقاله با نشری سالم و پاک در ساختاری استوار نوشته شود.
۲. عنوان مقاله کوتاه و گویای محتوای مقاله و با خط درشت و سیاه در وسط صفحه نوشته شود. چکیده فارسی حداقل ۱۵ سطر یا ۲۵۰ کلمه شامل معرفی مقاله، روش تحقیق و اشاره به نتیجه‌ی آن باشد. واژه‌های کلیدی فارسی به ترتیب حروف الفبا از ۴ تا ۸ کلمه بعد از چکیده آورده شود.
۳. مقدمه‌ی مقاله شامل طرح موضوع و پیشینه‌ی تحقیق باشد و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده سازد.
۴. متن اصلی شامل اصل موضوع و تحلیل مطالب با دسته بندی منطقی باشد.
۵. پاورپوینت‌ها به صورت یادداشت در پایان مقاله آورده شود.
۶. شیوه‌ی ارجاع به کتاب در فهرست منابع به شکل زیر باشد:  
نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). نام کتاب (به صورت ایتالیک). شماره جلد استفاده شده در مقاله، نام مصحح یا مترجم، شهر محل انتشار: نام انتشارات.  
مثال: سعدی، مصلح الدین. (۱۳۸۱). گلستان سعدی. به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
۷. شیوه‌ی ارجاع به مجله یا نشریه در فهرست منابع به شکل زیر است:  
نام خانوادگی نویسنده، نام. (سال انتشار). «عنوان مقاله داخل گیومه». نام مجله یا نشریه (به صورت ایتالیک)، دوره و شماره‌ی مجله، شماره صفحه‌ی ابتدا و انتهای مقاله‌ی چاپ شده.  
مثال: فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چند لایگی معنا». مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران، دوره‌ی ۱۶، شماره‌ی ۶۲، صص ۴۵-۶۰.
۸. ارجاع‌دهی نقل قول مستقیم در متن به شکل زیر است: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره‌ی صفحه) در صورت لزوم نام اثر می‌تواند جایگزین نام نویسنده شود؛ اگر

- نقل قول غیرمستقیم است برای ارجاع دهی آن می‌توان ابتدا از (رک.) یا (نک.) استفاده کرد و سپس (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره‌ی صفحه) را نوشت.
۲. ۹. چکیده انگلیسی به همراه کلیدواژه‌های انگلیسی که ترجمه‌ی چکیده‌ی فارسی مقاله است در پایان مقاله آورده شود.
۲. ۱۰. نگارش مقاله با توجه به دستور خط فارسی مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد.
۲. ۱۱. معادل لاتین نام‌های خاص، اصطلاحات لاتین و ترکیب‌های خارجی در متن مقاله آورده شود.

### ۳. یادآوری

۳. ۱. مجله در پذیرفتن یا نپذیرفتن و همچنین ویراستاری مقاله‌ها آزاد است.
۳. ۲. مسئولیت مطالب هر مقاله از هر نظر به عهده‌ی نویسنده یا نویسنده‌گان است.

## مجله‌ی حافظ پژوهی

سال ۱، شماره‌ی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

### فهرست مطالب

|  |   |
|--|---|
| نگاهی آماری به تغییرات اشعار انتخابی در ادوار مختلف موسیقی آوازی | ۱-۲۴  |
| ایران.....   | امیر اثنی عشری، امرعلی اردکانیان  |
| در حاشیه‌ی شرح‌نویسی بر دیوان حافظ                               | ۳۵-۵۶   |
| .....  | نصرالله امامی   |
| نقد و نظر بر کتاب حافظ و رود جادو                                | ۵۷-۸۴   |
| .....  | منصور پایمرد  |
| پاسخ به نقد و نظر آقای پایمرد بر کتاب حافظ و رود جادو            | ۸۵-۱۰۰  |
| .....  | فرزانم پروا   |
| تأثیر شعر حافظ بر ادبیات اواخر قرن هجدهم مجارستان                | ۱۰۱-۱۲۶   |
| .....  | با بررسی زندگی و آثار یک سیاستمدار و یک شاعر نامدار مجار<br>کاتالین تورما |
| تحلیل و بررسی غنازدایی کتی و کیفی در ترجمه‌هایی از دیوان حافظ    | ۱۲۷-۱۵۶   |
| .....  | شیرین رزمجو بختیاری، الهام خلیلی جهرمی                                    |
| کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۳۹۹ خورشیدی                              | ۱۵۷-۱۸۴   |
| .....  | سعیده رضازاده   |
| پژوهشی در کهن‌ترین غزل‌های حافظ با نگاهی تاریخ‌گرایانه           | ۱۸۵-۲۰۶   |
| .....  | حسین سلیمی، احمد جمعه‌پور   |
| امید و امیدواری در اشعار حافظ                                    | ۲۰۷-۲۳۲   |
| .....  | عباس عاشوری‌نژاد، مریم پرهیز‌کاری   |
| پنج دشواری در راه نوشتن اپایی براساس زندگی دراماتیک حافظ         | ۲۳۳-۲۶۰   |
| .....  | بهروز غریب‌پور  |
| نگاهی دیگربار به خاقانی و حافظ                                   | ۲۶۱-۲۹۲   |
| .....  | روین بن فرهمند  |
| فخر قدسی حافظ در ژرفای دولت قرآن                                 | ۲۹۳-۳۱۶   |
| .....  | سیدفضل الله میر قادری   |



## نگاهی آماری به تغییرات اشعار انتخابی در ادوار مختلف موسیقی آوازی ایران

امیر اثنی عشری\*

\*اردکانیان\*

### چکیده

شعر و موسیقی از ایران باستان تا کنون در کنار یکدیگر بوده‌اند؛ اما انتخاب شعر شاعران در موسیقی آوازی ایران چه مسیری را طی کرده است؟ به عبارت دیگر، از زمان ضبط صفحه تا کنون، روند انتخاب شعر از دیوان شعرای مختلف نشان‌دهنده‌ی چه سیری است؟ سعدی، حافظ، مولانا، عطار و...، هریک چه سهمی در اجرای آوازی خوانندگان ایفا کرده‌اند؟ تا امروز بهشیوه‌ی حدس و گمان در این باره سخن‌ها گفته شده است. در این مقاله کوشیده‌ایم با بررسی و مطالعه‌ی آماری، به تغییراتی که در زمینه‌ی انتخاب اشعار در ادوار مختلف روی داده، پس بریم و آن را نشان دهیم؛ ازین‌رو، در هریک از چهار دوره‌ی ضبط موسیقی در ایران (فاجار، پهلوی اول، پهلوی دوم و انقلاب ۵۷)، دو خواننده‌ی پرکار را انتخاب و همه‌ی آثار به جای‌مانده از ایشان را مطالعه کردیم تا تعدد و نسبت آماری اشعار انتخابی هر دوره از ضبط موسیقی در ایران و تغییرات صورت‌گرفته در آن را بررسی کنیم. داده‌های بدست‌آمده در این پژوهش، میزان استفاده‌ی هر خواننده از شعر شاعری خاص در دوره‌ای تاریخی را نشان می‌دهد و سلیقه‌ی انتخابی خوانندگان در چهار دوره مختلف تاریخی را آشکار می‌کند. از جمله‌ی مهم‌ترین نتایج این مقاله آن است که در آغاز، گرایش خوانندگان به

\* دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان

\*\* دانشجوی کارشناسی تاریخ هنر، دانشگاه کالیفرنیا، لس‌آنجلس

اشعار سعدی بیش از آثار شاعران دیگر بوده است؛ اما در ادامه، از شعر شعرای دیگر (از جمله حافظ، مولانا و...) نیز بهره برده‌اند و تنوع اشعار و شاعران انتخابی به صورتی معنادار افزایش یافته است.

**واژه‌های کلیدی:** انتخاب شعر، حافظ، سعدی، فروغی بسطامی، موسیقی آوازی ایران، مولانا.

## ۱. مقدمه

شعر و موسیقی از دیرباز در کنار یکدیگر بوده‌اند؛ به گونه‌ای که ادبیات ایران پیش از اسلام بر دو سنت روایت شفاهی و همراهی کلام با موسیقی استوار بوده و ماحصلش به‌شکل روایت‌های دینی و اساطیری کهن و سرودهای باستان متجلی شده است؛ یعنی در آن دوران تنها اسناد دولتی و سیاسی و اقتصادی را به کتابت درمی‌آوردن و آثار دینی و ادبی از طریق سنت شفاهی و بهروش سینه‌به‌سینه، به نسل‌های بعدی منتقل می‌شد (رک. تفضلی، ۱۳۸۷: ۱۳). کتاب‌های پهلوی درخصوص قدیمی‌ترین مجموعه‌نوشته‌ها و سرودهای زرتشیان شواهدی از تمایل افراد به حفظ کردن متن و گزارش اوستا (زند) بیان کرده‌اند. بعدها نیز، تدوین‌کنندگان اسطوره‌ها و داستان‌های حماسی ایران، مانند فردوسی، علاوه بر روایات مکتوب خدای‌نامه، از روایات شفاهی نیز بهره می‌جسته‌اند (رک. ریپکا و همکاران، ۱۳۵۴: ۱۳). در آینین زرتشت نیایش به درگاه خدا عموماً با آواز همراه بود؛ «گات» یا «گاثا» به معنای سرود (سرودهای خاص زرتشت) و در زبان سانسکریت به معنی «خواندن با آواز» است. گات‌ها که قدمتی ۳۵۰۰ ساله دارد (۱۵۰۰ سال قبل از میلاد)، کهن‌ترین ترانه‌های برجای‌مانده از عهد باستان است که در مراسم مذهبی سروده شده است. در اوستا بارها بر خواندن گات‌ها به صورت آواز تأکید شده است. مسعودی، مورخ معروف اسلامی، می‌گوید عوام کتاب زرتشت را «زمزمه» می‌نامیدند و در بین شعرا نیز مرغان خوش آواز به زندخوان یا زندباف معروف بوده‌اند؛ همچنین، زند که تفسیر اوستا به زبان پهلوی است، «زنده‌خوانی» نامیده می‌شد (رک. سعدی شاهروdi، ۱۳۸۱: ۵۱۳).

در عهد هخامنشیان، خنیاگری (روایتگری داستان‌ها) رونقی بسیار داشته است. در عصر اشکانی، طبقه‌ای که «گوسان‌ها» نامیده می‌شدند، در روایتِ آثار ادبی نقشی مهم و اثرگذار بر عهده داشتند؛ نوازنده‌گان دوره‌گردی که در دربارها، مجتمع‌رسمی و هنری و در میان مردم، راوی قصص حماسی و عاشقانه‌ای بودند که سینه‌به‌سینه از اسلاف خود آموخته بودند و با مدد از موسیقی، آن را به‌شیوه‌ای گیرا بر زبان می‌راندند (رک. بویس و جورج فارمر، ۱۳۶۸: ۵۲و۵۱). یکی از خنیاگران مشهوری که نامش در شاهنامه آمده و شکلی افسانه‌ای به خود گرفته، باربد، رامشگر خسروپرویز، است (رک. فردوسی، ۱۳۸۵: ۲۲۶). از جمله موسیقی دانان نامدار و حاضر دیگر در دربار خسروپرویز، نکیسا بود که نام یکی از نواهای مشهور او به نام «جامه‌دران» در ردیف موسیقی ایرانی نقش بسته است. روایات گوسان‌ها و خنیاگران ایران باستان که بر متون شفاهی استوار بود، در دوره‌ی اسلامی رو به افول و نابودی گذاشت (رک. بویس و جورج فارمر، ۱۳۶۸: ۷۵-۱۰۰) و این‌گونه بود که تحول شعر از سنت موسیقایی خنیاگران باستان تا شعر عروضی عصر اسلامی، از سیستان آغاز و در خراسان تکامل یافت؛ رودکی احتمالاً آخرین نماینده‌ی برجسته‌ی سنت پارتی خنیاگری در ایران است که در قرن چهارم و در دوران سامانی، دوران نوزایی تمدن ایرانی و آغاز حیات شکوهمند زبان فارسی دری، به عنوان «خنیاگر - شاعر»، هم می‌سراید و هم به‌شیوه‌ی اسلاف پارتی اش، چنگ‌به‌دست می‌خواند. در دربار سامانی، احتمالاً دو نوع سنت ادبی که به‌موازات هم پیش می‌رفته، وجود داشته‌اند: یکی «شعر عروضی» به‌شیوه‌ی شعر عربی که صرفاً مبتنی بر کلام بود و مهم‌ترین قالب آن قصیده؛ دیگری، «شعر موسیقایی» به‌شیوه‌ی شعر پهلوی که کلام در آن با موسیقی کامل می‌شد (رک. قائمی، ۱۳۹۱: ۲۲۳). پس از رودکی سه شاعر دیگر را می‌توان نام برد که به‌احتمال بسیار، شعر خود را با مدد موسیقی و نواختن ساز ارائه می‌دادند: یکی فرخی سیستانی که شعر خود را به‌همراهی رود و با لحن خوش می‌خوانده، دیگری حافظ که خود اذعان دارد سروده‌هایش را به صوت و لحن و نواب چنگ می‌خوانده است:

به بانگ چنگ بگوییم آن حکایت‌ها  
که از نهفتن آن دیگ سینه می‌زد جوش  
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۳۸)

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت      غلام حافظ خوش‌لجه‌ی خوش‌آوازم  
(همان: ۲۶۸)

و در آخر، امیرخسرو دهلوی که در نیمه‌ی دوم قرن هفتم و اوایل قرن هشتم، علاوه بر شعر، بر موسیقی نیز تسلط داشت و به گفته‌ی زرین‌کوب: «در موسیقی چیره‌دست بود و آهنگ‌هایی که ساخت، مایه‌ی حیرت و اعجاب خنیاگران و قولان شهر شد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۶۴).

در دوران معاصر نیز، می‌توانیم از شاعران موسیقی‌دان و موسیقی‌دانان شاعری همچون: عارف قزوینی، علی‌اکبر شیدا و امیر جاهد نام ببریم؛ اما جز این تعداد انگشت‌شمار که ذکرشان رفت، به مرور، شعر و موسیقی مسیر مستقل خود را طی و اهل نغمه در آثارشان از شعر شاعران دیگر استفاده کردند.

موسیقی ایرانی (موسیقی ردیفی دستگاهی) در دو گونه‌ی اصلی، امکان تلفیق با شعر را می‌باید: آوازخوانی و تصنیفسرایی. در بخش تصنیفسرایی غالباً این آهنگ‌ساز است که شعری را از دیوانی برمی‌گزیند و روی آن آهنگی سوار می‌کند. در شکل دیگر، هم اوست که پس از ساخت آهنگ، آن را به شاعری می‌سپارد تا براساس روند ملديک و فراز و فرودهای آن، شعری را روی آهنگ قرار دهد<sup>۱</sup>؛ اما وقتی به آوازخوانی می‌رسیم، این خواننده است که در انتخاب شعر نقش اصلی را ایفا می‌کند. حال پرسش اینجاست که انتخاب شعر شاعران در موسیقی آوازی ایران چه مسیری را طی کرده است؟ به عبارت دیگر، از زمان ضبط صفحه تا کنون، روند انتخاب شعر از دیوان شعرای مختلف چه آماری داشته است؟ سعدی، حافظ، مولانا، عطار و...، هریک چه سهمی در اجراهای آوازی خوانندگان ایفا کرده‌اند؟ این مقاله تلاش می‌کند تا با روش علمی، پاسخی آماری به این سؤالات بدهد.

## ۲. بحث و بررسی

بررسی همه‌ی اشعاری که از دوران ضبط صفحه در ایران (۱۲۸۴ش) تا کنون خوانده شده، امری است بسیار زمان‌بر و وقت‌گیر که در این مقاله نمی‌گنجد؛ ازین‌روی در این تحقیق برای آنکه بتوانیم به معدل نسبتاً منطقی از روند تغییرات در گزینش شاعران بررسیم، با مشخص کردن چهار دوره‌ی تاریخی و انتخاب دو نفر از پرکارترین خوانندگان هر دوره (براساس تعدد آثار ضبط شده در هر نوبت از ضبط) و بررسی آثارشان، کار را پیش بردہ‌ایم. چهار دوره‌ی تاریخی استفاده‌شده در این مقاله عبارت‌اند از: قاجار، پهلوی اول، پهلوی دوم و انقلاب ۵۷.

خوانندگان انتخابی نیز عبارت‌اند از: سیداحمدخان ساوه‌ای و سیدحسین طاهرزاده برای دوره‌ی قاجار، قمرالملوک وزیری و ملوک ضرابی برای دوره‌ی پهلوی اول، غلامحسین بنان و عبدالوهاب شهیدی برای دوره‌ی پهلوی دوم و محمدرضا شجریان و شهرام ناظری برای دوره‌ی انقلاب ۵۷.

### ۲. ۱. نحوه انتخاب خوانندگان

انتخاب خوانندگان در هر دوره‌ی تاریخی، براساس میزان فعالیت، تعداد آثار و همچنین، میزان اثرگذاری آنها بر خوانندگان نسل بعد (چه از طریق آثار به جامانده از آنها و چه از طریق آموزش) بوده است؛ همچنین، دقت شد که دو خواننده دارای سبکی متفاوت از یکدیگر باشند، تا بازه‌ای گسترده‌تر از سلایق را در هر دوره مطالعه کنیم.

دوره‌بندی آثار نه براساس صرف تغییر حکومت، بلکه براساس اولین و آخرین ضبط‌های انجام شده در هریک از این دوره‌های تاریخی انجام گرفته است؛ برای مثال، اولین آثار دوره‌ی قاجار در نوبت ۱۲۸۴ش و آخرین آثار در نوبت ۱۲۹۳ش ضبط شده‌اند (رک. منصور، ۱۳۸۴: ۲۷-۳۰).

گفتنی است فهرست، دوره‌بندی و تشیخ‌آثار صفحه‌ای مطالعه‌شده (ضبط‌های دوره‌ی قاجار و پهلوی اول) نه براساس یک یا چند منبع، بلکه براساس فهرست یکی از

نگارندگان (امیرعلی اردکانیان) انجام شده است. این فهرست با جمع بندی همهی فهرست‌های موجود و همچنین، مجموعه‌ی شخصی و تحقیقات به دست آمده است<sup>۲</sup>.

در دوره‌ی اول صنعت ضبط موسیقی در ایران (۱۲۸۴-۱۲۹۳ش) دو تن از پرکارترین و اثرگذارترین خوانندگان عبارت‌اند از: سیداحمدخان ساوه‌ای و سیدحسین طاهرزاده. هر دوی این خوانندگان در بیشتر از یک نوبت ضبط در این دوره حضور داشته (سیداحمدخان در نوبت‌های ۱۲۸۴ش و ۱۲۸۶ش و سیدحسین طاهرزاده در نوبت‌های ۱۲۸۸ش و ۱۲۹۳ش) و آثاری گوناگون را، هم از نظر فرم و هم از نظر مایه (دستگاه/آواز) از خود به جا گذاشته‌اند؛ همچنین، هر کدام از آن‌ها دارای سلیقه‌ای خاص در آوازند؛ بهخصوص در نحوه‌ی ادای کلمات و آکسان‌گذاری.

در دوره‌ی دوم صنعت ضبط موسیقی در ایران (۱۳۰۵-۱۳۱۸ش) دو خواننده‌ی انتخابی عبارت‌اند از: بانو قمرالملوک وزیری و ملوک ضرابی. این دو با وجود دریافت بیشترین حجم از آموزش و یادگیری از جانب یک نفر (مرتضی خان نی داوود)، به دلیل گوناگون، از جمله توانایی‌ها و سلایق شخصی، دارای سبکی نسبتاً متفاوت از یکدیگرند؛ قمرالملوک وزیری در آواز تسلط و توانایی بیشتری دارد و ملوک ضرابی در قطعات موزون و ضربی.

در دوره‌ی سوم (۱۳۲۴-۱۳۵۷ش) دو خواننده‌ی منتخب عبارت‌اند از: غلامحسین بنان و عبدالوهاب شهیدی. هر کدام از آن‌ها، بنابر توانایی‌ها، سلایق و پیشینه‌ی آموزشی خود، نماینده‌ای خوب از سلیقه‌های مختلف موجود در دوره‌ی پهلوی دوم است؛ غلامحسین بنان از نظر آموزشی، تجربیاتی ملموس‌تر از نسل پیش از خود دارد (شرکت توأمان در کلاس‌های آموزش موسیقی مکتبی و غربی نزد استادان قدیم و جدید)؛ همچنین، با سازهای تار و پیانو آشناست و با وجود نوآوری‌های چشمگیر و فراوان، ارتباط و شباهتی بیشتر با نسل پیش از خود دارد. تجربیات عبدالوهاب شهیدی از نسل قبل یا از طریق صفحات گرامافون یا استادان پا به سن گذاشته است، در اجتماعات نمایشی موسیقایی مانند «انجمان باربد» (به سرپرستی اسماعیل مهرتاش) حضور و

تجربه‌ای پررنگ دارد؛ همچنین، با سازهای ستور و عود آشناست و با وجود ارتباط و اثرباری از نسل گذشته، نماینده‌ی سلیقه‌ای جدیدتر و متفاوت‌تر در این دوره است. دو خواننده‌ی دوره‌ی چهارم (۱۳۵۷ش به بعد) عبارت‌اند از: محمدرضا شجریان و شهرام ناظری. هرکدام از آن‌ها دارای سلیقه و توانایی خاصی در موسیقی هستند. بدیهی است که پیش‌زمینه‌های شخصی، عقیدتی، آموزشی و فرهنگی متفاوت هرکدام از آن‌ها و منابع شعری و موسیقایی متفاوتی که استفاده کرده‌اند، در آثارشان تفاوت سبکی ایجاد کرده است.

## ۲. ۲. دامنه‌ی آثار آوازی مطالعه‌شده

در هریک از این دوره‌ها، آثار مطالعه‌شده شامل همه‌ی آثاری است که از آن هنرمند منتشر شده و در دسترس است. درباره‌ی خوانندگان قدیمی‌تر (به خصوص دوره‌ی قاجار و پهلوی اول)، افزون بر آثاری که به همت نشرهایی همچون: «ماهور» یا «آوازی مهربانی» دوباره انتشار یافته‌اند، از آثار موجود در آرشیو یکی از نگارندگان مقاله (امیرعلی اردکانیان) نیز استفاده شده است که در بعضی مواقع یا از کیفیت و شفافیتی بیشتر برای مطالعه برخوردار بوده‌اند یا آن‌قدر کمیاب اند که تنها نسخه‌هایی محدود از آن‌ها یافت می‌شود (در مواردی تنها یک نسخه از آن موجود است). گفتنی است در این مقاله برای پرهیز از انتخاب تصادفی آثار و به دست‌آوردن آمار و نتیجه‌گیری دقیق، همه‌ی آثار موجود از هر خواننده در دوره‌ی مورد نظر مطالعه شده است.

در بررسی آثار پهلوی دوم، برنامه‌های رادیویی (شامل گلهای رنگارنگ، گلهای جاویدان، یک شاخه گل، برگ سبز و گلهای تازه) و آلبوم‌های موسیقی را در دستور کار قرار دادیم؛ همچنین، برای دسترسی دقیق‌تر به برنامه‌های رادیویی، در کنار گوش‌دادن به اغلب برنامه‌ها، از پایگاه داده‌ی گلهای ([www.golha.co.uk/fa](http://www.golha.co.uk/fa)) نیز که آرشیوی متنی و صوتی از برنامه‌های موسیقی رادیویی را فراهم کرده است، بهره بردیم.

درباره‌ی خوانندگان دوره‌ی چهارم، این توضیح ضروری می‌نماید که در این تحقیق، علاوه بر آلبوم‌های منتشرشده‌ی محمدرضا شجریان (و آلبوم‌های غیررسمی تهیه شده از کنسرت‌هایی مانند قاصدک، هست شب و آلبوم کمترشنیده‌شده‌ی دیلمان)، آثاری که شجریان و ناظری در کانون فرهنگی چاوش، مقارن با وقوع انقلاب، خوانده‌اند نیز، لحاظ شده است.

#### ۲. ۳. شاعران یا اشعار ناشناس

برای استخراج اشعار استفاده شده در هریک از آثار و اطمینان از تشخیص درستی شعر و شاعر آن، به منابع گوناگون چاپی و دیجیتال در حوزه‌ی ادبیات و موسیقی (در مواردی چند منبع) رجوع شده است. با وجود این، به دلیل کیفیت بد بعضی از آثار یا عدم ادائی درست و کامل شعر در برخی از آن‌ها، تشخیص شعر یا شاعر گاه غیرممکن بوده است؛ همچنین، در مواردی، با وجود تشخیص درست شعر، یافتن شاعر آن به دلایل گوناگون (نبود منابع یا ناشناخته‌بودن شاعر) امکان‌پذیر نبوده است؛ بنابراین، در همه‌ی این موارد اثر مورد نظر، با عنوان ناشناس ثبت شده است و در جمع‌بندی دوره، برای روشن شدن موضوع، تعداد شاعرانی را که از اشعارشان استفاده شده، در توضیح پس از جدول، به دو شکل حداقل و حداکثر ثبت کردہ‌ایم.

#### ۲. ۴. درباره‌ی قالب رباعی و دوبیتی

به‌خاطر کوتاه‌بودن قالب دوبیتی و رباعی (دو بیت در قطعه‌ای شعر) نسبت به غزل (بین شش تا هشت بیت)، هر تعداد رباعی یا دوبیتی خوانده شده در یک اثر را (اعم از صفحه یا آلبوم)، در آمارگیری این مقاله، یک قطعه‌شعر در نظر گرفته‌ایم. چنان‌که در مواردی که مثنوی‌خوانی در برنامه‌ای صورت گرفته بود، فارغ از تعداد ابیات، یک بار نام شاعر را در جدول خوانش اشعار ثبت کردیم، مگر در مواردی که مثلاً دو داستان از مولانا از دفترهای مختلف خوانده شده بود که در این صورت هریک را جداگانه به آمار افزودیم.

## ۲.۵. تصنیف یا ضربی خوانی

در مطالعه‌ی آثار سه دوره‌ی اول (قاجار تا انتهای پهلوی دوم)، مضاف بر آثاری که مشخصاً دارای فرم آوازی‌اند، از آثاری که فرم ضربی‌خوانی یا کارعمل دارند نیز در نمونه‌گیری استفاده شده است؛ اما تنها آن دسته از آثاری که (بنابر تشخیص نگارندگان و همچنین، سابقه‌ی تاریخی، حداقل از منظر انتخاب شعر) بتوان آن‌ها را ساخته و پرداخته‌ی خود خواننده دانست. مؤلفه‌هایی که نگارندگان برای تشخیص این دسته از آثار ضربی و انتساب آن به خوانندگان به صورت توأمان لحاظ کرده‌اند، عبارت‌اند از:

۱. قطعات ضربی با کلامی که بنابر رجوع به منابع شنیداری و تاریخ موسیقایی و همچنین، اطلاعات خود اثر (به‌خصوص در رابطه با اجراهای رادیویی) کسی پیش‌تر آن را اجرا نکرده باشد، شخصی به عنوان آهنگ‌ساز برای آن‌ها ذکر نشده باشد، منتبه به خواننده‌موسیقی‌دان یا دوره‌ای دیگر نباشد و درنهایت، بداهه‌بودن و انتساب قطعه به آن خواننده از قرایین اجرا معقول به نظر برسد.

۲. آثاری که توأمان و بدون قطع/برش برنامه و به صورت ترکیبی، دارای ضربی‌خوانی و آواز باشند؛ برای مثال، در بسیاری از آثار بنان یا شهیدی، خواننده شروع به خواندن قطعه‌ای ضربی می‌کند، سپس آوازی بسیار کوتاه خواننده می‌شود و دوباره سراغ خواندن ادامه‌ی ضربی می‌رود (یا بر عکس).

۳. آثاری که بداهه‌بودن آن‌ها، تاحدی زیاد، ملموس و مشخص باشد؛ به‌طوری‌که از پیش آهنگ‌سازی نشدن قطعات و گاه، کاملاً بداهه‌بودن آن‌ها، از نوع سازآرایی، نحوه‌ی شروع و پایان کار خواننده و نوازنده و همچنین، خطاهای ناهمانگی‌های خفیف مشخص است؛ افزون بر این، در بعضی موارد (برای مثال، صفحه‌ی تصنیف «چه شورها» با صدای قمرالملوک وزیری) که قطعه‌ای ضربی پس از اتمام تصنیف خواننده می‌شود، نه تنها از نظر متر آوازی بداهه به نظر می‌رسد، بلکه از نظر ریتم و سبک نیز تفاوت جدی با تصنیف پیش از خود دارد.

۴. در همه‌ی آثار از پیش‌آهنگ‌سازی شده در این نوبت که برادران نی‌داوود (مرتضی نی‌داوود، نوازنده‌ی تار و موسی نی‌داوود، نوازنده‌ی ویولن) حضور دارند، هر دو آن‌ها اقدام به همراهی خواننده کرده‌اند؛ اما در قطعات ضربی تنها مرتضی نی‌داوود حضور دارد. در آثاری نیز که این خوانندگان با نوازنده‌گان دیگر اجرا کرده‌اند، تفاوتی مشهود در سازآرایی قطعات ضربی (تک‌سازی بودن آثار ضربی) وجود دارد؛ همچنین، گفتنی است بنابر روایاتی که درباره‌ی نحوه‌ی کار و شخصیت هنری این دو خواننده (قمر و ملوک ضرابی) وجود دارد، میلی زیاد در آن‌ها برای بداهه‌پردازی به چشم می‌خورد.

۵. درباره‌ی آثار به‌جامانده از خوانندگان منتخب دوره‌ی پهلوی اول باید به این نکته اشاره کرد که برای قطعات باکلام، فقط زمانی از عنوان «ضربی» استفاده شده است که از پیش، آهنگ‌سازی روی آن انجام نشده باشد؛ همچنین، در مواردی که باقی هنرمندان همان دوره از قطعه‌ای ضربی که آهنگ‌سازش مشخص نبوده، ولی مشخصاً مربوط به ادوار پیشین بوده، از عنوان «ضربی» استفاده کرده‌اند، ملوک ضرابی و قمرالملوک وزیری، عنوان «تصنیف» را به کار برده‌اند.

۶. درباره‌ی خوانندگان منتخب دوره‌ی پهلوی دوم (بنان و شهیدی) باید گفت که میل به خلق اثر و به‌ویژه بداهه‌پردازی، به‌وضوح در کارنامه و شخصیت هنری آن‌ها دیده می‌شود؛ همچنین، بنابر روایات موجود، هر دوی این خوانندگان، تنها اشعاری را برای آثار آهنگ‌سازی نشده (آواز و ضربی خوانی) می‌خوانده‌اند که خود در گزینش آن‌ها حق انتخاب داشته‌اند و این اشعار روی آن‌ها تأثیر عاطفی می‌گذاشته است.

درنهایت، نمی‌توان به صورت قطعی این آثار را از نظر انتخاب شعر، ساخته و پرداخته‌ی خواننده‌ی آن‌ها دانست؛ اما با توجه به موارد ذکر شده، در این مقاله از معیارهای معقول یادشده برای لحاظ کردن قطعات ضربی ساخته‌شده به دست خوانندگان بهره گرفته‌ایم.

۷. در دوره‌ی چهارم، تشخیص تصنیف‌های ساخته‌شدهی خوانندگان (شجریان و ناظری) به دلیل انتشار آن آثار در آلبوم‌هایی که مشخصات اثر را کم‌وبیش بادقت ثبت کردند، آسان‌تر است. تنها در آلبوم پیوند مهر محمدرضا شجریان دو قطعه‌ی ضربی باکلام وجود دارد که عنوان آهنگ‌ساز برای آن ذکر نشده است و احتمالاً با توجه به بافت کلی اثر که بهنوعی بداهه‌خوانی خصوصی محسوب می‌شود، جزء کارعمل‌هایی است که شجریان به صورت بداهه در حین آوازخوانی اجرا کرده و بنابراین، در آمار نهایی این تحقیق نیز جای گرفته است.

۸. در نهایت، ذکر این نکته ضروری است که به علت محدود و معدد بودن آثار ضربی خوانی، حتی در صورتی که همه‌ی آن‌ها نیز از ساخته‌ها یا از منظر شعر، انتخاب خواننده نبوده باشند، در آمار به دست آمده بر این مقاله تأثیری معنادار نمی‌گذارند و نتیجه‌ی نهایی را دچار تغییر  $2\frac{1}{4}$  درصدی می‌کنند.

حال، پس از ذکر مقدمات ضروری روش‌شناختی، به شرح تفصیلی هریک از دوره‌ها می‌پردازیم:

## ۲.۶. دوره‌ی قاجار (۱۲۸۴-۱۲۹۳ش)

### ۲.۶.۱. سیداحمدخان ساوه‌ای (۱۲۳۱-۱۳۱۰ش)

از بازشنبی ۲۵ روی صفحه‌ی در دسترس از آواز سیداحمدخان به شرح «تهران، ۱۲۸۴ش» (کمپانی گرامافون): ۲۱ روی صفحه و «پاریس، ۱۲۸۶ش» (کمپانی گلوبوس رکورد و کمپانی ادن): ۴ روی صفحه، درمجموع این آمار به دست آمد: سعدی: ۱۸ شعر، حافظ: ۳ شعر، قاآنی: ۲ شعر، باباطاهر: ۱ شعر و ناشناس: ۱ شعر؛ به عبارت دیگر، سعدی با ۷۲ درصد، در صدر انتخاب‌های سیداحمدخان قرار دارد و حافظ با ۱۲ درصد رتبه‌ی دوم، قاآنی با ۸ درصد رتبه‌ی سوم و باباطاهر و ناشناس هرکدام با ۴ درصد، رتبه‌ی چهارم را به خود اختصاص داده‌اند.

جدول شماره‌ی ۱: سیداحمدخان

| نashناس | babatāher | فَآنِي | حافظ | سعدی | شاعر              |
|---------|-----------|--------|------|------|-------------------|
| ۱       | ۱         | ۲      | ۳    | ۱۸   | تعداد شعر (از ۲۵) |
| ۴       | ۴         | ۸      | ۱۲   | ۷۲   | درصد              |

## ۲. ۶. ۲. سیدحسین طاهرزاده (۱۲۶۱-۱۳۳۴ش)

از ۷۳ روی صفحه‌ی در دسترس از آواز سیدحسین طاهرزاده به‌شرح «لندن، ۱۲۸۸ش» (کمپانی گرامافون): ۵۷ روی صفحه و «تفلیس، ۱۳۹۳ش» (کمپانی مونارک): ۱۶ روی صفحه، درمجموع این آمار به دست آمد:

سعدی: ۲۷ شعر، وصال شیرازی: ۵ شعر، فَآنِی و صفی‌علی‌شاه: هر کدام ۳ شعر، میرزا محمد سبزواری، فروغی بسطامی، ابوسعید ابوالخیر، شاطر عباس صبوحی، ناصر خسرو و بیدل دهلوی: هر کدام ۲ شعر (درمجموع: ۱۲ شعر)، حافظ، مولانا، وحدت کرمانشاهی، ملاحسین رفیق اصفهانی، شاهدی نیشابوری، ظهیر الدین فاریابی، دهقان سامانی اصفهانی، دعای صباح حضرت علی(ع)<sup>۳</sup> و فدایی اردستانی: هر کدام ۱ شعر (درمجموع: ۹ شعر) و ناشناس: ۱۴ شعر.

به عبارت دیگر، سعدی با ۳۶.۹ درصد، در صدر انتخاب‌های طاهرزاده قرار دارد و وصال شیرازی با ۶.۸ درصد رتبه‌ی دوم، فَآنِی و صفی‌علی‌شاه، به‌طور مشترک، با ۴.۱ درصد رتبه‌ی سوم و شاعرانی چون: حافظ و مولانا با ۱.۳ درصد، رده‌های بعدی را به خود اختصاص داده‌اند.

جدول شماره‌ی ۲: سیدحسین طاهرزاده

| درصد                 | تعداد شعر (از ۷۳) | شاعر                 |
|----------------------|-------------------|----------------------|
| ۳۶.۹                 | ۲۷                | سعدی                 |
| ۶.۸                  | ۵                 | وصال شیرازی          |
| ۴.۱<br>(جمع کل: ۸.۲) | ۳                 | فَآنِی و صفی‌علی‌شاه |

نگاهی آماری به تغییرات اشعار انتخابی در ادوار مختلف موسیقی / امیر اثنی عشری ————— ۱۳

| درصد                  | تعداد شعر (از ۷۳) | شاعر  |
|-----------------------|-------------------|---|
| ۲.۷<br>(جمع کل: ۱۶.۴) | ۲                 | میرزا محمد سبزواری، فروغی بسطامی، ابوسعید ابوالخیر،<br>شاطر عباس صبوحی، ناصر خسرو و بیدل دهلوی  |
| ۱.۳<br>(جمع کل: ۱۲.۳) | ۱                 | حافظ، مولانا، وحدت کرمانشاهی، ملا حسین رفیق اصفهانی،<br>شاهدی نیشابوری، ظهیر الدین فاریابی، دهقان سامانی<br>اسفهانی، دعای صباح حضرت علی(ع) و فدایی اردستانی |
| ۱۹.۱                  | ۱۴                | ناشناس  |

۲. ۶. ۳. جمع‌بندی دوره‌ی قاجار

آثار اجراشده‌ی سید‌احمدخان نسبت به طاهرزاده کمتر است (۲۵ در مقابله ۷۳، نزدیک به یک‌سوم) و به‌تیغ آن، کم تعداد بودن شاعران آثار سید‌احمدخان نسبت به طاهرزاده نمودی روشن دارد (۵ شاعر در مقابله ۲۰ یا ۳۴ شاعر). در این دوره، سعدی با ۴۵ شعر (۴۵.۹ درصد) در رتبه‌ی نخست، وصال شیرازی و قآنی هر کدام با ۵ شعر (۵.۱ درصد) در رتبه‌ی دوم، حافظ با ۴ شعر (۴ درصد)، در جایگاه سوم و شاعران دیگر در رده‌های بعد قرار می‌گیرند.

جدول شماره‌ی ۳: جمع‌بندی آماری دوره‌ی قاجار

| درصد                  | تعداد شعر (از ۹۸) | شاعر   |
|-----------------------|-------------------|--|
| ۴۵.۹                  | ۴۵                | سعدی   |
| ۵.۱<br>(جمع کل: ۱۰.۲) | ۵                 | وصال شیرازی و قآنی   |
| ۴                     | ۴                 | حافظ   |
| ۳                     | ۳                 | صفی‌علی‌شاه  |
| ۲<br>(جمع کل: ۱۲.۲)   | ۲                 | میرزا محمد سبزواری، فروغی بسطامی، ابوسعید ابوالخیر،<br>شاطر عباس صبوحی، ناصر خسرو و بیدل دهلوی |

| درصد               | تعداد شعر (از ۹۸) | شاعر   |
|--------------------|-------------------|--|
| ۱<br>(جمع کل: ۹.۱) | ۱                 | مولانا، باباطاهر، وحدت کرمانشاهی،<br>ملاحسین رفیق اصفهانی، شاهدی نیشابوری، ظهیرالدین<br>فاریابی، دهقان سامانی اصفهانی، دعای صباح حضرت<br>علی(ع) و فدایی اردستانی |
| ۱۵                 | ۱۵                | ناشناس   |

## ۲. ۷. دوره‌ی پهلوی اول (۱۳۰۵-۱۳۱۸ش)

### ۲. ۷. ۱. قمرالملوک وزیری (۱۲۸۴-۱۳۳۸ش)

از ۸۷ روی صفحه‌ی در دسترس از آواز قمر، به‌شرح «۱۳۰۵ش» (کمپانی هیزمسترزویس): ۲۰ روی صفحه، ۱۳۰۶ش (کمپانی پولیفون): ۲۳ روی صفحه، ۱۳۰۸ش (کمپانی پولیفون): ۳۶ روی صفحه و «۱۳۱۱ش» (کمپانی بایدافون): ۸ روی صفحه، درمجموع این آمار به دست آمد: سعدی: ۴۶ شعر، امیرجاهد و فروغی بسطامی: هرکدام ۶ شعر (درمجموع ۱۲ شعر)، حافظ و بهار و نظاموفا: هرکدام ۴ شعر (درمجموع ۱۲ شعر)، خیام: ۳ شعر، وحید دستگردی و میرزاده عشقی: هرکدام ۲ شعر (درمجموع ۴ شعر)، صوفی عشقی و شاطرعباس صبوحی: هرکدام ۱ شعر و ناشناس: ۸ شعر.

به عبارت دیگر، سعدی (۲.۸درصد) در صدر انتخاب‌های قمر قرار دارد و امیرجاهد و فروغی بسطامی (۸درصد) رتبه‌ی دوم، حافظ و بهار و نظاموفا (هرکدام ۴.۵درصد) رتبه‌ی سوم، خیام (۴.۳درصد) رتبه‌ی چهارم و شاعرانی چون: وحید دستگردی و میرزاده عشقی (هرکدام ۲.۲درصد)، صوفی عشقی و شاطرعباس صبوحی (هرکدام ۱درصد) و شاعران ناشناس (۹.۱درصد)، رده‌های بعدی را به خود اختصاص داده‌اند.

جدول شماره‌ی ۴: قمرالملوک وزیری

| درصد                  | تعداد شعر (از ۸۷) | شاعر                        |
|-----------------------|-------------------|-----------------------------|
| ۵۲.۸                  | ۴۶                | سعدی                        |
| ۶.۸<br>(جمع کل: ۱۳.۷) | ۶                 | امیرجاهد و فروغی بسطامی     |
| ۴.۰<br>(جمع کل: ۱۳.۷) | ۴                 | حافظ، بهار و نظام وفا       |
| ۳.۴                   | ۳                 | خیام                        |
| ۲.۲<br>(جمع کل: ۴.۵)  | ۲                 | وحید دستگردی و میرزاده عشقی |
| ۱.۱<br>(جمع کل: ۲.۲)  | ۱                 | صوفی عشقی و شاطر عباس صبوحی |
| ۹.۱                   | ۸                 | ناشناس                      |

## ۲.۷.۲. ملوک ضرابی (۱۲۸۶-۱۳۷۸ش)

از ۵۹ روی صفحه‌ی در دسترس از آواز ملوک ضرابی به‌شرح «۱۳۰۵ش» (کمپانی هیزمسترزویس): ۱۲ روی صفحه، «۱۳۰۶ش» (کمپانی پولیفون): ۲۲ روی صفحه، «۱۳۰۸ش» (کمپانی پولیفون): ۱۰ روی صفحه، «۱۳۰۹ش» (کمپانی بایدافون): ۲ روی صفحه، «۱۳۱۱ش» (کمپانی بایدافون): ۵ روی صفحه، «۱۳۱۲ش» (کمپانی هیزمسترزویس): ۲ روی صفحه و «۱۳۱۸ش» (کمپانی سودوا): ۶ روی صفحه، درمجموع این آمار به دست آمد:

سعدی: ۱۳ شعر، حافظ: ۷ شعر، فروغی بسطامی: ۴ شعر، راهب نائینی، ابوالقاسم لاهوتی، فرخی یزدی، اسعدالسلطنه فانی، سلمان ساوجی و صائب تبریزی: هرکدام ۲ شعر (درمجموع ۱۲ شعر)، بهار، یغمای جندقی، هلالی جغتاوی، نظامی گنجوی و شفایی اصفهانی: هرکدام ۱ شعر (درمجموع ۵ شعر) و اشعار ناشناس: ۱۸ شعر.

به عبارت دیگر، سعدی با ۲۲ درصد، در صدر انتخاب‌های ملوک ضرایبی و پس از آن، حافظ (۱۱ درصد) در رتبه‌ی دوم و فروغی بسطامی (۷.۶ درصد) در رتبه‌ی سوم قرار دارند. شاعرانی چون: راهب نائینی، ابوالقاسم لاهوتی، فرخی یزدی، اسعدالسلطنه فانی، سلمان ساوجی و صائب تبریزی با ۳.۳ درصد، بهار، یغمای جندقی، هلالی جغتایی، نظامی گنجوی و شفایی اصفهانی با ۱.۶ درصد و شعرای ناشناس با ۰.۵ درصد، رده‌های بعد را به خود اختصاص داده‌اند.

جدول شماره‌ی ۵: ملوک ضرایبی

| درصد                  | تعداد شعر (از ۵۹) | شاعر   |
|-----------------------|-------------------|--|
| ۲۲                    | ۱۳                | سعدی   |
| ۱۱.۸                  | ۷                 | حافظ   |
| ۶.۷                   | ۴                 | فروغی بسطامی   |
| ۳.۳<br>(جمع کل: ۲۰.۳) | ۲                 | راهب نائینی، ابوالقاسم لاهوتی، فرخی یزدی،<br>اسعدالسلطنه فانی، سلمان ساوجی و صائب تبریزی |
| ۱.۶<br>(جمع کل: ۸.۴)  | ۱                 | بهار، یغمای جندقی، هلالی جغتایی، نظامی گنجوی و<br>شفایی اصفهانی                          |
| ۰.۵                   | ۱۸                | ناشناس   |

### ۲.۷.۳. جمع‌بندی دوره‌ی پهلوی اول

آثار اجرایشده‌ی ملوک ضرایبی نسبت به قمرالملوک وزیری کمتر است (۵۹ در مقابله ۸۷)؛ با وجود این، برخلاف دوره‌ی قبل، تنوع شاعران در آثار او از قمر بیشتر است؛ به طوری‌که با درنظرگرفتن شاعران ناشناس، قمر حداقل از ۱۲ شاعر و حداقل از ۱۹ شاعر مختلف و ملوک ضرایبی حداقل از ۱۵ شاعر و حداقل از ۳۲ شاعر استفاده کرده است. در این دوره، سعدی با ۵۹ شعر (۴۰ درصد) در رتبه‌ی نخست، حافظ با ۱۱ شعر (۷.۵ درصد) در رتبه‌ی دوم و فروغی بسطامی با ۱۰ شعر در جایگاه سوم قرار می‌گیرند و شاعران دیگر در رده‌های بعد هستند.

جدول شماره‌ی ۶: جمع‌بندی دوره‌ی پهلوی اول

| درصد                  | تعداد شعر (از ۱۴۶) | شاعر   |
|-----------------------|--------------------|--|
| ۴۰                    | ۵۹                 | سعدي   |
| ۷.۵                   | ۱۱                 | حافظ   |
| ۶.۸                   | ۱۰                 | فروغی بسطامی   |
| ۴.۱                   | ۶                  | امیر جاهد  |
| ۳.۴                   | ۵                  | بهار   |
| ۲.۷                   | ۴                  | نظم وفا  |
| ۲                     | ۳                  | خیام   |
| ۱.۳<br>(جمع کل: ۱۰.۹) | ۲                  | راهب نائینی، ابوالقاسم لاهوتی، فرنخی بزدی، اسعدالسلطنه فانی، صائب تبریزی، سلمان ساوجی، وحید دستگردی و میرزاده عشقی |
| ۰.۶<br>(جمع کل: ۴.۷)  | ۱                  | صوفی عشقی، بهار، یغمای جندقی، شفایی اصفهانی، شاطر عباس صبوحی، هلالی جفتایی و نظامی گنجوی                           |
| ۱۷.۸                  | ۲۶                 | ناشناس   |

## ۲. ۸ دوره‌ی پهلوی دوم (۱۳۵۷-۱۳۲۴ش)

### ۲. ۸. ۱. غلامحسین بنان (۱۳۶۴-۱۲۹۰ش)

از ۱۹۳ آواز در دسترس از غلامحسین بنان، ۱۸۷ آواز از برنامه‌های مختلف رادیویی و اجراهای خصوصی (بازه‌ی زمانی پهلوی دوم)، ۴ عدد (۷ روی صفحه) از صفحات ۷۸ دور سنگی ضبط شده در کمپانی هیزمیسترویس (در سال ۱۳۲۶ش)، و ۲ عدد (۴ روی صفحه) از صفحات ۴۵ دور ضبط شده در کمپانی رویال (دهه‌ی ۱۳۴۰ش)، استخراج شده‌اند. گفتنی است آوازهای دیگری که از غلامحسین بنان به صورت صفحات ۳۳ دور و ۴۵ دور در دهه‌ی چهل منتشر شده‌اند، درواقع بر شهایی از اجراهای رادیویی وی است و به این دلیل به فهرست اضافه نشده‌اند. اشعار استفاده شده در این ۱۹۳ اثر به شرح زیرند:

سعدی: ۴۵ شعر، حافظ: ۳۱ شعر، مولانا: ۱۵ شعر، فروغی بسطامی: ۱۴ شعر، ابوالحسن ورزی: ۹ شعر، علی اشتری: ۸ شعر، عراقی: ۶ شعر، رهی معیری و عطار: هر کدام ۵ شعر (در مجموع ۱۰ شعر)، صائب تبریزی و منصوری اتابکی و طیب اصفهانی: هر کدام ۳ شعر (در مجموع ۹ شعر)، عارف قزوینی، سنایی، باستانی پاریزی، نظامی گنجوی، ناظرزاده کرمانی، وحشی بافقی، خاقانی، باباطاهر و حسن‌علی رفیعا: هر کدام ۲ شعر (در مجموع ۱۸ شعر)، همای شیرازی، عماد خراسانی، شاهدی نیشابوری، قائم مقام فراهانی، نظام وفا، عبدالوهاب نورانی وصال، پروین بامداد، ابوسعید ابوالخیر، فرست شیرازی، پژمان بختیاری، محتشم کاشانی، عاشق اصفهانی، اوحدی، ایرج میرزا، عیید زاکانی، حسین قلی مستغان، ایرج دهقان، رودکی، بی‌ربای گیلانی، محلی بختیاری، اهلی شیرازی، سیمین بهبهانی، محمدعلی سلمانی، لعبت والا و فرخی یزدی: هر کدام ۱ شعر (در مجموع ۲۵ شعر) و شاعران ناشناس: ۳ شعر.

به عبارت دیگر، سعدی با ۲۳.۳ درصد، در صدر انتخاب‌های غلام‌حسین بنان قرار دارد، حافظ با ۱۶ درصد در رتبه‌ی دوم، مولانا با ۷.۷ درصد در رتبه‌ی سوم، فروعی بسطامی با ۷.۲ درصد در رتبه‌ی چهارم و ابوالحسن ورزی با ۴.۶ درصد رتبه پنجم و مابقی شاعران به شرح درج شده در جدول شماره‌ی هفت، رده‌های بعدی را به خود اختصاص داده‌اند.

جدول شماره‌ی ۷: غلام‌حسین بنان

| درصد | تعداد شعر (از ۱۹۳) | شاعر          |
|------|--------------------|---------------|
| ۲۳.۳ | ۴۵                 | سعدی          |
| ۱۶   | ۳۱                 | حافظ          |
| ۷.۷  | ۱۵                 | مولانا        |
| ۷.۲  | ۱۴                 | فروغی بسطامی  |
| ۴.۶  | ۹                  | ابوالحسن ورزی |
| ۴.۱  | ۸                  | علی اشتری     |

نگاهی آماری به تغییرات اشعار انتخابی در ادوار مختلف موسیقی / امیر اثنی عشری — ۱۹

| درصد                  | تعداد شعر (از ۱۹۳) | شاعر   |
|-----------------------|--------------------|--|
| ۳.۱                   | ۶                  | عرacı  |
| ۲.۵<br>(جمع کل: ۵.۱)  | ۵                  | رهی معیری و عطار   |
| ۱.۵<br>(جمع کل: ۴.۶)  | ۳                  | صائب تبریزی، طبیب اصفهانی و منصوری اتابکی  |
| ۱<br>(جمع کل: ۹.۳)    | ۲                  | عارف قزوینی، سنایی، باستانی پاریزی، نظامی گنجوی، ناظرزاده کرمانی، وحشی بافقی، خاقانی، باباطاهر و حسن علی رفیعا   |
| ۰.۵<br>(جمع کل: ۱۲.۹) | ۱                  | همای شیرازی، عmad خراسانی، شاهدی نیشابوری، قائم مقام فراهانی، نظام وفا، عبدالوهاب نورانی وصال، پروین بامداد، ابوسعید ابوالخیر، فرست شیرازی، پژمان بختیاری، محتمم کاشانی، عاشق اصفهانی، اوحدی، ایرج ایرج میرزا، عیید زاکانی، حسین قلی مستعان، ایرج دهقان، رودکی، بی‌ریای گیلانی، محلی بختیاری، اهلی شیرازی، سیمین بهبهانی، محمدعلی سلمانی، لعبت والا و فرنخی یزدی |
| ۱<br>(جمع کل: ۱.۵)    | ۳                  | ناشناس   |

۲.۸.۲. عبدالوهاب شهیدی (۱۳۰۱-۱۴۰۰ش)

از ۲۶۹ آواز در دسترس از عبدالوهاب شهیدی (اجرای شده در برنامه‌های مختلف رادیویی، نظیر گلهای جاویدان، گلهای رنگارنگ، برگ سبز، یک شاخه گل، گلهای صحرایی، گلهای تازه، موسیقی ایرانی، برنامه‌های رادیو اف.ام که در بازه‌ی دوره‌ی پهلوی دوم انجام گرفته‌اند، درمجموع این آمار به دست آمد:

سعدی: ۴۳ شعر، حافظ: ۳۳ شعر، مولانا: ۲۳ شعر، فروغی بسطامی: ۱۴ شعر، باباطاهر: ۱۲ شعر، نظامی و فروغی بسطامی: هر کدام ۱۰ شعر (درمجموع ۲۰ شعر)، وحشی

بافقی: ۹ شعر، بهادر یگانه: ۷ شعر، جامی: ۶ شعر، شهریار: ۵ شعر، عطار، رهی معیری، هما میرافشار و پژمان بختیاری: هرکدام ۴ شعر (درمجموع ۱۶ شعر)، اوحدی، عراقی، خواجه‌ی کرمانی، مجمر زواره‌ای و عبید زاکانی: هرکدام ۳ شعر (درمجموع ۱۵ شعر)، مؤید ثابتی، سایه، کمال خجندي، هلالی جغتایی، خاقانی، صائب تبریزی، هاتف اصفهانی، فریدون مشیری و عارف قزوینی: هرکدام ۲ شعر (درمجموع ۱۸ شعر)، معینی کرمانشاهی، میرسنجر کاشی، نشاط اصفهانی، علی اشتری، کلیم کاشانی، صابر ترمذی، منصوری اتابکی، فیض کاشانی، ابوسعید ابوالخیر، سلمان ساوجی، نصرت خراسانی، مشقق کاشانی، مهین دخت معمدی، عاشق اصفهانی، نشاط اصفهانی، امیر خسرو دهلوی، عبرت نائینی، نیما یوشیج، صباحی بیگدلی، نائل خانلری، حبیب خراسانی، صغیر اصفهانی، محلی بختیاری، خرسندی شیرازی، محمد تقی بهار، پری دولت‌آبادی، فردوسی، یغما جندقی، اطهری کرمانی، ابوالقاسم لاهوتی، فائز دشتی، رضی‌الدین آرتیمانی، کمال‌الدین اصفهانی، والهی قمی، شهین دخت حنانه، اسیر شهرستانی، محمد علی واشقانی، علی صدارت، رفیق اصفهانی، باباغانی شیرازی، گلچین معانی، عماد خراسانی، همای شیرازی، شرف‌جهان قزوینی و قدس نخعی: هرکدام ۱ شعر (درمجموع ۴۵ شعر) و شاعران ناشناس: ۳ شعر.

به عبارت دیگر، سعدی با ۱۵.۹ درصد، در صدر انتخاب‌های عبدالوهاب شهیدی قرار دارد، حافظ با ۱۲.۲ درصد در رتبه‌ی دوم، مولانا با ۸.۵ درصد در رتبه‌ی سوم، فروغی بسطامی با ۵.۵ درصد رتبه‌ی چهارم، باباطاهر با ۴.۴ درصد رتبه‌ی پنجم و مابقی شاعران به شرح درج شده در جدول شماره‌ی هشت، رده‌های بعدی را به خود اختصاص داده‌اند.

جدول شماره‌ی ۸: عبدالوهاب شهیدی

| درصد | تعداد شعر (از ۲۶۹) | شاعر   |
|------|--------------------|--------|
| ۱۵.۹ | ۴۳                 | سعدی   |
| ۱۲.۲ | ۳۳                 | حافظ   |
| ۸.۵  | ۲۳                 | مولانا |

نگاهی آماری به تغییرات اشعار انتخابی در ادوار مختلف موسیقی / امیر اثنی عشری — ۲۱

| درصد                  | تعداد شعر (از ۲۶۹) | شاعر   |
|-----------------------|--------------------|--|
| ۵.۲                   | ۱۴                 | فروغی بسطامی   |
| ۴.۴                   | ۱۲                 | باباطاهر   |
| ۳.۷<br>(جمع کل: ۷.۴)  | ۱۰                 | نظمی و فروغی بسطامی  |
| ۳.۳                   | ۹                  | وحشی بافقی   |
| ۲.۶                   | ۷                  | بهادر یگانه  |
| ۲.۲                   | ۶                  | جامی   |
| ۱.۸                   | ۵                  | شهریار   |
| ۱.۵<br>(جمع کل: ۵.۹)  | ۴                  | عطار، رهی معیری، پژمان ختیاری و هما میرافشار   |
| ۱.۱<br>(جمع کل: ۵.۵)  | ۳                  | اوحدی، عراقی، خواجهی کرمانی، مجرم زوارهای و عبید زاکانی  |
| ۰.۷<br>(جمع کل: ۶.۶)  | ۲                  | مؤید ثابتی، سایه، کمال خجندی، هلالی جفتایی، خاقانی، صائب تبریزی، هانف اصفهانی، فریدون مشیری و عارف قزوینی.   |
| ۰.۳<br>(جمع کل: ۱۶.۷) | ۱                  | معینی کرمانشاهی، میرسنجر کاشی، نشاط اصفهانی، علی اشتری، کلیم کاشانی، صابر ترمذی، منصوری اتابکی، فیض کاشانی، ابوسعید ابوالخیر، سلمان ساوجی، نصرت خراسانی، مشقق کاشانی، مهین دخت معتمدی، عاشق اصفهانی، نشاط اصفهانی، امیرخسرو دهلوی، عبرت نائینی، نیما یوشیج، صباحی بیگدلی، نائل خانلری، حبیب خراسانی، صغیر اصفهانی، محلی بختیاری، خرسندی شیرازی، محمدتقی بهار، پری دولت آبادی، فردوسی، یغما جندقی، اطهری کرمانی، ابوالقاسم لاهوتی، فائز دشتی، رضی الدین آرتیمانی، کمال الدین اصفهانی، والهی قمی، شهین دخت حنانه، اسیر شهrestانی، محمدعلی واشقانی، علی صدارت، رفیق اصفهانی، باباغانی شیرازی، گلچین معانی، عماد خراسانی، همای شیرازی، شرف جهان قزوینی و قدس نخعی. |
| ۱.۱                   | ۳                  | ناشناس   |

### ۲. ۸. ۳. جمع‌بندی دوره‌ی پهلوی دوم

آثار اجراشده‌ی غلام‌حسین بنان نسبت به عبدالوهاب شهیدی کمتر است (۱۹۳ در مقابله ۲۶۹)؛ به‌تبع آن، تعداد کم شاعران در آثار بنان نسبت به شهیدی، نمودی روشن دارد؛ به‌طوری‌که با درنظرگرفتن شاعران ناشناس، بنان حداقل از شعر ۴۷ و حداکثر ۴۸ شاعر و شهیدی حداقل از شعر ۷۴ و حداکثر ۷۶ شاعر در اجراهای خود بهره برده‌اند. در این دوره، سعدی با ۸۸ شعر (۱۸.۷ درصد) در رتبه‌ی نخست، حافظ با ۶۳ شعر (۱۳.۸ درصد) در رتبه‌ی دوم، مولانا با ۳۷ شعر در جایگاه سوم (۸.۱ درصد) و شاعران دیگر در رده‌های بعد قرار می‌گیرند.

جدول شماره‌ی ۹: جمع‌بندی آماری دوره‌ی پهلوی دوم

| درصد | تعداد شعر (از ۴۶۲) | شاعر         |
|------|--------------------|--------------|
| ۱۹   | ۸۸                 | سعدی         |
| ۱۳.۸ | ۶۴                 | حافظ         |
| ۸.۲  | ۳۸                 | مولانا       |
| ۶    | ۲۸                 | فروغی بسطامی |
| ۳    | ۱۴                 | باباطاهر     |
| ۲.۵  | ۱۲                 | نظمی         |
| ۴۷.۱ | ۲۱۸                | دیگران       |

### ۲. ۹. ۱. دوره‌ی انقلاب ۵۷

#### ۲. ۹. ۱. محمد رضا شجربیان (۱۳۹۹-۱۳۱۹ ش)

از مجموعه‌ی آلبوم‌های در دسترس محمد رضا شجربیان (۵۳ آلبوم و ۱۳۳ شعر)، این آمار به دست آمد:

حافظ: ۴۶ شعر، سعدی: ۳۱ شعر، عطار: ۱۸ شعر، باباطاهر: ۱۳ شعر، سایه و مولانا: هر کدام ۷ شعر (در مجموع ۱۴ شعر)، عراقی: ۳ شعر، مشیری و خیام: هر کدام ۲ شعر

(درمجموع ۴ شعر) و نظامی، هاتف، اخوان و اصلاح اسلامیان: هرکدام ۱ شعر  
 (درمجموع ۴ شعر).

به عبارت دیگر، در آوازهای اجراسده در آلبوم‌های شجربیان، حافظ با ۳۴.۵ درصد رتبه‌ی نخست، سعدی با ۲۳.۳ درصد جایگاه دوم، عطار با ۱۳.۵ درصد رتبه‌ی سوم، باباطاهر با ۹.۷ درصد رتبه‌ی چهارم، مولانا و سایه با ۲.۵ درصد رتبه‌ی پنجم را دارند و مابقی شاعران، به شرح درج شده در جدول شماره‌ی ۵، رده‌های بعدی را به خود اختصاص داده‌اند.

جدول شماره‌ی ۱۰: آوازهای محمدرضا شجربیان

| درصد           |     | آلبوم‌ها                             |
|----------------|-----|--------------------------------------|
|                | ۵۳  | تعداد کلی آلبوم‌ها                   |
| ۱۰۰            | ۱۳۳ | تعداد کلی اشعار                      |
| ۳۴.۵           | ۴۶  | حافظ                                 |
| ۲۳.۳           | ۳۱  | سعدی                                 |
| ۱۳.۵           | ۱۸  | عطار                                 |
| ۹.۷            | ۱۳  | باباطاهر                             |
| ۵.۲            | ۷   | سایه و مولانا                        |
| (جمع کل: ۱۰.۵) |     |                                      |
| ۲.۲            | ۳   | عرافی                                |
| ۱.۵            | ۲   | مشیری و خیام                         |
| (جمع کل: ۳)    |     |                                      |
| ۰.۷۵           | ۱   | نظامی، هاتف، اخوان و اصلاح اسلامیان. |
| (جمع کل: ۳)    |     |                                      |

از مجموع تصنیف‌های ساخته شده‌ی محمدرضا شجربیان در قالب ۲۲ شعر نیز، این آمار به دست آمد:

حافظ: ۶ شعر (۲۷.۲ درصد)، مولانا: ۵ شعر (۲۲.۷ درصد)، سعدی: ۵ شعر (۲۲.۷ درصد)، مشیری: ۲ شعر (۹ درصد) و صفاتی اصفهانی، جواد آذر، باباطاهر و اخوان: هر کدام ۱ شعر (۴.۵ درصد).

جدول شماره‌ی ۱۱: تصنیف‌های محمد رضا شجریان

| درصد           | تصنیف‌ها |   |
|----------------|----------|---|
| ۱۰۰            | ۲۲       | تعداد کلی                                 |
| ۲۷.۲           | ۶        | حافظ                                      |
| ۲۲.۷           | ۵        | مولانا                                    |
| ۲۲.۷           | ۵        | سعدی                                      |
| ۹              | ۲        | مشیری                                     |
| ۴.۵            | ۱        | صفاتی اصفهانی، جواد آذر، باباطاهر و اخوان |
| (جمع کل: ۱۸.۱) |          |   |

پس از بررسی تفکیکی آثار آوازی آلبوم‌ها و تصنیف‌های محمد رضا شجریان، آمار تجمعیعی این دو بخش را برای روشن شدن شیوه‌ی انتخاب شعری او ارائه می‌دهیم: از مجموع ۱۵۵ شعر انتخابی شجریان، حافظ با ۵۲ شعر (۳۳.۵ درصد) در صدر، سعدی با ۳۶ شعر (۲۳.۲ درصد) در رتبه‌ی دوم و عطار با ۱۸ شعر (۱۱.۶ درصد) در جایگاه سوم قرار دارند. باباطاهر با ۱۴ شعر (۹ درصد) چهارم، مولانا با ۱۲ شعر (۷.۷ درصد) پنجم و سایه با ۷ شعر (۴.۵ درصد) ششم‌اند. مابقی شاعران نیز در مجموع با ۱۶ شعر (۱۰ درصد) در جایگاه‌های بعد قرار دارند.

جدول شماره‌ی ۱۲: آوازها و تصنیف‌های محمد رضا شجریان

| درصد | تعداد شعر<br>(از ۱۵۵) | شاعر |
|------|-----------------------|------|
| ۳۳.۵ | ۵۲                    | حافظ |
| ۲۳.۲ | ۳۶                    | سعدی |
| ۱۱.۶ | ۱۸                    | عطار |

| درصد | تعداد شعر<br>(از ۱۵۵) | شاعر     |
|------|-----------------------|----------|
| ۹    | ۱۴                    | باباطاهر |
| ۷.۷  | ۱۲                    | مولانا   |
| ۴.۵  | ۷                     | سایه     |
| ۱۰   | ۱۶                    | دیگران   |

#### ۲.۱.۹.۱. توضیحات

- با توجه به انتشار دو آلبوم از اجرای سرو چمان (اجrai برکلی، انتشار ۱۳۷۰ و اجرای کالسروهه، انتشار ۱۳۷۷) به دلیل متفاوت بودن غزل‌های آواز (اجrai برکلی: نه طریق دوستانست و نه شرط مهریانی، اجرای کالسروهه: خوش است خلوت اگر یار، یار من باشد و ای که مهجوری عشاق روا می‌داری) شمارش‌ها به صورت مستقل لحاظ شده است؛ اما برای نمونه، تصنیف «سرو چمان» و «بی هم زبان» شجریان که در هر دو اجرا منتشر شده، فقط یک بار در آمارگیری لحاظ شده است. چنین است تصنیف «ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی» منتشرشده در دو آلبوم پیام نسیم و غوغایی عشق بازان و تصنیف «در دل و جان خانه کردی عاقبت» منتشرشده در دو آلبوم دل معجنون و طریقی عشق که در آمار نهایی یک بار لحاظ شده است.
- در این بررسی اجراهای مشهوری مانند قاصدک که در ایران منتشر نشده نیز بررسی شده است.

- آلبوم جام تهی که موسیقی و تنظیم فریدون شهبازیان روی شعری از فریدون مشیری است، به دلیل ساخته شدن بخش‌های آوازی و قطعات ضربی، در آمارگیری آوازها و تصنیف‌ها محاسبه نشده است. چنین است آلبوم بهار دلکش و خزان (مجموعه‌ای از تصانیف) که نه در آن آوازی خوانده شده و نه شجریان تصنیفی از آن ساخته است.

## ۲.۹.۲. شهرام ناظری (۱۳۲۸ش)

از مجموعه آلبوم‌های در دسترس شهرام ناظری (۳۷ آلبوم و ۸۷ شعر)، این آمار به دست آمد: مولانا: ۳۷ شعر، حافظ: ۱۳ شعر، سعدی: ۱۰ شعر، سایه: ۵ شعر، ابوسعید: ۳ شعر، باباطاهر و خیام و اخوان: هر کدام ۲ شعر (درمجموع ۶ شعر)، عطار، عراقی، شهریار، شیدا، فرخی یزدی، رابعه بلخی، شهید بلخی، خاقانی، رضی‌الدین آرتیمانی، شفیعی، ملک‌الشعرای بهار و بیدل: هر کدام ۱ شعر (درمجموع ۱۲ شعر) و شاعر ناشناس: ۱ شعر. به عبارت دیگر، در آوازهای اجراسده در آلبوم‌های شهرام ناظری، به ترتیب، مولانا (۴۲.۵ درصد)، حافظ (۱۴.۹ درصد)، سعدی (۱۱.۴ درصد)، سایه (۵.۷ درصد) و ابوسعید (۳.۴ درصد) در رتبه‌های اول تا پنجم قرار می‌گیرند. شاعران دیگر نیز، به شرح درج شده در جدول شماره‌ی سیزده، رده‌های بعدی را به خود اختصاص می‌دهند:

جدول شماره‌ی ۱۳: آوازهای شهرام ناظری

| درصد                  |    | آلبوم‌ها   |
|-----------------------|----|--|
|                       | ۳۷ | تعداد کلی آلبوم‌ها   |
| ۱۰۰                   | ۸۷ | تعداد کلی اشعار  |
| ۴۲.۵                  | ۳۷ | مولانا   |
| ۱۴.۹                  | ۱۳ | حافظ   |
| ۱۱.۴                  | ۱۰ | سعدی   |
| ۵.۷                   | ۵  | سایه   |
| ۳.۴                   | ۳  | ابوسعید  |
| ۳.۴<br>(جمع کل: ۶.۸)  | ۲  | باباطاهر و خیام و اخوان  |
| ۱.۱<br>(جمع کل: ۱۳.۷) | ۱  | عطار، عراقی، شهریار، شیدا، فرخی یزدی، رابعه بلخی،<br>شهید بلخی، خاقانی، رضی‌الدین آرتیمانی، شفیعی،<br>ملک‌الشعرای بهار و بیدل. |
| ۱.۱                   | ۱  | نامشخص   |

از مجموع تصنیف‌هایی که شهرام ناظری در قالب ۱۰ شعرساخته است، این آمار به دست آمد: مولانا: ۶ شعر (۶۰درصد)، حافظ: ۳ شعر (۳۰درصد) و مجذوب علی‌شاه: ۱ شعر (۱۰درصد).

جدول شماره‌ی ۱۴: تصنیف‌های شهرام ناظری

| درصد | تصنیف‌ها |               |
|------|----------|---------------|
| ۱۰۰  | ۱۰       | تعداد کلی     |
| ۶۰   | ۶        | مولانا        |
| ۳۰   | ۳        | حافظ          |
| ۱۰   | ۱        | مجذوب علی‌شاه |

پس از بررسی تفکیکی اشعار آوازی آلبوم‌ها و تصنیف‌هایی که شهرام ناظری ساخته است، آمار تجمعیعی این دو بخش را برای روش‌شدن شیوه‌ی انتخاب شعری ناظری ارائه می‌دهیم:

از مجموع ۹۸ شعر، مولانا با ۴۳ شعر (۴۳.۸درصد) در صدر قرار دارد؛ حافظ با ۱۶ شعر (۱۶.۳درصد) در رتبه‌ی دوم، سعدی با ۱۰ شعر (۱۱.۳درصد) در جایگاه سوم، سایه با ۵ شعر (۵.۱درصد) در مقام چهارم و ابوسعید با ۳ شعر (۳درصد) در پایگاه پنجم قرار دارند. مابقی شاعران نیز، درمجموع با ۲۱ شعر (۲۱.۴درصد) در جایگاه‌های بعد هستند.

جدول شماره‌ی ۱۵: آوازها و تصنیف‌های شهرام ناظری

| درصد | تعداد شعر (از ۹۸) | شاعر    |
|------|-------------------|---------|
| ۴۳.۸ | ۴۳                | مولانا  |
| ۱۶.۳ | ۱۶                | حافظ    |
| ۱۱.۳ | ۱۰                | سعدی    |
| ۵.۱  | ۵                 | سایه    |
| ۳    | ۳                 | ابوسعید |
| ۲۱.۴ | ۲۱                | دیگران  |

### ۲.۹.۱. توضیحات

- در بررسی آلبوم‌های شهرام ناظری فقط آوازها و تصنیف‌هایی که روی شعر فارسی خوانده شده، لحاظ شده است؛ بنابراین، آثار کردی (همچون آلبوم آواز اساطیر کردی) در آمار نهایی محاسبه نشده‌اند.

- آلبوم آرش کمانگیر (آهنگ‌ساز: پژمان طاهری)، ساقی‌نامه ۱ و ۲ (آهنگ‌ساز: کامبیز روشن‌روان) و عاشق کیست؟ (آهنگ‌ساز: امیر پورخاجی) به دلیل ساخته شدن بخش‌های آوازی و قطعات ضربی، در آمارگیری آوازها و تصنیف‌ها محاسبه نشده‌اند.

### ۲.۹.۲. جمع‌بندی دوره‌ی انقلاب ۵۷

در بررسی آثار هنرمندان دوره‌ی چهارم مشخص شد که شهرام ناظری نسبت به محمدرضا شجریان آثار کمتری را خوانده است (۹۸ در مقابل ۱۵۵)؛ اما تعداد شاعران انتخابی آن‌ها تفاوتی معنادار با یکدیگر ندارد (شجریان: ۲۵ شاعر و ناظری: ۲۲ شاعر). این مسئله را می‌توان حاصل دایره‌ی محدود انتخابی شجریان از میان شاعران و علاقه‌ی او به شاعرانی خاص دانست.

در این دوره، حافظ و مولانا و سعدی، به ترتیب با ۶۸ (۲۶درصد)، ۵۵ (۲۱.۷درصد) و ۴۶ شعر (۱۸.۱درصد) در رتبه‌ی اول تا سوم قرار می‌گیرند و شاعران دیگر در رده‌های بعدنند.

جدول شماره‌ی ۱۶: جمع‌بندی آماری دوره‌ی انقلاب

| درصد | تعداد شعر (از ۲۵۳) | شاعر     |
|------|--------------------|----------|
| ۲۶.۸ | ۶۸                 | حافظ     |
| ۲۱.۷ | ۵۵                 | مولانا   |
| ۱۸.۱ | ۴۶                 | سعدی     |
| ۷.۵  | ۱۹                 | عطار     |
| ۶.۳  | ۱۶                 | باباطاهر |
| ۴.۷  | ۱۲                 | سایه     |
| ۱۴.۶ | ۳۷                 | دیگران   |

### ۳. نتیجه‌گیری

نکته‌ی شایسته‌ی تأمل در دوره‌ی اول این است که سعدی در آثار اجراشده‌ی سیداحمدخان و طاهرزاده رتبه‌ی نخست را دارد و استفاده از اشعار حافظ نسبت به سعدی کم رنگ است (سیداحمدخان: ۷۷۲ درصد اشعار سعدی و ۱۲ درصد اشعار حافظ، طاهرزاده: ۳۶.۹ درصد اشعار سعدی و ۱۰.۳ درصد شعرهای حافظ)؛ همچنین، به کارنرفتن اشعار مولانا در خوانش سیداحمدخان، در کنار حضور کم فروغ مولانا در آثار طاهرزاده (۱۰.۳ درصد) نشان‌دهنده‌ی بی‌توجهی به اشعار مولانا در دوره‌ی قاجار است.

در جمع‌بندی دوره‌ی قاجار، سعدی با اختلافی چشمگیر (۴۵.۹ درصد) نسبت به وصال شیرازی و قاآنی (۱۰.۵ درصد، رتبه‌ی دوم) و حافظ (۴ درصد، رتبه‌ی سوم)، جایگاه نخست را به خود اختصاص داده است و شعرای دیگر در رده‌های بعد قرار دارند.

در بررسی دوره‌ی دوم، سعدی در انتخاب شعری هر دو خواننده، رتبه‌ی نخست را دارد؛ اما حضور او در آثار ملوک (۱۳ شعر و ۲۲ درصد) نسبت به شاعری که در مرتبه‌ی دوم قرار دارد (حافظ ۷ شعر و ۱۱.۸ درصد) به استواری حضور سعدی در آثار قمر نیست (سعدی ۴۶ شعر، ۵۵ درصد و امیر جاحد و فروغی بسطامی ۶ شعر و ۶.۸ درصد)؛ به عبارت دیگر، بی‌رقیبی سعدی در خوانش آوازی آثار دوره‌ی قاجار و یکی از نمایندگان دوره‌ی پهلوی اول (قمر)، از ملوک به بعد دستخوش تغییر می‌شود و مهم‌ترین رقبای او، حافظ و فروعی بسطامی، خود را به سعدی نزدیک می‌کنند؛ همچنین، در این دوره مولانا به کلی در انتخاب اشعار حضور ندارد و می‌توان گفت روند بی‌توجهی به اشعار او مانند دوره‌ی قاجار ادامه می‌یابد.

در جمع‌بندی دوره‌ی پهلوی اول، سعدی (۴۰ درصد) با اختلافی کمتر از دوره‌ی قبل، نسبت به شاعر دوم (حافظ ۷.۵ درصد) و سوم (فروغی بسطامی ۶.۸ درصد)، همچنان جایگاه نخست را به خود اختصاص داده است و شعرای دیگر در رتبه‌های بعد قرار دارند. با تأمل در آثار بررسی شده در دوره‌ی سوم، مشخص شد مشابه دو دوره‌ی قبل، سعدی در انتخاب شعری هر دو خواننده رتبه‌ی نخست را به خود اختصاص داده است

(بنان ۲۳.۳ درصد و شهیدی ۱۵.۹ درصد)؛ حافظ نیز در ادامه‌ی روند ثبیت جایگاه خود که از ملوک ضرابی آغاز شده بود، رده‌ی دوم را تصاحب کرده است (بنان ۱۶ درصد و شهیدی ۱۲.۲ درصد)؛ همچنین، در این دوره، مولانا اهمیتی ویژه در انتخاب شعری خوانندگان پیدا می‌کند؛ به طوری که پس از دو دوره بسی توجهی (قاجار و پهلوی اول)، مولانا در میان انتخاب‌های بنان و شهیدی جایگاه سوم را به خود اختصاص می‌دهد (بنان: ۱۵ شعر، ۷.۷ درصد و شهیدی: ۲۳ شعر، ۸.۵ درصد).

فروغی بسطامی نیز که اهمیت جایگاه خود را در میان نمایندگان دوره‌ی قبل (قمر: جایگاه سوم (مشترک با امیر جاهد)، ملوک ضرابی: جایگاه سوم) نشان داده بود، در آثار بنان و شهیدی جایگاه چهارم را به خود اختصاص داده است (بنان: ۱۴ شعر، ۷.۲ درصد و شهیدی: ۱۴ شعر، ۵.۵ درصد).

در جمع‌بندی دوره‌ی پهلوی دوم، سعدی (۱۸.۷ درصد) با اختلافی کمتر از دوره‌ی قبل نسبت به شاعر دوم (حافظ: ۱۳.۸ درصد)، در جایگاه نخست قرار دارد؛ به طوری که در دوره‌ی قبل، اختلافی ۳۲.۵ درصدی میان سعدی و حافظ وجود داشت و در این دوره، اختلافی ۴.۹ درصدی؛ به عبارت دیگر، انتخاب اشعار حافظ در این دوره نسبت به دوره‌ی قبل، رشدی معنی‌دار کرده است. رویداد مهم دیگر، صعود مولانا (۸.۱ درصد) در جایگاه سوم است. پس از فروغی بسطامی و باباطاهر (جایگاه چهارم و پنجم) نیز شعراًی دیگر قرار گرفته‌اند.

در بررسی آثار هنرمندان دوره‌ی چهارم، تغییراتی محسوس و پراهمیت روی داده است؛ چنان‌که در فواصل تاریخی پیشین مشخص است، در هر دوره، شاعری که رتبه‌ی نخست را دارد، میان هنرمندان آن دوره مشترک است؛ یعنی وضعیتی که سعدی در سه دوره‌ی گذشته داشته است؛ اما در دوره‌ی چهارم، هر دو هنرمند، علاوه بر پایین‌آوردن جایگاه تاریخی سعدی در سه دوره‌ی پیشین، شاعرانی متفاوت را در رتبه‌ی اول انتخاب‌های خود جای داده‌اند (شجریان: حافظ و ناظری: مولانا)؛ به عبارت دیگر،

سعدی در آثار شجربیان، پس از حافظ، جایگاه دوم (۲۴.۶درصد) و در آثار ناظری، پس از مولانا و حافظ، رتبه‌ی سوم (۱۱.۳درصد) را به خود اختصاص داده است.

اگرچه صعود حافظ به رتبه‌ی اول آثار شجربیان، اهمیتی خاص دارد و نشان‌دهنده‌ی علایق شخصی او، اتفاقات اجتماعی و... است، با نگاه آماری دقیق، این رشد را می‌توان در ادامه‌ی رشد جایگاه حافظ در دوره‌ی قبل دانست (فاصله‌ی اندک ۴.۹درصدی حافظ با سعدی در پهلوی دوم).

بی‌گمان بیش از آنکه جایگاه نخست حافظ در قیاس با سعدی (۳۳.۵ به ۲۳.۲ درصد/ اختلاف ۱۰.۳درصدی به نفع حافظ) در آثار شجربیان به چشم بیاید، آمار معنادار جایگاه مولانا نسبت به حافظ (۴۳.۸ به ۱۶.۳ درصد/ اختلاف ۲۷.۵درصدی) در آثار ناظری شایسته‌ی توجه ای ویژه است؛ به عبارت دیگر، پس از حضور ادرصدی مولانا در آثار طاهرزاده (قاجار)، عدم حضور او در آثار پهلوی اول، حضور ۷.۶درصدی در آثار بنان و نقش ۸.۸درصدی در آثار عبدالوهاب شهیدی (پهلوی دوم) و حضور ۷.۷درصدی در آثار شجربیان (رتبه‌ی پنجم)، بهنگاه در آثار شهرام ناظری مولانا به مرتبه‌ی نخست صعود می‌کند و نقشی ۴۳.۸درصدی در میان انتخاب‌های او به دست می‌آورد. این موضوع همچنین سبب ارتقای جایگاه مولانا در دوره‌ی انقلاب ۵۷ می‌شود و او را به جایگاه دوم می‌رساند.

در جمع‌بندی دوره‌ی انقلاب ۵۷، حافظ (۲۶.۸درصد)، مولانا (۲۱.۷درصد) و سعدی (۱۸.۱ درصد)، به ترتیب، در جایگاه اول تا سوم قرار می‌گیرند؛ همچنین، جایگاه فروغی بسطامی در دو دوره‌ی قبل (پهلوی اول: رتبه‌ی سوم، پهلوی دوم: رتبه‌ی چهارم) به عطار واگذار می‌شود (۷.۵درصد، رتبه‌ی چهارم) و رتبه‌ی پنجمی که باباطاهر در دوره‌ی قبل به دست آورده بود، همچنان برای او حفظ می‌شود (۶.۳درصد).

گفتنی دیگر، قرارگرفتن سایه به عنوان شاعری معاصر در جایگاه ششم این دوره است. فهرست شاعرانی که از آثارشان در چهار دوره بهره برده شده، به اختصار، عبارت است از:

## جدول شماره‌ی ۱۷: فهرست شاعران چهار دوره

| دوره  | رتبه‌ی اول                                | رتبه‌ی دوم                     | رتبه‌ی سوم        |
|-------|---|--------------------------------|-------------------|
| اول   | سعدی (۴۵.۹ درصد)<br>حافظ (۴ درصد)         | وصال شیرازی و قاآنی (۵.۱ درصد) | احفظ (۴ درصد)     |
| دوم   | سعدی (۴۰ درصد)<br>فروغی بسطامی (۸.۶ درصد) | حافظ (۷.۵)                     | مولانا (۲.۷ درصد) |
| سوم   | سعدی (۱۹ درصد)<br>مولانا (۸.۲ درصد)       | حافظ (۱۳.۸)                    | سعدی (۱۸.۱ درصد)  |
| چهارم | حافظ (۲۶.۸ درصد)<br>مولانا (۲۱.۷ درصد)    | مولانا (۷.۲ درصد)              | سعدی (۴۵.۹ درصد)  |

درنهایت، شایسته‌ی یادآوری است که آنچه در این مقاله بدان پرداخته شد، نگاهی صرفاً آماری به روند تحول خوانش شعر از خواننده‌ای به خواننده‌ای و از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر، فارغ از چرایی تغییرات صورت گرفته است؛ اهمیت این تحقیق و تحقیقات مشابه آتی، زمانی بیشتر مشخص می‌شود که بدایم پیش‌تر، همه‌ی سخن‌ها درباره‌ی رایج‌بودن کاربرد شعر یک شاعر در آثار یک خواننده یا یک دوره، براساس حدس و گمان بوده است، نه تحقیقی عینی و آماری مستند به بررسی‌های تاریخی و دوره‌ای.

آنچه مسلم است، پرداختن به دلایل تغییر انتخاب و بهادردن به شاعری خاص در آثار یک خواننده یا کم‌رنگ‌شدن نقش او در دوره‌ای به خصوص، نیازمند تحقیقی مجزا و موشکافانه در موضوعات اجتماعی، سیاسی، ادبی و حتی موضوعاتی مانند میزان و چگونگی انتشار دیوان شاعر، تصحیح‌های گوناگون از آثار او در دوره‌ای خاص و سیاری متغیرهای فردی و اجتماعی دیگر است؛ امری که بهمدد نتایج این مقاله، امکان اجرایی شدنش در آینده وجود دارد.

### داداشت‌ها

۱. در خصوص سیر تطور تصنیف و ترانه‌سرایی از قاجار تا امروز: رک. اثنی عشری، ۱۳۹۷.
۲. برای مطالعه‌ی نمونه‌ای از تحقیقات نگارنده در زمینه‌ی ضبط‌های صفحه‌ای انجام شده: رک. اردکانیان، ۱۳۹۸.
۳. در یکی از صفحاتی که از سیدحسین طاهرزاده، در سفر تفلیس به‌همراه تنی چند از استادان ضبط شده است (۱۲۹۳ش)، به خوانشی از دعای صباح حضرت علی(ع) در مایه‌ی شور و حسینی برمی‌خوریم. این صفحه، دومین صفحه‌ی مناجات و دومین صفحه‌ی آواز دستگاهی به زبان عربی و با محتوای دینی در تاریخچه‌ی صنعت ضبط در ایران است. خواندن محتوای غیرفارسی در دستگاه‌های ایرانی البته در تعزیه و مناجات‌ها مسبوق به سابقه است؛ اما تنها نمونه‌هایی بسیار محدود از آن‌ها در دوره‌ی قاجار و در قالب اذان و مناجات ضبط شده است (یک اذان و دو مناجات) که از این نظر اهمیت بسیار دارد.

### منابع

- اثنی عشری، امیر. (۱۳۹۷). سیر تطور تصنیف و ترانه در ایران از قاجار تا امروز. رساله‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی. استادان راهنمای: داود محمدی و ساسان فاطمی. دانشگاه سمنان.
- اردکانیان، امیرعلی. (۱۳۹۸). «صفحه شناسی؛ سفر به خارج از کشور برای ضبط صفحات موسیقی». فرآهنگ، ش. ۱، صص ۳۸-۵۵.
- بویس، مری و هنری جورج فارمر. (۱۳۶۸). دو گفتار درباره‌ی خنیاگری و موسیقی ایران. ترجمه‌ی بهزاد باشی. تهران: آگاه.
- تفضلی، احمد. (۱۳۸۷). تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام. به کوشش ژاله آموزگار. تهران: سخن.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد. (۱۳۸۰). دیوان حافظ. براساس تصحیح غنی قزوینی. تهران: ققنوس.

ریپکا، یان و همکاران. (۱۳۵۴). تاریخ ادبیات ایران. ترجمه‌ی عیسی شهابی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). با کاروان حله. تهران: انتشارات علمی.  
سعدی شاهرودی، محمدجواد. (۱۳۸۱). «نقش آهنگ در قرائت کتاب‌های مذهبی ادیان». مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره‌ی زمستان،

صص ۵۲۵-۵۰۷

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). شاهنامه (از روی چاپ مسکو). ج. ۹. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره.

قائمی، فرزاد. (۱۳۹۱). «جایگاه سنت روایت شفاهی و خنیاگری در ادبیات ایران باستان و سرنوشت آن در شعر دوره‌ی اسلامی». پژوهشنامه‌ی علوم انسانی تاریخ ادبیات، ش ۷۱، صص ۲۱۳-۲۳۲.

منصور، امیر. (۱۳۸۴). «تاریخچه‌ی مختصری از صفحات ۷۸ دور سنگی ایرانی». مجله‌ی صفحه‌ی سنگی، ش ۱، صص ۲۷-۳۰.

مجله‌ی حافظ پژوهی (مرکز حافظشناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

سال ۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۳۵-۵۶

## در حاشیه‌ی شرح نویسی بر دیوان حافظ

\*نصرالله امامی

### چکیده

از دیرباز شرح نویسی بر متون شعری به عنوان نیازی برای درک بهتر این متون، رایج بوده است. تذکره‌ها و متن‌های کتاب‌شناسی از شرح‌های بسیاری نام برده‌اند که ادبیان و شعرشناسان در دوره‌های مختلف بر منظومه‌ها و آثار شعری نوشته‌اند. نوشتن شرح بر متون در خارج از ایران و قلمرو عثمانی و هندوستان بسیار رایج بوده است و بعدها، ادبیان داخل ایران از بعضی از این شروح استفاده کرده‌اند. دامنه‌ی شرح نویسی بر متون شعری، به گذشته محدود نمی‌شود؛ زیرا این کار همچنان ادامه دارد و بعضی از ادبیان روزگار ما نیز سال‌هایی از عمر گران‌بهای خود را وقف نوشتمن شرح بر متون ادبی کرده‌اند. در این میان، همواره شرح نویسی بر غزل‌های حافظ بیشتر جاذبه داشته و خیل مشتاقان شعر خواجهی شیراز، بهمدد این شرح‌ها توانسته‌اند و می‌توانند دقایق و ظرایف شعر او را بهتر دریابند. شرح‌های موجود و نگاشته‌شده در روزگار ما، بر حسب شیوه، گرایش‌های ذوقی و منظر ادبی و فکری و باورداشتمی نویسنده‌گان آن‌ها متفاوت و متنوع‌اند؛ از این‌رو، واکاوی ویژگی‌ها و جنبه‌های مختلف این شرح‌ها می‌تواند در ارزیابی و نشان‌دادن جایگاه و سودمندی هریک مفید باشد و یاریگر خوانندگان این آثار شود. نوشتار حاضر با چنین هدفی نگاشته شده است.

واژه‌های کلیدی: شرح نویسی، شروح دیوان حافظ، شرح متون و ویژگی‌ها و ارزیابی‌ها.

\* استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز. nasemami@yahoo.com

## ۱. بیان مسئله

شرح‌نویسی بر غزلیات حافظ و تفسیر جنبه‌های عرفانی و جستار در ارزش‌های هنری شعر او، دست‌کم در صد سال اخیر، در کانون توجه ادبیان و شعرشناسان پارسی‌دان و پارسی‌زبان ایران و خارج از ایران قرار گرفته است. شرح سودی بُسنوی بر دیوان حافظ که در قلمرو عثمانی نوشته شده، یکی از کهن‌ترین این شرح‌هاست. سودی در جای جای شرح خود از دو شارح دیگر دیوان حافظ به نام شمعی و سروری یاد می‌کند و خردۀایی بر کار آنان می‌گیرد که خود گویای شرح‌های کهن‌تر از شرح‌وی بر این دیوان است. بی‌گمان، اگر شرح سودی نیز در ترازوی نقدي جامع گذاشته شود، خالی از کاستی نیست. از شرحی جامع بر دیوان حافظ با پیشینه‌ای کهن‌تر از این چند شرح، آگاهی چندانی نداریم؛ هرچند در مطاوی متون ادبی پس از حافظ، درباره‌ی بیت یا ابیاتی پراکنده از او شرح و نقد‌هایی نگاشته شده است.

حرکت جدی‌تر و پویاتر ادبیان ایرانی در نگارش شروحی بر دیوان حافظ از زمان شروع نخستین تصحیح‌های علمی براساس موازین نقد و تصحیح متون آغاز شد و این موضوع زمینه‌ی ورود به تألیف شرح‌هایی مدون بر دیوان خواجه را فراهم کرد. همان‌گونه که هر نوشته‌ای اگر از زیر تیغ نقد گذرانده شود، بی‌ایراد نیست، شرح‌های مذکور نیز با وجود تلاش مستاقنه‌ی نویسندگان، خالی از ایرادات و بعض‌اً افراط و تفریط‌هایی نیستند. این نوشتار، تنها به جنبه‌هایی از این موضوع می‌پردازد.

## ۲. پیشینه‌ی تحقیق

در نقد و بررسی هریک از شرح‌های جدید بر غزل‌های حافظ، اغلب به فاصله‌ای اندک از زمان انتشار آن‌ها، نقد‌هایی نوشته شده است. برخی از این نقدها عبارت‌اند از: «نقدي بر شرح غزلیات حافظ» تألیف بهروز ثروتیان از محمود رضایی دشت‌ارزن (۱۳۸۹)؛ «نقدي بر شرح تحقیقی حافظ» تألیف منصور رستگار فساوی از محمدرضا ضیاء (۱۳۹۵)؛ «نگاهی به کتاب درس حافظ» تألیف محمد استعلامی از مسعود معتمدی

(۱۳۹۰)؛ «حاشیه بر شرح حافظ هروی» از سیدمحمد راستگو (۱۳۶۷) و «نقد و بررسی شرح سودی بر دیوان حافظ» از شیما علاقبند و محمد رضا ترکی (۱۳۹۸). همان‌گونه که اشاره شد، این نقدها و بررسی‌ها هر کدام درباره‌ی شرحی خاص نوشته شده‌اند و شاید بتوان با جمع‌بندی آن‌ها مشترکاتی استخراج کرد که بتوانند بر شماری از آن‌ها صادق باشند. پژوهش حاضر نقد و بررسی مهم‌ترین شروح موجود از دیوان حافظ برای رسیدن به دریافتی کامل‌تر با نیت رسیدن به شرحی مطلوب‌تر است.

### ۳. روش پژوهش

شیوه‌ی کار در این جستار، بررسی شروح معتبر موجود و برخی از کاستی‌های مشترک در اغلب آن‌هاست. در این مقاله، در عین مأجور دانستن تلاش مؤلفان این شرح‌ها، سعی شده است با بیان دیدگاه‌ها و ارائه‌ی راهکارها، به خوانندگان، به‌ویژه دانشجویان و جوانان مشتاق شعر حافظ، برای رسیدن به شرحی پیراسته و دور از اطناه‌های ملال‌آور و وقت‌گیری‌یاری رسانده شود.

### ۴. ضرورت شرح‌نویسی

با فاصله‌گرفتن نسل جدید فارسی‌زبانان از میراث ادبی کهن، پایین‌آمدن سطح دانش زبانی و ادبی حتی در میان درس‌خوانده‌ها و دانشگاه‌رفته‌ها و اغلب اقساط باسواد و جدایی تدریجی از زمینه‌های قابل تداعی در فرهنگ سنتی و بومی گذشته، فهم بخشی شایسته‌ی توجه از آثار شعری و ادبی برای خیل خوانندگان و مشتاقان شعر و ادبیات پارسی رو به ضعف و کاستی نهاده است. همین موضوع ضرورت نوشن شرح‌هایی بر برخی از متون گذشته را اجتناب‌ناپذیر می‌کند؛ به همین سبب، نگاشتن شرح بر متون کهن ادبی و شعری همیشه با احساس نیاز همراه بوده است.

در سده‌های گذشته این نیاز بیشتر خاص فارسی‌زبانان یا مشتاقان ادبیات فارسی در هند و عثمانی بود و از این نظر، شرح‌هایی متعدد در آن کشورها بر متون ادبی فارسی

مثل دیوان حافظ، گلستان و بوستان سعدی و حتی برخی از دیوان‌های دشوارتر نظیر دیوان خاقانی نوشته شده که بعضی از آن‌ها مانند شرح سودی بر دیوان حافظ یا شرح آنقولوی و گولپینارلی بر متنوی شریف شهرت بسیار یافته است و بعضاً برای قشرهایی از فارسی‌زبانان در ایران هم قابل استفاده بوده و از این‌رو به فارسی ترجمه شده‌اند (۱). شرح‌نویسی بر متون ادبی در ایران از دیرباز برای آن دسته از متونی که دارای ماهیت عرفانی و برخوردار از زبان رمزی یا اصطلاحی خاص بوده‌اند، حساس‌تر به نظر می‌رسیده است؛ به همین سبب، برخی از شارحان ایرانی هم تفسیرها و شروحی را بر متون عرفانی و غیرعرفانی برای فارسی‌زبانان نوشته‌اند که از این میان می‌توان به شرح شادی‌آبادی و فراهانی بر دیوان خاقانی، شرح فراهانی بر مشکلات دیوان انوری و شرح گلشن راز از لاهیجی اشاره کرد (۲).

#### ۴. ۱. ضرورت شرح‌نویسی بر متون ادبی

با توجه به آنچه گفته شد، چه در روزگار گذشته و چه در این روزگار، نمی‌توان نوشتمن شرح بر متون ادبی را کاری زاید یا در حاشیه، تصویر و شأن و جایگاه بایسته‌ی آن را انکار کرد؛ بلکه احتمالاً با گذشت زمان، ضرورت و اهمیت آن جلوه و نمودی قوی‌تر نیز می‌یابد و ما همواره شاهد نگاشته‌شدن این قسم از شروح خواهیم بود. ما چاره‌ای جز این نداریم که دشواری‌های زبانی و بعضاً مفهومی متون کهن را برای نسل جدید و نسل‌های آینده برطرف کیم و شاید در آینده ناگزیر به ساده‌سازی و عبارت‌گردانی این متون برای نسل‌های بعدی نیز بشویم. بر این اساس، ضرورت نوشتمن شرح‌های مختلف بر متون افتضا می‌کند که نسبت به طیف بهره‌رسانی، ویژگی‌ها و بعضاً کاستی‌ها و آسیب‌شناسی شرح‌نویسی بر متون ادبی نیز آگاه باشیم.

## ۵. شرح‌نویسی بر دیوان حافظ

دیوان حافظ در کنار شاهنامه‌ی فردوسی، مثنوی شریف، کلیات سعدی و آثار نظامی، همواره در میان فارسی‌زبانان مقبولیت بسیار داشته است؛ به همین سبب و نظر به دشواری در برخی از ایات و تعبیر آنها، تفسیر و شرح‌نویسی بر این آثار از جمله علاقه‌مندی‌های استادان و خبرگان در متون ادبی بوده است. از آنجاکه خواجهی شیراز از فرزانه‌ترین و هنرمندترین سرایندگان پارسی‌زبان بوده و با فرهنگ و ادبیات کهن پارسی و میراث شعری عربی آشنایی عمیق داشته و از تأملات ادبی ژرفی در قرآن و فرهنگ اسلامی و معارف عرفانی برخوردار بوده، شعرش جلوه‌گاهی هنرمندانه از دقایق گوناگون و اشاراتی به این سرچشم‌های ذخّار و غنی است؛ تاجایی که رسیدن به لایه‌های زیرین و درک اشارات هنری او، نیاز به ذوق و درکی هوشمندانه دارد. حافظ همواره به مدد موسیقی سرشار و سادگی روساختی تعبیر و واژگان و حسن و حال دور از تکلفی که در شعرش وجود دارد، همگان را به نوعی و در حد استعدادشان از شعر خود بهره‌مند کرده و خیل مشتاقان عام خویش را نیز محروم نگذاشته است؛ تاجایی که هر کدام از مخاطبان شعرش به گونه‌ای خود را با او همدل و هم‌زبان یافته و نسل‌هایی مختلف از خوانندگان و شنوندگان سروده‌هایش، از محاوره‌ی با او بهره‌مند شده‌اند. گواه بر این نکته حضور بیش از هشت‌صد تعبیر و مثال و نکته از شعر خواجهی شیراز در گفت‌وگوهای چندین نسل از پارسی‌زبانان است که تا زمان ما جلوه‌ای زنده و ماندگار دارد.

گفتنی است بی‌گمان آنچه شعر حافظ را در حافظه‌ی ایرانیان از فرهیختگان تا مردم کوی و بازار ماندگار کرده، شروحی نیست که بر غزل‌های حافظ نگاشته شده است؛ بلکه اعجاز کلام خود اوست که با مردم همه‌ی نسل‌ها به گفت‌وگو و گفتمان درآمده و بازتابی برای عواطف، دلهره‌ها و دغدغه‌های کلان آنان شده است. این سخن بدان معناست که شروح حافظ بیش از آنکه روی در مردم کوچه و بازار داشته باشد، باید به گونه‌ای اقناع‌کننده‌ی خوانندگانی باشد که در پی رسیدن به ژرفای کلام خواجه و درک دقیق‌تر و هنری‌تر شعر او هستند؛ البته در این میان، دیگر مشتاقان شعر حافظ هم

می‌توانند به نوعی از این شرح‌ها بهره‌مند شوند. این ویژگی سبب می‌شود تا شارحان هوشمند هرگز از مهم‌ترین اصل در تفسیر و شرح متون، یعنی مخاطب‌شناسی غافل نشوند و چنین نشود که برخی از آنان هیچ‌گاه هویتی از مخاطبان را پیش چشم نداشته یا برای مخاطب‌های موهم و ذهنی خود شرح بنویسند.

#### ۶. مخاطب‌شناسی و رعایت اعتدال

همان‌گونه که هر شاعر، نویسنده و گوینده‌ای حتی وقتی در تنها بی‌خود مطلبی را نجوا می‌کند، مخاطبی را پیش چشم دارد، شارح دیوان شعر یا هر اثر ادبی هم ناگزیر روی در کسانی دارد که از دریچه‌ی شرح خود با آنان در محاوره شده است و اگر بنابر آنچه گفتیم، شناخت این مخاطبان برای وی معلوم نباشد، بسیاری از مطالبی که در شرح‌های مفصل و بعض‌اً چندجلدی مطرح می‌شود، بی‌هدف خواهد بود؛ زیرا نه برای خواص خوانندگان سودی دارد و نه مخاطبان عام را به کار می‌آید و گاه زیاده‌روی‌ها و پرگویی‌ها در این آثار سبب ملال هم می‌شود.

#### ۶. ۱. اطناب و تفصیل ملال‌آور

بلیه‌ی تفصیل بی‌وجه و نفخ و تورم در شرح نویسی متون، پدیده‌ای است که از دیرباز دامن اهل قلم را گرفته است. این خصلت گاهی می‌تواند سبب اعجاب و تکریم کسانی شود که با حقیقت کار بیگانه‌اند؛ ولی هرگز باعث شگفتی کسانی که خود در این زمینه دستی بر آتش دارند و در این عرصه استخوانی خرد کرده، به‌ویژه استادانی که سال‌ها این متون را تدریس کرده و دقایق آن‌ها را برکاویده‌اند، نمی‌شود؛ به‌ویژه که مجال و حوصله‌ی تنگ مردم روزگار ما نیز امکان مطالعه‌ی این متون را از بیشتر آنان سلب کرده است. آنچه موجب آماسیدگی و تورم چنین آثاری شده، در بسیاری از موارد، اطناب و تفصیل بی‌وجه است.

در اغلب این متون برآماسیده، شارح بی‌اعتنای به پیام شاعر برای نسل خود و نسل‌های آینده و بی‌توجه به دقایق هنری سخن او، با دستاویزی باریک و رشته‌ای نازک وارد بحث‌های چندلایه و بهم‌بافته‌ای از آرای واژه‌شناسی، عرفان‌پژوهی، اسطوره‌پردازی و به‌دست‌دادن آگاهی‌های دایره‌المعارفی و دانشنامه‌ای می‌شود؛ تاجایی که درنهایت خود او نیز فراموش می‌کند که سرانجام شاعر در این سروده چه می‌گوید و دنبال چیست؟ از آنجاکه در پی آن نیستم که رنج شارحان فاضل و بزرگوار را نادیده بگیرم و به‌خوبی می‌دانم که آنان رنج بسیاری را بر خود هموار کرده‌اند تا پردازش چنین شرح‌هایی میسر شود، از هیچ شرحی نام نمی‌برم و تنها نگاهی کلی به این آثار دارم. برای نمونه، در یکی از این شرح‌ها، شارح محترم به‌مدد سرچشم‌هایی در حوزه‌ی عرفان و کلام و شعرشناسی به بهانه‌ی سروده‌ی معروف حافظ:

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است      عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما  
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۶)

خود را درگیر بحث دیرینه‌ی تقابل عشق و عقل کرده است که در میراث عرفانی کهن، چندین رساله و دفتر درباره‌ی آن نوشته‌اند و می‌کوشند تا رویارویی عقل فلسفی و شوریدگی عرفانی را توصیف کند و فلسفه‌ی غربی و کلام شرقی را در ستیز و چالش با هم بنمایاند. او با پشت‌سر گذاشتن آرای دکارت، پس از ورود به احادیث اولیات در کلام اسلامی و میراث صوفیانه، از سخنان نغز شیخ شهاب‌الدین سهروردی و شیخ نجم‌الدین رازی و فرازی از سخنان شیخ احمد جام بهره گرفته و در لخت دیگر سخن، به جلوه‌هایی از تقابل عقل و عشق در متون فارسی پرداخته و شواهدی در این باب از متون منظوم عرفانی بهویژه سنایی که در این عرصه مطالب بسیاری دارد، آورده است؛ ولی در پایان حتی یک جمله یا یک عبارت در معنای بیت و اوج احساسی و دقایق زیباشناختی آن که روایتی از شور و شیدایی عشق را در مقابل عقل‌اندیشی تاریخی بازتاب می‌دهد، نیاورده است؛ درحالی که شارح از زبدۀ‌ترین استادان متن‌شناس و از مدرسّانی است که بنده در مقابل دانشش سر تکریم فرود می‌آورم؛ ولی حاصل کار همین است که آوردم. در اینجا

پرسشی که مطرح می‌شود، این است که مخاطب شارح کیست؟ اگر از خواص است که این مطالب برایشان چندان نادانسته و غریب نیست و اگر از مردم درس خوانده ولی بیرون از دانش تخصصی ادبیات است، تصور نمی‌رود که این آگاهی‌ها چندان جاذبه‌ای برایش داشته باشد و احتمالاً زمینه‌ی ذهنی او نیز چنان نیست که بتواند این تضارب آرا را در ذهن خود جمع‌بندی و هضم کند. دلیل این پدیده، نکته‌ای بیش نیست؛ غفلت شارح از مخاطبان و شرح‌پذیران و سطح نیاز و توقع آنان.

#### ۶. ۲. ایجاز مُخلٰ

گاهی نادیده‌گرفتن مخاطب، موجب ایجاز مخل می‌شود. در اصطلاح ما معلم‌های ادبیات، ایجاز مخل یعنی آن ایجاز و اختصاری که نه دارای مایه‌ای از کلام هنری است و نه ارزش ادبی دارد و نه رسای به مطلب است.

در یکی از شروح چهارجلدی غزل‌های حافظ، شارح محترم که بخش عمده‌ی کار خود را به زمینه‌های جانبی، ازجمله مناسبت‌های تاریخی اختصاص داده، در شرح و معنای لغات چنان به طریق اختصار و اقتصاد واژگانی رفته که حتی واژه‌های کلیدی و محوری بیت را نیز که مرکز و محور مفهومی شعرند، گنگ و مبهم رها کرده است؛ برای نمونه در شرح بیت:

هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد      در خرابات بگویید که هشیار کجاست  
(همان: ۷۰)

در معنای «خرابی» نوشته است: «خرابی: فنا و نابودی». از خرابات هم سخنی به میان نیاورده و در شرح بیت به همین اندازه بسنده کرده است که: «ناگزیر هر کس به این جهان آمد، فناپذیر است. توقع مدارید که در خرابات هشیاری بر جای بماند». شارح محترم از فرط اشتیاق برای واردشدن به مباحث تاریخی و پیوندادن غزل به ماجراهی محاصره‌ی شیراز به‌وسیله‌ی امیر مبارز‌الدین و فرار شاه‌شیخ در سال ۷۵۴ق، یک‌سره مناسبت‌های معنایی و هنری در ابیات غزل را ناگفته نهاده و به موضوعی تاریخی منتقل

شده است که مستندات آن در هیچ‌یک از ابیات غزل قابل اثبات نیست. معنای بیت و به‌تبع آن، ابیات دیگر هم ابتر و مبهم رها شده‌اند.

در بیت مورد بحث، «خرابی» به معنای مستی است و این نکته از «خرابات» و «هشیار» در مصراج دوم که با مستی پیوند معنایی دارند، کاملاً مشخص است. انتظار نمی‌رود که شارح محترم درباره‌ی خرابات وارد بحث عمیق و تاریخی و معناشناختی شود؛ ولی توقع می‌رود که خواننده را تاحدی با معنای خرابات و خرابی در شعر حافظ آشنا کند و سپس، معنایی مُقْنِع و راهگشا در برابر او قرار دهد. واژه‌های «خراب»، «خرابی»، «خرابات» و «خراباتی» با بسامدی بیش از صد بار، از واژگان کلیدی و محوری در شعر حافظ به شمار می‌رود و با بسیاری از واژه‌ها و معانی و مضامین دیگر، زنجیره‌های معنایی و زمینه‌های قابل تداعی ایجاد کرده‌اند؛ بنابراین، نمی‌توان به‌سادگی از طیف معنایی واژه‌ی خراب و خرابات در ابیاتی از این دست، گذشت و آن را نادیده گرفت.

خراب در بیت مورد بحث به معنای مست و خرابی به معنای مستی و اوج عاشقی و شیدایی و برخوردار از زمینه‌ای عرفانی است. از نظر عارفان، همه‌ی ذرات این عالم به سبب تجلیات حق، با مراتب و وسائط مختلف، همواره مست از جلوه‌های محبوب از لی هستند و هیچ وجودی از این حال، مستثنای نیست؛ به‌یان دیگر، در خرابات این عالم، هشیاری وجود ندارد و همه مست اویند. در باور صوفیه و عارفان، این عالم خراباتی است که همه در آن، از خود رها و شیدای عشق محبوب حقیقی‌اند؛ همچنین، خرابات در اصطلاح صوفیه و به زبان رمزی اهل عرفان، عرصه‌ی خراب‌کردن صفات بشری و محل فانی‌شدن تعلقات جسمانی است. در رمزگان عرفانی شاعران عارف‌مشربی چون حافظ، انسانی که رهاسده از نقش خودی‌ست و عارفی که مست و رهاسده از قید و بند کثرات و تعلقات است، نشانی از هشیاری ندارد. شیخ محمود شبستری در همین معنا گفته است:

خرباتی‌شدن از خود رهایی است      خودی کفر است گر خود پادشاهی است  
 خربات، آشیان مرغ جان است      خربات آستان لامکان است  
 (شبستری، ۱۳۶۸: ۱۰۲)

روشن است که ایجاز مُخل در شرح بیت می‌تواند خواننده را از رسیدن به معنای آن و حتی حاصل معنایش محروم کند.

### ۶. ش. ۳. دیدگاه‌های جزئی و غیرمستند

در یکی از همین شروح که شارح آن می‌کوشد تا به شرح خود رنگ و صبغه‌ای تاریخمند بیخشند، به عنوان پیش‌درآمد در شرح غزلی با مطلع زدم این فال و بشد اختر و کار آخر شد روز هجران و شب فرقت یار آخر شد (حافظ، ۱۳۷۵: ۳۴۰)

آمده است: «حافظ این غزل را در سال ۷۴۴ هجری در حالی که ۲۶ ساله بوده، سروده است». شارح براساس این زمینه‌ی تاریخی، عاطفه‌ی شادی و شعف در ابیات غزل را برایندی از شادمانی شاعر در بازگشت شاه‌شیخ ابواسحاق و تصرف دوباره‌ی شیراز و غلبه بر امیر پیر حسین و ملک اشرف چوپانی دانسته است و سپس در شرح بیت آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود عاقبت در قدم باد بهار آخر شد (همان)

از همین غزل می‌نویسد: «شاه‌شیخ به فصل بهار و یاغی باستی، قاتل برادر شاه‌شیخ، به باد خزان مانند شده است».

صرف نظر از این زمینه‌ی تاریخی که مطالibus تأمل برانگیز است، باید اشاره کنم که همه‌ی منابع، جز تذکره میخانه، تاریخ ولادت حافظ را نامعلوم دانسته‌اند و تنها نکته‌ی قطعی آن است که پیش از ۷۰۰ قمری نداده است (رک. معین، ۱۳۶۹، ج ۱: ۱۱۰). در تذکره میخانه هم آمده که حافظ در ۶۵ سالگی به سال ۷۹۱ قمری درگذشته است؛ بدین ترتیب، براساس این منبع باید در حدود سال ۷۲۶ قمری زاده شده باشد (رک.

فخرالزمانی قزوینی، ۹۰: ۱۳۶۷). زنده‌یاد سعید نقیسی نوشه و لادت حافظ ظاهراً بین ۷۲۶ و ۷۲۹ هجری بوده است (رك. معین، ۱۳۶۹، ج ۱: ۱۱۰).

اگر ما تاریخ ولادت حافظ را همان ۷۲۶ که صاحب تذکره میخانه آورده است بگیریم، خواجه در سال ۷۴۴ق، یعنی تاریخی که شارح گرامی به آن اشاره کرده، هجدۀ سال داشته و اگر بین ۷۲۶ تا ۷۲۹ بگیریم، خواجه در این زمان شانزده تا هجدۀ ساله بوده است. بدیهی است در چنین سن‌وسالی شکست یا پیروزی شاهشیخ ابواسحاق اینجو نمی‌توانسته این اندازه در حافظ شوق و شعف ایجاد کند که چنین غزلی بسراید و دقایق و تعریضات ادبی و تاریخی را در آن بگنجاند و به سبب تسلط دوباره‌ی شاهشیخ بر شیراز، خود را از پریشانی شب‌های دراز، آسوده ببیند و بگوید:

آن پریشانی شب‌های دراز و غم دل      همه در سایه‌ی گیسوی نگار آخر شد  
(حافظ، ۱۳۷۵: ۳۴۰)

و در پایان غزل هم از ساقی سپاسمند باشد که قدح او را پر می‌کند و او را از خمار می‌رهاند:

ساقیا لطف نمودی قدحت پر می‌باد      که به تدبیر تو تشویش خمار آخر شد  
(همان)

بی‌گمان، این‌گونه دیدگاه‌های جزئی از دقت شرح می‌کاهد و موجب دریافت‌های نادرست می‌شود.

#### ۶. ۴. تجربه‌مندی نظری شارحان

بی‌آنکه بر این مدعای اصرار داشته باشم که شارحان حافظ ضرورتاً باید تجربه‌ی متن‌شناسی دانشگاهی و پیشینه‌ای در تدریس متون، از جمله در تدریس حافظ داشته باشند، شرح آنان باید با توجه به زمینه‌ای از درک نیاز خوانندگان و شناخت گره‌گاه‌های مفهومی شعر خواجه باشد؛ اعتراف می‌کنم تجربه‌مندی در تدریس متون می‌تواند سبب نگارش و تدوین شرحی موفق‌تر بر دیوان حافظ یا هر متن دیگری شود.

در یکی از شرح‌های مفصل و چند جلدی موجود بر غزل‌های حافظ که شارح فاضل آن از راسخان در عرفان و فلسفه و مؤلف یکی از بهترین و برجسته‌ترین تفاسیر قرآن است، در توضیح غزلی با مطلع گره از کار فروبسته‌ی ما بگشایند بود آیا که در میکده‌ها بگشایند (همان: ۴۱۰)

به تفسیری ذهنی از ابیات غزل پرداخته و استنباط‌هایی خاص از آن‌ها به دست داده است. آنچه مشخص است و تاریخ عصر حافظ و قرینه‌های تاریخ اجتماعی روزگار خواجه بر آن گواهی و تأکید دارند، این است که غزل مذکور بازتابی از روزگار حکومت امیر مبارز الدین و تقشّر بی‌حدواندازه ای اوست که منجر به بازشدن دکان ریاورزی و زهد ظاهری در عصر حافظ شده و یکی از سیاه‌ترین دوران‌های تاریخ اجتماعی ایران را رقم زده است؛ تاجایی که بخشی شایان توجه از غزل‌های خواجه به چالش و ستیر با زهد فروشی صوفیان و زاهدان ریایی این روزگار اختصاص یافته است. حافظ در بیتی از این غزل با آرزوی برچیده شدن بازار زهد ریایی و رهایی از فروبستگی‌های فردی و اجتماعی این ایام گفته است:

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند گره از کار فروبسته‌ی ما بگشایند و شارح محترم با گرایش دادن کلّ غزل به مفهومی عرفانی و براساس دریافت و زمینه‌ی ذهنی خود، بیت را چنین تفسیر کرده و نوشته است:

«حریفان همه خون از مژده‌ها بگشایند، کنایه از این است که سالکین، حال که در میکده‌ها بسته شده و نمی‌توان با اولیا و اساتید همنشین شد، چاره آن است که همواره در دل به یاد دوست باشیم و در ظاهر، رفتارمان چنان باشد که اهل ظاهر گمان کنند از کار خود دست کشیده‌ایم تا دیگر به آزارمان نپردازند و حریفان از گریستن و خون‌فشنندن به خاطر محرومیت از ملاقات با استاد خودداری نمایند. امید آنکه در آینده گشاشی در کار حاصل شود... و ممکن است منظور از بیت این باشد که ای سالکین، نامه‌ی عزا و محرومیت خود را برای حریفان و هم‌پیمان‌های خود یا اساتید بنویسید تا آنان به حالت شما خون بگریند».

بی‌تردید باب تأویل برای هر شارحی گشاده است و هرکسی می‌تواند هر مطلبی را به صورتی که درمی‌یابد و می‌پنداشد، تفسیر کند؛ ولی گاهی در ساختار همان تأویل هم بذاته تنافض‌ها و ابهام‌هایی دیده می‌شود که مجازبودن نفسِ تأویل هم نمی‌تواند توجیه‌گر آن باشد. در اینجا صرف‌نظر از این موضوع، پرسش اصلی آن خواهد بود که مخاطبِ شارح در این تفسیر کیست و آیا او از این شرح و گزارش غزل و ابیات آن، به مقصود وافی می‌رسد و با خواندن شرح غزل، افقی تازه از سخن خواجه را روشن‌تر می‌بیند؟

#### ۶.۵. شرح برای شرح

روزی یکی از استادان که همچون نگارنده‌ی این مقاله به ایام تقاعد رسیده و به مصاداق «چون پیر شدی حافظ، از میکده بیرون شو»، از دانشگاه و قیل و قال مدرسه کناره گرفته بود، برایم تعریف می‌کرد که من نیت کرده‌ام که زندگی‌نامه‌ی خود را در سه جلد و هر جلد در حدود هشت صد صفحه بنویسم. من با کنجکاوی و از سر حیرت پرسیدم که کار را شروع نکرده و قلمی بر کاغذ ننهاده، چگونه تعداد مجلدات و صفحات زندگی‌نامه‌ی خود را تعیین کرده‌ای؟ گفت تخمین و نیت من همین است و با طرحی که در ذهن دارم، کتابم چیزی در همین حدود خواهد شد. این پندار شاید بی‌اعراق در ذهن شماری از شارحان متون و از جمله غزل‌های حافظ هم وجود دارد که آنقدر مطالب را بکشانند و بسط بدھند و به تعبیر استاد بزرگ ما، منوچهر مرتضوی، در آن بدمند تا کار را به هر تعداد از صفحات و مجلدات که بخواهند و تاجایی که رمق و حوصله‌ی آنان اقتضا کند، برسانند و البته می‌رسانند. یکی از شارحان غزل‌های حافظ که با بندۀ سابقه‌ی دوستی دیرینه‌ای داشت و اکنون روی در نقاب خاک کشیده است، با وجود آنکه کار و تخصص ویژه‌ی او در منظومه‌های نظامی بود و تاحدی زیاد نیز در کارشن موفق بود، به‌رسم مطبوع و مقبول زمانه، به حافظ پژوهی هم روی آورده و شرحی در پنج مجلد نگاشته و به چاپ رسانده بود. بنابر صحبت قدیم، هنگامی که با او در سفری همراه بودم و مجالی دست داد، از او پرسیدم که این شرح را در طی چه زمانی نوشته‌است؟ گفت:

«این شرح را به‌تمامی در دو سال نوشتیم و در نوشتن آن از هیچ منبع دیگری استفاده نکردم! بلی دو سال در زیرزمین خانه‌ام نشستم و در بر روی غیر بیستم و از سینه‌ی خودم مدد گرفتم و این شرح را نگاشتم». به سهولت و سرعت دریافتیم که اگر بیم اجل و کهولت سن نبود، شاید می‌توانست کار را به ده جلد هم برساند. این شرح با سرمایه‌ی چند جوان که به مشهورشدن و سود انتشار این اثر دل بسته بودند، چاپ شد و با اقبال و استقبالی هم روبه‌رو نشد. از چنین شرحی توقع مخاطب‌شناسی نمی‌رود و امید هم نیست که اعتباری برای مؤلفش همراه بیاورد.

شرح برای شرح در بهترین حالت و اگر مستند به منابعی هم باشد، آن خواهد شد که شارح بکوشد تا مجموعه‌ای از اطلاعات لغوی و دایره‌المعارفی را کنار هم قرار دهد و پیکره‌ای پاره‌پاره و نه یکپارچه را به عنوان شرح فراهم آورد که در چنان حالی نیز تداعی‌کننده‌ی داستان جامی در بهارستان و صاحب‌بن‌عبداد و آن شاعر و قصیده‌اش تواند بود (۳). در این قسم از شرح‌ها، گاهی واژه یا بیتی بحث‌برانگیز یا نکته‌ای در اختلاف ضبط‌ها، زمینه‌ای به دست شارح می‌دهد تا شرح یک غزل را کامل موقوف به همان نکته کند و پس از بحثی طولانی و بعض‌اً پر ملال، معنای بیت را پادرهوا رها و مخاطب یا خواننده‌ی تشنۀ دریافت معنای بیت و منتظر را فراموش کند.

## ۶. شروح یکسویه و تحملی

در یکی از این قسم شرح‌ها که بنده سال‌ها پیش در بحث تحمیل‌های عرفانی بر غزل‌های حافظ اشاره‌ای به آن داشته‌ام (۴)، شارح در شرح مفصل خود تقریباً همه‌ی غزل‌ها را بر مشرب اهل عرفان تفسیر و تحلیل می‌کند، از غزل‌های رنگین و هنری و زیبای حافظ، متنی شبۀ‌تعلیمی در حوزه‌ی عرفان به دست می‌دهد، از حافظ که شاعری عارف‌مشرب است، عارفی برخوردار از اندازه‌ی ذوق شعری می‌سازد و صرف‌نظر از گونه‌شناسی غزل‌ها و زمینه‌های انتقادی، سیاسی، تاریخی، اجتماعی، فلسفی و جهان‌بینانه، در هر موضوع و مطلبی، دستاویزی را جست‌وجو می‌کند تا به

کلیشه‌پردازی‌های عرفانی و تحمیل‌های بی‌وجه پردازد. نموده بارز این قسم از شروح، شرح عرفانی غزل‌های حافظ از ختمی لاهوری در چهار مجلد و نزدیک به سه‌هزار صفحه است. مؤلف در این اثر، بی‌هیچ مقدمه‌ای، وارد شرح غزل‌ها شده و هر کجا لازم دانسته، با رشته‌ای باریک، موضوع و نکته‌ای را به مفاهیم عرفانی کشانده و از هر واژه و ترکیبی و از هر نامی که لازم دانسته، لعبتی عرفانی بر ساخته، به‌گونه‌ای که گاه موجب شگفتی می‌شود و حیرت بر حیرت می‌افزاید.

در دیوان حافظ غزلی را می‌شناسیم که از نظر هنری چندان پرمایه هم نیست و برخی مانند احمد کسری تبریزی و دیگران بر خواجه خرد گرفته‌اند که خواجهی شیراز، واژگانی چون ارس، مگس، جرس، هوس و مانند این‌ها را در کنار هم نهاده و قافیه‌پردازی کرده است. ما صرف نظر از جایگاه حافظ و دور از ساحتِ والا غزل او، یادآوری می‌کنیم که ممکن است این مطلب درباره‌ی برخی از شاعرانِ نازل گذشته مصدق پیدا کند که گاهی در پی آن بوده‌اند تا در همه‌ی حروف و قافیه‌ها سروده‌ای داشته باشند و قوافی دیوانشان از هیچ حرفی خالی نباشد؛ ولی چنان‌که اشاره شد، این نکته درباره‌ی حافظ صادق نیست؛ زیرا خواجه برای نمونه در حرف (ز) قافیه و سروده‌ای ندارد و بعضی از حروف نیز اساساً به‌گونه‌ای هستند که شاعر را در تنگنای قافیه می‌اندازند و قافیه‌سازی با آن‌ها مشکل است؛ اما به‌حال و دور از حاشیه‌ای که رفتم، غزل مورد بحث ما با مطلع

ای صبا گر بگذری بر ساحل رود ارس      بوسه زن بر خاک آن وادی و مشکین کن نفس  
(همان: ۵۳۸)

در دیوان مصحح استادخانلری در نه بیت آمده و به اجماع همه‌ی حافظ‌شناسان، زمینه‌ای تاریخی دارد. این غزل به قوی‌ترین احتمال در سال ۷۷۷ق و در زمانی سروده شده که شاهشجاع در تبریز بوده است (رک. معین، ۱۳۶۹، ج ۱: ۲۱۸؛ غنی، ۱۳۷۵: ۲۹۹) و خطاب «حضرت شاه» در آخرین بیت، اشاره به هموست. شاهشجاع در اوایل همین سال برای دفع سلطان‌حسین جلایر با دوازده‌هزار سپاهی عازم تبریز شد. سلطان‌حسین جلایر

هم با ۲۴۰۰ سرباز در چرمانخوران به شاهشجاع رسید. جنگی سخت درگرفت. سلطان جلایری شکست خورد و متواری شد و تبریز به تصرف شاهشجاع درآمد. شرح و تفصیل این ماجرا در منابع تاریخی مربوط به روزگار حافظ از جمله در تاریخ آلمظفر ثبت است (رك. کتبی، ۱۳۶۴: ۱۰۴). به دنبال این ماجرا، شاعران عصر حافظ قصایدی در مدح شاهشجاع سروندند. از جمله‌ی ایشان سلمان ساوجی است که دو قصیده بدین مناسبت سروده است (۵).

ختمی لاهوری که در شرح خود همواره در رؤیای پردازشی عرفانی از غزل‌های حافظ بوده، در شرح این غزل نوشته است:

«ارس روادی است معروف که از کوه‌های روم آید...؛ از روی اشارت، رود ارس دریای احادیث است و ساحل دریای احادیث، عالم جبروت است که عالم صفات است و شاعر می‌گوید: ای صبا و ای قاصد هر عاشق شیدا، اگر تو را از اتفاقات حسن، گذری به عالم صفات، که ساحل دریای ذات است، افتد، بوشهای زن بر خاک آن وادی مقدس و مشکین از بُوی عطیریات تجلیات صفات کن نفس خود را و به استشمام آن بُوی به فریاد رس هر عاشق بی دسترس را» (ختمی لاهوری، ۱۳۷۴، ج ۳: ۱۸۲۸).

چنان‌که گفتیم، باب تأویل باز است و هر شارحی می‌تواند تأویلی از باور و دریافت خود را از هر بیت به دست دهد؛ ولی زمانی که پای تاریخ و اسناد و مستندات تاریخی در میان است، صدور چنین تفسیری و تولید چنین توهّماتی، جز تحمیل مطالبی مجعلوں بر خواننده نخواهد بود و با کمال شگفتی، بخشی شایان توجه از تفسیرهای عرفانی از غزل‌های حافظ، گرفتار همین عارضه‌اند.

## ۶. ۷. شرح‌های واژه‌گردان

بعضی از آثاری که با عنوان شرح دیوان حافظ منتشر شده‌اند، اساساً شرح نیستند و عنوان شرح بر این آثار از جانب ناشر یا مؤلف، جز نادیده‌انگاشتن شعور و توقع خوانندگان نیست. یکی از این کتاب‌ها اثری با عنوان دیوان حافظ با شرح کامل ابیات

است که تنها چاپ هشتم آن در سال ۱۳۸۸ در پنج هزار نسخه منتشر شده و در بی‌اعتنایی معتقدان ادبی و بی‌تفاوتی مجامع حافظشناسی احتمالاً مدتی نیز در عرصه‌ی حافظدوستی و حافظخوانی یک‌تازی کرده است. مؤلف این اثر، ایات لطیف و هنرمندانه‌ی حافظ و غزل‌های شیوا و نازنین او را با چنان عباراتی به نثر درآورده که موجب شگفتی و عبرت است. برای آنکه راه دور نرفته باشیم، تنها شرح یکی‌دو بیت از غزل اول و دوم، اگر بتوان نام شرح بر آن‌ها گذاشت، بی‌هیچ تصرفی نقل می‌شود:

«به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طرّه بگشايد ز تاب جعد مشکينش چه خون افتاد در دل‌ها شرح: در انتظار نافه‌ی گيسوی تو، که سرانجام صبا از آن گيسوان باز کند، از خم گيسوی تابیده و مشکین او، بسياري خون دل خورددن».

روشن است که این شرح یا معنا جز عبارت‌گردانی فاسد و ناقص و بی‌اندام بیت نیست. گاهی نیز این شرح و معنا چیزی جز خالی‌کردن بیت از وزن و قافیه و تصویر نبوده است؛ مانند بیت زیر:

«دلم ز صومعه بگرفت و خرقه‌ی سالوس کجاست دیر مغان و شراب ناب کجاست؟  
شرح: دلم از صومعه و خرقه‌ی ریاکاران ملول و آزرده شد، دیر مغان و شراب ناب و خالص کجاست؟»

## ۷. نتیجه و خلاصه‌ی سخن

برشمردن کاستی‌های موجود در همه‌ی شرح‌های دیوان حافظ و آسیب‌شناسی آن‌ها در توان من و شاید در حوصله‌ی خوانندگان این مقاله نیست؛ از این‌رو، تنها به چند نمونه از شرح‌ها اشاره کردم؛ ولی بر حسب تجربه‌ی چهل و چند ساله‌ام در تدریس متون شعری فارسی و به‌ویژه غزل‌های حافظ، رعایت چند نکته را در شرح‌نویسی بر دیوان حافظ و دیگر متون پیشنهاد می‌کنم:

۱. شرح براساس نیاز و به صرف داشتن سخن و نکته‌ها و دریافت‌های تازه، نوشته و از شرح‌های دوباره و چندباره‌ی متون پرهیز شود و اولویت‌ها در متون مختلف پیش چشم آید؛
۲. مخاطب‌شناسی در نوشتن شرح رعایت شود و نویسنده در نظر داشته باشد که شرح را برای چه کسانی و در چه سطوحی از خوانندگان می‌نویسد؛
۳. شارح از واردشدن به مباحث باریک و مناقشه‌ها درباره‌ی یک لفظ و معنا اجتناب کند و آن‌ها را به جایگاه خود بسپارد و تنها به ذکر وجوده راجح و مرجوح، یعنی برترین و برتر در هر بحث بستنده کند؛
۴. از اطناب ملال‌آور و بی‌وجه یا ایجاز بیش از حد که باعث توقف درک خواننده می‌شود، پرهیز کند؛
۵. از جنبه‌های هنری و تصویری و بلاغی اثر غفلت نورزد؛ زیرا شرح و تفسیر متن ادبی با گزارش علمی متفاوت است؛
۶. از شرح یک‌سویه و تحمیلی و اعمال نظر فردی خود و استبداد به رأی اجتناب ورزد؛
۷. شرح را بی‌سبب به تفصیل نکشاند و در پی تفاضل نباشد؛ زیرا ممکن است خواننده‌ی عام و کم‌اطلاع را به تحسین بکشاند؛ ولی اهل فن به حواشی این تفاضل‌ها واقف هستند. می‌توان از فرهنگ‌های تخصصی و با استفاده از نرم‌افزارهای موجود، برای یک اصطلاح یا واژه چندین تفسیر و توضیح و برای یک لغت یا ترکیب چندین شاهد شعری را در کنار هم قرار داد و همه را مستند به منابع اصیل کرد؛ ولی این کار تنها بر حجم اثر می‌افزاید و حوصله‌ی خواننده را سر می‌برد و دست آخر چیزی برای او نخواهد داشت. مهم این است که واژه یا ترکیب و اصطلاح خاص در متن مورد نظر چه معنایی دارد و این معنا در تفسیر و شرح بیت تا چه اندازه مؤثر است؛
۸. اشارات، تلمیحات یا نکته‌های مؤثر در معنای بیت و مناسبت‌های فرامتنی در شرح ابیات مغفول و ناگفته نماند؛ ولی در همین حال نیز رعایت اعتدال ضروری است؛

۹. آوردن حواشی و یادداشت‌ها و ارجاعات تکراری و دایرۀ‌المعارفی در پایان هر نکته یا ترکیب و واژه، بهویژه آنجا که ضرورتی ندارد هم، از مقوله‌ی تفصیل‌های بی‌وجهه و بی‌فایده است و تنها بر حجم بیهوده‌ی کار می‌افزاید؛
۱۰. به عنوان آخرین نکته باید در نظر داشت که در روزگار ما و عصر انفجار اطلاعات و با تنگی مجال خوانندگان از عام و خاص و کوتاهی عمر مفید آدمی، نمی‌توان به راه کسانی چون جاخط بصری و جریر طبری رفت؛ بلکه باید انسان روزگار خود بود و شرایط روزگار خود را دریافت.

### یادداشت‌ها

۱. شرح سودی بر دیوان حافظ به‌وسیله‌ی سودی بُسنوی که در اصل اهل یوگ‌سلاوی بوده، در عثمانی به زبان ترکی و برای فارسی‌زبانان و فارسی‌دوستان آن سامان نوشته شده و عصمت ستارزاده در چهار مجلد به فارسی ترجمه و چاپ کرده است. این شرح بیشتر لغوی و به سادگی نوشته شده است و می‌تواند برای مبتدیان مفید باشد؛ همچنین، سودی شرح‌هایی نیز بر بستان و گلستان سعدی دارد که عصمت ستارزاده آن‌ها را نیز به فارسی ترجمه و چاپ کرده است.
- علاوه بر شرح سودی، شرح‌هایی نیز به زبان ترکی بر مثنوی مولوی نوشته شده که از جمله‌ی آن‌ها شرح کبیر آنکروی است. رسوخ‌الدین اسماعیل آنکروی، از مشایخ مولویه در عثمانی، این شرح را نوشته و عصمت ستارزاده آن را به فارسی، ترجمه و در مجلدات مختلف چاپ کرده است. آخرین شرح از این‌دست، شرح گولپینارلی بر مثنوی با عنوان ثمر و شرح مثنوی شریف است که عبدالباقي گولپینارلی آن را به ترکی نوشته و استاد توفیق سبھانی به فارسی ترجمه کرده است. در هند نیز شرح‌هایی بسیار بر متن نظم پارسی، از جمله دیوان حافظ، به فارسی و اردو نوشته شده که دست کم پانزده شرح آن شناخته شده است. یکی از مشهورترین آن‌ها شرح عرفانی غزل‌های حافظ از ختمی لاہوری است که در سال ۱۶۱۷ میلادی تکمیل و به تازگی، تصحیح و چاپ شده است.
۲. از جمله شرح‌هایی که بر دیوان خاقانی نوشته شده است، شرح علوی شادی‌آبادی در هند است (قرن دهم)؛ همچنین، باید از ابوالحسن حسینی فراهانی یاد کرد که شرح مشکلات دیوان انوری را نوشته و در سال ۱۳۴۰ به کوشش استادمدرس رضوی چاپ شده است. حسینی فراهانی از سادات فراهان و معاصر

- شاه عباس صفوی بود که از موطن خود، یعنی فراهان، به اصفهان و شیراز مهاجرت کرد. شرح حال حسینی را زنده یاد مدرس رضوی در مقدمه‌ی شرح مشکلات دیوان انوری نگاشته است.
۳. جامی در روپرده‌ی ششم بهارستان نوشته است: «شاعری پیش صاحب بن عباد قصیده‌ای آورد، هر بیت از دیوانی و هر معنی زاده‌ی طبع سخنانی. صاحب عباد گفت: 'از برای ما عجب قطار شتری آورده‌ای که اگر کسی مهارشان بگشاید، هر یک به گله‌ی دیگر بگراید!» (جامی، ۱۳۴۶: ۷۸).
۴. رک. «تحمیل‌های عرفانی بر غزل‌های حافظ» (امامی، ۱۳۹۱: ۳۱۰-۳۲۳).
۵. سلمان ساووجی در ماجراهای پیروزی شاه شجاع بر سلطان حسین جلایر دو قصیده سرود، یکی در ۳۶ بیت با مطلع «زهی دولت کز اقبال همای چتر سلطانی / همایون فال شد بومی که بودش سر به ویرانی» و دیگری در ۴۵ بیت با مطلع «سخن به وصف رخش چون ز خاطرم سر زد / ز مطلع سخنم آفتاب سر بر زد» (رک. غنی، ۱۳۷۵: ۲۹۷-۲۹۸). گفتنی است هیچ کدام از این دو قصیده در کلیات سلمان ساووجی، چاپ تهران (۱۳۸۹)، نیامده است.

#### منابع

- امامی، نصرالله. (۱۳۸۳). «تحمیل‌های عرفانی بر غزل‌های حافظ». دفتر حافظشناسی، ش ۷، صص ۳۱۰-۳۲۳.
- . (۱۳۹۱). از رودکی تا حافظ. تهران: نشر سپاهان.
- جامی، نور الدین عبدالرحمن. (۱۸۴۶م). بهارستان. چاپ وین.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد. (۱۳۷۵). دیوان حافظ. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات خوارزمی.
- حسینی فراهانی، ابوالحسن. (۱۳۴۸). شرح مشکلات دیوان انوری. به کوشش مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.
- ختمی لاهوری، ابوالحسن عبدالرحمان. (۱۳۷۴). شرح عرفانی غزل‌های حافظ. تصحیح و تعلیقات بهاء الدین خرمشاهی و همکاران. تهران: نشر قطره.
- راستگو، سید محمد. (۱۳۶۷). «حاشیه بر شرح حافظ هروی». نشر دانش، ش ۴۹، صص ۴۱-۴۸.

رضایی دشت‌ارژنه، محمود. (۱۳۸۹). «نقدی بر شرح غزلیات حافظ». کتاب ماه ادبیات، ش ۴۲، صص ۶۴-۵۸.

ساوچی، سلمان. (۱۳۸۹). کلیات سلمان ساوچی. با مقدمه و تصحیح عباس علی وفایی. تهران: انتشارات سخن.

سودی بسنوی، محمد. (۱۳۶۶). شرح سودی بر دیوان حافظ. ترجمه‌ی عصمت ستارزاده. تهران: انتشارات نگاه و انتشارات زرین.

شبسیری، شیخ‌محمد. (۱۳۶۸). گشن راز. با مقدمه و تصحیح و توضیحات صمد موحد. تهران: انتشارات طهوری.

ضیاء، محمدرضا. (۱۳۹۵). «شرح تحقیقی حافظ یا...». آینه‌ی پژوهش، ش ۱۶۰، صص ۷۲-۶۱.

علاقبند، شیما و محمدرضا ترکی. (۱۳۹۸). «نقد و بررسی شرح سودی بر حافظ». مجله‌ی مطالعات آسیای صغیر، ش ۷، صص ۶۹-۹۸.

غنى، محمود. (۱۳۷۵). تاریخ عصر حافظ. تهران: انتشارات زوار. فخرالزمانی قروینی، ملاعبدالنبوی. (۱۳۶۷). تذکره میخانه. به‌اهتمام احمد گلچین معانی. تهران: انتشارات اقبال.

کتبی، محمود. (۱۳۶۴). تاریخ آل‌مظفر. به‌اهتمام عبدالحسین نوابی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

معتمدی، مسعود. (۱۳۹۰). «نگاهی به کتاب درس حافظ». آینه‌ی میراث، دوره‌ی ۹، ش ۲، صص ۱۹۱-۲۰۸.

معین، محمد. (۱۳۶۹). حافظ شیرین سخن (دو جلد). تهران: انتشارات معین.



مجله‌ی حافظ پژوهی (مرکز حافظشناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

سال ۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۵۷-۸۴

## نقد و نظر بر کتاب حافظ و رود جادو<sup>۱</sup>

منصور پایمرد\*

### چکیده

یکی از شاخه‌های پژوهشی بر درخت تناور و پریار حافظ پژوهی که بهویژه در یکی دو دهه‌ی اخیر، رشد و رونقی چشمگیر داشته است، تحقیقاتی است که نویسنده‌گانشان اشعار حافظ را بر پایه‌ی آرای روان‌کاوان و روان‌شناسانی نام‌آور، چون: فروید، یونگ، آدلر و..., شرح و تأویل کرده‌اند. کتاب حافظ و رود جادو را نیز باید در ادامه‌ی همین گروه تحقیق‌ها قرار داد؛ زیرا نویسنده، شعر حافظ را بر مبنای نظریات ژک لakan، فیلسوف و روان‌شناس فرانسوی، بررسی کرده است. مدعای نویسنده در این کتاب آن است که لفظ «شمس» اگرچه هیچ در شعر حافظ به کار نرفته است، نقطه‌ی مرکزی شعر حافظ را همین دال غایب دیوان شکل می‌دهد. بنا به ادعای مؤلف، دال‌های پرتواتر دیگر دیوان، مانند سیاراتی با نظایر خاص، دور این دال مرکزی، شمس غایب، می‌چرخدند. منظور او از شمس، هم شمس الدین محمد تبریزی و هم شمس الدین محمد حافظ شیرازی است. نگارنده با ارائه‌ی دلایلی این مدعای نویسنده را رد می‌کند و ضمن بر شمردن محسنات و امتیازات کتاب، از جمله موضوع غیاب دال‌ها و واپس‌زنی نام خاص به‌وسیله‌ی ضمیر ناخودآگاه در دیوان حافظ که تآنجاکه آگاهی دارد تاکنون کسی به آن توجه نکرده است، به دیگر کاستی‌های این پژوهش نیز اشاره می‌کند؛ کاستی‌هایی مانند بهره‌گیری از همه‌ی عناصر و امکانات درون‌منتهی و بروون‌منتهی برای

\* حافظ پژوه و مدرس مرکز حافظشناسی paimard@gmail.com

تحمیل پیش‌فرض ذهنی نویسنده (شمس) به ذهن و ضمیر خواننده و پافشاری وسوس‌گونه بر سلسله‌تداعی دال‌های برباده. موضوع غیاب و واپس‌زنی دال‌ها که نویسنده در کتاب حافظ و رود جادو مطرح کرده است، می‌تواند در آینده برای دیگر پژوهندگان علاقه‌مند به این حوزه بستری مناسب باشد تا سایر دال‌های غایب دیوان را با تجربه‌اندوزی از پژوهش حاضر و رفع کاستی‌هایش دنبال کنند.

**واژه‌های کلیدی:** پژوهش‌های روان‌کاوی، دال غایب، ژک لakan، شمس تبریزی، شمس‌الدین حافظ، شیرازی.

## ۱. مقدمه

کارنامه‌ی حافظ پژوهی در میان تحقیق‌های ادبی چندین دهه‌ی اخیر بسیار پربرگ و گرم و پررونق بوده است؛ البته این پربرگی دلیل آن نیست که در همه‌ی موارد هم پربار بوده باشد. سهم عمده‌ی این رونق را بیشتر، مباحثات و مجادلاتی مانند دستیابی به اقدم نسخ، ضبط درست بیت‌ها و واژگان و توالی ایيات، اختلاف درباره‌ی شرح بیت‌های بحث‌برانگیز و نیز باریک‌بینی برای درک و فهم نکته‌ها و لطایف مندرج در برخی ایيات و... به وجود آورده است؛ اما نباید کوشش علاقه‌مندان به شعر و اندیشه‌ی حافظ را در این میان نادیده گرفت که با سلیقه‌ها و گرایش‌ها و تخصص‌های مختلف کوشیده‌اند هریک به سهم خود برای ادای دین به خواجهی بزرگ، به فراخور کار و علاقه‌شان، شعر حافظ را بکاوند و اصطلاحات و مباحثی را که در حوزه‌ی تخصصشان بوده است، از آن بیرون بکشند و به شرح و توضیحشان پردازنند. از برکت کار این گروه پژوهشگران است که سوای مقالات فراوانی که فراهم آمده، کتاب‌هایی ارزشمند هم در این زمینه تألیف شده است؛ کتاب‌هایی مانند تاریخ عصر حافظ که به شناسایی شخصیت‌ها و وقایع تاریخی روزگار حافظ پرداخته است (غنى، ۲۵۳۶)؛ سیر اختران در شعر حافظ که درباره‌ی نجوم در شعر خواجه است (غنى، ۱۳۶۳)؛ حافظ و موسیقی که توجهش به تدوین و توضیح سازها و اصطلاحات موسیقی‌ای شعر حافظ و شرح برخی ایيات مرتبط با موضوع بوده است (ملح، ۱۳۵۱) و طبیانه‌های حافظ که نویسنده‌ی پژوهش نکته‌ها

و اصطلاحات پژوهشی شعر حافظ را شرح و تفسیر کرده است (مدنی، ۱۳۷۹). گل و گیاه دیوان را هم دو سه مؤلف در تحقیق‌های جداگانه بررسی کرده‌اند (رک. مجد بزرگی، ۱۳۸۲؛ گرامی و افشار، ۱۳۸۶).

در این میان، روان‌شناسان و روان‌کاوان و علاقه‌مندان به حوزه‌ی روان‌کاوی که دستی به قلم داشته و دارند نیز هریک براساس آرای روان‌کاوانی چون: فروید (Freud)، یونگ (Jung)، آدلر (Adler) و...، شعر حافظ را شرح و بررسی کرده‌اند. در این حوزه تعداد کتاب‌های تألیف‌شده چندان زیاد نیست؛ اما مقاله‌هایی فراوان نوشته شده که سهم پژوهندگانی که شعر و شخصیت‌های دیوان حافظ را بر پایه‌ی نظریه‌های یونگ سنجیده‌اند، بیشتر است. برای اینکه سابقه‌ی این‌گونه پژوهش‌ها را پیش چشم داشته باشیم، از میان آن‌ها چند پژوهش گزیده را معرفی می‌کنیم:

- «از فروید به حافظ»، نوشته‌ی علی فلاتی (۱۳۴۹)؛

- «لایه‌های پنهان ضمیر حافظ؛ تحلیلی تازه از شعر حافظ براساس حضور ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی»، از مریم رضائیان و افسانه غفوری (۱۳۹۱)؛

- «تطبیق پیر مغان دیوان حافظ با کهن‌الگوی پیر خردمند یونگ»، نوشته‌ی مصطفی گرجی و زهره تمیم‌داری (۱۳۹۱)؛

- «جستاری در بازنمود دو بیت حافظ بر پایه‌ی داستان روان‌کاوی یونگ»، از مهران مرادی (۱۳۸۷)؛

و

- «بازتاب کهن‌الگوی پرسونا و سایه در غزلیات حافظ براساس رویکرد کهن‌الگوی‌های یونگ»، نوشته‌ی سیدمحسن محمدی و کیهان شهریاری (۱۳۹۷).

کتاب حافظ و رود جادو را نیز باید در ادامه‌ی همین گروه پژوهش‌ها به حساب آورد؛ زیرا مؤلف، شعر حافظ را از منظر آرای ژک لakan (Jacques Lacan)، فیلسوف و روان‌کاو فرانسوی (۱۹۰۱-۱۹۸۱)، بررسی کرده است.

نگارنده‌ی این مقاله در بررسی کتاب حافظ و رود جادو، به درستی یا نادرستی آرای روان‌شناسان و روان‌کاوانی چون: فروید و لکان و... که نویسنده مطرح کرده، نپرداخته و نسبت به نظریات آن‌ها داوری نداشته است؛ زیرا در حیطه‌ی تخصصش نبوده؛ بلکه خروجی این نظریات را که با شعر حافظ پیوند برقرار کرده و به شرح و تأویل آن انجامیده است، در کانون توجه قرار داده است.

## ۲. معرفی کتاب

حافظ و رود جادو، نام چند رمان را در ذهن تداعی می‌کند؛ دو رمان خارجی: کوه جادو (۱۳۶۸) از توماس مان و سنگ جادو (۱۳۸۱) نوشته‌ی جی. کی رولینگ، خالق داستان‌های هری پاتر و رمانی ایرانی به نام رود راوى (۱۳۸۳) از ابوتراب خسروی، داستان‌نویس معاصر؛ به همین دلیل ابتدا در این گمان بودم که کتاب، رمانی درباره‌ی حافظ است؛ اما نام دوم کتاب، پیوندهای ادبیات و روان‌کاوی، روشنم کرد که حافظ و رود جادو، کتابی است که با رویکردی روان‌کاوانه شعر حافظ را مطالعه کرده است. با توجه به سابقه‌ی ذهنی که از چنین نوشه‌هایی داشتم که اغلب نویسنده‌گان این‌گونه تحقیق‌ها با استفاده از آرای فروید، مانند سرکوب غرایز جنسی و عقده‌ی ادیپ و... و تحمیل این نظریات به شعر حافظ، درنهایت می‌خواهند به شناخت شاعر برسند، تصویرم این بود که دکترپروا نیز در این کتاب همین روش را پیش گرفته است؛ اما با مطالعه‌ی کتاب متوجه شدم نویسنده با بهره‌گیری از آرای روان‌کاوانه‌ی لکانی غرضش بیشتر شناساندن شعر و اندیشه‌ی حافظ است تا شناخت شخصیت او.

کتاب ده فصل دارد و با مقدمه‌ای به قلم استادبهاءالدین خرمشاهی و پیش‌گفتار و پیش‌درآمدی از نویسنده آغاز می‌شود و با پی‌گفتار خاتمه می‌یابد.

استاد خرمشاهی در مقدمه‌ای به معرفی دکترفرزام پروا، نویسنده‌ی کتاب، می‌پردازد و ایشان را دکتر روان‌کاو فرهنگی و متخصص روان‌پژوهی و روان‌کاوی معرفی می‌کند که صاحب آثاری چند در ترجمه و تألیف است. در پایان مقدمه نیز از کتاب این‌گونه

تعریف می‌کند: «این کتاب...باب نوی در حافظ شناسی عصر جدید گشوده است. سالیان سال بود کتابی درباره اندیشه و هنر و درواقع شعر و شخصیت حافظ، به این ژرفی و حتی شگرفی نخوانده بودم» (پرو، ۱۴۰۱: ۱۸).

نویسنده، پیشگفتار کتابش را با خوانی که دیده است، آغاز می‌کند. با توجه به اینکه کتاب از منظر روان‌کاوی به شعر حافظ نگریسته است، می‌توان آن را نوعی براعت استهلال به حساب آورد؛ زیرا رؤیا در پیوند با موضوع کتاب است و در پایان پیشگفتار، وقتی که سمبل‌های خوابش را تفسیر و تعبیر می‌کند، متوجه می‌شویم وی نوشتن کتاب حافظ و رود جادو را در حقیقت تعبیر همان رؤیایی می‌داند که دیده است.

پرو در پیشگفتار، روش کار خود را این‌گونه تبیین می‌کند: «روش من در این کتاب این بوده که ابتدا معماهای دالی را مطرح کنم و سپس پله پله با خواننده از آن رمزگشایی کنم...؛ بنابراین، وقتی می‌بینید عنوان فصل اول 'حضور شمس' است، مطمئن نباشید که از معنای این عبارت دو کلمه‌ای آگاهید...؛ چه، کتابی که ادعای ساخت‌گرایانه‌ی دیوان را دارد، بایستی به اسلوب ساخت‌گرایانه‌ی دیوان وفادار باشد» (همان: ۲۵) و در فصل اول باز بر روش خود که روشی ساخت‌گرایانه و فرمalistی است، تأکید می‌کند (رک. همان: ۴۶).

پیش‌درآمد کتاب به پیدایش انسان و شکل‌گیری تارهای صوتی و برآوردن هجاهای از گلو و شکل‌گیری زبان می‌پردازد و وقتی زبان را به رودخانه‌ای تشییه می‌کند، متوجه می‌شویم که نام کتاب نیز از همین تعبیر شاعرانه برگرفته شده است: «...رودخانه‌ی کلمات یک رودخانه‌ی جادوست: این تنها رودخانه‌ای است که تلاطمات آن خاموشی نمی‌گیرد و غیاب نمی‌پذیرد» (همان: ۳۶) و سپس، به شکل‌گیری انواع زبان‌ها از جمله زبان فارسی می‌رسد. در این قسمت، هر کدام از سخنواران ادب فارسی را به آثاری تشییه می‌کند و درنهایت، نویسنده می‌خواهد از چنین متن شاعرانه‌ای این نتیجه را بگیرد که: «بدیهی است که زبان بایستی به حدی از توانایی و تکامل رسیده باشد تا...کسی چون حافظ در آن ظهرور کند و آن را از بیخ وین دگرگون کند» (همان: ۳۹)؛ البته بنده متوجه نشدم که حافظ چگونه زبان فارسی را، نه حتی شعر پارسی را، از بیخ وین دگرگون کرده است!

بهتر بود نویسنده، همان‌گونه که خود تأکید دارد و یک بار هم از قول دکتر شفیعی کدکنی نقل قول می‌کند که: «شعر گفتن راجع به کار یک شاعر، کار علمی نیست» (همان: ۴۸) و «همیشه در خوانده‌ها و نوشه‌ها بین انشا و نوشته‌ی یونیورسال و علمی فرق قائل شوید» (همان)، خود نیز به این توصیه عمل می‌کرد و پیش‌درآمد کتاب را به زبان علمی و ساده و دور از تکلف‌های ادبی و تعبیرات شاعرانه می‌نوشت تا ناگزیر نشود عباراتی چون: «این رودخانه ای که از دم صبح ازل و از آن زمان که ملاشک گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدن، جاری شد» (همان: ۳۸) بیاورد که هیچ مبنای علمی ندارد.

## ۲. مدعای اصلی نویسنده در این کتاب چیست؟

مدعای نویسنده که در فصل اول، مهم‌ترین و مفصل‌ترین فصل کتاب، آن را با شرح و تفصیل آورده و در فصل‌های دیگر نیز به صورت‌های مختلف تکرار می‌کند و در پی اثباتش است، آن است که «شمس» حضوری غایب در دیوان حافظ دارد، دال غایب شمس، دال مرکزی و نقطه‌ی محوری شعر خواجه محسوب می‌شود و دال‌های پرتواتر با نظامی خاص دور آن دال مرکزی، شمس، درحال چرخش و گردش‌اند (رک. همان: ۵۵)؛ اما منظور کدام شمس است؟ شمس تبریزی یا شمس الدین حافظ شیرازی؟ در جواب باید گفت پس از توضیحات نویسنده متوجه می‌شویم که او هر دو شخصیت را به‌گونه‌ای در نظر دارد.

پیش از پرداختن به دلایل برگزیدن نام شمس از سوی مؤلف، در وهله‌ی اول باید پرسید که نام حافظ «شمس الدین محمد» است، بر سر نام «محمد» چه آمده که نویسنده ناگزیر شده است در دیوان، تنها به‌دبیال ردیضی شمس باشد؟ جواب نویسنده به این پرسش مهم و اساسی در یک سطر و مصراع شعر خلاصه می‌شود: «خواجه می‌گوید: 'ما نمی‌خواهیم ننگ‌ونام را' این نامی که نمی‌خواهد، نمی‌تواند 'محمد' باشد؛ پس چه نامی می‌ماند؟ شمس» (رک. همان: ۴۹).

اول اینکه «ننگونام» به معنای آبرو و اعتبار است و ربطی به نام ندارد. دوم، نامی که در دیوان خواجه غایب بزرگ محسوب می‌شود، همین «محمد» است. حافظ با وجود آنکه نام پیامبرانی چون: سلیمان، موسی، عیسی، یوسف، شعیب، یعقوب، نوح و... را بارها می‌آورد و به فرازهایی از زندگی‌شان اشاره می‌کند، از آوردن نام محمد و نامهای دیگر پیامبر اکرم(ص) خودداری کرده است و تنها در یک جا به کنایه تعبیر «چراغ مصطفوی» را برای ایشان به کار می‌برد:

درین چمن گل بی خار کس نچید آری      شرار بولهی با چراغ مصطفوی ست  
(حافظ، ١٣٦٧: ١٢٧)

آیا غیاب این نام از سوی کسی که حافظ قرآن با چهارده روایت بوده و این همه از قرآن خوانی و قرآن‌دانی خود یاد کرده است و به قول نویسنده‌ی کتاب حافظ و رود جادو فرامتنش، که باید دائم به آن رجوع کرد قرآن است، جای پرسش ندارد؟ چرا نامی که نمی‌خواهد بماند، «محمد» نباشد؟ این سؤالیست که می‌توان از منظری که نویسنده در دیوان خواجه به‌دبیال شمس گشته است، در شعر حافظ به جست‌وجویش باشیم.

### ۱.۳. دلایل نویسنده برای انتخاب شمس به عنوان محور شعر حافظ

چرا از میان دال‌های موجود در دیوان خواجه، نویسنده دال شمس را انتخاب کرده است؟ او چهار دلیل برای این گزینش مطرح می‌کند:

۱. دال شمس نامی خاص است که در آبشار بلندی بلافصله پیش از ظهر آبشار حافظی قرار دارد و به‌نحوی فوق العاده با بیشترین بسامد تکرار می‌شود (دیوان

شمس)؛

۲. به دلیل نام خواجه (شمس الدین) و دیالکتیکی ویژه که نام خاص با سایر کلمات دارد؛

۳. هیچ غزلی را نمی‌توان پیدا کرد که در آن نشانی از این دال‌های پرتواتر و ارتباط خاصی که با هم می‌یابند، نباشد؛

۴. غیاب این دال می‌تواند پرده از یکی از رازهای دیوان بردارد (رک. پرو، ۱۴۰۱: ۵۳-۵۵).

پروا در توضیح اینکه چرا باید نام حافظ، حضور و وجودش این‌قدر در شعر خواجه مهم باشد، می‌گوید: «در بین نامهای حک شده در ناخودآگاه، نام خود شخص بسیار خاص و ویژه است؛ چراکه سوژه‌ی گفتن، سوژه‌ی ناخودآگاه است که سخن می‌گوید، اگر یا من نیست که 'دیگری' است در وجود ما» (همان: ۷۰).

### ۲. بررسی مدعای نویسنده

ما در این قسمت ادعاهای یک و دو نویسنده را که در بالا آوردیم، نقد و بررسی می‌کنیم و ضمن بحث درباره‌ی آن‌ها، به دلایل سه و چهار هم پاسخ می‌دهیم؛ به بحث جداگانه درباره‌ی آن‌ها نیازی نیست.

۲.۱. بررسی ادعای اول. نویسنده ابتدا با آوردن گفتارهایی از مقالات شمس در کنار ابیاتی از حافظ خواسته به دلیل وجود مشترک معنایی بین این جملات و بیت‌های حافظ، اثرباره‌ی خواجه از شمس تبریزی را نشان دهد؛ اما احتمال اینکه خواجه مقالات شمس را دیده یا خوانده باشد، بسیار ضعیف است. مقالات شمس تا چند دهه‌ی قبل، متنی شناخته شده نبود و تنها مریدان و ارادتمندان سلسله‌ی مولویه از وجود آن اطلاع داشتند. غربت شمس چنان بود که برخی از اهل علم وجود تاریخی او را یکسره منکر بودند و برخی دیگر وی را مردی عامی از زمره‌ی قلندران بی‌سروپا می‌پنداشتند که مولانا نام او را بهانه‌ی طبع آزمایی و غزل‌پردازی کرده است (رک. تبریزی، ۱۳۹۱: ۱۸).

استادموحد درباره‌ی کشف مقالات و همچنین کشف دوباره‌ی شخصیت تاریخی و عرفانی شمس می‌نویسد: «کشف دوباره‌ی شمس، مرهون اقبال و توجهی است که در زمان‌های اخیر به فهرست نویسی و معرفی ذخایر خطی کتابخانه‌های بزرگ ترکیه پیدا شد. ... فروزانفر نخستین محقق ایرانی بود که پس از دریافت عکسی از نسخه‌ی مقالات، به ارتباط عجیب آن با مثنوی مولانا توجه کرد» (همان). پس این موضوع که حافظ در

غیبت نام شمس در دیوان حافظ، چنان‌که ادعای نویسنده است، مرادش شمس تبریزی باشد، متفقی است؛ بنابراین، به مدعای دوم نویسنده می‌پردازیم.

**۲. ۲. بررسی ادعای دوم.** پروا می‌نویسد: «اگر منظور از 'شمس'، شمس‌الدین محمد باشد، باید دید که با چه بسامدی این کلمه در غزلیات او ظهر کرده است. ...پاسخ این سؤال هیچ است» (پروا، ۱۴۰۱: ۵۰)؛ اما این سخن درستی نیست؛ حافظ دو بار لفظ شمس را در اشعارش به کار برده است که پروا به بهانه‌ای آن‌ها را نمی‌بذرید تا فرض غیبت دال شمس از دیوان حافظ از اعتبار نیفتد؛ مورد اول در قصیده‌ای است که در مدح شاه شیخ ابواسحاق اینجو سروده است:

محیط شمس کشد سوی خویش ڈر خوشاب  
که تا به قبضه‌ی شمشیر زرفشان گیرد  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۹۰)

تعجب می‌کنم این قصیده که حافظ در پانزده بیت آغازین آن به شرح و توصیف برآمدن خورشید می‌پردازد، چگونه از نظر پروا که موضوع شمس را دنبال می‌کرده، مغفول مانده است. به هر حال دلیل نویسنده برای رد این مورد این است که لفظ شمس در قصیده به کار رفته است و چون قصاید، قطعات، مثنویات و رباعیات جزء ملحقات دیوان است، چندان به آن اعتباری نیست (رک. پروا، ۱۴۰۱: ۵۱ پانویس). در پاسخ باید گفت زنده یاد دکتر خانلری لفظ «ملحقات» را فقط برای غزلیات منسوب به حافظ آورده است؛ در حالی که دکتر پروا قول ایشان را به قصاید، قطعات، مثنوی‌ها و رباعیات هم تعمیم داده است. دوم باید پرسید چگونه است که ناخودآگاه شاعر در اینجا، براساس فرضیه‌ی نویسنده، اجازه‌ی حضور و ظهور شمس را داده و آن را واپس نرانده است؟ مگر مکانیسم واپس زننده‌ی ناخودآگاه، تفاوت غزل و قصیده را می‌شناسد که در یکی اعلام حضور می‌کند و در قالب دیگر واپس می‌رود؟ تنها دلیلی که نویسنده برای کنارگذاشتن نام شمس در این بیت می‌تواند بیاورد، این است که چون غزلیات مورد نظرش بوده، به این نکته توجه نکرده است.

مورد دوم استعمال لفظ شمس در بیت زیر است:

صبا عیرفshan گشت ساقیا برخیز و هات شمسه کرم مُطیب زاکی  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۹۴)

(معنی: ساقیا برخیز و خورشید تاک (باده‌ی ناب) را که خوشبو و پاکیزه است، بده).  
پروا در اینجا هم شمس را به این دلیل کنار می‌گذارد: «شمسه یک جور می‌است.  
شمسه تنها یک بار در کل دیوان به کار رفته است که به دلیل آن است که با اضافه شدن  
حروف «ه» به آخر شمس توانته از سلا سانسور عبور کند» (پروا، ۱۴۰۱: ۲۹۱).

اول اینکه گفته‌اند در کل دیوان یک بار به کار رفته است، درست نیست. در بالا  
نشان دادیم که یک مرتبه هم در قصیده به کار رفته است.

دوم باید گفت که «شمسه الکرم» یک جور شراب نیست؛ بلکه به معنای «خورشید  
تاک» است و آن استعاره‌ای برای باده است. توجیه روان‌کاوانه‌ای هم که برای انکار و  
ردش آورده‌اند، نه معقول است، نه مقبول.

حال برای اینکه مظنه‌ای به دستمان بیفتند که لفظ «شمس» در ذهن و زبان شاعران  
پیش و هم زمان با خواجه چه جایگاهی داشته است که کم‌به‌کاربردن یا به‌کاربردنش  
به طور کلی از سوی حافظ، به رغم نویسنده بتواند این چنین شاخص و معنی دار باشد،  
بسامد این لفظ را در اشعار چند شاعر نامی قرن‌های ششم و هفتم و هشتم بررسی  
می‌کنیم. در این بررسی از اشعار مولانا به این دلیل واضح که شمس هم تخلص شعری  
و هم نام پیر و مرادش بوده، صرف نظر شده است.

- ۳. ۳. جایگاه و بسامد نام شمس در اشعار چند شاعر قرن‌های ششم و هفتم و هشتم
- نظامی، «شمس» را در پنج گنج تنها سه بار به کار برده است.<sup>۲</sup> تعداد ابیات پنج گنج  
۲۸,۹۰۰ است؛ یعنی در هر ده‌هزار بیت تقریباً یک بار (رک. و بگاه گنجور)؛
- عطار در غزلیاتش (غزل ۸۷۲)، دو بار از لفظ «شمس» استفاده کرده است؛ با اینکه  
حدود ۳۸۰ غزل بیشتر از حافظ دارد (همان)؛

- از میان شاعران اگر کسی قرار باشد بیشترین تأثیر را از شمس گرفته باشد، عراقی است که هم زمان با شمس و مولوی در قونیه می‌زیسته و در مجالس سماع مولانا شرکت می‌کرده و آن گونه که جامی نوشته، گویی با شمس نیز دیدار و گفت‌وگو داشته است (رك. جامی، بی‌تا: ۴۶۵)؛ پس بسیار مهم است که بینیم عراقی چندبار لفظ «شمس» را در دیوانش به کار برده است.

باید گفت خلاف نظر دکترپروا که نوشت: «در غزلیات عراقی نام شمس بسیار به کار رفته» (رك. پرو، ۱۴۰۱: ۵۱). عراقی در غزلیاتش لفظ «شمس» را اصلاً به کار نبرده و تنها در ترکیباتش دو بار از تعبیر «انا الشمس» استفاده کرده است که یک موردش نیز به نظر مشکوک می‌آید؛ زیرا دو بیتی که این اصطلاح در آن‌ها به کار رفته، در یک بند و تقریباً پشت‌سرِ هم هستند؛ درنتیجه، ضمن تکرار قافیه، بیت اول معنایی درست و محصل ندارد: پیوسته شد چو شبنم بودم به آفتاب شاید که این زمانه «انا الشمس» در زنم چون پیش آفتاب شوم همچو ذره باز معذور باشم ارز «انا الشمس» دم زنم (عراقی، بی‌تا: ۲۸۳)

- سعدی در ۷۱۵ غزل، پنج بار «شمس» را به کار برده که بالاترین بسامد را در میان شش شاعری که برگزیده‌ایم، دارد (رك. صدیقیان، ۱۳۷۸، ج ۲: ۱۱۹۲).

- خواجه در غزلیاتش (۹۳۲ غزل)، سه بار «شمس» را به کار برده است. او حدود ۴۴۰ غزل بیشتر از حافظ غزل دارد (رك. وبگاه گنجور)؛

- سلمان در غزلیاتش اصلاً «شمس» را به کار نبرده و بیتی را که دکترپروا از او نقل کرده است (رك. پرو، ۱۴۰۱: ۵۲) از قصیده‌ی هفده دیوان اوست (رك. وبگاه گنجور).

بسامد کلمه‌ی «شمس» در دیوان این شاعران نشان می‌دهد که گفته‌ی دکترپروا دراین‌باره که «آیا غیر از 'شمس'، دال دیگری وجود دارد که در اشعار شاعران هم عصر یا نزدیک به حافظ روایی داشته باشد و از دیوان خواجه به کلی حذف شده باشد» (پرو، ۱۴۰۱: ۳۱۲)، چندان درست و دقیق نیست. «شمس» به هیچ‌وجهه از الفاظی نبوده که در کانون توجه شاعران پیش و هم‌عصر خواجه باشد و هیچ‌گونه تشخّص خاصی در اشعار

شاعران نداشته است؛ درحالی‌که از مترادفات فارسی‌اش «خورشید» و «آفتاب» به سبب خوش‌آوایی و زیبایی با بسامدی بسیار زیاد استفاده کرده و حتی در شعرهایشان بار نمادین به آن‌ها داده‌اند؛ بنابراین، به فرض اگر شمس در غزلیات خواجه هیچ هم به کار نرفته باشد که رفته است، همان حکمی را می‌توان درباره‌اش صادر کرد که درباره‌ی غزلیات سلمان و عراقی که لفظ شمس در غزلیاتشان هیچ استفاده نشده است، صادر می‌کنیم و غیبت این لفظ را نمی‌توان خلاف نُرم و هنجار زبانی و شعری معمول زمانه‌اش به حساب آورد و آن را معلول علتی خاص از جمله به آن دلایلی که دکترپروا مدعی آن است، دانست.

#### ۴. بازی با دال‌های مُنقطع

حال باید فرض کنیم که فرضیه‌ی دکترپروا درباره‌ی غیبت دال شمس از دیوان حافظ درست است. او معتقد است که ذهن حافظ براساس دیالکتیک ناخودآگاه، نام خاص «شمس» را که در اثر واپس زنی در لوح حجر ناخودآگاه حافظ حک شده، به صورت قطعات منقطع و تکه تکه در الفاظ دیوان پخش کرده تا خود را در قطعاتی مانندِ شم، س، سین، ش، شین، مس، م و میم نشان دهد (رک. همان: ۸۴)؛ درنتیجه، در اکثریت غزلیات دیوان (۳۰۲ غزل)، «شم» وجود دارد، آن هم در کلماتی که به شدت حافظانه‌اند، مانندِ شممت، شمت، شمه، شمامه، شمشاد، کرشمه، حشمت، محتشمی، شمال، شما، شمع، شمشیر، بکشیم... . «مس» نیز در ۱۹۱ غزل دیوان ظاهر شده، در کلماتی مانندِ مس، مست و مستور، مستان، مستور و مستوری، مسلمان و مسلمانی، مسیح و مسیحا، مسند، مسجد و... . بعد برای نمونه برای هجای اول شمس، کلمه‌ی «چشم» و برای هجای دوم آن، کلمه‌ی «مست» را می‌آورند.

آشنایان به شعر حافظ می‌دانند که علاقه‌ی حافظ به «چشم» و «مست» که از آن ترکیب وصفی «چشم مست» را می‌سازد، زیاد است. «چشم مست» به تنها یک ۳۷ مرتبه در شعر حافظ به کار رفته است؛ البته حافظ در کاربرد این ترکیب از سنت ادبی پیش از

خود تبعیت می‌کند؛ زیرا «چشم مست» برای نمونه در خواجهو ۱۱۹ بار استفاده شده است؛ در حالی که دکترپروا بسامد زیاد این ترکیب را در شعر حافظ به پای شمس می‌نویسد. از سوی دیگر، نویسنده «س» به کاررفته در «سینه» را با «ش» به کاررفته در «آتش» و «آتشین» پیوند می‌زند تا مدعای خود را که همان نام «شمس» باشد، ثابت کند و در این دوار سرگیجه‌آور دال‌های منقطع «ش» از «محتممی» در بیت اول غزلِ روضه‌ی خلد بین خلوت درویشان است مايه‌ی محتممی خدمت درویشان است (حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۶)

با کلمه‌ی «خورشید» در بیت پنج همین غزل:

آنکه پیش بنهد تاج تکبر خورشید  
کبریاییست که در حشمت درویشان است  
(همان)

چون یادآور نام شمس است، مرتبط می‌کند تا درنهایت در این بازی گیج‌کننده نام شمس برای خواننده تداعی شود. با همین توضیحات و توجیهات باز در ایاتی که «مسيحا» و «خورشيد» در کنار هم به کار رفته‌اند، بهانه‌ای به دست نویسنده می‌دهد تا «س» در «مسيحا» و «ش» به کار رفته در «خورشيد» یادآور نام شمس باشد؛ گویی دکترپروا فراموش کرده که در باور گذشتگان خورشید و مسیح هر دو در آسمان چهارم منزل دارند و شاعران از جمله حافظ از این پیوند بهره می‌برند تا تناسبی در بیت بیافرینند و خلق این تناسب ربطی به اجزای نام شمس ندارد.

این پیوندزدن نامها و دال‌های بریده با هم، چندین صفحه به درازا می‌کشد و گاه این کار مؤلف حالت وسواس‌گونه می‌یابد؛ زیرا هر کلمه و هر دال بریده‌ای را می‌خواهد به شمس برساند؛ اما باید گفت تنها و تنها پیش فرض و نیت مؤلف است که به این پیوندها معنا می‌دهد. اگر قرار باشد این روش ارزش علمی و پژوهشی بیابد، باید برای نمونه تعداد صد غزل به صورت تصادفی از دیوان شاعران هم‌عصر و یک قرن پیش از حافظ مانند عطار، سعدی، خواجهو، سلمان، کمال خجندی و... به رایانه داده شود و بعد حروف (ش، م، س) به کاررفته در اشعار آن‌ها بیرون کشیده شود و روی نمودار بیابند، آن زمان

در مقایسه‌ی بسامدشان با هم می‌توان نظر داد که در دیوان کدام شاعر این حروف بیشتر به کار رفته است. تازه در چنین حالتی هم اگر به فرض در دیوان حافظ این حروف بسامدی بیشتر داشت، تنها می‌توان آن را به‌شکل یک احتمال مطرح کرد و آن را در کنار دلایل محکم دیگر قرار داد، نه بیشتر.

نویسنده در جایی دیگر می‌گوید اگر حروف «و» و «که» را در دیوان حافظ کنار بگذاریم، بیشترین بسامد از آن حرف اضافه‌ی «از / ز» است.

باید پرسید از کجا می‌دانید که این روال طبیعی زبان نیست و در دیوان دیگر شاعران نیز همین وضعیت حاکم نباشد؟ اگر نویسنده دیوان شاعران هم عصر خواجه را از این منظر بررسی کرد و درنهایت به این نتیجه رسید که حرف «از / ز» در دیوان خواجه نسبت به به کارگیری این حرف (=از / ز) در شعر شاعران سرآمد قرن هشتم بسامدی بیشتر دارد، می‌تواند چنین ادعایی داشته باشد و پس از اثبات این مدعای قبولاندنش به مخاطب است که می‌تواند وارد این بازی شود که «ز» را به «زر» ارتباط دهد و سپس زر را به «زر سرخ» و براساس مصراع «از کیمیای مهر تو زر گشت روی من»، «زر» را به مهر و خورشید پیوند زند و بعد از فراغت از این تداعی‌های بعيد، چنین نتیجه بگیرد که: «این همان حرفيست که شاید بتوان گفت با کنارزدن پرده‌ی زلف دیوان، نشان دیگری از پرتوهای زرین خورشید را در خود نهفته دارد» (پروا، ۱۴۰۱: ۱۱۸).

این سلسله‌تداعی‌ها تنها در ذهن نویسنده است که شکل گرفته و بیان و بنیان آن‌ها تنها ذوق روان‌کاوانه‌ی اوست؛ از این‌رو، نمی‌توان بر پایه‌ی این گفته‌ها به هیچ نتیجه‌ی مُتقن و قابل استنادی رسید. چنان‌که در بالا هم گفتم، به دلیل پیش‌فرض ذهنی نویسنده است که حرف «ز» لفظ «زر» را برایش تداعی می‌کند و بعد کلمه‌ی «زر» مصراعی از حافظ را به یادش می‌آورد و...؛ مسلمًاً حرف «ز» می‌تواند شخصی دیگر با نیت و پیش‌فرضی دیگر را به صرافت کلمه‌ای دیگر مانند «زمان» یا «زیبا» و... که با «ز» شروع می‌شود و در دیوان به کار رفته است، بیندازد. از آنجاکه شعر حافظ متنی باز و تأویل‌پذیر

است، با هر حرف و کلمه‌ی دیگری هم می‌توان این سلسله‌تداعی‌ها را در آن دنبال کرد و به نتیجه‌ی دلخواه خود رسید.

##### ۵. برداشتی روان‌کاوانه از غزلی عرفانی

در جای دیگر از فصل اول، نویسنده از دیدگاه لکان چهار نوع مخاطب را مطرح می‌کند و درباره‌ی هر نوع توضیح می‌دهد تا به سطح چهارم مخاطب می‌رسد که از همه پیچیده‌تر است. او در این باره می‌نویسد: «بایستی گفت پاسخ رازها و پیچیدگی‌های آن، در بعد سمبولیک غایب است... لکان درنهایت به این اشاره می‌کند که هیچ راه حلی در مورد پرسش درباره‌ی آن چیزهایی که ما نمی‌فهمیم در زبان وجود ندارد... چرا کسی نمی‌تواند از این معما رازگشایی کند؟ چون این معما با ذات زبان در تضاد است» (پروا، ۱۴۰۱: ۷۸). پروا درنهایت از این بحث به این نتیجه می‌رسد که حافظ در مواردی که «استاد ازل» و «سلطان ازل» را مخاطب قرار داده، خطابش چنین جایگاهی است (همان) و بعد این غزل معروف و عرفانی خواجه را:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد      عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۷۶)

با این سطح چهارم مخاطب تطبیق می‌دهد. نتیجه‌ای که از این مقایسه حاصل می‌شود، چنین است: «سخن از زمانی است که کودک هنوز زبان باز نکرده... کودکی که پس از جلوه، از آتش آن جلوه، آدم می‌شود...» (پروا، ۱۴۰۱: ۷۹). درباره‌ی ویژگی‌های روان‌کاوی مطلب، بنده نظری ندارم؛ اما چگونه امکان دارد غزلی را که در مصراج اولش از تجلی پرتو حسن سخن می‌گوید که تعبیر شاعرانه‌ی مرتبه‌ی احادیث است و «هیچ‌کس را به بیان ماهیتش مجالی و به گُنه حقیقتش امکان اشارتی نیست» (جامی، بی‌تا: ۱۰۸) با مخاطب نوع چهارم برابر نهاد؟ در مرحله‌ی احادیث هنوز خلق‌تی انجام نگرفته است و خداوند در این مرتبه هیچ غیریتی را برنمی‌تابد. چگونه می‌توان چنین ساحتی را که از عقل و درک و دریافت حتی اولیا و پیامبران هم بیرون است، چه رسد

به دیگر کسان، با روشی التقاطی، با مرحله‌ای که کودک هنوز زبان باز نکرده است یکسان بدانیم و بر این مبنای بقیه‌ی ابیات غزل را هم شرح کنیم؟ چنین شرحی را که هیچ پیوندی با معانی اصیل عرفانی غزل ندارد، تنها می‌توان به پای کم‌توجهی نویسنده به مباحث عرفانی یا ناآگاهی او از این معانی گذاشت.

#### ۶. پیوندسازی‌های بعيد با دال‌ها

الف. در شعر سنتی، حداقل سخن منظوم، بیت است. آرایه‌های ادبی از هر نوعش نیز در یک بیت است که شکل می‌گیرد و شاعر نمی‌تواند برای نمونه اگر کلمه‌ای مانند «آب» در بیت اول به کار رفته باشد و کلمه‌ی «آتش» در بیتی دیگر، ادعا کند که بینشان تضاد وجود دارد.

این امر بدیهی از دانش ادبی را توضیح دادم تا بگویم آقای پروا در غزلی با مطلع ما را ز خیال تو چه پروای شراب است خم گو سر خود گیر که خم خانه خراب است (حافظ، ۱۳۶۲: ۷۸)

تقریباً دست به چنین کاری زده است و کلمه‌ی «ایمن» را که در بیت چهارم این غزل به کار رفته:

بیدار شوای دیده که «ایمن» نتوان بود زین سیل دمادم که درین منزل خواب است (همان)

با واژه‌ی «طور» که در بیت دهم استعمال شده: حافظ چه شد ار عاشق و رند است و نظریاز بس «طور» عجب لازم ایام شباب است (همان)

با هم مرتبط دانسته است و می‌گوید این دو کلمه یادآور وادی ایمن و کوه طور است! (رک. پروا، ۱۴۰۱: ۲۶۲). این دو لفظ حتی اگر در یک بیت هم آمده بودند، به سختی می‌شد بینشان ایهام تناسب برقرار کرد. آیا مطرح کردن ارتباطی چنین بعيد را آن هم در

غزلی که هیچ پیوند معنایی یا اشاره و تلمیحی به داستان زندگی حضرت موسی(ع)  
ندارد، باید به حساب تداعی دال‌ها گذاشت؟

ب. در غزلی با مطلع

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست      دری دگر زدن اندیشه‌ی تبه دانست  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۲)

نویسنده مدعی است چون در بیت سوم غزل، کلمه‌ی «افسر» به کار رفته:  
زمانه افسر رندی نداد جز به کسی      که سرفرازی عالم درین کله دانست  
(همان)

و در بیت هفت، چون «کوکب طالع» آمده:  
چنان گریست که ناهید دید و مه دانست      ز جور کوکب طالع سحرگهان چشم  
(همان)

و در بیت دهم، چون «نه رواق سپهر» آمده:  
بلندمرتبه شاهی که نه رواق سپهر      نمونه‌ای ز خم طاق بارگه دانست  
(همان)

میان این بیت‌ها پیوند وجود دارد. توضیحات نویسنده را برای آنکه با ایجاد پیوند بین  
این کلمات، حضور غیابی شمس (خورشید) را توجیه کند، با هم بخوانیم:  
«در افسر (اُف، به معنی خورشید) و کوکب طالع، یا ستاره‌ای که طلوع می‌کند که اشاره  
به خورشید را هم در دل خود دارد، ظاهرًا جایگاهی است که به سیمرغ یا خورشید  
نمی‌توان دست یازید؛ ولی اگر کسی به کوی میکده راه پیدا کرد، از راه می، که به تن  
می‌پیوندد، می‌تواند به اسرار خانقه دست پیدا کند» (پرو، ۱۴۰۱: ۲۴۷). این تداعی‌ها در  
ادامه جالب‌تر هم می‌شود:

اگر این قول درست باشد که نام پدر حافظ بهاءالدین بوده، آنگاه کلمه‌ی «بها» در  
مواردی که در دیوان به کار رفته، با کلمه‌ی «زر» که پیوندی ناخودآگاه با خورشید دارد،  
اتفاقی نخواهد بود:

که در بهای سخن سیم و زر دریغ مدار چو ذکر خیر طلب می کنی سخن این است

(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۲۵)

و همین‌گونه کلمه‌ی «خون‌بها» با خورشید:

خورشید سایه‌پرور طرف کلاه تو ای خون‌بها نافه‌ی چین خاک راه تو

(همان: ۳۱۷)

(پرووا، ۱۴۰۱: ۲۴۸)

بنده داوری درباره‌ی این گفته‌ها را برعهده‌ی خواننده می‌گذارم.

ج. نویسنده معتقد است که «اسم اعظم» و «چشممه‌ی خورشید» با «سلیمان» و «جسم» و «خورشید» در پیوندند؛ به نحوی که حتی وقتی سخن از اسم اعظم هم نیست، چشممه‌ی خورشید با سلیمان پیوند می‌یابد (رک. همان: ۱۵۷) و البته توضیح نمی‌دهد که این سخن حکمی کلیست و در ادبیات ما سابقه دارد یا چون اتفاقاً در غزلی این امر پیش آمده از آن چنین برداشت کلی کرده است. حافظ غزلی دارد که به قرینه‌ی آوردن «زندان سکندر» در بیتی، از آن می‌توان فهمید که غزل را در مدت اقامتش در شهر یزد سروده است. او در این غزل اظهار خستگی و دل‌گرفتگی از این شهر دارد و آرزو می‌کند به فارس یا همان «ملک سلیمان» برود:

رخت بریندم و تا ملک سلیمان بروم دلم از وحشت زنдан سکندر بگرفت (حافظ، ۱۳۶۷: ۴۸۹)

و در سه بیت بعد می‌گوید:

به هواداری او ذره‌صفت رقص‌کنان تا لب چشممه‌ی خورشید درخشان بروم (همان)

و نویسنده می‌کوشد بین «ملک سلیمان» با «چشممه‌ی خورشید درخشان» که در غزل هست، با «اسم اعظم» که در غزل نیست، پیوند برقرار کند تا به‌هرصورتی که است، برای فرضیه‌ی خود، شمس غایب، دلیل و شاهد بیاورد.

د. نویسنده در بخشی دیگر از کتاب می‌نویسد:

«جم با جام در پیوند است و به خاطر تک هجایی بودن، ظهور غیابی قابل توجهی در دیوان خواجه دارد. جم به صورت منفرد ۲۶ بار و به صورت جمشید، ده مرتبه در دیوان خواجه به کار رفته؛ اما بیش از آن جزئی از هجای کلمات دیگر شده که گاهی به شدت حافظانه‌اند: جماش، مجمر، جماد، انجم و همین‌گونه کلماتی چون: جمع، جمال، جمله، مجموعه، برنجم، فی‌الجمله، جمشید، مجمع، جماعت، انجمن، جمیعت، جماعت، جمیله» (پرو، ۱۴۰۱: ۱۴۱).

چنین کاری اگر نامش ساختارگراییست، هرکس می‌تواند بر پایه‌ی نامی خاص، همه‌ی کلماتی را که یکدو حرف‌آن نام در آن‌ها آمده، پشت‌سرهم قطار کند و بگوید که این کلمات تداعی‌کننده‌ی آن نام خاص است. این چه وجه ظاهری یا معنایی تازه‌ای بر شعر حافظ می‌افزاید؟ اغلب این کلمات عربی‌اند و ریشه و معنای کلمه هیچ ربطی با جم و جمشید ندارد. آیا تنها وجود کلمه‌ای که با «ج» و «م» شروع شود، برای پیوندش با «جم» کافیست؟ برای نمونه در بیت زیر:

هرچه در عالم امر است به فرمان تو باد  
نه به تنها حیوانات و نباتات و جماد

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۹۰)

طبق نظر نویسنده، باید در واژه‌ی «جماد» دنبال ردپای جم و جمشید باشیم؟! جم و جمشید با دیگر کلمات این بیت چه پیوندی دارد یا چه وجه معنایی با آن می‌تواند برقرار کند؟

#### ۷. اظهارنظرهای نادرست

- «در دیوان خواجه نه لفظ 'شمس' وجود دارد نه 'خور' (= خورشید)» (پرو، ۱۴۰۱: ۹۳)؛ درحالی‌که در غزل ۸۶ در بیت ششم «خور» به کار رفته است:

هر حوروش که بر مه و خور جلوه می‌فروخت      چون تو درآمدی پی کار دگر گرفت

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۸۸)

درباره‌ی کاربرد شمس در اشعار خواجه پیش از این سخن گفتیم.

- «در کل دیوان حافظ هرجا کلمه‌ی قرآن به کار رفته، در اتصال با کلمه‌ی حافظ و در همان بیت تخلص بوده است» (پروا، ۱۴۰۱: ۱۰۰). بهتر بود می گفتند در غزلیات خواجه؛ زیرا این بیت یکی از قصاید از این قاعده مستثناست:

لطایف حکمی بـانکات قـرآنی  
ز حافظـان جـهـان کـس چـو بـنـدـه جـمـع نـکـرـد  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۸۸)

- «مولانا جلال الدین رومی... پس از مدتی که از تخلص «خموش» استفاده می کرده، تخلص اصلی به خاطر شیفتگی به شمس الدین محمد بن علی بن ملکداد تبریزی و شوریدگی و آشفتگی حاصل از حضور و غیاب او، 'شمس' انتخاب شده...» (پروا، ۱۴۰۱: ۹۰).

مولانا پس از دیدارش با شمس و انقلابی که در او پدید آمد، به شعر و شاعری رو آورد و تا آخر عمر از هر دو تخلص، گاهی شمس و گاهی خموش، استفاده کرد. در برخی از غزلیات نیز، هر دو تخلص دیده می شود؛ پس این گفته که ابتدا خموش تخلص می کرده و بعد به دلیل شیفتگی اش به شمس الدین تبریزی، تخلص شمس را برگزیده است، درست نمی نماید.

- «در دیوان خواجه در تمام غزل‌هایی که خورشید آمده، کلمه‌ی چشم نیز وجود دارد» (همان: ۱۶۷).

بسامد واژه‌ی «خورشید» ۴۷ بار در کل دیوان است. بنده غزل‌های ۴۹، ۵۳، ۲۸ و ۸۷ و ۱۴۶ (نسخه‌ی تصحیح قزوینی) را نگاه کردم؛ در این پنج غزل، لفظ «خورشید» به کار رفته است؛ اما از چشم خبری نیست. بقیه‌ی را بررسی نکردم.

- «تنها در یک سوره‌ی قرآن، یعنی سوره‌ی انفطار (سوره‌ی ۸۲) کلمه‌ی «حافظ» به صورت منفرد وجود دارد: **إِنْ كُلُّ نَفْسٍ لَمَّا عَلِيَّهَا حَافِظٌ**، که با کلمات سماء، نفس، سوی و فجور / فجار [به کاررفته در این سوره] باز با سوره‌ی شمس پیوند می‌یابد» (همان: ۹۹). چند اشتباه در اینجا روی داده است:

الف. آیه‌ی مذکور، آیه‌ی چهار سوره‌ی طارق است، نه سوره‌ی انفطار؛

ب. کلماتی که در پیوند با آن آورده شده، باز از سوره‌ی انفطار است و ربطی به سوره‌ی طارق که لفظ «حافظ» در آن به کار رفته است، ندارد؛

ج. این آیه تنها آیه‌ای نیست که لفظ «حافظ» در آن به صورت مفرد آمده است؛ در آیه‌ی «فَاللَّهُ خَيْرٌ حَافِظًا وَ هُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ» (یوسف، ۱۲) نیز «حافظ» با تنوین نصب و در آیه‌ی مورد استناد، با تنوین رفع آمده است. در عربی تفاوتی از منظری که مورد نظر نویسنده است، بین این دو نیست؛ زیرا اگر هر دو را با سکون آخر بخوانیم، «حافظ» خوانده می‌شوند.

- «اگر افعال (بودن و کردن) را... کنار بگذاریم، در می‌یابیم که به نحو غیرمنتظره‌ای، فراوان‌ترین فعلی که در دیوان حافظ به کار رفته 'گفتن' است (۵۲۸ مرتبه)... شاعر به صورت ناخودآگاه می‌دانسته که معجزه‌ی ادبی اش در حوزه‌ی گفتن یا به زبان امروزین، در ساحت سمبولیک قرار دارد» (پروا، ۱۴۰۱: ۲۵۴ و ۲۵۵).

سعدی حدود ۲۵۰ غزل از حافظ بیشتر دارد؛ اما بسامد فعل «گفتن» در غزلیاتش ۹۸۲ بار است (صدیقیان، ۱۳۷۸، ج ۳: ۱۵۳۱). واژه‌های «گفتار» (همان: ۱۵۳۱)، «گفت و گو» (همان: ۱۵۵۷) و «گفته» (همان) نیز، به ترتیب، ۲۸ و ۱۱ و ۸ مرتبه در این اشعار آمده است؛ از این‌رو، می‌توان نتیجه گرفت بسامد واژه‌ی «گفتن» در غزل‌های سعدی بسیار بیشتر از غزلیات حافظ است؛ بنابراین، اظهار نظر در این‌گونه موارد بدون مقایسه با کاربرد آن کلمه در اشعار دیگر شاعران درست نیست و به صدور چنین حکم‌هایی منجر می‌شود: «با توجه به بسامد فعل 'گفتن' در دیوان غزلیات خواجه، بایستی بگوییم در منظومه‌ی حافظی دال‌ها به دور شمس خفی مرکزی گردش نمی‌کنند؛ بلکه حول این دال غایب 'می‌گویند': از حضور به غیاب، از فراق به وصال، از غربت و قربت، از عشق و سرمستی، از رندی و آزادگی...» گردش می‌کنند (پروا، ۱۴۰۱: ۲۵۶).

- «چرا برخی کلمات یا نگین‌های دیوان حافظ به هم متصل‌اند؟ چطور برخی کلمات عمدتاً در دیوان خواجه همراه و ملازم به یکدیگرند، از جمله‌ی این کلمات می‌توان به 'زلال' و همراهی اش با کلمه‌ی 'حضر' اشاره کرد. در کل دیوان ۷ مرتبه کلمه‌ی زلال به کار رفته که دو سه مرتبه‌ی آن با کلمه‌ی 'حضر' همراهی دارد» (همان: ۳۱۱) این موضوعی عام در شعر فارسی است و اختصاصی به شعر حافظ ندارد. «زلال» صفتی است که جانشین موصوف خود «آب» شده است. در شعر شاعران پیش یا هم زمان با حافظ نیز زلال به جای آب بسیار به کار رفته است و همراهی و ملازمتش با حضر نیز مختص شعر حافظ نیست؛ برای نمونه، خواجه، حضر را همراه با زلال سه مرتبه و شاهنعمت‌الله ولی دو مرتبه به کار برده‌اند:

زلال از مشرب جان نوش چون حضر                  که آب چشممه‌ی حیوان حجاب است  
 (خواجه، بی‌تا: ۲۳۷)

حضر و هوای چشممه و آب حیات و ما                  نبود به جز زلال وصالش حیات هیچ  
 (شاهنعمت‌الله ولی، ۱۳۶۹: ۱۷۸)

## ۸ اشتباهات ویرایشی و نگارشی

- «هزاران و میلیون‌ها گل نورسته...» (پرو، ۱۴۰۱: ۳۵). چرا برای رسته فتحه گذاشته شده؟ باید ضممه گذاشته می‌شد، رُستن (= روییدن).

- زیر «می» به معنی شراب همه‌جا کسره گذاشته شده است. اصل این کلمه با حرکت فتحه است و در روزگار حافظ هم با فتحه بیان می‌شده است. امروزه، هر دو تلفظ با کسره و فتحه پذیرفتیست. اگرچه گرایش به کسره بیشتر است و لغتname هم هر دو تلفظ را ضبط کرده است، در بیتِ

علاج کی کنمت، آخر الدواء الکی                  به صوت بلبل و قمری اگر ننوشی می  
 (حافظ، ۱۳۶۷: ۳۲۹)

هم زیر «الکی» و هم زیر «می» کسره گذاشته شده است که هر دو مورد غلط است. «الکی» به معنی داغ کردن، حتماً با فتحه است و «می» هم در اینجا برای رعایت قافیه باید با فتحه خوانده شود.

- «وجه تمايزی که چنان جایگاهی به حافظ می بخشد و با وجود ۵۵۰ غزل او را لسان الغیب می کند...» (پروا، ۱۴۰۱: ۲۰۷). این عدد ۵۵۰ غزل از کجا آمده است؟

نسخه‌ی تصحیح قروینی غنی، ۴۹۵ غزل و نسخه‌ی تصحیح خانلری ۴۸۶ غزل دارد.

- ارجاعاتی که در پانویس صفحات آمده، اغلب بدون مشخصات نام نویسنده و شماره‌ی صفحه‌ی کتاب است که کار را برای مراجعه‌ی خواننده به مرجع دشوار می کند.

- اشعاری که از شاعران کلاسیک، چون سعدی و خواجو و عراقی و...، در کتاب آورده شده است، هیچ مشخصاتی ندارد که از کدام چاپ است یا تصحیح چه کسی است؛ حتی نام این دیوان‌ها در کتابنامه هم نیامده است.

- چندین بار در متن کتاب به مطالبی از کتاب دیگر نویسنده، به نام گمشده در آینه، ارجاع داده می شود. لازم بود برای روشن شدن بحث گزارشی مختصر در پانویس آورده می شد.

- کتاب نمایه ندارد؛ برای کتابی که این همه از شخصیت‌ها و کتاب‌های مختلف نقل مطلب می کند، ارائه‌ی نمایه لازم می نماید.

## ۹. محسنات و مزایای کتاب

- از منظری تازه به موضوعات معتبرابه حافظ پژوهی پرداخته که اگرچه ممکن است خود نویسنده به نتیجه‌ی مورد نظر نرسیده باشد، راهی تازه را فراروی دیگر پژوهندگان می گشاید.

- بیشتر به چگونه گفتن حافظ پرداخته است تا چه گفتن او.

- نویسنده کارش روشنمند است و می کوشد به روشه‌ی که به آن متعهد است، وفادار بماند.

- نویسنده از حوزه‌های مختلف دانش و هنر، چون: روان‌کاوی، زبان‌شناسی، ادبیات، قرآن‌پژوهی، موسیقی، نمایشنامه و...، برای بیان مقصود خود سود برده است. او پژوهشی را که بر این مقوله‌ها استوار است و در ضمن، «به تاریخچه‌ی تطور و تحول و غیاب و حضور دال‌ها در سیر گذشته و حال رودخانه‌ی سمبولیک انسان می‌پردازد، در مقام یک کل و در گستره‌ی تاریخ»، «باستان‌شناسی ادبی» (همان: ۳۱۲) می‌نامد.

- کتاب پر موضوع و مطالب متنوع است. در آن هم ردپای شرلوک هلمز (Sherlock Holmes) و دکتروواتسون (Watson) را می‌توان دید، هم مقایسه‌ی شعر حافظ با سمفونی‌های بتهون (Beethoven) و نمایشنامه‌های چخوف (Chekhov) و آثار جویس (Joyce) و هم، برای بیان مقصود، بهره‌گیری از قرآن‌پژوهی و آثار ادب کلاسیکمان چون شاهنامه و پنج گنج نظامی. این ویژگی هم می‌تواند حسن باشد و هم ممکن است به نقطه ضعف کتاب تبدیل شود؛ حسن است چون به مقولاتی می‌پردازد که مورد علاقه‌ی جوانان است و از این راه سبب گرایش جوانان به مقالات حافظ‌پژوهی می‌شود؛ از سوی دیگر، اگر پرداختن به همه‌ی این حوزه‌ها با تعمق و دقیق همراه نباشد، می‌تواند به سطحی گرایی منجر شود؛ زیرا ورود به هر کدام از این حوزه‌ها نیازمند مقدماتی است که خواننده پس از آشنایی با آنها می‌تواند از موضوع مطرح شده بهره ببرد.

- مطالب تازه و متنوع کتاب، خواننده را نیز به چالش می‌کشد و او را وادار می‌کند که دانسته‌های پیشینش درباره‌ی حافظ را دوباره بررسی کند؛ البته، همیشه این کار به سود نظرات نویسنده‌ی کتاب تمام نمی‌شود.

- فصل ششم و هفتم که در آن‌ها مقوله‌ی حضور غیابی شمس کمتر مطرح شده و نویسنده هم خود را به مقایسه‌ی موسیقی شعر حافظ با سمفونی‌های بتهون و همچنین، مقایسه‌ی غزلیات خواجه با نمایشنامه‌های چخوف قرار داده است، از فصول خواندنی و جذاب کتاب‌اند.

### ۱۰. نتیجه‌گیری

- نظریه‌ی دال غایب و موضوع واپس‌زنی دال‌ها در دیوان خواجه که از سوی نویسنده‌ی کتاب حافظ و رود جادو ارائه شده و بر پایه‌ی آرای روان‌کاوانه‌ی فروید و ژک لکان که از تابعان فروید به حساب می‌آید، شکل گرفته است، در حوزه‌ی حافظه‌پژوهی و در چشم‌اندازی گسترش‌دار، در ساحت ادبیات فارسی می‌تواند بابی تازه را باز کند.

نویسنده، به‌زعم نگارنده، در انتخاب دال غایب دیوان، شمس، به خطابه و همین گرینش اشتباه، کل پژوهشی را تحت تأثیر قرار داده است؛ با این حال، حتی اگر دال غایب هم درست انتخاب شده بود، باز تمرکز و سوساس‌گونه‌ی او بر دنبال‌کردن دال‌های بریده که تنها حرف یا هجایی از آن دال غایب را در خود دارند، بدون توجه به معانی کلمات، به کار جنبه‌ی ذوقی می‌بخشید.

- مهم‌ترین نقدی که بر این کتاب وارد است، آن است که نویسنده از همان ابتدا می‌کوشد «شمس» را به عنوان حضوری غایب و نقطه‌ی مرکزی شعر حافظ به خواننده تحمیل کند و از همه‌ی عناصر و امکانات درون‌منتهی و برون‌منتهی برای اثبات و تنفیذ مقصود خود بر ذهن و ضمیر خواننده بهره ببرد. او می‌کوشد همه‌ی دال‌ها درنهایت به نقطه‌ای مشخص یعنی شمس که نیت مؤلف است، متنه‌ی شوند؛ درحالی که به گفته‌ی بارت: «نویسنده باید از تحمیل یک معنا بر متن، خودداری کند؛ چراکه متن می‌تواند معانی ای متعدد داشته باشد و خواننده در آفرینش معناهای متعدد ایفاگر نقش است» (نصری، ۱۳۸۱: ۱۱۲).

- یکی از مشکلات و نقدهایی که صاحب نظران بر مقوله‌ی ساختارگرایی وارد کردند، الزام به قیودی است که پژوهنده برای خوبیش تعیین می‌کند و تخطی از آن را بر خود روا نمی‌دارد. در این کتاب نیز اگر دکتر پرورا این‌گونه نمی‌خواست بر اصل ساخت‌گرایی پا بفشارد و خود را در قید و بند آن محصور سازد تا همه‌چیز را تنها و تنها از منظر «ش» و «م» و «س» ببیند و سخنی را که در فرازی از کتاب می‌آورد که «آنچه تمام دیوان حافظ را به هم می‌پیوندد، نور است و شمس است و خورشید و

هور... دیوان خواجه گویی مشرق پیاله‌ای است که نورش بر تمام دیوان تابیده و در هر غزل به رنگی درآمده...» (پرو، ۱۴۰۱: ۱۱۶) در کتاب خویش هم اعمال می‌کرد، نتیجه‌ای که از پژوهشش به دست می‌آورد، بی‌شک متفاوت بود.

- این پژوهش صرف‌نظر از نقدهای که به آن وارد است و نگارنده به پاره‌ای از آن‌ها اشاره کرده، می‌تواند زمینه‌ای تازه پیش روی پژوهشگران به‌ویژه علاقه‌مندان به مقوله‌های روان‌شناسی و روان‌کاوی بگشاید تا در آینده با پیگیری این مقوله و برطرف کردن کاستی‌های موجود در این تحقیق، درباره‌ی دیگر دال‌های غایب دیوان پژوهش‌هایی انجام دهنند.

#### یادداشت

۱. این مقاله، متن سخترانی نویسنده در نشست نقد و بررسی کتاب یادشده (از مجموعه نشست‌های مرکز حافظ‌شناسی) است.
۲. در این بررسی «شمس‌الدین» اگر نام شخص بوده و ممدوح شاعر به حساب می‌آمده، در شمارش منظور نشده است.

#### منابع

##### قرآن

- اشتری، بهرام. (۱۳۸۵). این راه بی‌نهایت؛ واژه‌نما، واژه‌نامه و فرهنگ ترکیبات، تغییرات و اصطلاحات دیوان حافظ. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پرو، فرزام. (۱۴۰۱). حافظ و رود جادو. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات نگاه.
- تبریزی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۱). مقالات شمس تبریزی. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.
- جامی، عبدالرحمن. (بی‌تا). لوامع و لوایح. به‌اهتمام ایرج افشار. تهران: کتابخانه‌ی ملی‌جمهوری.

- \_\_\_\_\_ (بی‌تا). *نفحات الانس*. تصحیح مهدی توحیدی‌پور. تهران: محمودی.  
حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۶۲). *دیوان حافظ*. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران:  
خوارزمی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۷). *دیوان حافظ تصحیح قزوینی غنی*. به کوشش ع. جربزه‌دار.  
تهران: اساطیر.
- خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۳). *رود راوی*. تهران: نشر قصه.  
خواجه‌کرمانی، کمال الدین. (بی‌تا). *دیوان کامل خواجه‌کرمانی*. با مقدمه‌ی مهدی  
افشار. تهران: زرین.
- رضائیان، مریم و افسانه غفوری. (۱۳۹۱). «لایه‌های پنهان ضمیر حافظ؛ تحلیلی تازه از  
شعر حافظ براساس حضور ازلی ضمیر ناخودآگاه جمعی». *دانشنامه‌ی زبان و ادب*  
فارسی، دوره‌ی ۶، ش. ۳، صص ۳۵-۵۸.
- رولینگ، جی. کی. (۱۳۸۱). *هری پاتر و سنگ جادو*. ترجمه‌ی فرزانه کریمی. تهران: افق.  
شاه‌نعمت‌الله ولی، نور الدین. (۱۳۶۹). *دیوان شاه‌نعمت‌الله ولی*. به کوشش جواد نوربخش.  
تهران: خانقاہ نعمت‌اللهی.
- صدیقیان، مهین دخت. (۱۳۷۸). *فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی*. تهران: پژوهشگاه  
علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- عراقی، فخر الدین. (بی‌تا). *دیوان عراقی*. با تعلیقات م. درویش. تهران: جاودان.
- غزنوی، سرفراز. (۱۳۶۳). *سیر اختزان در شعر حافظ*. تهران: امیرکبیر.
- غنی، قاسم. (۲۵۳۶). *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ (تاریخ عصر حافظ)*. تهران: زوار.
- فلاتی، علی. (۱۳۴۹). *از فروید به حافظ*. تهران: مؤسسه‌ی مطبوعاتی فرانخی.
- گرامی، بهرام و ایرج افشار. (۱۳۸۶). *گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی*. تهران: سخن.
- گرجی، مصطفی و زهره تمیم‌داری. (۱۳۹۱). «*تطبیق پیر مغان دیوان حافظ با کهن‌الگوی*  
*پیر خردمند یونگ*». *مجله‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی*، ش. ۲۸، صص ۹۶-۱۱۳.
- مان، توماس. (۱۳۶۸). *کوه جادو*. ترجمه‌ی حسن نکوروح. تهران: نگاه.

مجد بزرگی، مرضیه. (۱۳۸۳). *حافظ و تصویرسازی با گل و گیاه*. تهران: مؤسسه‌ی آدینه‌ی گل مهر.

محمدی، سیدمحთشم و کیهان شهریاری. (۱۳۹۷). «بازتاب کهن‌الگوی پرسونا و سایه در غزلیات حافظ براساس رویکرد کهن‌الگوی‌های یونگ». در: *مجموعه مقالات سومین همایش ملی زبان، ادبیات و بازشناسی مشاهیر و مفاسد*. تربت حیدریه: دانشگاه پیام نور. مدنی، احمد. (۱۳۷۹). *طبیانه‌های حافظ*. شیراز: انتشارات دانشگاه علوم پزشکی شیراز. مرادی، مهران. (۱۳۸۷). «جستاری در بازنمود دو بیت حافظ بر پایه‌ی دبستان روان‌کاوی یونگ». *متن‌پژوهی*، دوره‌ی ۱۲، ش ۳۵، صص ۹۹-۱۱۰.

ملح، حسین‌علی. (۱۳۵۱). *حافظ و موسیقی*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر. نصری، عبدالله. (۱۳۸۱). *راز متن*. تهران: آفتاب توسعه. وبگاه گنجور.

مجله‌ی حافظ پژوهی (مرکز حافظشناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

سال ۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۸۵-۱۰۰

## پاسخ به نقد و نظر آقای پایمرد بر کتاب حافظ و رود جادو<sup>۱</sup>

فرزانم پروا\*

### چکیده

ضمن ارج نهادن بر تلاش آقای پایمرد در بررسی دقیق و موشکافانه‌ی کتاب که بیشتر، فصل اول از فصول دهگانه‌ی آن را دربرمی‌گیرد، امیدوارم این نقادي درباره‌ی کتاب‌های دیگر مجموعه‌ی «باستان‌شناسی ادبی» که حافظ و رود جادو اولین آن‌هاست نیز، اتفاق بیفتند. اینجانب ضمن پذیرفتن تعدادی از ایراداتی که ناقد محترم مطرح کرده‌اند، به‌ویژه در بحث ایرادات سهوی و ویرایشی، نکته‌ی مرکزی نقد ایشان را با ذکر دلایلی چند وارد نمی‌دانم؛ یعنی کوشش ایشان برای «ردکردن» «واپس‌زنی دال شمس» در دیوان خواجه، فرایندی که فراوانی نسبی حروف شین و سین را در غزلیات تحت تأثیر قرار می‌دهد. نویسنده در زمینه‌ی واپس‌زنی دال شمس، شواهدی اقناعی را ارائه کرده است و حداقل‌تر چیزی که ناقد می‌تواند مطرح کند، این است که بگوید موضوع را قانع کننده نیافته است. باید یادآوری کرد که اگر ناقد، بسیاری از مطالب کتاب را «بعید» به شمار آورده، این موضوع درباره‌ی همه‌ی مطالب و سازوکارهای ناخودآگاه صدق می‌کند؛ ناخودآگاه همواره برای خودآگاهی استبعاد دارد و خودآگاهی همواره در برابر مطالب ناخودآگاه، موضع انکار و این منحصر به مطالب مطرح شده در کتاب نیست. کتابی را که ناخودآگاه خواننده را مخاطب قرار داده است، نمی‌توان با شیوه‌های معمول نقد که معطوف به خودآگاهی است، نقadi کرد. ضمن اینکه به نظر

\* روان‌پزشک و روان‌کاو، farzamorfe@gmail.com

می‌رسد خود ناقد محترم، ناخودآگاه، با مطرح کردن حذف نام «محمد» از دیوان خواجه، یکی از بهترین دلایل را برای درستی مفروض نگارنده ارائه کرده است؛ مبنی بر اینکه حافظ با حذف نام خود، از سیطره‌ی آن بیرون آمده است.

**واژه‌های کلیدی:** باستان‌شناسی ادبی، حافظ و رود جادو، روان‌کاوی.

## ۱. مقدمه

ضمن تشکر از آقای پایمرد به خاطر نقد مفصل و دقیقشان، تلاش می‌کنم برای رعایت اختصار، پاسخ‌هاییم موجز و بیشتر درباره‌ی کلیت نقد ایشان باشد. به قول مولانا: «چون که صد آمد، نود هم پیش ماست»؛ وقتی اساس برداشت نادرستی نشان داده شود، پاسخ بسیاری از نقدهای جزئی‌تر هم مشخص می‌شود. درباره‌ی اشکالات چاپی یا لغزش‌های کلامی (مانند ذکر سهوی آیه‌ای از سوره‌ای که در اصل متعلق به سوره‌ی دیگر قرآن است)، تلاشم بر این است که چاپ‌های بعدی از این اشکالات احتمالی بری باشد. درباره‌ی نکات تاریخی که ایشان ذکر کرده‌اند نیز سخنی نمی‌گوییم؛ چون در این مباحث، نه نویسنده و نه ناقد، زمینی سفت و سخت زیر پای خود ندارند و وقتی چنین زمین سختی وجود نداشته باشد، بحث‌ها بیشتر از اینکه جنبه‌ی علمی داشته باشند، جنبه‌ی ذوقی و سلیقه‌ای پیدا می‌کنند. ضمن اینکه بسیاری از ادبیان نیز (که نامشان در کتاب آمده) درباره‌ی حقایق تاریخی که در کتاب به آن‌ها اشاره شده، با اینجانب هم داستان‌اند.

اگر لکان (Lacan) سعی کرد روان‌کاوی را با زبان‌شناسی پیوند دهد، به خاطر این بود که دنبال آن زمین سختی بود که علوم اتفاقیه (مانند روان‌کاوی) را به علوم دقیقه نزدیک کند. علت اینکه عمدۀ بحث کتاب حافظ و رود جادو در حوزه‌ی ساختار شعر حافظ است، همین است. اگر در جاهایی سخن نویسنده به زبان شعر نزدیک شده، این نه نقطه ضعف نویسنده است و نه کلیت بحث او را زیر سؤال می‌برد؛ بلکه تصورم این است کتاب را خواندنی‌تر کرده است. در بحث محکم ساختاری و صوری، استفاده‌ی مناسب و بجا از زبان شاعرانه، اگر ره افراط در پیش نگیرد، از نقاط قوت آن است.

نویسنده‌ای که چون: فروید (Freud) و لکان، علاوه بر زبان علمی، به زبان شاعرانه مسلط باشد و آن را «به تناسب» استفاده کند، می‌تواند از این توانایی برای قدرت‌بخشیدن به کلام خود بهره برد؛ همان زبان شاعرانه‌ای که برای فروید جایزه‌ی ادبی گوته (Goethe) را به ارمغان آورد.

در ادامه، به نکاتی که از آقای پایمرد آموختم نیز اشاره خواهم کرد. اگر در طی سخنان خود، بهناچار و برای پاسخ به نقد، گاهی چون عطاری از مشک درون طبله‌ی خود، داد سخن داده و تعریفی کرده‌ام، پیش‌اپیش از خوانندگان پوزش می‌خواهم. «مشک آن است که خود ببیند» و با این نکته هر آن‌کو خرد دارد، هم‌دانستان است.

## ۲. پاسخ به انتقادات

### ۲.۱. مسیری جدید برای کاوش

ولین و چه بسا مهم‌ترین اشتباه رایجی که در بررسی اثری، به‌زعم من، نوآورانه وجود دارد، این است که آن را در ردیف و دنباله‌ی آثاری که شباهت دوری با آن دارند، قرار دهیم؛ به‌ویژه در این‌باره، روان‌کاوی یونگ (Jung) که از اساس با روان‌کاوی فروید و لکان که مبنای کتاب است، متفاوت است. تلاش من در این کتاب، مانند سایر مجلدات «باستان‌شناسی ادبی»، رمزگشایی از رازورمزهای پوشیده‌ی گنج‌های ادبی با استفاده از دانش روان‌کاوی است؛ اما این کار چیزی فراتر از جست‌وجوی پیوندهای ساده بین ادبیات و روان‌کاوی است (رک. پرواء، ۱۴۰۱: ۳۱۲). آن‌که به قلب دریابی می‌زنند و از غرق‌شدن نیز باکی ندارد، چه نسبتی دارد با «سبک‌باران ساحل‌ها» که در ساحل از سر تفنن مشغول خواندن کتابی چند هستند؟ عمدۀی مطالب این سلسله کتاب‌ها که حافظ و رود جادو اولین آن‌هاست، از وجود گذشته و از روان‌کاوی خودم برآمده و مستقیم و غیرمستقیم حاصل یکی دو دهه پژوهش و تأمل روی وجود خودم، مراجعتانم و متون ادبی است. قاعده‌تاً کتابی که از وجودی برمی‌آید، با کتابی که به وجودی چسبانده می‌شود، تفاوت ماهوی دارد و نمی‌توان اولی را دنباله‌ی دومی دانست. به‌طریق اولی، کتابی که در

درجه‌ی اول هدف درگیر کردن ناخودآگاه خواننده را دارد، با کتابی که خودآگاهی خواننده را هدف گرفته است، متفاوت است.

## ۲. ۲. پیامی از ناخودآگاه نویسنده به ناخودآگاه خواننده

در دنباله‌ی سخن، اینکه تصور شود آوردن رؤیای خودم در ابتدای کتاب، تفنهانه و از سر «براعت استهلال» است، ایرادی کوچک نیست و گونه‌ای غفلت از بنيان‌های سازنده‌ی کتاب است؛ گویی می‌توانستم به جای این رؤیا از حکایتی نیز استفاده کنم! این رؤیا بخشی از وجود من است که آن را در ابتدای کتاب آشکار کرده‌ام و روش من در کتاب‌های دیگر این مجموعه نیز (که جلد دوم و سوم آن به نام فردوسی و کاخ حیرت و عطار و عطر جنون آمده‌ی چاپ هستند) همین‌گونه است. باید پذیرفت تا چهارچوب‌های ذهنی قدیمی شکسته نشوند، جایی برای ریشه‌گرفتن دانشی جدید وجود ندارد. بد نیست به این نکته اشاره کنم که از چاپ اول کتاب تعییر رؤیاها فروید نیز که حاصل بیش از یک دهه تحقیقات فروید روی وجود خود و مراجعانش بود و کتابی بود که تولد دانشی جدید به نام روان‌کاوی را اعلام می‌کرد، در عرض شش سال، تنها ۳۵۱ نسخه فروش رفت و این کتاب برای سال‌ها خواننده نشد!؛ چراکه خواننده آن مستلزم شکستن بسیاری از چهارچوب‌های ذهنی قدیمی بود که از فرط تکرار، به صورت عادت درآمده بودند. گفتن این نکته به این معنا نیست که بخواهم اثر خود را هم‌تراز اثر فروید قرار دهم؛ چراکه از میزان تأثیر کتاب خود مطمئن نیستم؛ تنها از تلاشی که برای آن کرده‌ام باخبرم و هدفم از ذکر این نکته روشن‌کردن میزان و نوع این تلاش بود که به خاطر چهارچوب‌های ذهنی خاصی در نقد از آن غفلت شده است. بدیهی است که آینده برای قضاوت درباره‌ی اینکه این تلاش موفق بوده یا خیر، بهترین قاضی است.

## ۲.۲.۱. «عشق بازی کار بازی نیست»: بعیدبودن مطالب در پیشگاه خودآگاهی چه چیزی را نشان می‌دهد؟

نکته‌ای دیگر که درباره‌ی هر کتابی که مبنای روان‌کاوی دارد و در آن از «ناخودآگاه» سخن گفته شده است وجود دارد، این است که اگر کتابی اصیل باشد و ناخودآگاه را با وزن و معنای اصلی و بنیادین آن به کار برده باشد، از نظر خودآگاهی غیرقابل قبول یا بسیار بعید به نظر می‌رسد. ناخودآگاه آن بخشی از وجود ماست که می‌دانیم، اما نمی‌دانیم که می‌دانیم؛ به عبارت بهتر، از اینکه بدانیم که می‌دانیم، طفره می‌رویم؛ چراکه درست در نقطه‌ی مقابل آن چیزی قرار دارد که در خودآگاهی ماست. اینکه متونی هستند که ادعای متون روان‌کاوی را دارند، اما بیشتر به قصه‌های دلنشیں می‌مانند، به معنی آن نیست که این کتاب‌ها حقیقتاً از روان‌کاوی سخن می‌گویند. استبعادی که ناقد محترم در زمینه‌ی قطعه‌قطعه‌شدن دال‌ها و به قول ایشان «بازی [!] با دال‌های منقطع»، «دوار سرگیجه‌آور دال‌های منقطع» و «پیوندهای بعید دال‌ها» حس کرده‌اند، استبعادی است که خودآگاهی هرکسی نسبت به ناخودآگاه و محتویات و مکانیسم‌های حیرت‌آورش دارد. برای شرح بیشتر، خوانندگان را به صفحه‌ی ۶۱ کتاب حافظ و رود جادو ارجاع می‌دهم که درباره‌ی یکی از فراموشی‌های فروید است که در اصل به قطعه‌قطعه‌شدن نام خود او (زیگموند) در ناخودآگاهش برمی‌گردد. تنها هنگامی «دبال‌کردن دال‌های بریده» را می‌توان عملی از سر تفنن و کاری «ذوقی» به حساب آورد که از مکانیسم‌های واپس‌زنی و بازگشت واپس‌زده که در ناخودآگاه جریان دارند و در بسیاری از موارد جنبه‌های فرمال دال‌ها (یا به قول فروید: «تداعی‌های بیرونی») را هدف می‌گیرند، بی‌اطلاع باشیم. در روان‌کاوی امروز اتفاقاً برخلاف آنچه بسیاری می‌پنداشند، با همین بخش صوتی و فرم‌مال کلمات یعنی دال‌ها سروکار داریم و اساس تعبیر در روان‌کاوی براساس بی‌معناست و نه معنا.<sup>۲</sup> در روان‌کاوی، اتفاقاً، تأکید روی هسته‌ی بی‌معنی ساخته‌های زبانی ماست (رك. همان: ۱۳۹۸: ۱۴۷) و حرجی نیست اگر این نکته برای ادبیان و محققان رشته‌های دیگر غیرقابل تصور و «بعید» به نظر برسد. همین

کلمات «بعید» و «سرگیجه‌آور» که ناقد محترم به کار برده‌اند، در نظر من بهترین دلیل بر آن است که آنچه در کتاب آمده از ناخودآگاه می‌گوید تا از خودآگاهی؛ چیزی که هدف و امید من از نگارش این کتاب بوده است، تا اگر مطالبم از ناخودآگاهم برآمده، بر ناخودآگاه خوانندگان هم بنشیند؛ البته گاهی گریزی از این نیست که این «نشستن» در بسیاری از افراد واکنش‌هایی تند نیز ایجاد می‌کند.<sup>۳</sup>

### ۲.۳. واپس‌زنی «شمس»

قسمت عمده‌ی نقد آقای پایمرد متوجه فصل اول از فصول ده‌گانه‌ی کتاب است؛ یعنی واپس‌زنی کلمه‌ی «شمس» که ایشان با قطعیتی خاص (که از نوشه‌های علمی انتظار نمی‌رود) قائل به این هستند که آن را «رد» کرده‌اند. در صفحه‌ی ۵۲ کتاب حافظ و رود جادو به این اشاره کردہ‌ام که چطور متوجه واپس‌زنی دال شمس در غزلیات قطعی خواجه شده‌ام و پس از آن، چطور به دلایلی برخورده‌ام که دیدگاه مرا تقویت کرده است، از جمله فراوانی بیشتر دو حرف شین و سین در برخی ایات غزلیات حافظ که مورد توجه جناب دکتر شفیعی کدکنی قرار گرفته بود و جالب این است که حل این معما را از روان‌شناسان خواسته بودند.<sup>۴</sup> من براساس دانش روان‌کاوی، شواهد اقناعی خود را عرضه کردم و سپس، براساس همین دانش، پاسخ پرسش آقای شفیعی کدکنی را بر پایه‌ی بازگشت واپس‌زده‌ی شمس (به صورت تکه‌تکه‌شده، یعنی حروف شین و سین) مطرح کردم؛ به عبارت دیگر، من در صدد «اثبات» چیزی برآمده‌ام که کسی بتواند آن را «رد» کند. اثبات، بیشتر، برای قضایای ریاضی به کار می‌رود، نه برای مسائل علوم تجربی و انسانی. اگر کسی می‌تواند برای پرسش دکتر شفیعی کدکنی پاسخی بهتر پیدا کند، این گوی و این میدان. به نظرم تلاش برای پاسخ‌دادن به این پرسش، تلاش مولودتر و پویاتری است تا سعی و تقلای بسیار برای مخدوش کردن تلاش کس دیگر. اگر ناقدی سعی کس دیگر برایش موجه نبود، می‌تواند روش‌شناسی روان‌کاوی را زیر سؤال ببرد یا حداًکثر بگوید تلاش شما برای من قانع‌کننده نبود. قابل تصور است که برخی دیگر از

خوانندگان این فصل نیز، مطالب آن را قانع کننده نیابند. طبعاً اگر این موضوع به ناتوانی من در ارائه‌ی آنچه در ذهن داشته‌ام برنگردد، با آن مشکلی ندارم. برای من نیز مطالب گوناگون کتابی که نوشته‌ام، درجه‌ی قطعیت و اهمیت یکسانی ندارد؛ قطعیتی که هیچ‌گاه (همان‌طور که در متون علوم تجربی و انسانی معمول است) کامل و صدرصدی نیست؛ به‌ویژه هنگامی که می‌خواهیم چگونگی و سازوکارهای پدیده‌ای را توضیح دهیم، نه اینکه فقط بخواهیم بگوییم که پدیده شامل چه اجزایی است. طبیعی است که نوشته‌ی من مثلاً در فصل «خمر بهشتی، باغ بهشتی» (که هشت نوع «بهشتن و کنارگذاشتن» را در شعر حافظ شرح داده‌ام) نسبت به فصل اول که مطلبی ظریف چون حضور غیابی شمس را توضیح داده‌ام، قطعیت و درجه‌ی اقناع‌کننگی بالاتری دارد؛ فصلی که (مانند هشت فصل دیگری که در دنباله‌ی فصل اول هستند) ناقد محترم تقریباً چیزی درباره‌ی آن نگفته است یا به گفتن نکاتی مختصر قناعت کرده است. در صفحه‌ی ۳۳ کتاب شرح داده‌ام که مبنای کار من جلد اول دیوان حافظ (غزلیات) دکترونیز ناتل خانلری است و اشاره به یک قصیده‌ی دوران جوانی (مربوط به جلد دوم دیوان تصحیح خانلری) را هم تنها برای این آورده‌ام که اخلاق تحقیق را رعایت کرده باشم و نکته‌ای را که اتفاقی به آن برخورده‌ام، عامدانه حذف نکنم؛ نکته‌ای که در صورت صحت، از قوت بحث من می‌تواند کم کند، اما آن را متفق نمی‌کند (رک. همان، ۱۴۰۱: ۵۱)؛ چراکه در حوزه‌ی روح و روان، مطلق‌گرایی بی‌معناست. فرهنگ بسامدی اشعار حافظ هم به درستی برای غزلیات، مجزا از بخش‌های دیگر، چون قصاید است تا اشعار دیگر حافظ که نسبت آن‌ها با حافظ قطعی نیست، این فرهنگ را مغلوش نکند. حداقل استادخرمشاهی که کتاب را پیش از چاپ خوانده‌اند، چنین ایرادی نگرفتند و هم دکترخانلری و هم دکترصدیقیان، حساب قصاید را بر این پایه از غزلیات جدا کردند (رک. صدیقیان، ۱۳۸۰: نه). بر این اساس، اگر بگوییم دال «شمس» از غزلیات حافظ حذف شده است، دیگر، کسی نمی‌تواند ایرادی بر آن بگیرد.

#### ۲. ۴. شمسه همان شمس نیست

شمسه هم بنا بر دانش رؤیاها، همان‌طور که در صفحه‌ی ۲۹۱ کتاب به آن اشاره شده، به شمس ربطی ندارد؛ همان‌گونه که در رؤیاها هم هر اسم خاصی با تغییر شکل و قیافه می‌تواند سد سانسور را پشت سر بگذارد و این موضوعی است که به شکل این کلمه برمی‌گردد و ارتباطی با معنای آن که مورد توجه ناقد محترم قرار گرفته است، ندارد. گویی ایشان در بحث‌های گوناگونی که پیش کشیده‌اند، از «معنا» گریزی ندارند؛ در حالی که در روان‌کاوی امروزین، به یک اعتبار، اهمیت شکل فرمال دال‌ها و بی‌معنایی، بسی بیشتر از معناست و این یکی از تفاوت‌های اساسی روان‌کاوی با بسیاری از دیگر شاخه‌های علمی است. یک ذهن آزاداندیش، بعیدبودن چیزی را دلیل بر نادرستی آن به شمار نمی‌آورد؛ مخصوصاً در مسائل مربوط به روان‌شناسی اعماق که بیشتر یافته‌ها «بعید» به نظر می‌رسند و نکته‌ای کوچک و در ظاهر پیش‌پاافتاده می‌تواند از رازی بزرگ پرده بردارد.

#### ۲. ۵. دال شمس، دالی مهم در ادبیات فارسی

از سوی دیگر، تلاشی که ناقد محترم کرده‌اند تا نشان دهنند کلمه‌ی شمس در آثار شاعران دیگر کم آمده است، چه چیزی را می‌خواهد ثابت کند؟ مهم این است که در غزلیات مولانا، قله‌ی بزرگ ادبی پیش از حافظ، که حافظ بسیار تحت تأثیر اوست، این دال نام خاص، فراوان‌ترین دال است و تآنچاکه می‌دانم، از شعر هیچ شاعر برجسته‌ای حذف نشده است. در صفحه‌ی ۵۲ کتاب حافظ و رود جادو نیز نمونه‌هایی را از اشعار عراقی و سلمان ساوجی که در آن‌ها کلمه‌ی شمس آمده، آورده‌ام و تصور نمی‌کنم اینکه آن‌ها قطعه هستند یا غزل در اصل بحث تفاوتی ایجاد کند؛ آن‌طور که ناقد محترم برای رسیدن به نتیجه‌ی مورد نظر خود، فرض کرده است. حتی تصورم این است که اگر بحثی که درباره‌ی آمدن این دال در آثار شاعران دیگر در کتاب آورده‌ام از آن حذف کنم، لطمehای به محتوای کتاب نمی‌خورد. شاید صورت درست بیان مسأله این باشد که

اولاً فرض کنیم در اشعار شاعران دیگر این کلمه کم است؛ اما ما در غزلیات قطعی حافظ با کمبودن این کلمه مواجه نیستیم، بلکه با غیاب آن مواجهیم. ثانیاً نباید فراموش کنیم درباره‌ی کسی صحبت می‌کنیم که نام خودش شمس است. اگر او را با شاعر معاصرش که همین نام را دارد (شمس مغربی) مقایسه کنیم، می‌بینیم که کاربرد این دال در غزلیات او اصلاً نادر نیست (نُه مرتبه). نکته‌ای جالب هم که به چشم می‌خورد، این است که درباره‌ی او ما دیگر آن تسلط موسیقایی حروف شین و سین را که درباره‌ی حافظ دیدیم، بدان شکل نمی‌یابیم.

## ۲. ۶. «تحمیل یافته‌ها» یا تلاش برای تحریک تفکر؟

من خواننده را با روند کشفی که برایم اتفاق افتاده بود، همراه کردم؛ کشفی که درنهایت دری هم به معنی رؤیایم گشوده بود. اگر کسی این روند را قانع کننده می‌یابد، مرا و نوشه‌هایم را دنبال خواهد کرد و اگر چنین نباشد، از دنبال کردن سخنان من دست خواهد کشید و هر دو صورت برای من هم قابل پیش‌بینی و هم مبارک است. تا آنجاکه می‌دانم «تحمیل» معنایی دیگر دارد. اگر منظور از تحمیل این باشد که مثلاً توازی‌های حذف یا واپس‌زنی «شمس» را در زبان‌شناسی، تاریخ و هنرهای تجسمی آورده‌ام (رک. پرو، ۱۴۰۱: ۹۰) که در این صورت باید گفت شیوه‌ی تحقیقات روان‌کاوی این‌گونه است: ما با چیزی سروکار داریم که پنهان است و «بقایای پاره‌های مختلفی از آن در زمینه‌های گوناگون قابل مشاهده است» (فروید، ۱۳۸۶: ۱۴۶). بر این اساس، توجه من به خورشید و ارتباط آن با پدر و مابه‌ازای آن در شاهنامه یعنی سیمرغ و جانشینان آن، از نقاشی‌های شکیلا در کتاب گمشده در آینه آغاز می‌شود و در مقام نکته‌ای در منظومه‌ی فرهنگی ما، در کتاب حافظ و رود جادو ادامه می‌یابد.

متأسفانه بسیاری از سخنانی که درباره‌ی فروید و بحث‌های روان‌کاوی گفته می‌شود، ناشی از تصورات جزم‌گرایانه‌ای است که در اصل از خود گوینده ریشه می‌گیرند و با روح روان‌کاوی در تضادند. فروید تأکید دارد که یک وقت خیال نکنید: «من پیشنهاد

می‌کنم به شما درسنامه‌های جزم‌اندیشانه بدhem و بر باور محکنخورده اصرار بورزم. چنین سوءبرداشتی جفای گرانی بر من خواهد بود. من آرزو ندارم اعتقاد پرورانم. آرزوی من، تحریک تفکر و واژگونی پیش‌فرضهاست... آن قدرها رسیدن به اعتقاد آسان نیست یا اگر اعتقاد به آسانی حاصل شود، زود مشخص می‌شود که بی‌ارزش و غیرقابل دفاع است» (همان: ۲۵۶). او در جایی دیگر در بحث رؤیاها در پاسخ به کسانی که به گفته‌های او به دیده‌ی شک می‌نگرند، مثل کسانی که بحث درباره‌ی ناخودآگاه را «تحمیلی» و تصنیعی می‌یابند، چنین می‌گوید: «اگر کسی تمام مطلب را بیش از اندازه شاق و نامطمئن می‌یابد یا اگر به قطعیت‌های بالاتر و استنتاج‌های خوش‌ساخت‌تری عادت کرده است، نیازی نیست بیش از این ما را همراهی کند. با این وجود فکر می‌کنم که او باید مسائل روان‌شناسی را کنار بگذارد؛ چراکه بیم آن می‌رود در این حوزه مسیرهای دقیق و مطمئنی را که خود را آماده‌ی عبور از آن‌ها نموده، غیرقابل گذر بیابد» (همان: ۵۶). این حوزه برخلاف آنچه بدان محکوم شده، به‌هیچ‌وجه حوزه‌ی جزم‌گرایی و تحمیل نیست. اگر کسی مطالعه‌ی این کتاب را تحریک‌کننده‌ی تفکر می‌یابد، هرچند مطالبی از آن را پذیرفتی نیابد، قدومش به فضای متن کتاب، مبارک و اگر چنین نیست، در آن ایرادی نمی‌بینم، فقط «پیشنهاد» می‌کنم قدری زمان بدهد تا آنچه خوانده است، روی او اثر کند. کجای این «تحمیل» است؟

## ۲. اهمیت شکاکیت خیرخواهانه در مباحث روان‌کاوی

من پس از حدود گذشت بیش از بیست سال از کار عملی و نظری روان‌کاوی، روی خودم و مراجعانم، هنوز برخی از قضایای روان‌کاوی را قانع‌کننده نمی‌یابم؛ اما به خود اجازه هم نمی‌دهم آن‌ها را بدون دادن زمان بیشتر، «رد» کنم و منتظرم تا تجربیات بیشتر، مرا به‌سوی درکی روشن‌تر و فارغ از جزم‌گرایی در آن‌ها راهنمایی کند. آن وقت چطور ممکن است از خوانندگان خود انتظار داشته باشم که با وجود عدم دسترسی به این تجربیات، تمام یا بخشی مهم از مطالب کتاب را قانع‌کننده بیابند؟ روشن است که گاهی

آنچه جزم‌گرایی و تحمیل می‌نامیم، در اصل از ذهن خود ما برمی‌خیزد. فروید در این زمینه کلماتی تکان‌دهنده دارد: «ما حتی از بیمارانمان نمی‌خواهیم که اعتقاد به حقانیت روان‌کاوی را به داخل درمان بیاورند یا از پیروان آن باشند. چنین برخوردي اغلب ظن ما را برمی‌انگیزد. برخوردي که برای آن‌ها بیش از همه مطلوب می‌یابیم، یک شکاکیت خیرخواهانه است» (همان: ۲۵۶)

## ۲. ۸. حذف نام «محمد» از دیوان خواجه

نکته‌ای دیگر که ناقد محترم با فراست به آن اشاره کرده‌اند، حذف نام «محمد» از دیوان خواجه است. این مؤید تحقیق من درباره‌ی حذف نام خاص حافظ است (به قول معروف، شاهد از غیب رسید!) و تعجب می‌کنم که وقتی واپس‌زنی نام «شمس» را در مقام نام خاص خواجه مطرح کردم، این را درباره‌ی نام «محمد» پی‌نگرفتم و حتی وقتی که می‌نوشتم «حداقل بخشی ضروری و حدایی ناپذیر از سیروس‌لوک هم، چیزی نیست جز گذشتن از ناموننگ و از زیر سیطره‌ی یک نام بیرون آمدن» (پروا، ۱۴۰۱: ۱۲۱)، این مسئله به ذهنم نرسید. این موضوع جذاب، در مقام یک مسئله‌ی تحقیقی جدید، با ذکر نام یابنده‌ی آن آقای پایمرد، می‌تواند به مطالب کتاب افزوده شود؛ البته از آنچاکه میم و دال در نام محمد، از حروفی هستند که به طور معمول در کلمات فارسی زیادند، حذف این دال قاعدتاً آن نتایج شگرف موسیقایی را که واپس‌زنی دال «شمس» در دیوان خواجه دارد، به دنبال نخواهد داشت؛ ولی باز نکته‌ای در خور توجه است.

## ۲. ۹. «برداشت روان‌کاوانه» یا امکانات بی‌شمار شعر حافظ؟

در فصل نهم کتاب شرح داده‌ام که چگونه «معانی، لباسی هستند که بر تن موسیقی حافظ می‌توان نشاند و این دلیل پایان‌ناپذیری مضامین حافظ است» (همان: ۲۷۸). مطالب این فصل پاسخی بر این اشکال هستند که چطور از «غزلی عرفانی، می‌توان برداشتی روان‌کاوانه کرد». حتی بالاتر از این، با ذکر دلایلی که در اساس به «امکانات

بی‌شمار شعر حافظ» برمی‌گردد، در این فصل ادعا کرده‌ام که حتی حافظ می‌تواند معلم اندیشه‌ای قرن بیستمی چون اندیشه‌ی لکان باشد و دلایل آن را هم ذکر کرده‌ام (رک.  
همان: ۲۷۴)

### ۳. نتیجه‌گیری

می‌توان در سه مقوله‌ی کلی به بخش مهم‌تر از نقد آقای پایمرد پاسخ داد. این سه مقوله‌ی کلی، بسیاری از نقدهای جزئی‌تر ایشان را هم دربرمی‌گیرند:

اول، ویژگی‌های این کتاب که تأثیراً می‌دانم، حساب آن را از کتاب‌های دیگر در این زمینه جدا می‌کند؛ به‌نحوی که نمی‌توان آن را در امتداد یا مشابه کتابی دیگر دانست؛ تلاش کرده‌ام این کتاب را از ناخودآگاه خویش بنویسم و در درجه‌ی اول ناخودآگاه خواننده را هدف گرفته‌ام، نه خودآگاه او را. اگر کسی متوجه این نکته نشود، دریافتی درست از مطالب مطرح شده نخواهد داشت؛ از جمله از رویای اول کتاب و تعبیر آن.

دوم، ویژگی‌هایی که مربوط به ناخودآگاه است و نه مربوط به این کتاب و این دو را نباید با یکدیگر خلط کرد. اشاره کردیم که ناخودآگاه همواره برای خودآگاهی استبعاد دارد.

سوم، مطلبی است که بیشتر نقد آقای پایمرد مربوط به آن است؛ یعنی «واپس‌زنی کلمه‌ی شمس» که ادعا می‌کنند نویسنده آن را به خواننده، تحمیل می‌کند و ناقد با بیان دلایلی چند آن را «رد» کرده است. به نظر می‌رسد این «تحمیل» بیشتر از سمت ناقد اتفاق افتاده است؛ مثلاً با اینکه در کتاب اشاره شده که «dal 'شمس' nam خاصی است که در آبشار بلندی که بالا‌فصله پیش از ظهور آبشار حافظی قرار دارد، به‌نحو فوق العاده‌ای با بیشترین بسامد تکرار می‌شود (دیوان شمس)» (همان: ۵۳)، ایشان در بخشی از نقد خود، تحت عنوان «جایگاه و بسامد نام شمس در اشعار چند شاعر...» نه تنها در محاسبات خود «قطعات» عراقی و سلمان ساوجی را به حساب نمی‌آورند، بلکه در مقام نتیجه‌گیری چنین جمله‌ای نوشتند: «شمس از الفاظی نبوده که به‌هیچ‌وجه مورد توجه شاعران پیش و هم‌عصر خواجه بوده باشد و هیچ‌گونه تشخّص خاصی در اشعار شاعران

نداشته است» (پایمرد، ۱۴۰۱: ۶۷-۶۷). با خواندن این جمله از خود پرسیدم هنگامی که ناقد محترم، کلمات «به هیچ وجه» و «هیچ گونه» را در جمله‌ی خود می‌نشاند، به این فکر نمی‌کرد که حتی اگر هیچ دفتر شعری را هم در نظر نگیریم، درنظرنگرفتن دیوانی عظیم چون دیوان شمس یا دیوان کبیر با آن بسامد فوق العاده‌ی کلمه‌ی شمس، نوعی بی‌انصافیست؟

در انتها از آقای پایمرد هم با بت نشان دادن اشکالات ویراستاری کتاب، هم به خاطر نکات طریف و قابل تأملی که متذکر شده‌اند و هم از اینکه در جاهایی از نقد، نوشته‌ی مرا مورد لطف خود قرار داده‌اند، سپاسگزارم. باید گفت اگر تیشه‌ی نقد نباشد، هیچ درختی ریشه‌هایش را نمی‌شناسد (این جمله‌ی آخر هم شاعرانه بود؛ اما تصور نمی‌کنم شاعرانگی از «حقیقت» درون آن کم کرده باشد). به نظرم یک محک خوب برای سنجیدن «حقایق» درون کتاب، میزان تأثیر آن است. اگر کتابی موفق شود در ادبی منتقد، شوری تازه برای تحقیق در همان زمینه ایجاد کند، آن کتاب را می‌توان اثری مؤثر به حساب آورد. آقای پایمرد هرچند به صورت خودآگاه با آقای خرمشاهی هم داستان نباشد که با «اثری اثیری» (پرو، ۱۴۰۱: ۱۸) طرف است، با شوق خود (مثالاً در بررسی حذف نام «محمد» از دیوان خواجه) نشان می‌دهد که «ناخودآگاه» او بسیار از کتاب تأثیر پذیرفته است و بالاترین پاداش برای کار من همین است. آنچه برای روان‌کاو اهمیت دارد، ناخودآگاه مخاطبینش است و به خودآگاهی آنان که در وهله‌ی اول، کارش این است که ناخودآگاهشان را زیر سؤال ببرد و آن را مدفن کند، کاری ندارد. این کتاب، کتابی است که در صدد رساندن پیامی به ناخودآگاه خواننده است، حتی اگر خودش در وهله‌ی اول متوجه آن نشود؛ چراکه به قول لکان: «برای فهمیدن، زمان لازم است». به یاد سخن یکی از ادبیان بر جسته می‌افتم که درباره‌ی این کتاب گفته بود: «این کتاب مانند یک سمعونی است که هرچه از آن می‌گذرد، به نقطه‌ی او جش بیشتر نزدیک می‌شود». به نظرم این هم نکته‌ای شایسته‌ی توجه است که به نظر می‌رسد انتقادات ناقد محترم بیشتر

بر فصل اول کتاب متمرکز است و هرچه در صفحات کتاب جلوتر می‌رویم، به‌طور نسبی، فراوانی این انتقادات کم و کمتر می‌شود.

دوست دارم این سخن را با عبارتی از فروید از کتاب *رؤیاهای* به پایان برم: «دانشی که چیزی برای گفتن دارد، به تقاضا برای گوش شنوا و به دنباله‌رو، نیازی ندارد. یافته‌های آن لاجرم به خاطرش رأی جمع می‌کنند و می‌تواند صبر کند تا آن‌ها، توجه دیگران را به آن معطوف کنند» (فروید، ۱۳۸۶: ۵۶). کسانی ممکن است رشته‌ای به نام باستان‌شناسی ادبی را جدی نگیرند، یا آن را کم‌اثر پنداشند. به آنان حق می‌دهم که چنین بیندیشند. آینده، هم به ایشان و هم به من، نشان خواهد داد که این رشته حقیقتاً وجود دارد یا خیر.

#### ۴. سخن پایانی

خدای را سپاس می‌گوییم که کتاب حافظه و رود جادو مورد توجه اهل فن قرار گرفته است. این از بخت‌یاری من است که افراد از شاخه‌های گوناگون ادبی، هنری، فلسفی، زبان‌شناسی و روان‌کاوی، کتاب را بخوانند و درباره‌ی آن نظر بدهنند و امیدوارم این روند مبارک، درباره‌ی سایر مجلدات مجموعه‌ی «باستان‌شناسی ادبی» نیز اتفاق بیفتد، گو اینکه کوشش من بر آن است که پیش از چاپ نیز از نظرات برجسته‌ترین ادبیان برخوردار شوم تا در بررسی و پژوهش خود دچار لغزش و خطای کمتری شوم؛ خطایی که شوربختانه به خاطر گستردگی مبحث، اجتناب‌ناپذیر است. بی‌تعارف بگوییم اگر کسی خطایی در کتاب را به من تذکر دهد، مرا رهین منت خود ساخته است و تلاشم بر آن است که در چاپ‌های بعدی این خطاهای را به حداقل برسانم. به قول خواجه:

|                                  |                                    |
|----------------------------------|------------------------------------|
| ما نگوییم بد و میل به ناحق نکنیم | جامه‌ی کس سیه و دلخ خود ازرق نکنیم |
| رقم مغلطه بر دفتر دانش نزنیم     | سر حق بر ورق شعبده ملحق نکنیم      |

(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۶۱)

اما با توجه به وسعت بحث و نوبودن موضوع، امکان لغزش برای ناقدان محترم نیز بسیار زیاد است؛ به‌ویژه در آن حیطه‌هایی که رشته‌ی تخصصی ناقد نیست. گرچه باید

بگوییم مباحث روان‌کاوی که در این کتاب مطرح شده‌اند، حتی برای بسیاری از روان‌کاوان نیز جدیدند. بسیاری از منابع انگلیسی که در انتهای کتاب ذکر شده‌اند، هنوز ترجمه نشده‌اند و در زبان فارسی بسیاری از نویسنده‌گان آن‌ها ناشناخته‌اند. من برای رفع این نقیصه در حوزه‌ی روان‌کاوی فرویدی و لکانی، علاوه بر آثاری که در مقدمه‌ی آقای خرمشاهی بر کتاب حافظ و رود جادو از اینجانب نقل شده، دو منبع نیز تأثیف و ترجمه کرده‌ام که در بخش منابع ذکر شده‌اند.

#### یادداشت‌ها

۱. این مقاله، متن سخترانی نویسنده در نشست نقد و بررسی کتاب یادشده (از مجموعه نشست‌های مرکز حافظ‌شناسی) است.
۲. برای شرح بیشتر مراجعه کنید به دو اثر دیگرم که در ابتدای این مطلب به آن اشاره کردم و همچنین، به کتاب دیگر اینجانب گمشده در آینه.
۳. شاهدش هتاکی‌هایی است که از سوی افراد و فرقه‌های بیمار، بهویژه در فضای مجازی، نسبت به روان‌کاوان ابراز می‌شود (ما کجايم و ملامت‌گر بی کار کجاست!).
۴. عین عبارت آقای شفیعی کدکنی این است: «... در شعر حافظ، جاهایی که موسیقی داخلی اوج می‌گیرد و خواننده تفاوتی از این لحظه بین آن بیت و ایات دیگر احساس می‌کند، غالباً حروف معینی هستند که تکرارشان ایجاد موسیقی کرده است؛ مثل: 'دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم' و این حروف عبارت‌اند از: سین و شین (ص و ث) و ز. به نظر می‌رسد که حافظ از موسیقی سین و شین خوبی لذت می‌برده است و گویا خوش‌آهنگ‌ترین صوت در زبان فارسی تلفظ سین و شین باشد، دست‌کم اگر بخواهیم در چهار درجه حروف خوش‌آهنگ را دست‌بندی کنیم، سین و شین در گروه اول قرار می‌گیرند. علت این امر چیست؟ نمی‌دانم. شاید موسیقی یا روان‌شناسی بتواند آن را پاسخ دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۱۶۵). من در صفحه ۱۱۷ کتاب حافظ و رود جادو با عنوان «تلاؤ پرتوهای زرین خورشید ز پس پرده‌ی زلف» درباره‌ی حرف «ز» نیز ایده‌هایی را مطرح کرده ام و خشنود خواهم شد اگر فردی دیگر، چه‌بسا در کنار ایرادگرفتن، بتواند در این‌باره ایده‌هایی دیگر، غیر از مطالبی که من اظهار کرده‌ام، ارائه کند.

### منابع

- پایمرد، منصور. (۱۴۰۱). «نقد و نظر بر کتاب حافظ و رود جادو». مجله‌ی حافظ پژوهی، پرو، فرزام. (۱۳۹۸). گمشده در آینه. تهران: انتشارات ارجمند. ویراست دوم.
- . (۱۴۰۰). درس‌گفته‌های لکان در مؤسسه‌ی حکمت و فلسفه. تهران: انتشارات سیب سرخ.
- . (۱۴۰۱). حافظ و رود جادو. تهران: انتشارات نگاه.
- حافظ، خواجه شمس الدین. (۱۳۲۰). دیوان حافظ. به‌اهتمام محمد قزوینی و دکترقاسم غنی. تهران: به‌سرمایه‌ی کتابخانه‌ی زوار.
- ربته، ژان-میشل. (۱۴۰۱). راهنمای کمبریچ: لکان. ترجمه‌ی فرزام پرو. تهران: نشر خوب (زیر چاپ)
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). این کیمیای هستی؛ درباره‌ی حافظ. ج ۱. تهران: انتشارات سخن.
- صدیقیان، مهین‌دخت. (۱۳۸۰). فرهنگ واژه‌نمای حافظ. تهران: انتشارات روزنه.
- فروید، زیگموند. (۱۳۸۶). رؤیاه‌ها؛ سخنرانی‌هایی در معرفی روان‌کاوی. ترجمه‌ی فرزام پرو. تهران: نشر چشم.

مجله‌ی حافظ پژوهی (مرکز حافظشناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

سال ۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۲۶-۱۰۱

## تأثیر شعر حافظ بر ادبیات اواخر قرن هجدهم مجارستان

با بررسی زندگی و آثار یک سیاستمدار و یک شاعر نامدار مجار

کاتالین تورما\*

### چکیده

میهالی چوکونایی ویتر (۱۷۷۳-۱۸۰۵) یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های ادبیات کلاسیک مجارستان است. او نقشی مهم در تاریخ داشت، شعر او به نام «آرامگاه حافظ»، تقریباً دو دهه قبل از دیوان غربی‌شرقی گوته (اشتوتگارت، ۱۸۱۹) منتشر شد و حافظ را برای اولین بار، به خوانندگان اروپایی شناساند. شعری را که چوکونایی با الهام از حافظ سروده است، در پایان این مقاله برای نخستین بار به زبان فارسی منتشر می‌شود. در این شعر چوکونایی نمونه‌هایی زیاد وجود دارد که نشان می‌دهد او موفق شده است اطلاعاتی را از منابع عمدتاً لاتین بیابد و به اثر خود بیفزاید؛ مثلاً، می‌توان از انتخاب مقبره‌ی حافظ به عنوان محل سروden شعر و جوانانی که از عظمت حافظ سخن می‌گویند، صحبت کرد؛ علاوه بر این، چوکونایی در این شعر، شبیه به سبک حافظ، از استعاره، تشییه، شگرد تصویرسازی و حساسیت‌ها استفاده کرده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، ادبیات مجارستان، مقبره‌ی حافظ، میهالی چوکونایی ویتر.

\* کاتالین تورما، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اله، بوداپست. atatorma@gmail.com

## ۱. مقدمه

از نوشه‌های دانشوران غربی چنین برمی‌آید که اولین شاعر اروپایی که از حافظ شیرازی تأثیر پذیرفت، یوهان ولگانگ گوته (Johann Wolfgang Goethe)، شاعر مشهور آلمانی، بود. دیوان غربی‌شرقی (*West-Ostlicher Diwan*)، مجموعه‌اشعار وی که در سال ۱۸۱۹ م به چاپ رسید، فصل دومی دارد شامل یازده شعر با عنوان «حافظنامه». بی‌گمان نقش گوته در شناساندن حافظ به جهان غرب اهمیتی بسزا داشته است؛ اما با اطمینان نمی‌توان گفت که وی نخستین اروپایی متأثر از شعر حافظ بوده است.

در مقاله‌ی حاضر، سعی دارم دو شخصیت نامی مجار را به خوانندگان محترم ایرانی معرفی کنم که پیش از گوته با اشعار حافظ آشنایی پیدا کرده و به او دل بسته‌اند؛ نخست، سیاستمدار نامدار مجار، کنت کارولی رویسکی (Count Károly Reviczky) (۱۷۹۳–۱۷۳۶) است و دیگری، میهای چوکونایی ویتز (Mihály Csokonai Vitéz) (۱۸۰۵–۱۷۷۳) شاعری والامقام که هر دو پیش از گوته برای شناساندن حافظ به جهان غرب کوشیدند.<sup>۱</sup>

پیش از معرفی این دو شخصیت، لازم می‌دانم مشخص کنم چه کسانی در راه ترجمه‌ی اشعار حافظ به زبان‌های اروپایی گام برداشته‌اند.

آشنایی گوته با حافظ به این دلیل بود که وی ترجمه‌ی اشعار حافظ را به زبان مادری اش خوانده بود؛ زیرا دیوان حافظ به همت شرق‌شناس معروف، یوزف فون هامر-پورگشتال (Joseph von Hammer-Purgstall) (۱۷۷۴–۱۸۵۶)، ترجمه شده و در سال ۱۸۱۲، با عنوان دیوان محمد شمس الدین حافظ (*Der Diwan, von Mohammed Schemsed-din Hafis*) به چاپ رسیده بود. این ترجمه که پانصد و پنجاه واندی از غزل‌های حافظ را دربردارد، از همه‌ی ترجمه‌های پیشینش کامل‌تر است؛ اما قبل از این ترجمه، کتاب گلهای ادبیات فارسی (*The Flowers of Persian Literature*)، اثر دانشور انگلیسی، سِر ویلیام جونز (Sir William Jones) (۱۷۹۴–۱۷۴۶) که در اوخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم میلادی منتشر شد، در شناساندن حافظ به اروپایان

نقشی شایسته ایفا کرد. در این کتاب که سعی در شناساندن نمونه‌هایی از ادبیات قدیم فارسی دارد، ۲۵ غزل حافظ از مترجمان مختلف دیده می‌شود.<sup>۲</sup> این کتاب که به زبان انگلیسی نوشته شده بود، در زمان خود در بسیاری از کشورهای اروپایی مورد پسند افتاد؛ اما همین سرویلیام جونز، ۳۱ سال قبل از انتشار گل‌های ادبیات فارسی، کتابی ۵۴۲ صفحه‌ای با چهار غزل کامل و ۲۸ پاره از غزل‌های مختلف حافظ را با ترجمه‌ی لاتینی آن به چاپ رسانده بود (رک. جونز، ۱۷۷۴). جونز پس از انتشار این کتاب به زبان لاتینی، در همه‌ی کتاب‌های بعدی خود، ضمن حفظ ارتباط با تاریخ یا فرهنگ ایران، دست‌کم ترجمه‌ی یکی دو غزل حافظ را به زبان‌های گوناگون معرفی کرد؛ ولی در اینجا سؤالی پیش می‌آید: خود جونز چگونه با حافظ و اشعارش آشنا شد؟

## ۲. نقش کارتارولی رویسکی

کارتارولی رویسکی، سیاستمدار و دانشور مجار که افزون بر آشنایی با زبان‌های اروپایی، از جمله یونانی، بسیاری از زبان‌های شرقی مانند ترکی، عربی، عربی و فارسی را هم می‌دانست، وقتی اشعار حافظ را خواند، برآن شد همه‌ی اروپاییان را با زیبایی‌های آن آشنا کند؛ از این‌رو، شانزده غزل حافظ را به صورت نمونه‌های ادبیات فارسی به زبان لاتینی برگرداند و در سال ۱۷۷۱م، به صورت کتابی با نام نمونه‌های شعر فارسی (Specimen Poeseos Persicae) منتشر کرد. رویسکی برای یکایک ترجمه‌های خود شرح و توضیحات دقیق و دانشورانه نوشت.

سرویلیام جونز، در سال‌های پایانی قرن هجدهم، با این سیاستمدار مجار شروع به نامه‌نگاری کرد. بعضی از نامه‌های آن دو که بعدها به چاپ رسید، ارتباط علمی میان این دو دوستار ادبیات فارسی و نیز تأثیر رویسکی بر جونز را آشکار می‌کند. در یکی از نامه‌ها به روشنی دیده می‌شود که جونز به ترغیب رویسکی، به مطالعه‌ی ادبیات فارسی روی آورده است. جونز در یکی از نامه‌هایش اهمیت آشنایی با سیاستمدار مجار را چنین شرح می‌دهد: «شما نمی‌توانید تصور کنید چقدر نسبت به دوره‌ای که با هم در

انگلستان آشنا شدیم، دگرگون شده‌ام. در آن هنگام بنده جوان و بی‌مالحظه بودم؛ اما اکنون خودم را کلاً به ادبیات واگذار کرده‌ام و اهداف اصلی بنده پرهیزکاری، شهرت و مهم‌تر از همه، دوستی شماست. هیچ‌چیز دلسوزتر، بالارزش‌تر و عزیزتر از آن‌ها برای بنده وجود ندارد» (جونز، ۱۸۰۵: ۷۷).

رویسکی در سفری به لندن، در سال ۱۷۶۸م، با جونز آشنا شد. از این تاریخ تا سال ۱۷۷۱م، آن دو نامه‌نگاری‌های بی‌دریبی داشتند. جونز، پس از سال ۱۷۷۱م بیشتر به امور حقوقی پرداخت و درنتیجه، نامه‌نگاری او با رویسکی، نسبت به چهار سال قبل، رو به کاهش گذاشت. در دوره‌ی اول دوستی رویسکی و جونز، موضوع اصلی نامه‌هایشان همیشه ادبیات، بهویژه ادبیات فارسی، بود. جونز که دانشوران نسل‌های بعد، او را پدر شرق‌شناسی لقب دادند، معمولاً نظر رویسکی را در زمینه‌ی شرق‌شناسی می‌پرسید و جواب مناسب و کامل را همیشه از وی می‌گرفت. جونز حتی درباره‌ی درک اشعار حافظ نیز از رویسکی نظرخواهی می‌کرد؛ مثلاً یک بار از رویسکی پرسید که اشعار حافظ را چگونه بفهمیم؟ آیا این اشعار تمثیلی‌ست یا هر واژه‌ی شعر را باید همان‌گونه فهمید که معنا می‌دهد؟ رویسکی در پاسخ چنین می‌نویسد:

«راجع به تردید شما در تمثیل فرضی اشعار حافظ، بسیار می‌توان گفت. من ترجیح می‌دهم دلیل مسلمانان برای شرح تمثیلی اشعار شاعر بزرگ را بزرگداشت و احترام به وی بدانم. هدف ایشان توجیه کردن شیوه‌ی زندگی وی به عنوان شاعر است. بیشتر شرح نویسان، مانند شمعی و سروری و غیره، بر آن بودند که با شرح کردن تمثیلی اشعار مربوط به شراب، جوانی، عیش و عدم رعایت دین، این اشعار را برای مسلمانان دین دار هم پذیرفتند کنند» (جونز، ۱۸۰۵: ۴۸ و ۴۹).

رویسکی، در همین نامه، درباره‌ی مرگ حافظ با نقل حکایتی چنین می‌نویسد: «وقتی شاعر بزرگ ایرانی درگذشت، روحانیان اجازه‌ی دفن وی در گورستان شهر را نمی‌دادند؛ چون اشعار وی سرشار از مطالب ممنوعه و کفرآمیز بود؛ از این‌رو، تصمیم گرفتند از اشعار خود وی جوابی برای این موضوع بیابند. سوزنی را در دیوان حافظ

فرو کردن و گفتن: پاسخ این مشکل را بیتی می‌دهد که نوک سوزن در آنجا قرار گرفته باشد. نوک سوزن به این بیت رسید:

قدم دریغ مدار از جنازه‌ی حافظ  
که گرچه غرق گناه است، می‌رود به بهشت  
بعد از خواندن این بیت، جنازه‌ی او را به خاک سپردن و اعلام کردن که اشعار حافظ  
همگی تمثیلی است. جونز این داستان و بیت نقل شده را در کتاب خود می‌آورد، بی‌آنکه  
نامی از رویسکی ذکر کند» (همان).

گزا کپش (Géza Képes) (۱۹۰۹-۱۹۸۹)، ادیب مجار که به ۲۵ زبان آشنا بود، در یکی از مقاله‌های خود به اثبات می‌رساند که جونز هم نظریه‌هاییش درباره‌ی ادبیات شرقی را از نامه‌های رویسکی گرفته و به صورت کتاب منتشر کرده است (رک. کپش، ۱۹۶۴-۳۹۷: ۴۰۵-۴۰۵؛ بنابراین، آشکار است که اطلاعات رویسکی از ادبیات فارسی بر نوشته‌های ادبی جونز تأثیر بسیار نهاده است؛ گرچه جونز در کتاب مشهورش، در شناخت ادبیات آسیایی، تنها یک بار از رویسکی نام برده است (رک. جونز، ۱۷۷۴: ۱۰۲-۱۰۴). وی در آن کتاب غزلی از حافظ را ظاهراً با ترجمه‌ی خود می‌آورد (رک. همان) اما، در پی‌نوشت متذکر می‌شود که ترجمه را دوست محترم‌ش انجام داده است (رک. همان: ۱۰۴-۱۰۵) که دوست محترم‌ش کسی جز رویسکی نبوده است؛ ولی از آنجاکه آن غزل خاص در کتاب رویسکی به نام نمونه‌های شعر فارسی، دیده نمی‌شود، باید نتیجه گرفت که رویسکی آن غزل را در یکی از نامه‌هایش برای جونز ترجمه کرده بوده؛ زیرا رویسکی معمولاً در نامه‌هایش چند ترجمه‌ی خود را نیز ضمیمه می‌کرده است.

شوربختانه آن ترجمه‌ها در مجموعه‌ی نامه‌های جونز دیده نمی‌شود؛ اما امروز بر پایه‌ی برخی نامه‌های باقی‌مانده می‌توانیم ثابت کنیم که رویسکی دست‌کم ۲۲ ترجمه از غزل‌های مختلف حافظ را برای جونز فرستاده است.<sup>۳</sup> جونز کتاب خود را درباره‌ی شناخت ادبیات آسیایی، به قصد معرفی شعر و ادب قاره‌ی هند و غرب آسیا نوشت؛ اما به طور پراکنده در فصل‌های مختلفش اطلاعاتی درباره‌ی حافظ نیز گنجاند. باب چهارم آن کتاب، با عنوان «الغزل»، بیشتر به اشعار حافظ می‌پردازد (رک. همان: ۱۰۱-۱۲۵)؛

حال آنکه رویسکی همه‌ی کتاب خود را، همان‌گونه که پیش‌تر یادآوری شد، به معرفی اشعار حافظ اختصاص داده بود. اگر کسی با هر دو کتاب رویسکی و جونز آشنای باشد، درخواهد یافت که کتاب رویسکی به نام نمونه‌های شعر فارسی، از نظر معرفی اشعار حافظ، بسیار دقیق‌تر و حاوی اطلاعاتی بیشتر است. تلاش مجدانه‌ی میهای چوکونایی ویتز، شاعر نامی مجار، برای دستیابی به این کتاب اهمیت آن را آشکار می‌کند.

### ۳. نقش شاعری نامدار

میهای چوکونایی ویتز (۱۷۷۳-۱۸۰۵) یکی از مهم‌ترین شعرای مجار در عصر روشنگری است. وی در عین حال، شاعری فاضل (Poeta Doctus) و شاعری ذاتی (Poeta Natus) نیز نامیده می‌شد؛ یعنی هم استعدادی ذاتی داشت و هم شوق بسیار برای فراگرفتن موارد علمی؛ به همین دلیل، پیوسته در حال خواندن و فراگیری بود. تعدادی از آثار او به صورت دست‌نوشته باقی مانده است که در میانشان یادداشت‌ها و جزووهای علمی نیز وجود دارد. یکی از جزووهایش، با حجمی ۱۳۰ صفحه‌ای، درباره‌ی جزیره‌ی «قناری» است. یادداشت‌های دیگرش درباره‌ی موضوعاتی متنوع از گیاه‌شناسی تا ادبی است. از میان آن‌ها به دو یادداشت باید اشاره کرد: ۱. یادداشتی درباره‌ی دین‌های کهن مجار<sup>۴</sup> که پس از خواندن کتاب معروف توomas هاید<sup>۵</sup> (Thomas Hyde ۱۶۳۶-۱۷۰۳) نوشته است؛ ۲. یادداشتی درباره‌ی ادبیات شرق است که پس از مطالعه‌ی کتاب یادشده‌ی جونز نوشته است. براساس داده‌ها به نظر می‌رسد چوکونایی پس از مطالعه‌ی کتاب جونز با اشعار حافظ آشنایی یافته است. وی پس از خواندن آن کتاب چنان شیفته‌ی شاعر پارسی‌گوی شد که شعری در ستایش او نوشته؛ شعری که در پایان این مقاله خواهد آمد. سپس، تصمیم گرفت مقاله‌ای درباره‌ی هنر و زندگی حافظ بنویسد؛ اما از آنجاکه کتاب جونز اطلاعات کافی از حافظ در اختیار او نمی‌گذاشت، به فکر افتاد کتاب رویسکی به نام نمونه‌های شعر فارسی (Specimen Poeseos Persicae) را نیز مطالعه کند. در سال ۱۸۰۳م، به فرانس کازینسی (Ferenc Kazinczy) را

(۱۸۳۱-۱۷۵۹)، حکیم و ادیب بزرگ دوران روشنگری مجار، نامه‌ای نوشت و جویای کتاب رویسکی شد: «در حال حاضر، مشغول جمع‌آوری اطلاعاتی درباره‌ی زندگی حافظ، که در سرزمین خود نخستین شاعر شرقی است، هستم؛ اما نمی‌دانم کتاب رویسکی تحت نام *Specimen Poëseos Persiaticaæ* را کجا می‌توانم بیابم؛ در کتابخانه‌ی ما موجود نیست» (چوکونایی، ۱۹۹۹: ۲۴۴).

یک سال بعد از نوشتن این نامه، چوکونایی از ویراستارش، یوزف مارتون (József Márton) نامه‌ای دریافت کرد که خبر از نایاب‌بودن کتاب رویسکی می‌داد: «نه گزیده‌نامه‌ی فارسی (*Anthologia Persica*) را می‌توانم در شهر وین (Vienna) براتان پیدا کنم، نه نمونه‌ی ادبیات فارسی (*Specimen poeseos Persicae*) را. کتاب رویسکی را در اینجا به چاپ رسانده‌اند؛ اما تمام شده است» (چوکونایی، ۱۹۹۹: ۲۹۲).

گفت آورده بالا آشکار می‌کند که یک سال قبل از درگذشت چوکونایی، کتاب نمونه‌ی اشعار فارسی و جنگ اشعار فارسی در مجارستان و اتریش نایاب بوده است. جنگ اشعار فارسی را که کتابی ۸۷صفحه‌ای و شامل ترجمه‌ی اشعار کلاسیک فارسی به زبان لاتینی است، فرهنگستان زبان‌های شرقی (Akademie der Orientalischen Sprachen) ویرایش و در سال ۱۷۷۸م، در وین منتشر کرده بود. این فرهنگستان را ماریا ترزا (Maria Theresia)، امپراتور اتریش و مجارستان، در سال ۱۷۵۳م، تأسیس کرد و در زمان خود، مهم‌ترین مرکز فراگیری زبان‌های شرقی بود. خود رویسکی نیز با زبان و فرهنگ‌های شرقی در این فرهنگستان آشنا شده بود.

چوکونایی برای کامل‌کردن مقاله‌ای که می‌خواست درباره‌ی حافظ بنویسد، تا پایان عمر در جست‌وجوی کتاب پارازش نمونه‌های شعر فارسی بود و حتی برای پیداکردن آن کتاب دست به دامان فرانس سچنی (Ferenc Széchényi) (۱۸۲۰-۱۷۵۴)، اشرفزاده‌ی مشهور مجار شد و نامه‌ای به او نوشت. تاریخ این نامه شش ماه پیش از درگذشت اوست:

«نزدیک به نیم سال است که کتاب این حقیر، تحت عنوان چکامه‌های آناکرئونی، در چاپخانه‌ی شهر وین نیمه‌تمام مانده است؛ چراکه امکان دسترسی به کتاب بالارزش مرحوم کنت کارولی رویسکی با عنوان *Specimen Poëseos Persicae* که از آن ضرورتاً باید برای یادداشت‌های شعرهای خودم استفاده کنم، هیچ‌جا برایم مقدور نیست؛ با آنکه در تمامی کتابخانه‌های خصوصی و عمومی دور و بر، گشته‌ام و به خرج خود، در همه‌ی کتابفروشی‌ها و عتیقه‌فروشی‌های پست و وین پرس‌وجو کردم. از حضرت عالی خواهشمند جلدی از این کتاب را در اختیار این بنده با رسید بازگشت از کتابخانه‌ی ملی قرار بدهید» (چوکونایی، ۱۹۹۹: ۳۰۲).

این آخرین نامه‌ای است که جست‌وجوی کتاب رویسکی را نشان می‌دهد. در نامه‌های بعد اشاره‌ای به این مطلب نمی‌بینیم و درمی‌باییم که چوکونایی، به جز کتاب جونز، منبعی دیگر برای شناخت حافظ در دسترس نداشته است. به همین دلیل است که چوکونایی شعر ستایش خود از حافظ را به سبک و سیاق آثار آناکرئون (*Anacreon*)، شاعر بلندآوازه‌ی یونانی، سروده که این خود شایسته‌ی بررسی است.

آناکرئون که در سراسر اروپا به شاعر عشق و شراب شهرت دارد، در سده‌ی ششم پیش از میلاد می‌زیست. مجموعه‌ای از شصت شعر تغزلی به زبان یونانی باستان در دست است که به آن شاعر نسبت داده شده است و آناکرئونتیا (*Anacreontea*) نامیده می‌شود. این مجموعه اولین بار در اواسط قرن شانزدهم به چاپ رسید و تا اوایل قرن نوزدهم تصور می‌شد که همه‌ی آن اشعار اصالت واقعی دارد و از سروده‌های آناکرئون است؛ اما رفته‌رفته، براساس شواهد زبان‌شناختی، آشکار شد که آن اشعار را حداقل در طول پنج سده پس از آناکرئون، شاعران مختلف سروده‌اند؛ اما همگی سبک سرایش و ویژگی‌های محتوایی اشعار او، یعنی توصیف زیبایی‌های زندگی و ستایش از عشق و می‌را حفظ کرده‌اند<sup>۷</sup>. محبوبیت این اشعار باعث شد که در قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، بسیاری از شاعران اروپایی به این طرز که «سبک آناکرئون» نامیده می‌شد، شعر بسرایند و چوکونایی هم شعر خود در ستایش حافظ را به این قالب سرود.

جونز در کتاب خود به شباهت اشعار آناکرئون و حافظ چند بار اشاره کرده است (رک. جونز، ۱۷۷۴: ۲۱۴ و ۱۰۵ و ۲۱۵). جونز برای بالا بردن مقام حافظ در میان اروپاییان این سنجش را پیش کشید؛ زیرا معتقد بود مقایسه‌ی شاعری کم‌شناخته با شاعری نامدار، به ارزش کار شاعر ناشناخته کمک می‌کند؛ با این استدلال، او فردوسی را نیز با هومر قیاس کرده بود. در نامه‌ی زیر چوکونایی به شباهت شعرهای آناکرئون و سروده‌های حافظ اشاره می‌کند: «لطفاً از کتاب‌های مورد خواست من، آن‌هایی را که عالی‌جانب دارند، در اولین فرصت ممکن برای من بفرستید که با آن‌ها مقاله‌ی خودم را درباره‌ی زندگی آناکرئون و حافظ و هنر شاعری آناکرئونی و فارسی، به کمال برسانم» (چوکونایی، ۱۹۹۹: ۲۴۴).

نقد شباهت موضوعی و سبکی اشعار حافظ و آناکرئون، در دوره‌ی یادشده، بسیار فraigیر بود. در سال ۱۷۸۷م، جان نوت، در مقدمه‌ی کتاب خود که شامل ترجمه‌های اشعار حافظ است، می‌نویسد که شباهت سروده‌های این دو شاعر بزرگ، شگفت‌انگیز است (رک. نوت، ۱۷۸۷: ۹). به همین دلیل، اولین ترجمه‌های حافظ به زبان مجاری به وزن و سبک اشعار آناکرئونی شکل گرفت (رک. فاییان، ۱۸۲۴).

از گفته‌های پیش روشن می‌شود که در سال‌های پایانی سده‌ی هجدهم و اوایل قرن نوزدهم در اروپا مقایسه‌ی اشعار این دو شاعر تداول عام یافته بود؛ پس جای شگفتی نیست که چوکونایی هم تحت تأثیر این اندیشه، شعر ستایش از حافظ با نام «ترتیب حافظ» را در کتاب آهنگ‌های آناکرئونی (*Anakreoni Dalok*) خود بگنجاند. بنا بود این کتاب با مقاله‌ای مفصل درباره‌ی زندگی و آثار حافظ تکمیل شود که مرگ، چنین فرصتی را به شاعر نامدار مجار نداد و کتاب به صورت ناتمام، پس از مرگ شاعر، بدون مقدمه‌ی علمی آن، در سال ۱۸۰۶م منتشر شد. از مقدمه‌ی ویراستار کتاب می‌توان فهمید که چوکونایی چه هدفی از نوشتن این کتاب داشته است. ویراستار داستان چگونگی انتشار این اثر را در مقدمه خود چنین می‌نویسد:

«این اثر مختصر را نویسنده‌ی عالی‌قدر مرحوم در سال ۱۸۰۲م (بدون مقدمه‌ی آن) برای چاپ در اختیار من گذاشت. در انتشار این کتاب برآن بودم که با توجه به ارزش داخلی آن، زیبایی ظاهری آن هم هماهنگ باشد. با نشان دادن آن کتاب به دوستم، وی آن‌قدر به آن علاقه‌مند گشت که می‌خواست آن را تکمیل کند؛ ولی نه با شعر، بلکه با مقدمه‌ای علمی درباره‌ی چگونگی شعر مشرق‌زمین؛ مانند جلد اشعار آناکرئونی که در پاریس همراه با آهنگ‌های موسیقی منتشر شده بود، با یادداشت‌هایی درباره‌ی آهنگ‌های آناکرئونی چاپ شود. او به دلیل بیماری پایدار خود، تنها توanst این یادداشت‌ها را آماده کند؛ اما دیگر توان تکمیل کتاب را نداشت و به دلیل همین بیماری دارفانی را بدرود گفت. وی ظاهراً مایل بود جلد کتاب خود را آرایش دهد؛ قرار بود یک طرف آن حکاکی از تربت حافظ باشد؛ اما این آرزو نیز نیمه‌تمام ماند» (چوکونایی، ۱۷۰۶: ۳-۷).

گفت آورد بالا نشان از اهمیت نقش شاعر شیرازی در کتاب آهنگ‌های آناکرئونی دارد؛ اما متقدان آن شعر را با دیگر اشعار کتاب همساز ندیدند و از آن خرد گرفتند. در چاپ انتقادی اشعار چوکونایی، متقدان درباره‌ی «تربت حافظ» نوشتند که جای دادن آن شعر در کتاب آهنگ‌های آناکرئونی صحیح نیست (رک. همان، ۲۰۰۵: ۴۰۵). آن‌ها نظر خود را با چهار دلیل توجیه کردند: آن شعر بسیار طولانی تر از دیگر شعرهای است، به تصنیف<sup>۸</sup> بیشتر شباهت دارد تا شعر، «تربت حافظ» عاری از هرگونه شرح و یادداشت است؛ حال آنکه باقی اشعار همه شرح و یادداشت ویژه‌ی خود را دارد و به دلیل آنکه این شعر آخرین شعر آهنگ‌های آناکرئونی است احتمالاً باید الحق بعدی باشد (رک. همان).

ابطال کردن این دلایل آسان است: بی‌یادداشت‌ماندن شعر «تربت حافظ» اکنون بر ما آشکار است و می‌دانیم مرگ چنین فرصتی را از شاعر دریغ کرد. در کتاب آهنگ‌های آناکرئونی شعری دیگر به نام «عیاشی‌ها» (Orgiák) نیز دیده می‌شود که شکل تصنیفی دارد<sup>۹</sup>. سرانجام، به دلیل آنکه چوکونایی همیشه با دقت و ظرافت بسیار زیاد کتاب‌های خود را مرتب می‌کرد، ممکن نیست که به یکی از کتاب‌های شاعرانه‌ی خود غافلانه شعری اضافه کرده باشد؛ مخصوصاً با توجه به یکی از دیوان‌های اشعار وی به نام لیلآ

(Lilla) که از عشق الهام گرفته و به قدری زیباست که متقدان آن را رمان شاعرانه (Poétai Román) نامیده‌اند. ترتیب و ساخت جلد آهنگ‌های آناکرئونی طوری است که حکاکی‌های آناکرئون و حافظ در دو طرف جلد، کتاب را در میان می‌گیرند: عنوان کتاب، آهنگ‌های آناکرئونی است و کتاب با تصویری از شاعر یونانی آغاز می‌شود و با شعری بلند در ستایش حافظ به پایان می‌رسد تا تعادل میان دو شاعر بزرگ شرق و غرب حفظ شود. همان‌طور که در مقدمه‌ی ویراستار کتاب آمده است، چوکونایی می‌خواست در پشت جلد کتاب، تصویری از تربت حافظ را بگذارد. با اضافه کردن مقاله‌ی تطبیقی درباره‌ی شاهاتهای اشعار آناکرئون و حافظ که متأسفانه به اتمام نرسید، کاملاً معلوم می‌شود که مقصود چوکونایی اشاره کردن به شباهت این دو شاعر معروف بوده است. شباهت آن‌ها فقط از این نظر نیست که به موضوعی یکسان علاقه داشته‌اند؛ بلکه هر دو آنان بهترین و مشهورترین شعراً سرزمین خود بوده‌اند.

چوکونایی، در شعر آغازین کتاب، با عنوان «خطاب به مجارها» (Magyarokhoz) ملت مجار را مخاطب قرار می‌دهد و می‌گوید که در کتاب حاضر به سبک حافظ و آناکرئون فقط درباره‌ی عشق و می‌شعر می‌سرايد.<sup>۱۰</sup> با توجه به اطلاعات فوق می‌توان نتیجه گرفت که چوکونایی، احتمالاً با این کتاب می‌خواسته شاهکاری به سبک شاعران بزرگ در موضوع عشق و می‌بنگارد و پس از شاعران عشق و می‌سرای یونانی و ایرانی، او شاعر عشق و می‌سرای مجار باشد و سلسله‌ی شعراً عشق و می‌سرای را بعد از آناکرئون یونانی و آناکرئون ایرانی، یعنی حافظ، با خود، حافظ مجار، به پایان برساند. شایان ذکر است که این شعر به صورت ترجیع‌بند سروده شده است و بیت ترجیع آن، نام حافظ را دارد. همان‌گونه که حافظ در پایان هر غزل تخلص خود را می‌آورد، بیت‌های ترجیع، تخلص حافظ را تکرار می‌کند. چوکونایی، افزون بر این تخلص، استعاره‌ها، تشبیه‌ها، صور خیال و نازک‌اندیشی‌هایی به سبک حافظ در این شعر به کار برده است.

در پایان، شایسته است به منبع الهام این شعر نیز اشاره شود؛ منبع الهام، همان بیت حافظ درباره‌ی پایان زندگی خودش است:

قدم دریغ مدار از جنازه‌ی حافظ که گرچه غرق گناه است، می‌رود به بهشت  
چوکونایی که زبان فارسی نمی‌دانست، با این بیت به زبان لاتینی آشنا شد:

Gressum noli retorquere ab Hafezi exequiis,  
Tametsi enim peccatis demersus sit, in coelum intrabit  
(JONES, 1774: 236)

تصویر شاعرانه‌ی رایج در شعر حافظ، عاشق‌بودن بلبل به گل سرخ، در شعر چوکونایی نیز دیده می‌شود. از ترجمه‌های جونز بیت‌های زیر می‌توانسته در کانون توجه شاعر مجار قرار گرفته باشد:

O Hafez, mirum effet si quis possit dicere,  
Nos luscinias esse, & tempore rofarum filere (ibid: 104)

یا بیتی که در آن هم مفهوم گل و هم مفهوم بلبل دیده می‌شود:

Rosa in hortum venit; ne sis e digressus metu omnino vacuus:  
Sodalem, et vinum pete, et palantium roseti (ibid: 107)

#### ۴. شعر چوکونایی به زبان فارسی

در پایان اجازه می‌خواهم این شعر بسیار زیبا را که با بذل وقت و توجه آقای علی بهبهانی به جامه‌ی کلماتی فاخر آراسته شده است، به خوانندگان محترم ایرانی پیشکش کنم.

#### تر بت حافظ

تک‌سراب:

ای زنان قهوه‌گون‌گیسوی شیراز،  
دختر کان تیره‌چشم،  
ابریشم به بر کنید

و سینه‌سارِ سیمین فامِ خویش

به گل‌های سرخ بیارایید.

بازو به بازو گره زنید و

این سرود را طنین‌افکن، سر دهید

کنار تربت حافظه:

«آه، درود بر تربت حافظه!

اینجا که آرمیده است او،

در زیر بوته‌های گل سرخ،

شاعر شیرین کلامِ شرق».

هم‌سرايان:

آه، درود بر تربت حافظه!

اینجا که آرمیده است او،

در زیر بوته‌های گل سرخ،

شاعر شیرین کلامِ شرق.

تک‌سرا:

شراب نثارم کن، دخترکِ ساقی، شراب!

آن شراب لعل گونه‌ی ارغوانی را دوست می‌دارم

که تاکش، جای جای، می‌روید

از سنگِ سرمست کوه‌ساران شیراز.

چنین شرابی در سراسر این جهان

بی‌مثال است،

آری، بی‌مثال؛

این شراب تیره است و طلایی است،  
دلگشای من است،  
دیده‌افروزم.

سرمستم و بی‌خود می‌شوم به ناز و  
به خواب می‌روم  
در آغوشِ دلارام جوانم  
با زلف بی‌شکنش.

سر از خواب بر می‌دارم، دخترکان؛  
نوشیدم از آن شراب؛ در سر، اما، هیچ  
تشویشِ خُمارم نیست.

طنین درافکنید، ای دخترکان،  
نیروی این شراب بهشتی را  
و بیفشاریدش

بر تربت حافظ،

میان گلهایی رنگارنگ.

آوازهای او شادی‌گسترنده،  
لذت‌آورند و نیرومند،  
از هر نوایش عشق‌ها می‌تراوند،  
به سانِ شراب، لعل‌گونه شراب.

هم‌سرايان:  
آه، درود بر تربت حافظ!  
اینجا که آرمیده است او،  
در زیر بوته‌های گل سرخ،

شاعر شیرین کلام شرق.

تک سرا:

کاری شیرین است کار عشق،

کاری شیرین است، دختر کان!

و سرنوشتشی بهشتی است کار عشق

میان بازوانِ نوازشگر او:

جوانکی با طُرّه‌های قهقهه گون.

شراب که می‌نوشم، دختر کان،

شعله‌ی عشق مرا دامن می‌زند...

و چون شعله‌ی عشق مرا دامن می‌زند،

آه، چه شیرین است این شراب!

آمورِ فریب کار را دیدم

در اکلیل زار کوهی.

همو را خفته دیدم؛

بر او دل سوزاندم و با تکانی به نواش

میان آغوش گرفتم آن خفته‌ی کوچک را.

آه، چگونه خفتی! و از آن پس

آن جوانک بالابلند را

تا چه مایه دوست می‌توانم داشت!

دختر کان، عشق بورزید

و بر تربت حافظ

حرمت بگذارید!

چرا که او به آوای شیرین خود

بر تارک شمایان عشق می‌چکاند  
و نغمه‌هایش بهسان خدنگ عشق  
در دلتان می‌خاند.

هم‌سرایان:

آه، درود بر تربت حافظ!  
اینجا که آرمیده است او،  
در زیر بوته‌های گل سرخ،  
شاعر شیرین کلام شرق.

تک‌سرا:

هم‌اکنون گل‌ها گرم شکفتن‌اند؛  
گل سرخ بهسان شهبانویست:  
بر اورنگ رنگارنگ خود می‌نشیند  
و نرگس‌ها گرد بر گرد او  
ایستاده به پا کُرنش می‌کنند.  
لاله‌ها و شقایق‌ها و سنبله‌ها  
حاکسارانه فرومی‌خمند  
به زیر تخت خسروانه‌ی گل سرخ  
و بر فرازش بهار دل‌افروز  
اطلس آبی برمی‌افرازد.  
پُرنگار باش، ای بیشه‌زار سرشار،  
پرنگار باش با هزار گل  
و عطر خویش، ابروار، پراکنده دار

بر تربت حافظ نیکوسرشت!  
و شما، ای دختران گل‌گون عذار،  
فراز آیید به چیدن گل‌های سرخ  
از سبزهزار حافظ نیکوسرشت  
که جان بهشتی او شکوهمند است  
بهسان گل سرخ؛ و آوازه‌ی بلندش،  
بهسان عطر گل سرخ، پراکنده است  
بر دل‌ها و دیار ما.

هم‌سرايان:  
آه، درود بر تربت حافظ!  
اینجا که آرمیده است او،  
در زير بوته‌های گل سرخ،  
شاعر شيرين کلام شرق.

تک‌سرا:  
در بوته‌زارِ سبز، می‌شنوم  
بلبل را به نواساري.  
گوش بسپرید، ای دختر کان!  
که حالیا، به نرمی، راه زیر می‌زند او  
پس به نوای بم تحریر می‌کند  
پس خروش کرنا برمی‌دارد و آنگاه می‌غرد،  
طنین درمی‌افکند، می‌شتايد،  
لرزه می‌گیرد، یک نفس می‌سرايد.

تا چه مایه اثربخش است! تا چه پایه شادی بار!  
 تا چه مایه لطف‌آمیز! تا چه پایه عاشق‌وار!  
 وَه که این گونه آواز سر داد او،  
 همان شاعر دل‌گشای،  
 که آرمیده درین تربت.  
 هم بال با این آوازها، اما، جان او  
 به تسلایی شیرین  
 ازین پنهان پر افشارنده است  
 فراسوی دختران بهشتِ علن:  
 بهسان همین مرغکی  
 که بی‌خود از خویش اوفتاده در آغوشِ  
 زیبای گل سرخ.

هم‌سرایان:  
 آه، درود بر تربت حافظ!  
 اینجا که آرمیده است او،  
 در زیر بوته‌های گل سرخ،  
 شاعر شیرین کلام شرق.

تک‌سر:  
 آه، درود بر دیار شاعران و فرزانگان،  
 درود بر شیراز!  
 آوازه‌ی اقلیمت گستردہ  
 به پیرامون خاوران و دریابی

که زمینش در میان گرفته،  
از آن رو که میان دیوارهای سنگی تو  
قربانگاهی از خرد ماندگار شده است  
و در لیموزارانت  
صدها شاعر آواز می خوانند؛  
آوازی چنان که با سروشان  
منار جنبان اصفهان  
و دجله و سند، ناقوس می زنند.  
و اما کدامین یک از فرزندان شیراز  
چنین سرو دی می تواند خواند  
که این آواز خوان ما،  
همو که درین تربت آرمیده است؟  
آه، ای شاعران، تاج گل های خویش  
به تربت حافظه برنهید  
تا از آهنگ این شاعر  
بیاموزید که در مجلس ما  
چگونه باید آواز خواند و عشق ورزید.

همسرایان:  
آه، درود بر تربت حافظ!  
اینجا که آرمیده است او،  
در زیر بوته های گل سرخ،  
شاعر شیرین کلام شرق.

تک‌سرا:

شک نیست که آن دوشیزگان  
— زادگان مادران سرزمین عثمانی— زیبایند؛  
باین‌همه، دختران نازک‌آرای یونان  
در استانبول خریدار افرونتری دارند  
و بر اینان حرمت افرونتری می‌گذارند در استانبول.  
دیارِ چرکسان به گل‌های سرخ شمال آراسته،  
و زیباروی گندم‌گون عرب را  
آفتاب جنوبی آفرین خوانده است.  
سیاه‌چشمان‌اند، ای سمرقند،  
دخترکان تو!  
و گلگون‌عذارند، ای کشمیر،  
بانوانت!  
در سراسرِ مرزهای شرق، اما،  
تنها در ایران‌زمین،  
در ایران‌زمینِ شوکت‌مند  
آری، تنها در خط‌های دیده‌نواز  
در ولایت پارس  
و تنها در سرزمین شیراز  
می‌بالند زیباترینِ چشم‌ها و نازکانه‌بازوها،  
لب‌ها و عارض‌ها،  
نارِ پستان‌ها و دل‌های شوکت‌مند دخترانه،  
دخترانی که جهانی بر آنان آفرین خوانده‌است.  
و حافظ! نزد تو آمدند

این دختران پُر جاه و جلال  
تا سرودت را سپاس بگزارند.  
همین طُرفه حوریان زمینی‌اند، آری،  
پای کوب و سرو دخوان  
نزدیک تربت تو،  
دختران سهی سرو،  
زیباترینانِ اینِ جهان!

هم‌سرايان:  
آه، درود بر تربت حافظ!  
اینجا که آرمیده است او،  
در زیر بوته‌های گل سرخ،  
شاعر شیرین کلام شرق.

تک‌سرا:  
چه‌ها که من احساس می‌کنم! گل‌ها  
از غنچه‌های خویش برون می‌نگرند،  
عطر می‌سایند،  
ابرهاي گند افلاک، شتاب‌ناک، می‌پویند؛  
آفتاب نرم‌تاب از میانشان  
بر آسمانِ زلال ما به تبسم لب می‌گشاید.  
بلبلانْ گلبانگ سر می‌دهند  
و از غنچه‌های گل سرخ  
نفحه‌ی خوش برون می‌پراکند.

آه، چه‌ها، چه‌ها که احساس می‌کنم:

شیرین است برانگیخته‌شدن از نفحه‌ای چنین!

آه، ای شادیِ قدسی! هلا، ای عشق‌ها!

ای نیرویِ قناعت!

توبی، تو، سایه‌ی جان حافظ،

سایه‌ای از سکون!

توبی که گیسوی ما را، به نوازش می‌تابانی!

پس نزدیک تربت او بنشینیم

در سدره‌زار،

ای دختران زیبا، بنشینیم!

شما، جوانان قهوه‌گون زلفِ شکن درشکن!

که هم‌اکنون از نارنج‌زاران

بر جانب این تربت فراز می‌آید،

چه خوش موسومی بدین سوی روانید!

که گرم گداختن است و از هم‌گشودن

دل‌های داغ ما از عشق شمایان.

و تو، ای سفرساز که سوی

آن شهر زیبا می‌شتابی!

«قدم دریغ مدار از جناره‌ی حافظ»،

از تربت چمن‌آرای او!

میهای چوکونایی ویتر

ویراسته‌ی علی بهبهانی

### ۵. نتیجه‌گیری

از شعر چوکونایی و از داستان تحریر آن معلوم می‌شود که چوکونایی نقشی بسی نهایت مهم در تأثیر و زندگی واپسین اشعار حافظه دارد. با مقاله‌ی حاضر مقصد بندۀ آن بود که اطلاعات آن دانش مشترک شوند: اولین شاعر اروپایی که از حافظ شیرازی تأثیر پذیرفت، برخلاف باور عموم، شاعر مشهور آلمانی، یوهان ولفگانگ گوته نبود؛ به خاطر اینکه چوکونایی، نزدیک به دو دهه قبل از منتشر شدن دیوان گوته، شعر خود را به نام «ترتیت حافظ» در ستایش حافظ نوشته بود.

### یادداشت‌ها

۱. پیشاپیش از آقای علی بهبهانی سپاسگزارم که ترجمه‌ی مرا از شعر چوکونایی چنین زیبا و دقیق به فارسی ویرایش کردند. از خانم امید بهبهانی، خانم آگشن نمت، خانم سحر سهرابی و آقای ابوالحسن تهمامی نژاد قدردانی می‌کنم؛ زیرا بدون راهنمایی ایشان سبک این متن آنقدر شیوا نمی‌بود.
۲. جان نات (۷)، جان هادون هیندلی (John Haddon Hindley) (۱۰)، جاناتان اسکات (Johnathan Scott) (۲)، سرویلیام اوزلی (Sir William Ouseley) (۲)، سرویلیام جونز (۴).
۳. یک بار، در آغاز سال ۱۷۷۰، جونز از رویسکی به دلیل اینکه ترجمه‌ی چهارده غزل حافظ را برایش فرستاده است، تشکر می‌کند (رك. جونز، ۱۸۰۵: ۷۲).
۴. در دوره‌ی روشن‌فکری، بر طبق عقیده‌ای رایج، مردم مجار خود را از نسل مردم پارس می‌شناختند؛ به همین دلیل، متفکران این زمان مانند چوکونایی، دنبال اطلاعات درباره‌ی تاریخ و فرهنگ و دین‌های قدیم ایرانی بودند و اطلاعاتی گرد می‌آوردند تا با ریشه‌های ناشناخته‌ی نژاد خود بیشتر آشنا شوند
- ۵.

Thomas Hyde Historia religionis veterum Persarum: eorumque magorum. e Theatro Sheldoniano, 1700.

شاید چوکونایی از چاپ دوم آن استفاده کرده باشد. برای اینکه بتوانیم بگوییم در اروپای آن زمان کدام چاپ بیشتر شناخته شده بود، پژوهش بیشتر لازم است.

Veterum Persarium et Pathrorum et Medorum Religionis Historia. Editio Secunda, Oxford, 1760.

این کتاب با استفاده از سرچشمه‌های رومی یونانی اولین معرفی دین زرتشت به زبان لاتین است. از نظر تاریخ فرهنگی نیز این کتاب هاید اهمیت بسیار دارد؛ زیرا ولتر (Voltaire) مقاله‌ی زرتشت را در دانشنامه‌ی فلسفی خود با کمک کتاب هاید نوشت:

*Dictionnaire philosophique, Geneva, 1764.*

۶. در این اشعار، اسم خدای یونانی شراب (Bacchus) در فرهنگ لاتین باستانی (Dionysos) و اسم خدای یونانی عشق (Eros) در فرهنگ لاتین باستانی (Amor) اغلب به چشم می‌خورد.

۷. ایده‌ی شباختدادن شعرای کمتر شناخته شده‌ی شرقی به شاعران مشهور یونانی، در این زمان، بی‌سابقه نیست. یوهنن (Yohannan) اعلام می‌دارد که مهم‌ترین دلیل مقایسه‌ی شاعران یونانی و پارسی آن است که از طریق تشییه شاعر کمتر شناخته شده‌ی به شاعر معروف باستانی، می‌توان توجه مردم را به ارزش کار این شاعران جلب کرد؛ به عنوان مثال، فردوسی را با هومر مقایسه کرده‌اند و از این‌رو، فردوسی، «هومر پارسی گو» نامیده شده است (رک یوهنن، ۱۹۵۲، ج ۴: ۱۴۳-۱۴۵).

۸. در چاپ انتقادی، از کلمه‌ی *kantáta* (معادل بند) استفاده شد که در اصل، قطعه‌ی موسیقی آواز است که تک‌سرا و گُر دارد.

۹. همچنین، در یکی از دیوان‌های دیگر، با عنوان چکامه‌ها (*Ódák*)، چوکونایی شعری دارد با نام «به باکخوس» (Bakhushoz) که همان‌طور دارای تک‌سرا و گُر است.

.۱۰

Ha hát tsupán szerelmet,/ és bort fogok danolni:/ Magyarjaim! kikérem,/ Ne szólljatok meg érette.

اگر فقط درباره‌ی عشق و می‌شعر می‌سرایم، ای مجارها، لطفاً از من انتقاد نکنید، از من خُرده مگیرید (چوکونایی، ۱۸۰۶: ۶).

## منابع

حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۸۸). دیوان حافظ؛ براساس نسخه‌ی تصحیح شده‌ی غنی قزوینی. به کوشش رضا کاکایی دهکردی. تهران: ققنوس.

NO AUTHOR. (1778). *Anthologia Persica, seu selecta e diversis Persis auctoribus exempla in Latinum translata ac Mariae Theresiae augustae honoribus dicata Caerarea Regia Lingarvm [sic] Orientalivm Academia. Viennae: Orientalium Academia.*

CsOKONAI, Vízéz Mihály. (1806). *Anakreoni Dalok Cs. Vitéz M. által. Bcs: Pichler Antal.*

- \_\_\_\_\_. (1999). *Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei. Levelezés*. Debreczeni, Attila. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei. Költemények 5. 1800–1805*. Szilágyi, Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- FÁBIÁN, Gábor. (1824). *Hafiz Persa költő' Divánjából Gházelák's Töredékek*. Fábián Gábor által. Pest: No Press.
- HAFEZ. (1812-1813). *Der Diwan, von Mohammed Schems ed-din Hafis*. Hammer-Purgstall, Joseph von. Stuttgart und Tübingen: No Press.
- \_\_\_\_\_. (1787). *Select Odes from the Persian Poet Hafez*. Nott, John. London: F. Cadell.
- HYDE. Thomas. (1700). *Historia religionis veterum Persarum: eorumque magorum. e Theatro Sheldoniano*. Oxford: Sheldonian Theater.
- JONES, WILLIAM. (1774). *Poeseos Asiaticae Commentariorum Libri Sex*, cum Appendice; subjicitur Limon, seu Miscellaneorum Liber: Auctore Gulielmo Jones, A.M. Collegii Universitatis in Academia Oxoniensi, et Societatum Regiarum Londiennsis atque Hafniensis, Socio. London: No Press.
- \_\_\_\_\_. (1805). *Memoires of the Life, Writings, and Correspondence of Sir William Jones*. Teignmouth. Philadelphia: WM. Poyntell, and Co.
- \_\_\_\_\_. (1805/b). *The Flowers of Persian Literature*. Jones, William. London: No Press.
- KÉPES, Géza. (1964). *Csokonai és Háfiz*. In: *Filológiai Közlöny*, Vol. 1964/3–4. pp397–405.
- \_\_\_\_\_. (1771). *Specimen poeseos Persicae sive Muhammedis Schems-Eddini notioris agnomine Haphyzi Ghazelae sive Odae sexdecim ex initio Diwani depromtae, nunc primum latinitate donatae cum metaphrasi ligata et soluta, paraphrasi item ac notis*. Reviczky, Carl. Vienna: Kaliwoda.
- VOLTAIRE, François-Marie Arouet. (1764). *Dictionnaire philosophique*. Geneva: No Press.
- YOHANNAN, John D. (1952). *The Persian Poetry Fad in England, 1770–1825*. In: *Comparative Literature*. Vol. 4/2. pp143-145.



مجله‌ی حافظ پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

سال ۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۵۶-۱۲۷

## تحلیل و بررسی غنازدایی کمی و کیفی در ترجمه‌هایی از دیوان حافظ

\* شیرین رزمجو بختیاری\*

\*\* الهام خلیلی جهرمی

### چکیده

شاهکارهای ادبیات فارسی همواره در کانون توجه ادبیان و پژوهشگران دیگر زبان‌ها بوده است. دیوان حافظ بارها به زبان‌های متعدد ترجمه شده است. بررسی و تحلیل نوع نگرش مترجمان، صحیت و سقمه برداشت‌های آنان از متون ادبی و شعری و نوع انتقال آن به مخاطبان زبان مقصد، یکی از مجال‌های پژوهش است. نظریاتی متنوع در حوزه‌ی ترجمه‌ی متون ادبی وجود دارد که یکی از آن‌ها نظریه‌ی تحریف متن آنسوان برمن است که مؤلفه‌هایی فراوان برای تحلیل ترجمه ارائه کرده است. در این مقاله به بررسی غنازدایی کمی و غنازدایی کیفی پرداختیم و بیت‌هایی از دیوان حافظ را به همراه ترجمه‌هایی از آن، ذکر و دو مؤلفه را در آن بیت‌ها بررسی کردیم. به اجمال می‌توان گفت غنازدایی کمی و کیفی آنسوان برمن، بیشتر مربوط به ترافد و انتقال امانت‌دارانه‌ی لحن و بار معنایی واژگان مبنیاً در زیان مقصد است. بسیار کمال‌گرایانه می‌نماید که مترجمان بتوانند اشعار را چنان‌بی‌کم و کاست ترجمه کنند که زیبایی‌های لفظی و معنوی به مخاطبان زبان مقصد منتقل شود و این دشواری بهویژه در عرصه‌ی ترجمه‌ی متون شعری بیشتر دیده می‌شود. از آن دشوارتر، شعر حافظ است که برای مخاطبان زبان فارسی هم همواره معماگون و رازآلود است.

واژه‌های کلیدی: آنسوان برمن، ترجمه، دیوان حافظ، غنازدایی کمی، غنازدایی کیفی.

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه، sh razmjoo@urmia.ac.ir

\*\* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، khalilijahromi115@yahoo.com

### ۱. مقدمه و پیشینه

امروزه، دانش ترجمه‌شناسی درباره‌ی چگونگی ترجمه‌ها سخن می‌گوید؛ اینکه باید چه متنی را با چه کیفیت یا ویژگی‌هایی ترجمه کرد، کدام متون ترجمه‌پذیرند و چه تفاوت‌های ناگزیری به لحاظ ساخت زبانی در ترجمه‌ها اتفاق می‌افتد. تعریف ترجمه و بیان ویژگی‌های آن کاری آسان نیست. هر متن، سبکی منحصر به فرد دارد که آن را در تحلیل و ترجمه از متون دیگر متمایز می‌کند؛ بنابراین، نمی‌توان در حوزه‌ی ترجمه، تعاریف یا ویژگی‌های کلی ارائه داد که شامل همه‌ی متون ترجمه‌شده شود.

یکی از نظریات شناخته شده برای ترجمه‌ی متون ادبی، نظریه‌ی آنتوان برمن (Bremen Antoine) (۱۹۴۲-۱۹۹۱) است. «از نظر وی، ترجمه‌ی بد، ترجمه‌ای است که معمولاً به بهانه‌ی انتقال‌پذیری، به انکار نظاممند غربالت اثر بیگانه می‌پردازد؛ اما ترجمه تنها یک میانجی‌گری صرف نیست؛ بلکه فرایندی است که در آن رابطه‌ی ما با دیگری در میان است» (احمدی، ۱۳۹۲: ۴). «آنتوان برمن در آثار نظری اش مانند آزمون دیگری، فرهنگ و ترجمه در آلمان عصر رمانسیسم و در برج‌های بابل، خود را مدافعان لفظ‌گرایی معرفی کرده است» (زنده‌بودی، ۱۳۹۰: ۲۳).

«آنتوان برمن با نقد ترجمه‌های مترجمان کلاسیک و معاصر، نظریات خود را درباره‌ی ترجمه ارائه می‌دهد. به‌اعتقاد وی، در ترجمه‌ی هر متن بیگانه باید حالت غریب‌گی اش در زبان مقصد را حفظ کرد و نباید در ترجمه، تغییراتی به نفع زبان مقصد انجام داد؛ زیرا معنا از طریق صورت انتقال می‌یابد. برمن بر این عقیده است که باید از هرگونه 'قدس‌شماری زبان مادری' اجتناب کرد. وی هرگونه حذف، اضافه، تغییر در سبک نویسنده، تغییر ساختار زبان، اطناب کلام و حتی تغییر در نقطه‌گذاری و پاراگراف‌بندی را تحریف متن اصلی می‌داند و از آن به عنوان نظام تحریف متن یاد می‌کند؛ البته زمانی‌که روی عقاید برمن دقیق‌تر می‌شویم، به نظر می‌رسد این عقاید بسیار کمال‌گرایانه است» (مهری‌پور، ۱۳۸۹: ۵۸).

موضوع گیری نظری بر من انتقادی است؛ البته نه انتقاد از مترجمان کلاسیک، بلکه از مترجمان معاصر. او فهرستی از گرایش‌های تحریفی ترجمه را پیش می‌کشد و توجه را به این نکته جلب می‌کند که بدتر جمهه کردن، یعنی یکسان‌سازی و آن جنایت علیه فرهنگ است. این گرایش‌های تحریفی، مجموعه‌ای نظاممند را شکل می‌دهند که هدف آگاهانه یا ناخودآگاهی مترجم است. نابودی الفاظ زبان مبدأ به نفع معنا و شکل زیبا انجام می‌شود. بدین سان اولین گرایش‌هایی که بر من برمی‌شمرد؛ یعنی معقول کردن و روشن‌سازی و زیباسازی از اصول مترجمان دوره‌ی کلاسیک است؛ اما گرایش‌هایی دیگر نیز هست؛ مانند اطناب‌سازی که در واقع توضیح یا همان روشن‌سازی است، اختصار یا کوتاه‌سازی کمی و کیفی، ویران‌سازی نظام مبدأ و محوسازی چندزبانگی است که همه به نوعی نتیجه‌ی «یکسان‌سازی» است. معقول کردن و روشن‌سازی و بلندسازی به هم مرتبط‌اند (رک. زنده‌بودی، ۱۳۹۰: ۲۵).

مقاله‌هایی ارزشمند، به معرفی و بحث و بررسی ترجمه‌های انگلیسی شعر حافظ پرداخته‌اند. از این میان می‌توان به مقاله‌ی «TRANSLATIONS OF HAFEZ IN ENGLISH» در دایرة المعارف ایرانیکا نوشتہ‌ی پروین لؤلؤیی اشاره کرد که مصطفی حسینی، آن را به فارسی ترجمه کرده است (۱۳۹۵)؛ همچنین، در دایرة المعارف بزرگ اسلامی ذیل مدخل حافظ، مجdal الدین کیوانی مقاله‌ای با عنوان «ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ» (۱۳۹۰) نوشته که در آن ۴۲ ترجمه‌ی انگلیسی از شعر حافظ معرفی شده است. احمد کریمی حکاک در مقاله‌ای با عنوان «زیر بار امانت حافظ» (۱۳۷۵)، سه ترجمه‌ی گرتروود بل (Gertrude Bell)، الیزابت گری (Elizabeth Gray) و رضا صابری را بررسی و مقایسه کرده است. برخی از مقاله‌ها به ویژگی‌های بیانی و ادبی شعر حافظ پرداخته و از منظر زبانی، جزئیات ترجمه‌ی شعر او را واکاوی کرده‌اند. سالار منافی اناری در مقاله‌ای با عنوان «افراش، کاهش و تطابق در ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ» (۱۳۹۰) چهار ترجمه را مقابله کرده و دلیل افزایش یا کاهش واژگان را در ترجمه یافته است. دیک دیویس (Dick Davis) نیز مقاله‌ای درباره‌ی ترجمه‌نایابی

شعر حافظ نوشه که مصطفی حسینی و بهنام میرزابابازاده فومشی آن را ترجمه کرده‌اند (۱۳۹۱). رضا رضایی در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی امکان اتخاذ رویکرد واساختی در ترجمه‌های حافظ» (۱۳۸۹)، بهره‌نماهی حسین پاینده و سالار منافی اناری، هفت غزل حافظ را در دو ترجمه‌ی ویلبرفورس کلارک (Wilberforce) و رضا صابری با نظریه‌ی واساختی دریدایی تحلیل کرده است. مهرداد نیکنام (Clarke) در بخشی از کتاب‌شناسی حافظ (۱۳۸۱)، ترجمه‌های انگلیسی کامل و گزیده‌ی دیوان حافظ را فهرست کرده که برای انجام تحقیق در این زمینه مفید است. یکی از کتاب‌هایی که در زمینه‌ی رویکرد غربیان به حافظ و تأثیفات آنان درباره‌ی او نوشته شده است، کتاب دو جلدی *Hafez and his Divan as viewed by the west* (۲۰۱۶) نوشته‌ی ناصر کعنانی است. او در جلد نخست این کتاب به معرفی حافظ و اندیشه و آثار او پرداخته و در جلد دوم، رویکرد غربیان و شرق‌شناسان را به حافظ شرح و بسط داده است. همه‌ی این تحقیق‌ها می‌تواند منبع کارآمدی برای پژوهش حاضر باشد.

علاوه بر آنچه گفته شد، مقاله‌هایی گوناگون نیز به صورت موردي، مباحثی را در برخی ترجمه‌های شعر حافظ بررسی کرده‌اند؛ برای نمونه، در مقاله‌ای (۱۳۹۰)، محمودی بختیاری و پورنصر خاکباز، ایهام در پنج ترجمه‌ی کلارک، صابری، بل، آریان‌پور و آبری را بررسی و میزان دقت ترجمه‌ی مترجمان را آزموده‌اند. ایهام از جمله مواردی است که رعایت آن در ترجمه بسیار دشوار و در عمل، نزدیک به ناممکن است؛ بنابراین، برخی از مترجمان ترجیح داده‌اند واژگان دارای ایهام را آوانگاری کنند و معادلی برای آن نیاورند؛ اما برخی نیز یک معنی را برگزیده‌اند و معادل واژگانی آن را آورده‌اند (رک. همان: ۱۲۱-۱۲۲).

نخستین بار، سِرویلیام جونز (William Jones) (۱۷۴۶-۱۷۹۴)، شعری از حافظ را به انگلیسی ترجمه و راه را برای مترجمان بعدی فراهم کرد. در طول قرن هجدهم، ترجمه‌هایی اندک از حافظ به انگلیسی منتشر شد؛ با وجود این، از آغاز قرن نوزدهم، ترجمه‌ی اشعار حافظ از دیگر شاعران ایرانی پیشی گرفته است (رک. لؤلؤی، ۱۳۹۵: ۷۵).

تعداد مترجمانی که شعر حافظ را با شیوه‌های گوناگون به زبان انگلیسی ترجمه کرده‌اند، بسیار است و نامبردن آن‌ها در این مجال اندک نمی‌گنجد؛ اما براساس مدخل «ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ» در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تعداد مترجمانی که در تاریخ ترجمه‌ی حافظ نقشی بسزا داشته‌اند، به حدود چهل نفر می‌رسد (رک. همان). در مقاله‌ی «نگاهی به ترجمه‌های حافظ به انگلیسی» نیز، سیر تاریخی ترجمه‌های دیوان حافظ بیان شده و هر کدام از ترجمه‌ها به اختصار معرفی شده است (رک. پورگیو، ۱۳۸۴).

رزمجو بختیاری در مقاله‌ی «بررسی ترجمه‌ی انگلیسی غزلی از حافظ بر پایه‌ی برداشت درست از متن» (۱۴۰۰)، براساس رویکرد آنتوان برمن، همه‌ی مؤلفه‌ها را در ترجمه‌های گوناگون غزلی از حافظ بررسی کرده است.

نظریه‌ی آنتوان برمن برای بررسی ترجمه‌ی متون مختلف استفاده شده است که برای نمونه به چند مقاله اشاره خواهد شد: مقاله‌ی «نقد و بررسی ترجمه‌ی عربی گلستان سعدی براساس نظریه‌ی آنتوان برمن؛ مطالعه‌ی موردی کتاب الجلستان الفارسی اثر جبرائیل المخلع» (۱۳۹۵) از علی افضلی و عطیه یوسفی؛ همچنین، مقاله‌ی «بررسی تحلیلی نظریه‌ی گرایش‌های ریخت‌شکنی آنتوان برمن در گلستان سعدی با استناد به ترجمه‌ی فرانسوی شارل دفرمری» (۱۳۹۸) از لیلا شبیری و همکاران و مقاله‌ی «ارزیابی کیفی ترجمه‌ی عربی اشعار مولانا براساس نظریه‌ی آنتوان برمن؛ مطالعه‌ی موردی کتاب مختارات من دیوان شمس الدین تبریزی اثر ابراهیم الدسوقی شتا» (۱۳۹۵) از علی افضلی و مرضیه داتوبر. این مقاله‌ها و تعداد فراوان دیگری از همین نوع پژوهش‌ها نشان می‌دهد که نظریه‌ی برمن برای بررسی ترجمه‌های متون ادبی، بسیار در کانون توجه قرار گرفته و سودمند بوده است.

## ۲. غنازدایی

در این مقاله سعی بر آن است که چند ترجمه از ابیات حافظ براساس یکی از مؤلفه‌های نظام تحریف متن آنتوان برمون بررسی شود؛ بنابراین، نخست بهصورت مختصر به این ویژگی اشاره خواهد شد.

برمن، نظام تحریف متن را براساس مؤلفه‌های گوناگون بررسی می‌کند؛ از جمله می‌توان به مؤلفه‌ی غنازدایی اشاره کرد که به دوگونه‌ی کیفی و کمّی تقسیم می‌شود و بهصورت «ضعفِ کیفی و کمّی» نیز ترجمه شده است (رک. ماندی، ۱۳۹۴: ۲۸۶). «بنا بر عقیده‌ی برمون، غنازدایی کیفی، جایگزین کردن کلمات، اصطلاحات و پیچ و خم جملات، با کلمات و اصطلاحاتی است که ازلحاظ غنای معنایی و آوایی و طین کلمات، در سطح واژه‌ی مبدأ نیستند؛ همچنین، در غنازدایی کمی سخن از هدررفتن واژگانی است. برمون معتقد است که گاهی برای یک مدلول چندین دال وجود دارد و انتخاب یک دال به غنازدایی «کمّی» منجر می‌شود» (مهردی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۰). در ادامه، تعریف غنازدایی کمّی و کیفی بهتفصیل خواهد آمد.

### ۲. ۱. غنازدایی کیفی

اصل این اصطلاح در زبان فرانسه، Appauvrissement qualitative است. در زبان فارسی این اصطلاح به‌گونه‌های مختلف ترجمه شده است؛ مهران زنده‌بودی آن را «اختصار یا کوتاه‌سازی کیفی» (زنده‌بودی، ۱۳۹۰: ۲۵)، محمدرحیم احمدی، «تضعیف کیفی» (احمدی، ۱۳۹۲: ۸) و فاطمه مهدی‌پور، «غنازدایی کیفی» (مهردی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۰) ترجمه کرده‌اند.

به‌عقیده‌ی برمون، این نوع تحریف، جایگزین کردن کلمات و اصطلاحات و پیچ و خم جملات، با کلمات و اصطلاحاتی است که ازلحاظ غنای معنایی و آوایی و طین کلمات در سطح واژه‌ی مبدأ نیستند.

تحریفی که برم من از آن سخن می‌گوید، شاید یکی از سخت‌ترین مسائل موجود در عمل ترجمه و یکی از دشوارترین کارهای هر مترجمی باشد. هر زبانی با توجه به ساختار و کلمات و آواهای موجود در آن، دارای کلمات و بازی‌هایی کلامیست که بار معنایی و تصویرسازی خاص خود را دارد و برگرداندن آن‌ها اغلب بسیار دشوار است. شاید گاهی بشود با شباهت‌های آوای آن‌ها مانور داد؛ اما همواره چنین شانسی وجود ندارد؛ برای نمونه، خود برم در توضیح غنازدایی کیفی واژه‌ی «*papillon*» پروانه را مثال می‌آورد. در زبان فرانسه، فعل *papilloner*، یعنی پلکیدن و چرخیدن. برم معتقد است که شاید کلمه‌ی *papillon* شباهتی با خود «پروانه» نداشته باشد؛ اما از لحاظ آوای و تصویرسازی، شباهتی با موجودی که پرواز می‌کند و می‌چرخد، وجود دارد.

در ترجمه‌ی *papillon* از فرانسه به فارسی، مترجم این شанс را دارد که با استفاده از کلمه‌ی پروانه یا برای نمونه، «شاپرک» از چنین تحریفی دور باشد و مطابق نظر برم، پیش برود؛ زیرا هم پروانه و هم شاپرک بهدلیل داشتن جزء «پر» و طین م وجود در کلمه، تصویر پرواز و پریدن را برای فارسی‌زبان القا می‌کند و نیز کلمات *papillon* و پروانه و شاپرک، کمایش، هم‌طین و دارای یک بار معنای‌اند؛ البته به نظر می‌رسد یافتن معادل‌هایی با چنین شباهت‌های آوای و تصویری، همواره میسر و آسان نباشد؛ برای نمونه، کلمه‌ی «ساقی» را در نظر بگیرید. ساقی در ادبیات ما، هم از لحاظ طین کلمه و هم از نظر بار معنایی و تصویرسازی، واژه‌ای غنی به شمار می‌رود. ساقی برای فارسی‌زبان فقط به معنای کسی نیست که شراب در جام می‌ریزد و پذیرایی می‌کند؛ بلکه تداعی‌کننده‌ی معشوق است و همان‌گونه که می‌دانیم، در ادبیات عرفانی ما نماد خداوند و پیر و مراد، معادل *échanson* در زبان فرانسه است.

کسی که در دربار وظیفه‌ی ریختن مشروب برای شاه و تعارف آن به او را بر عهده دارد، معنای صریح این کلمه را انتقال می‌دهد؛ اما آن غنای لازم ساقی را برای جایگزین شدن ندارد و این یکی از مشکلات همیشگی ترجمه است که خود را به

مترجم تحمیل می‌کند و مترجم قصدِ تحریفِ واژه را، آن‌گونه که بermen از آن نام می‌برد، ندارد (رک. همان: ۶۰).

## ۲. ۲. غنازدایی کمی

اصل‌ی این اصطلاح در زبان فرانسه Appauvrissement quantitatif است. همچنان‌که در قسمت قبل گفته شد، در زبان فارسی این اصطلاح به گونه‌های مختلف ترجمه شده است؛ مهران زنده‌بودی آن را «اختصار یا کوتاه‌سازی کمی» (زنده‌بودی، ۱۳۹۰: ۲۵)، محمدرحیم احمدی، «تضعیف کمی» (احمدی، ۱۳۹۲: ۹) و فاطمه مهدی‌پور، «غنازدایی کمی» (مهدی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۱) ترجمه کرده‌اند.

در این نوع تحریف، سخن از هدررفتن واژگانی (lexical=) است. بermen معتقد است که گاهی برای یک مدلول (signifiée=) چندین دال (significant=) وجود دارد و انتخاب یک دال، به غنازدایی «کمی» منجر می‌شود. وی مثالی از نویسنده‌ای آرژانتینی می‌زند که برای مدلول visage (= چهره) سه دال rostro و semblante و cara را می‌آورد (هر سه کلمه به معنی صورت و چهره است). وی معتقد است که اهمیت و اصل واقعیت visage با سه دال برای این نویسنده تعريف و تبیین می‌شود و انتخاب فقط یک دال، باعث می‌شود که اصل ایده‌ی نویسنده کامل مشخص نشود. درست مثل اینکه نویسنده‌ای در اثر خود برای مدلول «صورت» از دال‌های قیافه، سیما، رخ و چهره استفاده کند؛ در این صورت ترجمه‌ی دال‌های مختلف به یک دال واحد، بدون درنظرگرفتن قصدِ واقعی نویسنده در استفاده از آن‌ها، همان تحریفیست که بermen از آن به عنوان غنازدایی کمی یاد می‌کند؛ از این‌رو، به نظر می‌رسد در اینجا نیز باید به اصل «چیستی ترجمانی» ژان رنه لادمیرال (J.R. LADMIRAL) رجوع کرد. اگر این تعدد واژگانی به دلیل سبک و انتخاب آگاهانه‌ی نویسنده باشد، باید به آن وفادار بود و آن را در متن مقصد انتقال داد؛ ولی اگر این تعدد واژگان مربوط به زبان باشد، شاید بتوان با اندک تفسیر و اعمال تغییراتی به نفع انتقال معنا آن را ترجمه کرد» (مهدی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۱).

### ۳. تحلیل و بررسی ترجمه‌ی بیت‌هایی از حافظ

در این مجال ابیاتی بررسی می‌شود که مؤلفه‌ی غنایم‌گردی در آن دیده شده است؛ البته ممکن است دیگر مؤلفه‌های نظام تحریف متن هم دیده شود که به فراخور بحث، درباره‌ی آن توضیح داده می‌شود. ابتدا، بیت مورد بحث و ترجمه‌های آن و سپس، تحلیل ترجمه‌ها ذکر می‌شود. برای تحلیل ترجمه‌ها، از بین مترجمان غیرفارسی‌زبان، از ترجمه‌های کلارک، اسمیت (Smith) و بلای (Bly) و لویسون (Lewison) و از میان مترجمان فارسی‌زبان، از ترجمه‌های شهریاری و آریانپور استفاده شده است.

#### ۳.۱. غزل ۱ / بیت ۵

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل  
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها  
(حافظ، ۱۳۷۶: ۱)

**Clarke:** The dark night (of the world), and the fear of the wave (of grief), and the whirlpool so fearful (the time of death). The light-burdened ones of the shore (ancestors who have passed the flood of death), how know they our state (Clarke, 1891: 1).

**Smith:** The dark night and terrifying wave and fierce<sup>۱</sup> whirlpool:  
Do those light of burden on shore know where we stay? (Smith, 1986: 1<sup>۲</sup>)

**Aryanour:** The dark midnight, fearful waves<sub>۳</sub>, and the tempestuous<sup>۳</sup> whirlpool  
How can he know of our state, while ports house his unladen ships  
(Aryanpur, 1984: 1).

۱. به معنی شدید و بی‌امان است (آر)، نه هایل و ترسناک. «آر» مخفف فرهنگ آریانپور و «هز» مخفف فرهنگ هزاره است.

۲. ترجمه‌ی اسمیت شماره صفحه ندارد. عددها شماره‌ی غزل‌هاست.

۳. یعنی شدید، خروشان، توفانی (آر).

**Shahriari:** Those secure on the shore with peace of mind,  
Don't know our storm<sup>۱</sup>, the waves and the dark night.<sup>۲</sup>

| Shahriari   | Aryanour              | Smith                          | Clarke                                  | متترجم<br>واژگان |
|---|-----------------------|--------------------------------|---|------------------|
| the dark night                                      | The dark midnight     | The dark night                 | The dark night (of the world)           | شب تاریک         |
| the waves   | fearful waves         | terrifying wave                | the fear of the wave (of grief)         | بیم موج          |
| our storm   | tempestuous whirlpool | fierce whirlpool               | wirlpool so fearful (the time of death) | گردابی چنین هایل |
| Don't know  | How can he know of    | Do ... know                    | how know they                           | کجا دانند        |
| -   | our state             | <u>where we stay</u>           | our state                               | حال ما           |
| Those <u>secure</u> on the shore with peace of mind | -                     | those light of burden on shore | The light-burdened ones of the shore    | سبکباران ساحل‌ها |

### ۳.۱.۱. تحلیل

یکی از تحریف‌هایی که در متن اتفاق می‌افتد، **غنازدایی کمی** است؛ یعنی مترجم واژه‌ای واحد را معادل چند واژه‌ی مترادف می‌آورد. درست است که ترس و بیم و هوی، هرسه به لحاظ معنایی نزدیک هستند؛ اما کاربردهایی متفاوت در بافت سخن دارند. در ترجمه‌ی این بیت، کلارک، fear را معادل بیم آورده است و fearful را که صفتی ساخته‌شده از همان ریشه است، معادل هایل آورده است و بدین‌ترتیب، در ترجمه **غنازدایی کمی** اتفاق افتاده است. در این مورد هرچند اسمیت به درستی دو واژه‌ی مجزا را برای بیم و هایل آورده است؛ اما متأسفانه ترکیب دوم را متوجه نشده و بیم موج را

۱. این واژه علاوه بر طوفان، به معنی بحران و آشفتگی هم هست (آر).

۲. ترجمه‌ی شهریاری به صورت آنلاین منتشر شده و شماره‌ی صفحه ندارد. آدرس سایت در فهرست منابع آمده است.

موج بیمناک = terrifying wave ترجمه کرده که ناشی از بدفهمی متن مبدأ است. همین اتفاق برای آریانپور هم افتاده و این ترکیب را fearful waves ترجمه کرده است؛ یعنی موج ترسناک. شهریاری در ترجمه‌ی بیت، فقط تصویر را ترجمه کرده است و همه‌ی صفات در ترجمه غایب‌اند. اسمیت، «حال ما» را where we stay ترجمه کرده است؛ یعنی جایی که ما هستیم. ترجمه از متن مبدأ بسیار دور و کاملاً آزاد است.

### ۲.۳. غزل / ۲۶ بیت ۴:

عاشقی<sup>۱</sup> را که چنین باده‌ی شبگیر دهند  
کافر عشق بود گر نشود باده‌پرست  
(حافظ، ۱۳۷۶: ۳۹)

**Clarke:** That Arif, to whom they give wine like this, night-watching  
Is infidel to love, if he be not wine-worshipper (Clarke, 1891: 111).

**Smith:** If a wise man is given late at night such a drink, this is his Fate;  
Unfaithful to Love he would be if he praised wine, then denied (Smith, 1986:  
44).

**Bly & Lewisohn:** The friend of wisdom who receives  
The wine that steals sleep is a traitor to love  
If he doesn't worship that same wine (بلای و لویسون، ۱۳۹۱: ۳۸).

**Aryanour:** “Such midnight sip, sacrifice will demand,  
“Or you’ll be profane to love, any rate” (Aryanpur, 1984: 14)

**Shahriari:** The lover who drinks this nocturnal brew Infidel, if not worships  
the wine's command.

---

۱. در تصحیح خانلری «عارفی» در متن است (حافظ، ۱۳۶۲: ۶۰).

| Shahriari                          | Aryanour          | Bly & Lewisohn                          | Smith                               | Clarke                                   | مترجم<br>واژگان                    |
|------------------------------------|-------------------|---|-------------------------------------|--|------------------------------------|
| The lover                          | -                 | The friend of wisdom                    | a wise man                          | That Arif                                | عاشقی<br>[عارفی] را                |
| who drinks this nocturnal brew     | Such midnight sip | who receives The wine that steals sleep | is given late at night such a drink | they give wine like this, night-watching | که چنین<br>باده‌ی<br>شبگیر<br>دهند |
| Infidel                            | profane to love   | is a traitor to love                    | Unfaithful to Love he would be      | Is infidel to love                       | کافر عشق<br>بود                    |
| if not worships the wine's command | -                 | If he doesn't worship that same wine    | if he praised wine, then denied     | if he be not wine-worshipper             | گر نشود<br>باده‌پرست               |

### ۱.۲.۳. تحلیل

- عاشقی را: از ترجمه چنین برمی‌آید که کلارک، اسمیت و لویسون نسخه‌بدل «عارفی را» ترجیح داده‌اند؛ درحالی‌که با توجه به مصراع دوم که بحث کفرورزیدن نسبت به عشق است، «عاشق» مقبول‌تر است؛ همچنین، به‌جز کلارک که برای عارف معادلی نیاورده و خود واژه را عیناً تکرار کرده است، اسمیت از a wise man (مرد خرد یا خردمند) و بلای و لویسون از The friend of wisdom (دوستدار خرد) استفاده کرده‌اند که البته دو معادل اخیر هیچ‌کدام بار معنایی عارف را نیز منتقل نمی‌کند. هرچند عارف ترجیح داده شده؛ معادلی مناسب برای این کلمه آورده نشده است که بار معنایی و مفهومی این کلمه را در زبان مقصد آینگی کند؛ بنابراین، شاهد غنازدایی کیفی هستیم.

- باده: معادل‌هایی که برای این واژه برگزیده شده، چنین است: wine (کلارک و بلای و لویسون)، drink (اسمیت)، sip به معنی جرعه (آریانپور)، brew به معنی مشروب دم‌کرده و تخمیرشده (شهریاری). در اشعار دیگر معادل «می» نیز wine به کار رفته

است: اما این کار را غنازدایی کمی می‌گویند؛ یعنی برای یک مدلول چند دال وجود دارد که مترجم برای همگی از یک معادل استفاده می‌کند.

- آریانپور شبکه‌های معنایی و تصویری بیت را نادیده گرفته و چنین ترجمه کرده است: «چنین جرعه‌ی نیم‌شبی قربانی خواهد خواست یا تو در هر حال کافر عشق خواهی شد.» (آریانپور، ۱۹۸۴: ۱۴) که نه تنها خطاب بیت تغییر کرده؛ بلکه مضمون نیز کاملاً دگرگون شده است. سخن از عاشقی است که چنان باده‌ی شبانه‌ای باید او را باده‌برست کند؛ و گرنه در راه عاشقی کافر است، نه جرعه‌ی شبانه‌ای که قربانی می‌گیرد!

### ۳.۳. غزل ۲۶ / بیت ۶:

آنچه او ریخت به پیمانه‌ی ما نوشیدیم      اگر از خمر بهشت است و گر باده‌ی مست  
(حافظ، ۱۳۷۶: ۳۹)

**Clarke:** Of whatever, He (God) poured into our cup, we have drunk (good or bad);  
Whether it be of the wine of Paradise, or of the cup of intoxication (Clarke, 1891: 111).

**Smith:** Whatever You have poured into our cup, we've swallowed it all;  
Either the wine of drunkards or the elixir of Paradise, we tried (Smith, 1986: 44).

**Bly & Lewisohn:** whatever God had poured into our goblet  
We drunk, whether it was the wine  
Of heaven or the wine of drunkenness (بلای و لویسون، ۱۳۹۱: ۳۸).

**Aryanour:** What God poured in our cup we took same;  
Never mind, if from Heaven or Hell we got (Aryapur, 1984: 14).  
**Shahriari:** Whatever He poured for us in our cup, we just drank  
If it was a cheap wine or heavenly brand.

| Shahriari                 | Aryanour        | Bly & Lewisohn             | Smith                         | Clarke                        | مترجم<br>واژگان |
|---------------------------|-----------------|----------------------------|-------------------------------|-------------------------------|-----------------|
| Whatever He poured for us | What God poured | whatever God had poured    | Whatever You have poured      | Of whatever, He (God) poured  | آنچه او ریخت    |
| in our cup                | in our cup      | into our goblet            | into our cup                  | into our cup                  | به پیمانه‌ی ما  |
| we just drank             | -               | We drunk                   | we've swallowed <u>it all</u> | we have drunk                 | نوشیدیم         |
|                           | if              | whether                    |                               | Whether                       | اگر             |
| or heavenly brand         | from Heaven     | it was the wine Of heaven  | the elixir of Paradise        | it be of the wine of Paradise | از خمر بهشت است |
| If it was a cheap wine    | Hell we got     | or the wine of drunkenness | Either the wine of drunkards  | or of the cup of intoxication | وگر باده‌ی مست  |

### ۳.۳.۱. تحلیل

خمر بهشت و باده‌ی مست: کلارک و اسمیت به این نکته توجه کرده‌اند که در این دو ترکیب، بار معنایی خمر و باده متفاوت است. هرچند به لحاظ لغوی یکسان هستند؛ یکی متعلق به بهشت و دیگری شراب مست‌کننده‌ی مادی است؛ بنابراین، کلارک برای خمر بهشت، wine of Paradise را به کار برده و برای باده‌ی مست، cup of intoxication یعنی پیمانه‌ی سرمستی. باید به این نکته توجه داشت که وی cup را در همین بیت، هم معادل پیمانه آورده و هم معادل باده که غنازدایی کمی ایجاد کرده است. معادلی که اسمیت به کار برده، مناسب‌تر است؛ وی به جای خمر از واژه‌ی elixir که همان اکسیر است، استفاده کرده و به جای باده، wine را آورده که میان این دو تمایزی قائل شده باشد.

۳.۴. غزل / ۳۳ بیت ۸ و ۱۰:

ای مدعی برو که مرا با تو کار نیست احباب حاضرند به اعدا چه حاجت است

با مدعی نزاع و محاکا چه حاجت است  
حافظ تو ختم کن که هنر خود عیان شود  
(حافظ، ۱۳۷۶: ۴۹)

ترجمه‌های بیت ۸:

**Clarke:** O pretender! go: I have naught with thee:  
Dear friends are present. Of enemies- is what need? (Clarke, 1891: 129)

**Smith:** O pretender, go away: I have nothing that is in common with you!

When friends are present, of enemies who are inane<sup>۱</sup> what need is"? (Smith, 1986: 51)

**Bly & Lewisohn:** Go away, you false face<sup>2</sup>, I want nothing  
To do with you. Lovers with true hearts  
Are with us. Why should we need people like you? (بلای و لویسون، ۱۳۹۱: ۶۶)

**Shahriari:** No need to deal with fake prophets because  
When friends are here, false claims disparage<sup>۳</sup>.

---

۱. خالی، تهی، پوچ (آر).

2. A False Face is a metaphor for a type of behavior that occurs when a person presents him or herself in one sort of identity, but then when the plot unfolds he or she shows another face (esp. during an action that is offensive to you). (UD) Urban dictionary = UD

۳. کمارج کردن، کوچک کردن، تحقیر کردن (آر).

| Shahriari                                 | Bly & Lewisohn                             | Smith  | Clarke                    | مترجم<br>واژگان       |
|---|--|--|---------------------------|-----------------------|
| fake prophets                             | Go away, you false face                    | O pretender, go away                           | O pretender! go           | ای مدعی برو           |
| No need to deal with                      | I want nothing To do with you              | I have nothing that is in common with you      | I have naught with thee   | که مرا با تو کار نیست |
| When friends are here                     | Lovers with <u>true hearts</u> Are with us | When friends are present                       | Dear friends are present  | احباب حاضرند          |
| No need to deal with <u>fake prophets</u> | Why should we need <u>people like you?</u> | of enemies <u>who are inane</u> what need is?" | Of enemies- is what need? | به اعدا چه حاجت است   |

#### ترجمه‌های بیت ۱۰:

**Clarke:** Hafiz! End thy verse: for skill itself becometh clear:  
Disputation<sup>۱</sup> and contention<sup>۲</sup> with the pretender -is what need? (Clarke, 1891: 129)

**Smith:** Hafiz, make an end to this poem, for what has worth shows itself'  
To argue and disagree with the pretender's dull brain, what need is? (Smith, 1986: 51)

**Bly & Lewisohn:** Hafez, bring this to an end now. We all know  
How clear your poems are. So we don't need  
To quarrel with those who can't grasp<sup>۳</sup> poetry (بلای و لویسون، ۱۳۹۱: ۶۶).

**Shahriari:** Hafiz desist<sup>۴</sup>, for art self-radiates  
Needless debate with fake artist and false sage.

- 
- ۱. بحث، گفتمان، مباحثه (آر).
  - ۲. رقابت، بحث و جدل، احتجاج (آر).
  - ۳. درک کردن، دریافت، فهمیدن (آر).
  - ۴. دست برداشتن از، دست کشیدن از (آر).

| Shahriari                         | Bly & Lewisohn                                       | Smith                                       | Clarke                                      | مترجم<br>واژگان                |
|-----------------------------------|--|---|---|--------------------------------|
| Hafiz                             | Hafez  | Hafiz                                       | Hafiz                                       | حافظ                           |
| desist                            | bring this to an end <u>now</u>                      | make an end to this poem                    | End thy verse                               | تو ختم کن                      |
| for art self-radiates             | We all know<br>How clear<br><u>your poems</u><br>are | for what has worth shows 'itself'           | for skill itself becometh clear             | که هنر خود<br>عیان شود         |
| fake artist and <u>false sage</u> | those who can't grasp poetry                         | the pretender's <u>dull brain</u>           | with the pretender                          | با مدعی                        |
| Needless debate with              | So we don't need<br>To quarrel with...               | To argue and disagree with... what need is? | Disputation and contention... is what need? | نزاع و محاکا<br>چه حاجت<br>است |

#### ۱.۴.۳. تحلیل

- مدعی: در بیت هشتم واژه مدعی وجود دارد. درست است که در این دو بیت، موضوع ادعاشده فرق می‌کند؛ اما چون واژه یکیست، می‌توان و بهتر است از معادلهای یکسان استفاده کرد. کلارک و اسمیت، هم در بیت هشتم و هم در این بیت، از معادل dull pretender استفاده کرده‌اند؛ اما اسمیت صفتی غیرضروری نیز بدان افروده است: false face brain یعنی کندذهن. بلای و لویسون در بیت هشتم به خوبی معادل false face را انتخاب کرده‌اند؛ اما در اینجا مدعی را تعریف کرده‌اند: those who can't grasp poetry یعنی کسی که شعر را درک نمی‌کند که البته مناسب نیست. شهریاری نیز همچنان با لفظ fake صفتی برای مدعی ساخته است. در بیت هشتم (fake prophets)! و در این بیت fake artist، یعنی هنرمند تقلیبی و false sage یعنی دانای دروغین، یعنی بهاقتضای مطلب، قلابی‌بودن در زمینه‌ای خاص را مدنظر قرار داده است. براساس قاعده‌ی غنازدایی کلمی نباید برای یک مدلول که چند دال دارد، از یک معادل استفاده کرد؛ عکس آن نیز صادق است و نباید برای یک دال چند معادل به کار برد.

- نزاع و محاکا: درباره‌ی این دو کلمه‌ی به‌ظاهر هم‌معنا، **غنازدایی کمی** در ترجمه‌ی بالای و لویسون و شهریاری اتفاق افتاده است. چنان‌که در جدول مشاهده می‌کنید، جمله‌ای در توضیح این دو کلمه آورده‌اند؛ ولی ترجمه‌ی کلارک و اسمیت این‌گونه نیست.

### ۳.۵. غزل ۱۵۱ / بیت ۴:

شکوه تاج سلطانی که بیم جان در او درج است  
کلاهی دلکش است اما به ترک سر نمی‌ارزد  
(حافظ، ۱۳۷۶: ۲۰۵)

**Clarke:** The pomp<sup>۱</sup> of the imperial crown, in whose grandeur<sup>۲</sup> is fear of life,  
Is verily<sup>۳</sup> a heart-alluring<sup>۴</sup> crown; but the abandoning of one's head (life), it is  
not worth (Clarke, 1891: 287).

**Smith:** The crown's majesty leads to pride<sup>۵</sup> that seduces<sup>۶</sup> the heart;  
For to risk one's life for its shaky situation is worthless (Smith, 1986: 142).

**Bly & Lewisohn:** Hidden inside the crown of a king there's always  
A fear of assassination<sup>۷</sup>; a crown is a stylish hat,  
But a head is too much to pay for it (۷۰: ۱۳۹۱). (بالای و لویسون، ۱۳۹۱: ۷۰).

**Aryanour:** If you lose your head but gain a kingdom,  
It's a silly bargain<sup>۸</sup>, Far from wisdom (Aryanpur, 1984: 50).

---

۱. جلال، شکوه (آر).

۲. عظمت، ابهت، هیبت (آر).

۳. (قدیمی) به‌درستی (که)، هرآینه.

۴. واژه‌ی alluring به معنی فربیبا، جذاب و گیراست (آر).

۵. غرور، نخوت، تکبر (آر).

۶. گمراه‌کردن، فریقتن، گوبلزدن (آر).

۷. کشن، به‌قتل رساندن (آر).

۸. معامله، دادوستد (آر).

| Aryanour | Bly & Lewisohn                         | Smith                  | Clarke  | متترجم<br>واژگان         |
|----------|--|------------------------|---|--------------------------|
| -        | the crown of a king                    | The crown's majesty    | The pomp of the imperial crown                        | شکوه تاج سلطانی          |
| -        | there's always A fear of assassination | For to risk one's life | in whose <u>grandeur</u> is fear of life              | که بیم جان در او درج است |
| -        | a crown is a stylish hat               | -                      | Is verily a heart-alluring crown                      | کلاهی دلکش است           |
| -        | But                                    | -                      | but   | اما                      |
| -        | a head is too much to pay for it       | is worthless           | the abandoning of one's head (life), it is not worth. | به ترک سر نمی‌ارزد       |

### ۳.۵.۱. تحلیل

تاج، کلاه: کلارک معادل تاج و کلاه، واژه‌ی *crown* را به کار برده است؛ درحالی‌که این واژه تنها به تاج اطلاق می‌شود. این کار نه تنها استفاده از یک معادل برای دالهای مختلف یک مدلول است و موجب غنازدایی کلمی می‌شود بلکه تخریب شبکه‌های معنایی را نیز در پی دارد. درست است که وقتی حافظ می‌گوید «کلاهی دلکش است»، مقصود همان «تاج سلطانی» است؛ اما برای تنزل جایگاه آن، این تغییر واژگانی انجام شده و این اتفاق بدون هدف نیفتاده است؛ آنجا که می‌خواهد درباره‌ی شکوه سلطانی سخن بگوید، از واژه‌ی «تاج» استفاده می‌کند و زمانی که قصد دارد از خطر آن بگوید، از واژه‌ی کلاه استفاده می‌کند تا ارزش آن را کم کند؛ بنابراین، در ترجمه‌ی بلای و لویسون، تاحدوودی، شاهد رعایت این قاعده هستیم. آن‌ها وقتی می‌خواهند برای «کلاهی دلکش است» معادل بیاورند، این‌گونه می‌گویند *a crown is a stylish hat* یعنی تاجی که کلاهی شیک است و سعی کرده‌اند به کلاه‌بودن این تاج، تاحدوودی، اشاره کنند.

۳.۶. غزل ۳۱۹ / بیت ۷:

دارم از لطف ازل جنت فردوس طمع  
گرچه دربانی میخانه فراوان کردم  
(حافظ، ۱۳۷۶: ۴۳۱)

**Clarke:** From (through) the grace of eternity without beginning, paradise, I greedily desire:  
Although, door-keeping of the wine-house, much I did (Clarke, 1891: 690).

**Smith:** Through the Grace of Eternal God I still greedily desire Paradise:  
Although keeper of door of the winehouse was often my trade<sup>۱</sup> (Smith, 1986: 407).

**Bly & Lewisohn:** Because of the grace of Pre-Eternity, I have a longing<sup>۲</sup>  
For the Garden of Paradise, even though I spent  
Long years as a doorkeeper in the tavern (بلای و لویسون، ۱۳۹۱: ۸۸).

**Shahriari:** I seek eternal bliss in Paradise  
Though I am a mere servant of the Grail.

| Shahriari | Bly & Lewisohn                               | Smith                                    | Clarke                                       | متوجه<br>وازگان       |
|-----------|--|--|--|-----------------------|
| -         | I have a longing For                         | I still greedily desire                  | I greedily desire                            | دارم ... طمع          |
| -         | Because of the grace of Pre-Eternity         | Through the Grace of Eternal God         | From the grace of eternity without beginning | از لطف ازل            |
| -         | the Garden of Paradise                       | Paradise                                 | paradise                                     | جنت فردوس             |
| -         | even though... as a doorkeeper in the tavern | Although keeper of door of the winehouse | Although, door-keeping of the wine-house     | گرچه دربانی<br>میخانه |
| -         | I spent Long years                           | was often my trade                       | much I did                                   | فراوان کردم           |

۱. پیشه، حرفة، کار (آر).

۲. آرزوی شدید، خواستن از ته دل (آر).

### ۳.۶.۱. تحلیل

شهریاری چنین ترجمه کرده است: «من در بهشت، شادمانی جاودانی را می‌جویم؛ هر چند من فقط خدمتکار grail، یعنی جام حضرت عیسی بوده‌ام». حافظ نمی‌گوید من در بهشت بهدنبال چیزی هستم، می‌گوید به‌واسطه‌ی لطفی که از خداوند سراغ دارم، آرزوی رفتن به بهشت را دارم. به‌کاربردن Grail که اصطلاحی مسیحی و جامی مقدس برای مسیحیان است، در این جایگاه مناسب نیست؛ چون باید از مکانی نام برد که نقطه‌ی مقابل جنت باشد؛ یعنی میخانه، نه مکان یا وسیله‌ای مقدس. پیش‌تر، این اصطلاح را معادل «جام جهان‌نما» به کار برد بود. این کار نه تنها به غنازدایی کیفی منجر می‌شود که به‌هیچ عنوان معادلی مناسب برای میخانه نیست و مفهوم را به درستی ادا نمی‌کند.

### ۳.۷. غزل ۳۹۳/ بیت ۹:

مبوس جز لب ساقی و جام می‌حافظ  
که دست زهدفروشان خطاست بوسیدن  
(حافظ، ۱۳۷۶: ۵۳۵)

**Clarke:** Hafiz! Save<sup>۱</sup> the lip of the Beloved and the cup of wine, naught kiss;  
For, the hand of austerity<sup>۲</sup>-boasters, sin is kisshig (Clarke, 1891: 768).

**Smith:** Kiss only Beloved's lip Hafiz, and the cup of wine;  
Kisser of preacher's hand, don't you ever try to be (Smith, 1986: 461).

**Bly & Lewisohn:** Don't kiss anything except the sweetheart<sup>۳</sup>'s lip  
And the cup of wine, Hafiz; friends, it's a grave<sup>۴</sup> mistake  
To kiss the hand held out to you by a puritan<sup>۵</sup>. (بلای و لویسون، ۱۳۹۱: ۵۲)

۱. به استثنای، سوای (آر).

۲. زهد.

۳. معشوقه (آر).

۴. مهم، حیاتی، شدید (آر).

۵. پاک‌دین، خشکه‌مقدس، متزهد (هز).

**Aryanpur:** Hafiz! Kiss the cup, and the Saki's chin<sup>1</sup>;  
To kiss hypocrites' hands is indeed a sin (Aryanpur, 1984: 119).

**Shahriari:** Hafiz kisses only the bearer and the cup  
Keep away from the hypocrite<sup>2</sup> wolf in sheepish gown<sup>3</sup>.

| Shahriari  | Aryanour            | Bly & Lewisohn                        | Smith                    | Clarke                              | متوجه<br>وازگان |
|--|---------------------|---------------------------------------|--------------------------|-------------------------------------|-----------------|
| kisses only  | -                   | Don't kiss                            | Kiss only                | naught kiss                         | مبوس            |
| the bearer   | and the Saki's chin | anything except the sweetheart's lip  | Beloved's lip            | Save the lip of the Beloved         | جز لب ساقی      |
| and the cup  | Kiss the cup        | And the cup of wine                   | and the cup of wine      | and the cup of wine                 | و جام می        |
| Hafiz  | Hafiz               | Hafiz,;                               | Hafiz                    | Hafiz!                              | حافظ            |
| Keep away from the hypocrite wolf in sheepish gown | hypocrites' hands   | the hand held out to you by a puritan | preacher's hand          | For, the hand of austerity-boasters | که دست زهدروشان |
| -  | is indeed a sin     | it's a grave mistake                  | don't you ever try to be | sin is                              | خطاست           |
| -  | To kiss             | To kiss                               | Kisser of                | kisshig                             | بوسیدن          |

۱. چانه (آر).

۲. متظاهر، سالوس (آر).

۳. لباس، جامه، خرقه (آر).

### ۳.۷.۱. تحلیل

مبوس جز لب ساقی: ساقی از محبوب‌ترین چهره‌های شعری در دیوان حافظ است که همچون یار و جانان برای خود پایه و پایگاهی دارد و کار و کارданی و کارگردانی او در غزل حافظ از معشوق یا از پیر مغان کمتر نیست (رک. خرمشاهی، ۱۳۸۵، ج ۲: ۱۵۸) با توجه به کارکرد خاص ساقی در دیوان حافظ، هیچ‌کدام از معادلهای به کاررفته در ترجمه‌ها، معنای ساقی را در زیان مقصد آینگی نمی‌کند. کلارک لفظ ساقی را عیناً در ترجمه‌ی بسیاری از ایات به کار برده؛ اما در این بیت، از واژه‌ی Beloved استفاده کرده و اسمیت نیز همین واژه را به کار برده است. آریانپور، Saki را به کار برده؛ ولی معادل لب، chin (= چانه، زنخدان) آورده است! بلای و لویسون از sweetheart استفاده کرده‌اند که مانند Beloved کلمه‌ای مناسب نیست و غنازدایی کیفی و کمی دارد؛ زیرا به جای معشوق و دلب و ساقی که هر کدام بار معنایی متفاوت در دیوان حافظ دارند، از یک لفظ بهره‌بردن، مخلص فصاحت است. جالب است که در ترجمه‌ی کلارک که دقت و امانت‌داری او در بسیاری از موارد تحسین‌برانگیز است، درباره‌ی این بیت شاهد تفاوت در لفظ هستیم و برای ساقی یک معادل واحد را در ترجمه نیاورده است.

### ۳.۸ غزل ۴۰۷ / بیت ۵:

گوشوار زر و لعل ار چه گران دارد گوش  
دور خوبی گذران است، نصیحت بشنو  
(حافظ، ۱۳۷۶: ۵۵۳)

**Clarke:** Although the ear be heavy with (dull to) the ear-ring of gold and of ruby (profitable counsel),  
The season of beauteousness (youthfulness) is passing; counsel, hear (Clarke, 1891: 789).

**Smith:** Although the ear may be heavy with an ear-ring of gold and ruby,  
The season of beauty is a passing thing, this wise advice be hearing (Smith, 1986: 477).

**Bly & Lewisohn:** Although your gold and ruby earring may weigh  
Down your ear a bit, listen to my advice:

The time of pleasant fairness doesn't last long (۶۴: ۱۳۹۱). (بلای و لویسون، ۱۳۹۱: ۶۴).

**Aryanpur:** Gold and ruby ear-rings are dear<sup>۱</sup> in price-  
Happy days will soon end, hearken my advice (Aryanpur, 1984: 120).

**Shahriari:** Though many jewels and rings of gold,  
Necks and ears of many elegantly hold;  
All the good times will one day fold.  
With a clear mind listen, and a beating chest.

| Shahriari   | Aryanour                | Bly & Lewisohn                       | Smith                        | Clarke                                     | متجم<br>وازگان  |
|---|-------------------------|--------------------------------------|------------------------------|--|-----------------|
| many jewels and rings of gold                                 | Gold and ruby ear-rings | your gold and ruby earring           | an ear-ring of gold and ruby | the ear-ring of gold and of ruby           | گوشوار زر و لعل |
| Though  | -                       | Although                             | Although                     | Although                                   | ار چه           |
| <u>Necks and ears of many elegantly hold</u>                  | are dear in price       | may weigh Down your ear <u>a bit</u> | the ear may be heavy with    | the ear be heavy with (dull to)            | گران دارد گوش   |
| All the good times  | Happy days              | The time of <u>pleasant</u> fairness | The season of beauty         | The season of beauteousness (youthfulness) | دور خوبی        |
| will one day fold   | will soon end           | doesn't last long                    | is a passing <u>thing</u>    | is passing                                 | گذران است       |
| <u>With a clear mind</u> listen, <u>and a beating chest</u> . | hearken my advice       | listen to <u>my</u> advice           | this wise advice be hearing  | counsel, hear                              | نصیحت بشنو      |

۱. گران قیمت، گران بها، گراف (آر). (کالا و مغازه) گران بها (هز).

### ۳.۸.۱. تحلیل

گران دارد گوش: در بررسی مقایسه‌ای ترجمه‌ها، ترکیب «گران دارد گوش» شایسته‌ی تأمل است. به معادله‌ای این ترکیب در جدول بالا دقت کنید.

یکی از نقاط قوت ترجمه‌ی کلارک دریافت شیوه‌های معنایی چندگانه‌ی کلمات در شعر حافظ است. در بسیاری از ایات که کلمه‌ای ایهام یا ایهام تناسب دارد، کلارک هر دو معنای نزدیک و دور ایهام را ترجمه کرده است. در این بیت، کلمه‌ی گران ایهام تناسب دارد، هم به معنای سنگین‌شدن گوش از شنیدن پند و هم سنگین‌کردن گوش از نظر وزن، که کلارک هر دو معنی را آورده است:

The ear be heavy with (dull to) the ear-ring of gold and of ruby

در ترجمه‌ی اسمیت فقط معنای دوم ترجمه شده و معنای نخست مغفول مانده است. معنایی که در بیت نزدیک‌تر است و با توجه به تناسب‌های بیت، مانند نصیحت شنو، در زبان مبدأ زودتر به ذهن می‌رسد.

در ترجمه‌ی بلای و لویسون نیز مانند اسمیت معادل آمده و به معنای نخست توجه نشده است.

آریان‌پور، مترجم فارسی‌زبانی که توقع می‌رود شبکه‌های معانی و تناسبات را در زبان مبدأ بیشتر دریابد، معنی بیت را در زبان مبدأ به درستی درنیافته و گران را در معنای گران‌قیمت آورده است. این معنی با توجه به لعل و گوشوار زر، جزء لایه‌های معنایی بیت است؛ ولی معنایی مستقیم از بیت نیست. با ترجمه‌ی آریان‌پور، مخاطب ترجمه در زبان مقصد، تصویری نادرست از بیت را در ذهن خواهد آورد. ترجمه‌ی آریان‌پور چنین است: Gold and ruby ear-rings are dear<sup>۱</sup> in price.

گوشوار زر و لعل از نظر قیمت گران هستند.

با این ترجمه هم شاهد غنایم‌ای کیفی از ایهام موجود در بیت هستیم و هم تحریف‌هایی دیگر همچون عامیانه‌کردن لحن و تخریب شبکه‌های معنایی مستتر در متن

۱. گران‌قیمت، گران‌بهای، گراف (آر). (کالا و مغازه) گران‌بهای (هز).

اتفاق افتاده است. ترجمه‌ی ایهام موجود در این بیت، یکی از دشواری‌هایی است که مترجمان با آن مواجه‌اند و در مواردی از این نوع، اغلب شاهد غنازدایی کیفی هستیم؛ زیرا امکان اینکه واژه‌ای در زبان مقصد یافت شود که معادل دقیق هر دو معنای یک واژه در زبان مبدأ باشد، بسیار اندک است. شاید بتوان یکی از نمونه‌های بارز غنازدایی کیفی را ترجمه‌ی ایهام دانست.

#### ۴. نتیجه‌گیری

ترجمه‌ی دیوان حافظ سابقه‌ای طولانی دارد و مترجمان متعدد با گرایش‌های نظری مختلف، از فارسی‌زبانان و غیرفارسی‌زبانان، بدان اهتمام ورزیده‌اند. زبان حافظ برای مخاطبان فارسی‌زبان هنوز رازهای ناگشوده‌ی بسیار دارد و انتقال این رازورمزها برای مترجمان به مراتب دشوارتر می‌نماید. مشخص است که مترجمان غیرفارسی‌زبان برای ترجمه از شرح‌های دیوان حافظ استفاده کرده‌اند، چنان‌که گاه در ترجمه، دیدگاه‌های شارحان زبان فارسی بسیار آشکار است؛ ولی مترجمان فارسی‌زبان با اتکا به زبان مادری و برداشتستان از شعر به ترجمه پرداخته‌اند و این امر سطح ادبی ترجمه‌ی آن‌ها را تحت تأثیر قرار داده است.

در این مجال، بیش از هر چیز، دو بحث تحریف متن آن‌توان برنمن بررسی شده است؛ یعنی غنازدایی کمی و غنازدایی کیفی. در غنازدایی کمی بحث ترادف واژگان در اشعار مطرح بود. اینکه واژگان در یک خانواده‌ی معنایی باشند، به معنای یکسان‌بودن آن‌ها از همه‌نظر نیست و شاید بتوان گفت ترادف به‌هیچ‌وجه به معنای همسان‌بودن و یکسان‌بودن نیست و هر کلمه، بار معنایی و کاربرد خاص خود را در زبان دارد. هول و بیم و ترس هر کدام بار معنایی خاصی در زبان فارسی القا می‌کنند و به طبقه‌ای ویژه از زبان ادب، تعلق دارند و نمی‌توان معادل همه‌ی آن‌ها را fear گذاشت یا اینکه در غزلی معادل کلیدواژه‌های ساقی، باده، جام، رند، مدعی، پیر و دیگر واژگان پریسامد حافظ، معادلی آورد و در غزلی دیگر، معادلی دیگر در برابر این واژگان کلیدی نهاد.

از طرف دیگر، در غنازدایی کیفی، انتقال لحن و شبکه‌ی معنایی بهم‌تنیده‌ی واژگان بسیار مهم است. یکی از نمونه‌های بارز این مؤلفه، نوع انتقال ایهام در زبان مقصد است. در اشعار حافظ، ایهام و ایهام تناسب بسامدی زیاد دارد. زبان فارسی این امکان را به شاعری چون حافظ می‌دهد که از واژگانی بهره ببرد که طیف معنایی گسترده داشته باشند. بسیار کمال‌گرایانه است که پنداریم می‌توان واژه‌ای را از لحاظ بار معنایی و آوایی در زبان مقصد، معادل تمام‌عیار کلمه‌ای در زبان مبدأ بیابیم؛ اما مترجمانی مانند کلارک، با آوردن معادل‌های متعدد در برابر کلمات چندمعنایی، سعی کرده‌اند امانت‌دارانه معانی زبان مبدأ را در زبان مقصد ایجاد کنند. اگرچه این امر موجب اطناپ و درازنویسی شده است؛ در مواردی باید اذعان کرد برای انتقال امانت‌دارانه و ترجمه‌ی وفادار به متن مبدأ، این روش یکی از روش‌های مطلوب است.

### منابع

افضلی، علی و عطیه یوسفی. (۱۳۹۵). «نقد و بررسی ترجمه‌ی عربی گلستان سعدی براساس نظریه‌ی آنوان برمن؛ مطالعه‌ی موردي کتاب *الجستان الفارسی* اثر جبرائيل المخلع». مجله‌ی پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال ۶، ش ۱۴، صص ۶۱-۸۳.

\_\_\_\_\_ و مرضیه داتوبر. (۱۳۹۸). «ارزیابی کیفی ترجمه‌ی عربی اشعار مولانا براساس نظریه‌ی آنوان برمن؛ مطالعه‌ی موردي کتاب مختارات من دیوان شمس‌الدین تبریزی اثر ابراهیم الدسوقي شتا». مجله‌ی پژوهش‌های ادبی، سال ۱۶، ش ۶۵، صص ۹-۲۸.

آریان‌پور، عباس. (۱۳۵۳). *فرهنگ آریان‌پور*. تهران: امیرکبیر.  
احمدی، محمدرحیم. (۱۳۹۲). «آنوان برمن و نظریه‌ی گرایش‌های ریخت‌شکنانه؛ معرفی و بررسی قابلیت کاربرد آن در نقد ترجمه». مجله‌ی نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره‌ی ۶، ش ۱۰، صص ۱-۱۹.

بلای، رایرت و لئونارد لویسون. (۱۳۹۱). دوش دیدم که ملایک در میخانه زندن (سی غزل حافظ). ترجمه‌ی کاظم فیروزمند. تهران: مرکز.

پورگیو، فریده. (۱۳۸۴). «نگاهی به ترجمه‌های حافظ به انگلیسی». سالنامه‌ی حافظ پژوهی، دفتر هشتم، صص ۷۵-۸۸

حافظ، خواجه شمس الدین محمد. (۱۳۶۲). دیوان حافظ. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات خوارزمی.

———. (۱۳۷۶). دیوان غزلیات خواجه حافظ شیرازی. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: انتشارات صفحی علیشاہ.

حق‌شناس، علی‌محمد و همکاران. (۲۰۰۵). فرهنگ هزاره. تهران: فرهنگ معاصر. خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۵). حافظنامه (۲ جلدی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. دیویس، دیک (۱۳۹۱). «در ترجمه‌ناپذیری شعر حافظ». ترجمه‌ی مصطفی حسینی و بهنام میرزابابازاده فومشی. ادبیات تطبیقی (ویژه‌نامه‌ی فرهنگستان)، سال ۳، ش ۵، صص ۶۲-۷۵.

رزمجو بختیاری، شیرین. (۱۴۰۰). «بررسی ترجمه‌ی انگلیسی غزلی از حافظ بر پایه‌ی برداشت درست از متن». مجله‌ی شعرپژوهی، دوره‌ی ۱۳، ش ۲ (پیاپی ۴۸)، صص ۸۵-۱۲۰.

رضایی، رضا. (۱۳۸۹). بررسی امکان اتخاذ رویکرد واساختی در ترجمه‌های حافظ. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. به راهنمایی حسین پاینده و سالار منافی اناری. دانشگاه علامه طباطبایی.

زنده‌بودی، مهران. (۱۳۹۰). «از خود و دیگری و گرایش‌های تحریفی در گفتمان ترجمه‌شناختی آنتوان برمن تا ترجمه‌ناپذیری». مجله‌ی مطالعات ترجمه، سال ۹، ش ۳۴، صص ۲۳-۳۷.

- شبیری، لیلا و همکاران. (۱۳۹۸). «بررسی تحلیلی نظریه‌ی گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن در گلستان سعدی با استناد به ترجمه‌ی فرانسوی شارل دفرمری». مجله‌ی پژوهش‌های زبان و ترجمه‌ی فرانسه، دوره‌ی ۲، ش ۱ (پیاپی ۲)، صص ۲۴-۱.
- لؤلؤیی، پروین. (۱۳۹۵). «ترجمه‌های حافظ به انگلیسی». ترجمه‌ی مصطفی حسینی. فصلنامه‌ی مترجم، سال ۲۵، ش ۶۰، صص ۷۵-۸۱.
- کریمی حکّاک، احمد (۱۳۷۵). «زیر بار امانت حافظ». ایران‌نامه، سال ۱۴، ش ۵۵، صص ۵۰۵-۵۲۱.
- کیوانی، مجdal الدین. (۱۳۹۰). «ترجمه‌های انگلیسی شعر حافظ». ذیل مدخل «حافظ» در: دائرة المعارف بزرگ اسلامی. ج ۱۹. زیر نظر کاظم موسوی بجنوری. تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
- ماندی، جرمی. (۱۳۹۴). معرفی مطالعات ترجمه، نظریه‌ها و کاربردها. ترجمه‌ی علی بهرامی و زینب تاجیک. تهران: رهنما.
- محمودی بختیاری، بهروز و منا پورنصر خاکباز. (۱۳۹۰). «ترجمه‌ی ابیات دارای ایهام (دلالت چندگانه) وازگانی در شعر حافظ؛ مطالعه‌ی تطبیقی پنج ترجمه از دیوان او». فصلنامه‌ی مطالعات زبان و ترجمه (دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی)، ش ۴، صص ۹۷-۱۲۲.
- منافی اناری، سالار (۱۳۹۰). «افزایش، کاهش و تطابق در ترجمه‌های انگلیسی اشعار حافظ». مطالعات ترجمه، دوره ۹، شماره ۳۵، صص ۸۷-۱۰۰.
- مهدی‌پور، فاطمه. (۱۳۸۹). «نظری بر روند پیدایش نظریه‌های ترجمه و بررسی سیستم تحریف متن از نظر آنتوان برمن». کتاب ماه ادبیات، ش ۴۱ (پیاپی ۱۵۵)، صص ۵۷-۶۳.
- نیکنام، مهرداد (۱۳۸۱). کتابشناسی حافظ. تهران: علمی و فرهنگی.
- Aryanpur, A. (1984). *Odes of Hafiz; poetical horoscope*. Lexington, KY, U.S.A.: Mazdâ Publishers.
- Clarck, Wilberforce. (1891). *THE DIVAN-I-HAFIZ*. Calcutta: Government of India Centre Printing Office.
- Kanani, N (2016). *Hafez and his Divan as viewed by the west*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Smith, P. (1986). *Divan of Hafiz*. Australia, Melbourn: New Humanity Books.

<http://www.hafizonlove.com>

مجله‌ی حافظ پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

سال ۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۸۴-۱۵۷

## کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۳۹۹ خورشیدی

سعیده رضازاده\*

### چکیده

بررسی آماری و طبقه‌بندی و مقایسه‌ی سالانه‌ی کتاب‌های منتشرشده در پیوند با حافظ، با توجه به حجم آثار منتشرشده در این زمینه و تداوم سیر انتشار این‌گونه تحقیقات، یکی از راههای مفید برای شناخت پژوهش‌های برتر و نیز آسیب‌شناسی مطالعات حافظ‌پژوهی است تا با استفاده از این دسته پژوهش‌ها بتوان از نتایج آن در ریشه‌یابی وضع موجود و پرکردن خلاهای آن در این بخش بهره برد. از همین‌رو در این پژوهش، ضمن ارائه‌ی کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۳۹۹ با تفکیک موضوعی، به همه‌ی کتاب‌های منتشرشده در این حوزه، اعم از کتاب‌های چاپ اول یا تجدید چاپ و نیز بسامد هریک اشاره شده است. این پژوهش که براساس تجمعی اطلاعات دو پایگاه اطلاعاتی سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی و خانه‌ی کتاب، تنظیم شده است، نشان می‌دهد در سال ۱۳۹۹، ۱۶۰ عنوان کتاب با شمارگان ۲۱۱۱۳۰ نسخه، در پیوند با حافظ منتشر شده که در مقایسه با سال ۱۳۹۸، افزایش داشته است. در این پژوهش کتاب‌هایی با موضوع «درباره‌ی حافظ: اندیشه، شعر و زندگی حافظ» با ۳۴ عنوان کتاب بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده است که این آمار، بانگر ادامه‌یافتن سیر صعودی انتشار کتاب‌های تألیفی درباره‌ی حافظ در مقایسه با سال‌های گذشته است.

\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، saeide.rezazade@gmail.com

همچنین مقایسه‌ی موضوعی کتاب‌ها نشان می‌دهد، کتاب‌هایی با موضوع فال حافظ، اعم از چاپ نخست یا مجدد، همچنان در شمار آثار پرتیراژ قرار دارد.

**واژه‌های کلیدی:** حافظ، حافظ پژوهی، کتاب‌شناسی، مرکز حافظ‌شناسی.

## ۱. مقدمه

در پیوند با لسان‌الغیب حافظ شیرازی، اندیشه، مقام و هنر او آثار بسیاری منتشر شده است. با توجه به حجم آثار و تداوم سیر انتشار این‌گونه تحقیقات، یکی از راه‌های مفید برای شناخت پژوهش‌های برتر و همین‌طور آسیب‌شناسی مطالعات حافظ پژوهی، بررسی آماری، طبقه‌بندی و مقایسه‌ی سالانه‌ی کتاب‌های منتشر شده در پیوند با حافظ حافظ‌شناسی، از سال ۱۳۷۶ تا کنون بوده است. این کارنامه، به‌طور پیوسته، هم‌زمان با برپایی یادروز حافظ و چاپ مقاله‌ها و سخنرانی‌های علمی نشست تخصصی یادروز حافظ، در قالب دفتر حافظ پژوهی به‌همت پژوهشگران منتشر شده است. در این پژوهش نیز، ضمن ارائه‌ی کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۳۹۹ با تفکیک موضوعی، به همه‌ی کتاب‌های منتشر شده در این حوزه، اعم از کتاب‌های چاپ اول یا تجدید چاپ و همچنین بسامد هریک اشاره شده است.

کارنامه‌ی نشر «سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران» در سال ۱۳۹۹ نشان می‌دهد؛ ۸۶۵۰ عنوان کتاب در این سال به چاپ رسیده است. همچنین براساس کارنامه‌ی نشر «خانه‌ی کتاب» در سال ۱۳۹۹، ۹۴۹۶۴ عنوان کتاب، به چاپ رسیده است که ۱۷۹۰۴ عنوان از آن، به کتاب‌هایی با دیوبی «ادبیات» اختصاص دارد.

در این میان، مجموع کتاب‌های چاپ شده در سال ۱۳۹۹ در پیوند با حافظ، ۱۶۰ عنوان با شمارگان ۲۱۱۱۳۰ نسخه است که این رقم، با توجه به اختلاف آماری دو پایگاه اطلاع‌رسانی «سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران» و «خانه‌ی کتاب» از راه تجمعی گزارش دو مرجع و استخراج عنوان‌های غیریکسان به دست آمده است.

مقایسه‌ی تعداد کتاب‌های منتشر شده در پیوند با حافظ در سال ۱۳۹۹، نسبت به سال پیش از آن (۱۳۹۸)<sup>۱</sup> که ۱۴۶ عنوان کتاب با شمارگان ۱۱۳۸۸۰ برای آن قید شده است، حکایت از افزایش انتشار این آثار دارد. براساس آمار موجود از میان کتاب‌های چاپ شده در پیوند با حافظ در سال ۱۳۹۹، کتاب‌هایی با موضوع «درباره‌ی حافظ: اندیشه، شعر و زندگی حافظ (در چاپ نخست)» با ۳۴ عنوان کتاب و ۲۲۰۳۰ نسخه، بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده است و بعد از آن «چاپ مجدد دیوان حافظ همراه با فالنامه» در ۲۷ عنوان کتاب با شمارگان ۶۹۸۵۰ نسخه در ردیف دوم جدول قرار گرفته است.

همچنین کتاب‌هایی با موضوع «درباره‌ی حافظ: اندیشه، شعر و زندگی حافظ (در چاپ مجدد)» با ۱۸ عنوان و ۱۳۴۱۰ نسخه، «دیوان کامل چاپی (چاپ نخست)» با ۱۴ عنوان و ۱۷۹۷۰ نسخه، «دیوان همراه با فالنامه (چاپ نخست)» با ۱۳ عنوان و ۲۲۱۰۰ نسخه، «دیوان کامل چاپی (چاپ مجدد)» با ۱۲ عنوان و ۱۵۲۰۰ نسخه، «شرح بخشی از دیوان (چاپ نخست)» با ۷ عنوان و ۶۰۰۰ نسخه، «شرح کامل دیوان (چاپ نخست)» با ۶ عنوان و ۵۶۰۰ نسخه، «ترجمه‌ی کامل دیوان (چاپ نخست)» با ۶ عنوان و ۱۷۰۰۰ نسخه، و ۱۱۲۵۰ نسخه، «ترجمه‌ی کامل دیوان (چاپ مجدد)» با ۵ عنوان و ۱۷۰۰۰ نسخه، «گزیده‌ی دیوان (چاپ نخست)» با ۴ عنوان و ۲۵۰۰ نسخه، «شرح کامل دیوان (چاپ مجدد)» با ۴ عنوان و ۲۱۵۰ نسخه، «ترجمه‌ی بخشی از دیوان (چاپ مجدد)» با ۲ عنوان و ۱۵۰۰ نسخه، «حافظ و دیگران» با ۲ عنوان و ۱۵۰۰ نسخه، «استقبال، مشاعره و تضمین غزل‌های حافظ» با ۲ عنوان و ۱۵۰۰ نسخه، «ترجمه‌ی بخشی از دیوان» با یک عنوان و ۲۰۰ نسخه و «گزیده‌ی دیوان حافظ همراه با فالنامه» با یک عنوان و ۲۰ نسخه به ترتیب در جایگاه‌های بعدی قرار گرفته‌اند.

این آمار نیز در مقایسه با سال‌های گذشته<sup>۲</sup> نشان می‌دهد، کتاب‌های تألیفی منتشر شده درباره‌ی حافظ، همچنان سیری صعودی ملایمی در پیش گرفته است. نیز در مقایسه‌ای موضوعی خواهیم یافت که کتاب‌هایی با موضوع فال حافظ اعم از چاپ

نخست یا مجدد، همچنان در شمار آثار پرتیراز قرار دارد که علت این موضوع، شایان بررسی و آسیب‌شناسی است. در ادامه‌ی این مقاله، جدول داده‌ها و فهرست کتاب‌های منتشرشده با شمارگان آن‌ها آمده است، اما پیش از آن توجه به چند نکته ضروری است:

۱. متأسفانه آمار «سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران» و «خانه‌ی کتاب» درباره‌ی تعداد و فهرست کتاب‌ها و همچنین بعضی از اطلاعات چاپی، مانند تعداد صفحات کتاب و سال چاپ متفاوت است؛ اما این فهرست براساس ترکیب اطلاعات هر دو پایگاه و در بعضی مواقع، تطبیق با نسخه‌ی چاپی منتشرشده تنظیم شده است.

۲. تعدادی از عنوان‌ها به‌دلیل مشخصات ارائه‌شده مشابه، تکراری به‌نظر می‌رسد؛ اما یادآور می‌شود برای هریک از این کتاب‌ها شابک (شماره‌ی استاندارد بین‌المللی کتاب) متفاوتی ثبت شده است.

۳. اطلاعات کتاب‌شناسی کتاب‌ها براساس داده‌های موجود تنظیم شده است؛ بنابراین اگر کاستی‌هایی در هریک از موارد دیده می‌شود، به‌دلیل دسترسی‌نشاشتن به اطلاعات مورد نیاز (با وجود روش‌های جست‌وجوی متعدد) است.

۴. آمار و نمونه‌های یافتشده در سایت «سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران» و «خانه‌ی کتاب»، نشان می‌دهد، این پایگاه‌های اطلاعاتی درخصوص بعضی از کتاب‌ها که در بیش از یک جلد تدوین گردیده است، باتوجه به این‌که برای هر جلد از کتاب، یک شابک درنظر گرفته شده، هر جلد از کتاب را یک عنوان به حساب آورده است؛ حال آن‌که در این پژوهش، مجموع مجلد کتاب، زیر یک عنوان شمارش شده است.

جدول کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۳۹۹

| ردیف | عنوان موضوعی  | چاپ اول | شمارگان |
|------|---|---------|---------|
| ۱    | دیوان کامل چاپی (چاپ نخست)                          | ۱۴      | ۱۷۹۷۰   |
| ۲    | دیوان کامل چاپی (چاپ مجدد)                          | ۱۲      | ۱۵۲۰۰   |
| ۳    | گزیده‌ی دیوان (چاپ نخست)                            | ۴       | ۲۰۰۰    |
| ۴    | گزیده‌ی دیوان (چاپ مجدد)                            | ۲       | ۱۳۵۰    |
| ۵    | ترجمه‌ی کامل دیوان (چاپ نخست)                       | ۶       | ۱۱۲۵۰   |
| ۶    | ترجمه‌ی کامل دیوان (چاپ مجدد)                       | ۵       | ۱۷۰۰۰   |
| ۷    | ترجمه‌ی بخشی از دیوان (چاپ نخست)                    | ۱       | ۲۰۰     |
| ۸    | ترجمه‌ی بخشی از دیوان (چاپ مجدد)                    | ۲       | ۱۵۰۰    |
| ۹    | دیوان همراه با فالنامه (چاپ نخست)                   | ۱۳      | ۲۲۱۰۰   |
| ۱۰   | دیوان همراه با فالنامه (چاپ مجدد)                   | ۲۷      | ۶۹۸۵۰   |
| ۱۱   | گزیده‌ای از دیوان حافظ همراه با فالنامه             | ۱       | ۲۰      |
| ۱۲   | شرح کامل دیوان (چاپ نخست)                           | ۶       | ۵۶۰۰    |
| ۱۳   | شرح کامل دیوان (چاپ مجدد)                           | ۴       | ۲۱۵۰    |
| ۱۴   | شرح بخشی از دیوان (چاپ نخست)                        | ۷       | ۶۰۰۰    |
| ۱۵   | درباره‌ی حافظ (اندیشه، شعر و زندگی حافظ) (چاپ اول)  | ۳۴      | ۲۲۰۳۰   |
| ۱۶   | درباره‌ی حافظ (اندیشه، شعر و زندگی حافظ) (چاپ مجدد) | ۱۸      | ۱۳۴۱۰   |
| ۱۷   | حافظ و دیگران (چاپ نخست)                            | ۲       | ۱۵۰۰    |
| ۱۸   | استقبال، مشاعره و تضمین غزل‌های حافظ (چاپ نخست)     | ۲       | ۱۵۰۰    |
| *    | جمع کل  | ۱۶۰     | ۲۱۱۱۳۰  |

## ۲. کتاب‌شناسی

### ۱.۲. دیوان چاپی

#### ۱.۱.۲. دیوان چاپی کامل (چاپ نخست)

۱. حافظ خط امیرخانی، حامد حجت‌خواه، تهران: کتابسرای میردشتی، ۴۰۸ صفحه‌ی مصور رنگی، نیمه‌رحلی، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.

۲. **حافظ دیوان حافظ**، تهران: آسمون ریسمون، ۵۰۰ صفحه، وزیری، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۳. **حافظ شیراز**، احمد شاملو، تهران: مروارید، ۶۱۸ صفحه، رقعي (گالینگور) چاپ اول، ۵۵۰ نسخه.
۴. **دیوان حافظ (از روی نسخه‌ی پروینز ناتل خانلری)**، خوانش و ویرایش: احمد عزتی‌پرور، قم: ملورین، ۵۲۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۲۰۰ نسخه.
۵. **دیوان حافظ (براساس نسخه‌ی علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی)**، ترکیب خوشنویسی: محمد‌مهدی منصوری، تهران: اندیشمندان جوان، ۴۰۷ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۵۰۰ جلد.
۶. **دیوان حافظ براساس نسخه‌ی غنی و قزوینی**، اصفهان: گفتمان اندیشه‌ی معاصر، ۵۰۰ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۷. **دیوان حافظ براساس نسخه‌ی محمد قزوینی - قاسم غنی**، ترکیب خوشنویسی: محمد‌مهدی منصوری، تهران: تفکر ناب، ۵۴۴ صفحه، رقعي (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۸. **دیوان حافظ**، تهران: خوب، ۵۰ صفحه، رقعي (گالینگور)، چاپ اول، ۴۰۰ نسخه.
۹. **دیوان حافظ**، تهران: زرین‌آرا، ۴۲۰ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۱۰. **دیوان حافظ**، خط: مهدی فلاح، تهران: کارگاه فیلم و گرافیک سپاس، ۴۹۶ صفحه، خشتی (گالینگور)، چاپ اول، ۱۵۰۰ نسخه.
۱۱. **دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی (شامل: غزلیات، قصاید، مثنوی، ساقی‌نامه، قطعات، رباعیات، از روی نسخه‌ی مرحوم محمود حکیم فرزند میرزای وصال، با مقدمه و تصحیح و مقابله با چندین نسخه‌ی قدیم و جدید)**

- مینیاتور: امیر طهماسبی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تهران: هلیا، ۵۱۷ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۱۲. دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، تهران: کلام حق، ۴۰۳ صفحه، وزیری (شومیز) چاپ اول، ۲۰ نسخه.
۱۳. دیوان غزلیات حافظ، خط تحریری: عبدالحسین عاشوری، تهران: دانشیاران ایران، ۴۴۸ صفحه، رحلی (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۱۴. متن کامل دیوان حافظ براساس نسخه‌ی خطی نویافته، تنظیم و مقدمه: محمد مقدم گل‌محمدی؛ تذهیب و مینیاتور: محمود فرشچیان، خوشنگاری: محمدمهدی منصوری، خوشنویسی مقدمه: کوروش حسنی، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا، ۴۱۶ صفحه، وزیری، چاپ اول، ۷۰۰ نسخه.

#### ۲.۱.۲. دیوان چاپی کامل (چاپ مجدد)

۱. دیوان جامع حافظ با توضیحات و واژه‌نامه، ویراسته: محمود رکن، شیراز: نوید شیراز، ۶۸۸ صفحه، رقیعی گالینگور، چاپ دوم، ۱۵۰۰ نسخه.
۲. دیوان حافظ (براساس نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و محمد قزوینی)، خطاط: حسن ملائی تهرانی، تهران: صمد، ۵۴۲ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ دوم، ۱۱۰۰ نسخه.
۳. دیوان حافظ (براساس نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و محمد قزوینی)، خطاط: حسن ملائی تهرانی، تهران: صمد، ۵۴۲ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ ششم، ۱۱۰۰ نسخه.
۴. دیوان حافظ (به همراه شرح کامل دشواری‌ها)، به کوشش: منوچهر علی‌پور، مقدمه: قدمعلی سرامی، تهران: تیرگان، ۵۷۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ چهارم، ۱۵۰۰ نسخه.
۵. دیوان حافظ براساس نسخه‌ی تصحیح شده‌ی غنی‌قزوینی، به‌اهتمام: رضا کاکایی‌دهکردی، تهران: ققنوس، ۴۱۴ صفحه، رقیعی (شومیز)، چاپ هفتم، ۲۲۰۰ نسخه.
۶. دیوان حافظ براساس نسخه‌ی علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، به کوشش: مهدی شریعتی و نسرین شریعتی؛ ترکیب خوشنویسی: محمدمهدی منصوری،

تذهیب: مرضیه عرفانی، اصفهان: کتاب سهیل، ۴۶۸ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ مجدد<sup>۳</sup>، ۵۰۰ نسخه.

۷. دیوان حافظ براساس نسخه‌ی علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، ترکیب خوشنویسی: محمد مهدی منصوری، تذهیب: رضا ظرفیان، تهران: اسلامی، ۸۰۴ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ سوم، ۱۵۰۰ نسخه.

۸. دیوان حافظ شیرازی از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی با ترجمه‌ی احوال حافظ از لغت‌نامه‌ی علامه علی اکبر دهخدا، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام عدالت، ۴۵۸ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ ششم، ۲۰۰۰ نسخه.

۹. دیوان حافظ شیرازی، به‌اهتمام: محمد رستمی، تهران: علمی و فرهنگی، ۶۷۲ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ دوم، ۱۰۰۰ نسخه.

۱۰. دیوان حافظ، مصحح: بهاءالدین خرمشاهی، خطاط: کاوه اخوین، طراح و گرافیست: فوزی تهرانی، تهران: دوستان، ۳۴۵ + بیست و دو صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ سوم، ۵۵۰۰ نسخه.

۱۱. دیوان حافظ، مصحح: بهاءالدین خرمشاهی، خطاط: کاوه اخوین، طراح و گرافیست: فوزی تهرانی، تهران: دوستان، ۳۴۵ + بیست و دو صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ پنجم، ۵۵۰۰ نسخه.

۱۲. دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی: با استفاده از نسخه‌ی تصحیح شده‌ی محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، مقدمه: اسماعیل خدابنده، خطاط: عباس منظوری، تهران: اقبال، ۳۹۵ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ بیست و هفتم، ۱۷۰۰ نسخه.

## ۲. گزیده‌ی دیوان

### ۱. گزیده‌ی دیوان (چاپ نخست)

۱. اشعار عارفانه: گلچین از دیوان حافظ، مولانا، علامه شهید بلخی، علامه اقبال لاهوری با اشعار و ضرب المثل‌های از دفتر یادداشت عالم ربانی و عارف صمدانی مرحوم والد حضرت آیت‌الله حاج آخوند بک، گردآورنده: محمدعلی دانش، قم: ابوالحسنی، ۳۰۶ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۲. برگزیده‌ی اشعار حافظ شیرازی، گردآورنده: محبوبه متّیان‌پور، تهران: سرمستان، ۵۴ صفحه، رقعي (شومیز) چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۳. سی‌شعر: حافظ (همراه با تحلیل، زندگی‌نامه و راهنمای خواندن)، حدیث لزرغلامی، تهران: شهر قلم، ۱۰۷ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۴. سی‌عاشقانه‌ی کوتاه حافظ شیرازی، به‌گزینش: محمود‌رضا شالبافان، تهران: مهر و دل، ۶۲ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.

### ۲. گزیده‌ی دیوان (چاپ مجدد)

۱. حافظ ما مست باده‌ی ازل است (۱۵۰ غزل)، انتخاب: مهشید مشیری، ۱۴۶ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ دوم، ۱۰۰ نسخه.
۲. گزیده‌ی دیوان حافظ، اسدالله بقایی نائینی، تهران: سوره‌ی مهر، ۴۴۴ صفحه، رقعي (شومیز) چاپ دوم، ۱۲۵۰ نسخه.

### ۳.۲. ترجمه‌ی شعر حافظ

#### ۱.۳.۲. ترجمه‌ی کامل دیوان (چاپ نخست)

۱. حال خوش با حافظ همراه با ترجمه‌ی انگلیسی، گردآورنده: مریم نوذری تهرانی و مهرداد نیکنام، مترجم: پل اسمیت، تهران: اساطیر پارسی، ۱۶۶ صفحه‌ی مصور رنگی، خشتی (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۲. دیوان حافظ (فارسی-انگلیسی)، مصحح: محمد قزوینی-قاسم غنی، خطاط: مهدی خدابناء، مذهب: محمدرضا هنرور، تصویرگر: امیر طهماسبی، تهران: پیام عدالت، ۴۴۸ صفحه، رقعي (گالینگور)، چاپ اول، ۲۷۵۰ نسخه.
۳. دیوان حافظ براساس نسخه‌ی غنی و قزوینی، مقدمه: عبدالحسین زرین‌کوب، ترجمه‌ی انگلیسی: بهروز همایون‌فر، ترکیب خوشنویسی: محمدمهادی منصوری، تذهیب: سیده‌نادره صالحی، مینیاتور: علیرضا آقامیری، تهران: پارس کتاب، ۴۰۹ صفحه‌ی مصور رنگی، جیبی (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۴. دیوان حافظ فارسی-انگلیسی، تصحیح: غنی-قزوینی، تذهیب: فرید هنرور، پردیس تهران: راه بیکران، ۳۳۶ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ اول، ۵۰۰۰ نسخه.
۵. دیوان حافظ فارسی-انگلیسی، به تصحیح: غنی-قزوینی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تابلوهای خوشنویسی: مهدی خدابناء، نگارگری: امیر طهماسبی، خوشنویسی رایانه‌ای: کاوه اخوین، ترسیم رایانه‌ای تذهیب: فرید هنرور، پردیس تهران: راه بیکران (آراز بیکران)، ۴۴۸ صفحه مصور، رحلی (گالینگور)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۶. دیوان حافظ: بالعربیه شعراء، مترجم: نادر نظام‌تهرانی، تهران: آوای خاور، ۱۰۴۰ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.

#### ۲.۳.۲. ترجمه‌ی کامل دیوان (چاپ مجدد)

۱. دیوان حافظ (فارسی-انگلیسی)، به تصحیح: غنی-قزوینی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تابلوهای خوشنویسی: مهدی خدابناء، نگارگری: امیر طهماسبی، خوشنویسی

- رایانه‌ای: کاوه اخوین، ترسیم رایانه‌ای تذهیب: فرید هنرور، پردیس تهران: راه بیکران، ۳۸۸ صفحه‌ی مصور، وزیری (گالینگور)، چاپ سوم، ۵۰۰۰ نسخه.
۲. دیوان حافظ (فارسی- انگلیسی)، به تصحیح: غنی- قزوینی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تابلوهای خوشنویسی: مهدی خدابناء، نگارگری: امیر طهماسبی، خوشنویسی رایانه‌ای: کاوه اخوین، ترسیم رایانه‌ای تذهیب: فرید هنرور، پردیس تهران: راه بیکران، ۳۸۸ صفحه‌ی مصور، وزیری (گالینگور)، چاپ چهارم، ۶۰۰۰ نسخه.
۳. دیوان حافظ (فارسی- انگلیسی)، به تصحیح: غنی- قزوینی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تابلوهای خوشنویسی: مهدی خدابناء، نگارگری: امیر طهماسبی، خوشنویسی رایانه‌ای: کاوه اخوین، ترسیم رایانه‌ای تذهیب: فرید هنرور، پردیس تهران: راه بیکران، ۳۸۴ صفحه‌ی مصور، وزیری (گالینگور)، چاپ پنجم، ۵۰۰۰ نسخه.
۴. دیوان حافظ، مقدمه: حسین الهی قمشه‌ای، مترجم: آرتور جان آربیری، خطاط: کاوه اخوین، مذهب: محمود فرشچیان، تهران: خانه‌ی فرهنگ و هنر گویا، ۴۴۸ صفحه‌ی مصور، رحلی (گالینگور)، چاپ پنجم، ۵۰۰ نسخه.
۵. دیوان حافظ فارسی- انگلیسی همراه با تفسیرهای کوتاه، مترجم: هنری ویلبرفورس کلارک، تهران: سمیر، ۶۳۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ پنجم، ۵۰۰ نسخه.

### ۳.۳.۲. ترجمه‌ی بخشی از دیوان (چاپ نخست)

نسیم طرهی دوست، انتخاب ایات: نوذر قره، مقدمه: ستاره معتقد، ترجمه‌ی انگلیسی: سعید سعیدپور، عکس: افشین بختیار، تهران: ارس، ۱۶۸ صفحه، رقعي، چاپ اول، ۲۰۰ نسخه.

### ۴.۳.۲. ترجمه‌ی بخشی از دیوان (چاپ مجدد)

۱. غزلیات حافظ، گزیده‌ی نسخه‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی، ترجمه‌ی انگلیسی: آرتور جان آربیری، مقدمه: حسین الهی قمشه‌ای، به خط: امیراحمد فلسفی، مینیاتور و

تذهیب: محمود فرشچیان، تهران: خانه‌ی فرهنگ و هنر گویا، ۲۰۹ صفحه‌ی مصور رنگی، چاپ دوم، رحلی (گالینگور)، ۵۰۰ نسخه.

۲. مست عشق: برگزیده‌ی اشعار حافظ<sup>۴</sup>، ترجمه و تصحیح: علی سلامی، اصفهان: گویا، ۴۷۹ صفحه، پالتویی (شومیز)، چاپ دوم، ۱۰۰۰ نسخه.

#### ۴.۲. فال حافظ

##### ۱.۴.۲. دیوان کامل همراه با فال‌نامه (چاپ نخست)

۱. دیوان حافظ بدانضم‌ام فال حافظ، مصحح: محمد قزوینی-قاسم غنی، مذهب: محمدرضا هنرور، تصویرگر: رضا بدرالسماء، تهران: پارمیس، ۵۴۲ صفحه، پالتویی (گالینگور)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.

۲. دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فال‌نامه (براساس نسخه‌ی علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی)، ترکیب خوشنویسی: محمدمهدی منصوری، تهران: دانش‌پرور، جیبی (گالینگور)، چاپ اول، ۷۰۰۰ نسخه.

۳. دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فال‌نامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی با ترجمه‌ی احوال حافظ از لغت‌نامه علامه علی‌اکبر دهخدا، به خط: مصطفی اشرفی، تهران: انسان برتر، ۵۷۴ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ اول، ۳۰۰۰ نسخه.

۴. دیوان حافظ همراه با فال‌نامه‌ی کامل، خطاط: محمدمهدی منصوری، مذهب: محمدرضا هنرور، تهران: اسلامی، ۵۵۲ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ اول، ۲۰۰۰ نسخه.

۵. دیوان حافظ همراه با فال‌نامه، تهران: مکتوب، ۵۲۹ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.

۶. دیوان حافظ همراه با فالنامه، مصحح: محمد قزوینی-قاسم غنی، نجف‌آباد: مهتاب عدالت، ۵۱۴ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۷. دیوان حافظ همراه با فالنامه، مصحح: محمد قزوینی-قاسم غنی، نجف‌آباد: مهتاب عدالت، ۵۱۴ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۸. دیوان حافظ همراه با فالنامه‌ی کامل براساس نسخه‌ی علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، ترکیب خوشنویسی: محمدمهدی منصوری، تذهیب: محمدرضا هنرور، تهران: پیام سحر، ۵۵۲ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ اول، ۱۵۰۰ نسخه.
۹. دیوان حافظ همراه با فالنامه‌ی کامل، تنظیم‌کننده: محمدحسین نظیفی، ترکیب خوشنویسی: محمدمهدی منصوری، تذهیب: محمدرضا هنرور، تهران: انتشارات اسلامی، ۵۵۲ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ اول، ۲۰۰۰ نسخه.
۱۰. با لسان‌الغیب: تفالی نو بر غزلیات حافظ شیرازی تصحیح غزلیات، اعراب‌گذاری در تفال (با املای نوین فارسی)، مهدی سجادی مقدم، براساس نسخه‌ی عبدالرحیم خلخالی، خطاط: اسرافیل شیرچی، تهران: مهراندیش، ۵۲۴ صفحه، رقعي (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۱۱. فالنامه‌ی حافظ: (دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی)، مقدمه: علی‌اکبر دهخدا، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام آزادی، ۵۶۰ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ اول، ۳۰۰ نسخه.
۱۲. فالنامه‌ی کامل حافظ شیرازی علیه‌الرحمه، تعبیر و تفسیر غزل‌ها: مهدی داودی، مقدمه: علی‌اکبر دهخدا، خط: اسماعیل نژادفرد لرستانی، تهران: کتاب برتر، ۴۹۶ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰ نسخه.
۱۳. متن کامل دیوان حافظ همراه با تفسیر، به‌کوشش: سید‌محمد محمودی، تهران: آلا قلم، ۱۰۱۱ صفحه، رقعي (گالینگور)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.

#### ۲.۴.۲. دیوان کامل همراه با فال نامه (چاپ مجدد)

۱. دیوان حافظ (همراه با فال حافظ) براساس نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و علامه محمد قزوینی، به‌اهتمام: میترا افشار، ترکیب خوشنویسی: محمدمهدی منصوری، تهران: صدای معاصر، ۵۳۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ سوم، ۲۲۰۰ نسخه.
۲. دیوان حافظ (همراه با فال حافظ) براساس نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و علامه محمد قزوینی، به‌اهتمام: میترا افشار، ترکیب خوشنویسی: محمدمهدی منصوری، تهران: صدای معاصر، ۵۴۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ نهم، ۱۶۵۰ نسخه.
۳. دیوان حافظ براساس نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و علامه محمد قزوینی (همراه با فال نامه و شرح غزلیات)، شرح غزلیات: کاظم عابدینی مطلق، ترکیب و خوشنویسی: محمدمهدی منصوری، قم: اندیشه‌ی هادی، ۴۴۵ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ دوم، ۱۰۰۰ نسخه.
۴. دیوان حافظ خوشنویسی شده براساس نسخه‌ی مصحح شادروانان علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی به‌انضمام تفسیر فال نامه، مقدمه: عبدالحسین زرین‌کوب، تفسیر فال نامه: نظام‌الدین نوری کوتایی، نقاشی: محمود فرشچیان، خوشنویسی: عباس اخوین، تذهیب: عیسی بهادری، تهران: زرین و سیمین، ۵۷۶ صفحه‌ی مصور، وزیری (گالینگور)، چاپ پانزدهم، ۵۰۰ نسخه.
۵. دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فال نامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی، مصحح: سید‌محمد‌کاظم قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: راه بیکران، ۵۶۰ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ دوم، ۴۰۰۰ نسخه.
۶. دیوان حافظ همراه با فال، متن کامل از نسخه‌ی علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، مقدمه: بهمن خلیفه‌بنارواني، خوشنویسی کامپیوتري: غلامحسین اعرابی، تهران: تیموری، ۵۱۲ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ سوم، ۱۵۰۰ نسخه.

۷. دیوان حافظ همراه با فال، متن کامل از نسخه‌ی علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: تیموری، ۵۱۴ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ نهم، ۱۵۰۰ نسخه.
۸. دیوان حافظ: همراه با تفسیر فال‌گونه، مصحح: محمد قزوینی - قاسم غنی، تذهیب: محمدرضا هنرور، نگارگری: رضا بدرالسماء، تهران: پارمیس، ۵۳۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ دوم، ۳۰۰۰ نسخه.
۹. دیوان حافظ: همراه با فال‌نامه، تفسیر عرفانی و شرح لغات، به‌اهتمام: کاظم عابدینی مطلق، قم: نگاه آشنا، چاپ دهم، ۱۰۰۰ نسخه.
۱۰. دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی به‌انضمام فال‌نامه از روی نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و علامه قزوینی و تطبیق با چندین دیوان دیگر، مقدمه و تصحیح: رضا معصومی، فال: امیر مقدم، خطاط: اسماعیل نیکبخت، تهران: گلی، ۵۴۴ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ پانزدهم، ۵۰۰۰ نسخه.
۱۱. دیوان و فال حافظ با معنی، به‌کوشش: جمشید صداقت‌نژاد، تهران: نیما، ۵۴۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ پانزدهم، ۵۰۰ نسخه.
۱۲. فال حافظ، تفسیر فال‌نامه: نظام‌الدین نوری‌کوتنائی، نقاش: محمود فرشچیان، خطاط: عباس اخوین، تهران: زرین و سیمین، ۱۰۸ صفحه‌ی مصور رنگی، جیبی (گالینگور)، چاپ یازدهم، ۱۰۰۰ نسخه.
۱۳. فال حافظ، تفسیر فال‌نامه: نظام‌الدین نوری‌کوتنائی، نقاش: محمود فرشچیان، خطاط: عباس اخوین، ترجمه: مهدی فیروزی، تهران: زرین و سیمین، ۵۴ صفحه‌ی مصور رنگی، جیبی (گالینگور)، چاپ دوازدهم، ۱۰۰۰ نسخه.
۱۴. فال حافظ، تفسیر فال‌نامه: نظام‌الدین نوری‌کوتنائی، نقاش: محمود فرشچیان، خطاط: عباس اخوین، تهران: زرین و سیمین، ۱۰۸ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ سیزدهم، ۱۰۰۰ نسخه.

۱۵. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام عدالت، ۵۷۴ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ ششم، ۱۰۰۰۰ نسخه.
۱۶. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام عدالت، ۵۷۴ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ هفتم، ۱۰۰۰۰ نسخه.
۱۷. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام عدالت، ۶۴۰ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ هشتم، ۱۵۰۰۰ نسخه.
۱۸. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام عدالت، ۵۸۲ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ نهم، ۲۵۰۰ نسخه.
۱۹. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام عدالت، ۵۷۴ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ دهم، ۵۰۰۰ نسخه.
۲۰. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام عدالت، ۵۷۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ یازدهم، ۷۰۰۰ نسخه.
۲۱. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی علامه محمد قزوینی، مقدمه: علی اکبر دهخدا، خط: مصطفی اشرفی، تذهیب: محمدرضا هنرور، پردیس تهران: راه بیکران، ۶۵۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ دوم، ۴۰۰۰ نسخه.

۲۲. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی علامه محمد قزوینی، مقدمه: علی‌اکبر دهخدا، خط: مصطفی اشرفی، تذهیب: محمدرضا هنرور، پردیس تهران: راه بیکران، ۵۸۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ سوم، ۲۵۰۰ نسخه.

۲۳. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی علامه محمد قزوینی، مقدمه: علی‌اکبر دهخدا، خط: مصطفی اشرفی، تذهیب: محمدرضا هنرور، پردیس تهران: راه بیکران، ۵۷۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ چهارم، ۲۵۰۰ نسخه.

۲۴. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی علامه محمد قزوینی، مقدمه: علی‌اکبر دهخدا، خط: مصطفی اشرفی، تذهیب: محمدرضا هنرور، پردیس تهران: راه بیکران، ۵۷۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ پنجم، ۱۵۰۰ نسخه.

۲۵. فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ، تهران: لیدا، ۵۳۶ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ دوم، ۱۰۰۰ نسخه.

۲۶. فالنامه‌ی کامل دیوان حافظ: براساس نسخه‌ی تصحیح شده‌ی غنی و قزوینی، معنی و فال: علی‌مراد رضایی‌پور، مقدمه: عبدالرضا مظاہری، تهران: عقیل، ۵۱۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ دوازدهم، ۱۰۰۰ نسخه.

۲۷. فالنامه‌ی کامل دیوان حافظ: براساس نسخه‌ی تصحیح شده‌ی غنی و قزوینی، معنی و فال: علی‌مراد رضایی‌پور، مقدمه: عبدالرضا مظاہری، تهران: عقیل، ۵۱۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ سیزدهم، ۱۰۰۰ نسخه.

#### ۳.۴.۲. گزیده‌ی دیوان حافظ با فالنامه

راز حافظ: مجموعه‌ای از فال‌های خواجه حافظ شیرازی، مهدی موسوی‌نژاد، تهران: همای سبز، ۱۲۲ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ اول، ۲۰ نسخه.

## ۵.۲. شرح اشعار حافظ

### ۱.۵.۲. شرح کامل دیوان (چاپ نخست)

۱. حافظ خودمنوی: دیوان حافظ (آسان‌خوان و آسان‌فهم)، شرح و توضیح: زهراسادات حسینی، مجید شمس‌الدین‌نژاد و غلامعلی گرایی، مقدمه: حسن ذوالفقاری، راوی: بهروز محمودی بختیاری، تهران: خاموش، ۵۴۹ صفحه، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۲. دیوان حافظ با شرح ابیات براساس نسخه‌ی قاسم غنی و محمد قزوینی، شارح: مجید گل‌محمدی، تهران: آرایان، تذییب: فرید هنرور، نگارگری: امیر طهماسبی، ترکیب خوشنویسی: محمد‌مهدی منصوری، تهران: آرایان، ۱۰۷۲ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۳. دیوان حافظ به همراه تعبیر عرفانی و وزن عروضی نسخه‌ی محمد قزوینی قاسم غنی، شرح غزل: کاظم عابدینی مطلق، واژه‌نامه: سمانه کیانی، قم: امیرالبیان، ۵۰۸ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۴. دیوان حافظ شیرازی، به کوشش: علی شرافت، تهران: شعر الف، ۴۸۰ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۵. گلبانگ عاشقانه، (شرح و تحلیل غزل‌های حافظ): احمد شوقی‌نوبی، تهران: ستارگان زمینی، ۴ جلد، ۲۰۴۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۶. گنجینه‌ی عرفان: شرح غزل‌های حافظ، محمد معین، به کوشش: مهدخت معین و سهیلا امیرقاسم‌خانی، تهران: صدای معاصر، ۷۵۱ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰ نسخه.

#### ۲.۵.۲. شرح کامل دیوان (چاپ مجدد)

۱. درس حافظ: نقد و شرح غزل‌های خواجه شمس‌الدین محمد حافظ، محمد استعلامی، تهران: سخن، ۱۳۴۴ صفحه (جلد اول ۶۷۲ و جلد دوم ۶۷۳ تا ۱۳۴۴)، وزیری (گالینگور)، ۲ جلد، چاپ هشتم، ۵۵۰ نسخه.
۲. دیوان حافظ شیرازی، تصحیح علمی با توضیح کوتاه دشواری‌ها: سیدعلی محمد رفیعی، تهران: قدیانی، ۶۸۴ صفحه، پالتویی (گالینگور)، چاپ دهم، ۱۰۰ نسخه.
۳. شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ، سعید حمیدیان، تهران: قطره، ۴۴۴۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، ۵ جلد، چاپ هشتم، ۴۰۰ نسخه.
۴. شرح غزلیات حافظ، بهروز ثروتیان، تهران: نگاه، ۲۳۲۰ صفحه، ۴ جلد، وزیری (گالینگور)، چاپ سوم، ۱۰۰ نسخه.

#### ۳.۵.۲. شرح بخشی از دیوان (چاپ نخست)

۱. کجا: شرح عرفانی غزل دوم جناب حافظ، سیدعباس موسوی مطلق، تهران: دانشیاران ایران، ۱۱۲ صفحه، رقی (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۲. سخن عشق: ۱۳۰ غزل سورانگیز از حافظ (به همراه شرح کامل دشواری‌ها)، به کوشش: منوچهر علی‌پور، تهران: واش، ۲۵۶ صفحه، رقی (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۳. سخن عشق: ۱۳۰ غزل سورانگیز از حافظ (به همراه شرح کامل دشواری‌ها)، گزینش و شرح: منوچهر علی‌پور، تهران: تیرگان، ۲۵۵ صفحه، رقی (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۴. سوز دل حافظ، رمضان حسن‌پور رودبارکی و سیداکبر طباطبایی وایقان، تهران: زهره علوی، ۱۰۴ صفحه، رقی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۵. قصه‌ی ارباب معرفت، به‌اهتمام: راهب عارفی مینآباد، ویراستار: پریسا کشاورز حمید، تهران: راشدین، ۳۰۲ صفحه، وزیری، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.

۶. همراه با حافظ همگام با عشق (حافظانه‌ی ۲)، ابوالحسن امین افشار، بیرجند: متخصصان آینده، ۱۵۲ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۷. در محفل حافظ (شرح غزلی از حافظ)، سیدمحمدکاظم مداخ (بیدل گرگانی)، مقدمه، تصحیح، توضیحات و حواشی: احمد سواررخش، تهران: اخص، ۵۶ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.

#### ۶.۲ درباره‌ی حافظ (اندیشه، شعر و زندگی حافظ)

##### ۶.۲.۱ درباره‌ی حافظ (چاپ نخست)

۱. از حکیم تو س تا قلندر شیراز، رضا روزگر، بروجرد: کلهری، ۷۱ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۲. ای گدایان خرابات: (نگاهی به سی و سه غزل حافظ از منظر نقد کلی‌گرا، ساختارگرا و پیاساختارگرا)، مهری تلحابی و قدملی سرامی، تهران: ترند، ۴۶۶ صفحه، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۳. آشنایی با حافظ، سیدمحمدعلی جمالزاده، به کوشش: علی دهباشی، تهران: علم، ۲۱۴ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ اول، ۵۵۰ نسخه.
۴. تجلی آداب و رسوم و فرهنگ عامه در آثار سعدی، مولانا و حافظ (نگاهی مردم‌شناختی به ادبیات فارسی)، محمد شربتیان و یعقوب شربتیان، تهران: آوای نور، ۱۹۹ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۵. تجلی صلح و دوستی از منظر حافظ، مولانا و گوته (بررسی تطبیقی)، فرنگیس محمدی، با مقدمه‌ی ایرج افشارسیستانی، تهران: رصدعلم، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۶. تحفه‌ی حافظ (قدسی)، شامل: سبک و افکار حافظ، اصطلاحات مهم ادبی ایهام‌ها، شرح چند‌غزل، واژه‌نامه و...، عظیم هادی‌پور، تهران: فرتاپ، ۱۷۰ صفحه، نیم‌رحلی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.

٧. تلقی الشواربی و زلیخه من اشعار حافظ الشیرازی (بررسی برداشت تطبیقی الشورایی و زلیخه از غزل‌های حافظ شیرازی)، فاطمه حوائج، شیراز: زرینه، ۲۷۶ صفحه، رقی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
٨. جام جهان‌بین (فرهنگ اساطیر در دیوان حافظ و سلمان ساوجی)، زیور میارنعمیمی، تهران: تیرگان، ۵۱۶ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
٩. جهان خاتون معشوقه حافظ: سیری در شرح زندگی حافظ، افکار و عقاید و اصطلاحات مردم شیراز در قرن هشتم و انعکاس آن در اشعار حافظ، ضرب المثل‌ها در اشعار حافظ، طنز در اشعار حافظ، برگی از دفتر خاطرات محمد گل‌اندام، سید‌کاظم کمالی، شیراز: کاغذ سپید، ۱۲۹ صفحه، رقی (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
١٠. چاشنی طنز در اشعار حافظ، ناصر ناصری، تبریز: اختر، ۲۵۸ صفحه، رقی (شومیز)، چاپ اول، ۲۰۰ نسخه.
١١. حافظ ریاستیز (ویراست دوم)، مسعود احمدی‌نژاد، بهبهان: هوتران، ۹۷ صفحه، رقی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
١٢. حافظ شیرازی: زندگی‌نامه‌ی شاعر بزرگ خواجه شمس‌الدین محمدبن محمد حافظ شیرازی، سپیده اسماعیلی، تهران: کتابچه، ۴۴ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
١٣. حافظ و قرآن، نظام‌الدین نوری کوتایی، تهران: زهره، ۲۱۰ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
١٤. حافظ و مدح، خدیجه حستوند، خراسان رضوی (فیض‌آباد مهولات): جالیز، ۱۰۵ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
١٥. حافظ و ..., احمد ارشاد، شیراز: تخت جمشید، ۱۲۸ صفحه، رقی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.

۱۶. حافظ، مصلح اجتماعی، فروزان خزانی، تهران: ژرف، ۲۳۴ صفحه، رقیعی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۱۷. حافظ‌شناخت، عبدالعلی دستغیب، تهران: کتاب سرزمین، ۸۳۶ صفحه، ۲ جلد، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۴۰۰ نسخه.
۱۸. خلوت انس: تحلیل اندیشه‌ها و شخصیت حافظ، محمدتقی جعفری، قم: ارمغان طوبی، ۳۸۲ صفحه، رقیعی (شومیز)، چاپ اول، ۳۰ نسخه.
۱۹. رطل گران: جستاری چند در حافظ‌شناسی، علی صفرزاده، مقدمه: علی‌اکبر کمالی‌نهاد، اراک: نگار کمال، ۱۲۶ صفحه، رقیعی (شومیز)، چاپ اول، ۲۰۰ نسخه.
۲۰. رقص قافیه‌ها: قافیه در غزلیات و سروده‌های حافظ، گردآورنده: محبوبه امینی‌اشنی، تهران: سارات، ۵۰ صفحه، رقیعی (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ انسخه.
۲۱. ریتم در هنر نقاشی و اشعار حافظ، فرزانه رضانیا، اردبیل: شنای سرخ، ۱۲۵ صفحه‌ی مصور (رنگی)، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۲۲. زبان غزل: تحلیل زبان غنایی غزلیات سعدی و حافظ بر بنیاد نظریه‌ی ساخت‌گرایی، پونه ناشر، تهران: روشن‌اندیشان، ۲۸۴ صفحه، رقیعی (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۲۳. سبوی عشق و عرفان، نغمه حکمت‌شعار، تهران: ملائک، ۱۷۹ صفحه، رقیعی (شومیز)، چاپ اول، ۲۰۰ نسخه.
۲۴. شکرانه‌های شاعرانه (نگاهی تخصصی به جلوه‌های شکر در اشعار حافظ و سعدی)، بهروز حاجی بابائی اسفرورینی و علی حاجی‌بابائی، قم: مهر امیرالمؤمنین (ع)، ۱۶۸ صفحه، رقیعی (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۲۵. صلح و جنگ حافظ، کامران پاشایی‌فخری، سعیده صمیمی و پروانه عادل‌زاده، تبریز: مولی‌علی، ۱۲۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.

۲۶. عرفان حافظ (حافظ لسان‌الغیب، از کجا و چه و با چه کسانی سخن می‌گوید)، دین‌محمد در کزه‌ی، سندج: تافگه، ۲۹۴۰ صفحه، وزیری (گالینگور)، ۵ جلد، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۲۷. عمکده‌ی مولوی و حافظ، فاطمه سلمانی، تهران: طراوت، ۱۵۰ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۲۸. فلسفه‌ی زندگی از نظر حافظ، سید‌محمد حکاک، قزوین: سایه‌گستر، ۱۴۴ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۲۹. کار سبک‌باران: بازخوانی شعر حافظ در جست‌وجوی خوش‌روانی، فرشید سادات‌شریفی، پژوهش‌یار: امیر مرادی، بازنگری: همیاران گروه علمی‌آموزشی سماک، یاسوج: انتشارات رزبار، ۲۷۶ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۳۰. مدار سیر و سلوک عرفانی حافظ، محمد‌دنقی تسکین‌دوست، ویراستار: محمد‌صادق تبریزی، تهران: فیض کاشانی، ۷۴۲ صفحه‌ی مصور، وزیری (گالینگور)، چاپ اول، ۲۵۰ نسخه.
۳۱. مراقبه بر شعله‌ی عشق: رسیدن به سلامتی با استفاده از اشعار مولوی، حافظ... همراه با نظریات علمی (به صورت پرسش و پاسخ)، عبدالحسین حق‌بین، شیراز: مرجع علم، ۸۴ صفحه، پالتویی (شومیز)، چاپ اول، ۲۰۰ نسخه.
۳۲. مقایسه‌ی محتوای غزلیات حافظ، سعدی و بیدل دهلوی از منظر گناه، پریسا دوستی، اردبیل: نگین سبلان، ۱۸۴ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۳۳. همنشینی با حافظ، مارال میرچی، قم: پورصائب، ۲۵۶ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.
۳۴. یک فروغ رخ ساقی (سیری در مکاشفه‌های عرفانی در عبهرالعاشقین، دیوان حافظ و دیوان شمس با تکیه بر روان‌شناسی نوین)، یسرا طهماسبی‌زاده، اراك: دانش‌کیان، ۲۱۶ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.

## ۲.۶.۲ درباره‌ی حافظ (چاپ مجدد)

۱. از کوچه‌ی رندان: درباره‌ی زندگی و اندیشه‌ی حافظ، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: سخن، ۲۸۰ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ بیست و دوم، ۲۲۰۰ نسخه.
۲. اندیشه‌های روان‌شناسخی حافظ، کامران پاشایی فخری، بروانه عادلزاده و سعید فتحی، تبریز: مولی‌علی، ۱۲۴ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ دوم، ۱۰۰۰ نسخه.
۳. این کیمیای هستی، نویسنده: محمدرضا شفیعی کدکنی، به‌اهتمام: ولی‌الله درودیان، تهران: سخن، ۱۲۷۸ صفحه، رقعي (گالینگور)، ۳ جلد، چاپ پنجم، ۷۷۰ نسخه.
۴. این کیمیای هستی، نویسنده: محمدرضا شفیعی کدکنی، به‌اهتمام: ولی‌الله درودیان، تهران: سخن، ۱۲۸۶ صفحه، رقعي (گالینگور)، ۳ جلد، چاپ ششم، ۷۷۰ نسخه.
۵. آب طربناک (تحلیل موضوعی دیوان حافظ)، سیدیحیی یثربی، تهران: علم، ۶۳۹ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ دوم، ۴۴۰ نسخه.
۶. آئینه‌ی جام: شرح مشکلات دیوان حافظ، عباس زریاب خویی، تهران: علمی، ۴۲۴ صفحه، رقعي (گالینگور)، چاپ سوم، ۳۰۰ نسخه.
۷. بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، قاسم غنی (با مقدمه‌ی محمد قزوینی)، تهران: هرمس، ۲ جلد در یک مجلد، ۱۴۱۰ صفحه، چاپ دوم، ۱۰۰۰ نسخه.
۸. حافظ اندیشه: نظری به اندیشه‌ی حافظ همراه با انتقادگونه‌ای از تصوف، مصطفی رحیمی، تهران: نشر نو، ۳۱۷ صفحه، رقعي (گالینگور)، چاپ دوم، ۷۷۰ نسخه.
۹. حافظ به روایت عباس کیارستمی، عباس کیارستمی، تهران: فرزان‌روز، ۶۹۲ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ نهم، ۱۰۰۰ نسخه.
۱۰. حافظ معنوی: غزلیات حافظ به روایت دکتر دینانی، کریم فیضی، تهران: اطلاعات، ۶۴۸ صفحه، ۲ جلد، وزیری (گالینگور)، چاپ سوم، ۵۲۵ نسخه.
۱۱. حافظ معنوی: غزلیات حافظ به روایت دکتر دینانی، کریم فیضی، تهران: اطلاعات، ۹۹۴ صفحه، ۲ جلد، وزیری (گالینگور)، چاپ ششم، ۵۲۵ نسخه.

۱۲. حافظ ناشنیده پند: برگی چند از دفتر خاطرات محمد گل‌اندام، ایرج پژشکزاده، تهران: قطره، ۲۸۲ صفحه، رقعي (شوميز)، چاپ هفدهم، ۱۰۰۰ نسخه.
۱۳. دير مغان: گزارش ييست غزل حافظ برپايي زيانشناسي و باورشناسي، مير جلال الدین کزاری، تهران: گويا، ۳۴۰ صفحه، رقعي (شوميز)، چاپ دوم، ۳۰۰ نسخه.
۱۴. ذهن و زبان حافظ: با افزایش دهها مقاله (ويراست سوم)، بهاء الدین خرمشاهی، تهران: ناهید، ۷۰۷ صفحه، وزيري (گالينگور)، چاپ يازدهم، ۱۰۰ نسخه.
۱۵. زمينه‌های تاریخی مدحی اشعار حافظ، سید جواد مرتضایی، تهران: اميرکبیر، ۲۸۴ صفحه، وزيري (شوميز)، چاپ دوم، ۲۰۰ نسخه.
۱۶. شاخه نبات: زندگی پر ماجراي حافظ و شاخه نبات (معشوقة اش)، حمزه سردادور، تهران: پر، ۳۴۴ صفحه، رقعي (شوميز)، چاپ چهارم، ۱۱۰ نسخه.
۱۷. عرفان حافظ، مرتضی مطهری، تهران: صدرا، ۱۶۰ صفحه، رقعي (شوميز)، چاپ چهلم، ۸۰۰ نسخه.
۱۸. عرفان و رندی در شعر حافظ، داريوش آشوری، تهران: مرکز، ۴۰۶ صفحه، رقعي (گالينگور)، چاپ هفدهم، ۶۰۰ نسخه.

## ۷.۲ حافظ و ديگران

۱. کيميای عشق: تطبيق و بررسی غزل‌های حافظ و سعدی، معین صفاری، تهران: آمه قلم، ۲۴۳ صفحه، رقعي (شوميز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۲. چشم‌های حافظ: اشعار حافظ و نفاذی‌های ویکتوروازارلی، تأليف و گرافيك: پدرام حکیم‌زاده، ۱۴۴ صفحه، رقعي (شوميز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.

## ۸.۲. مشاعره، تضمین و استقبال با غزل‌های حافظ

۱. بیان قطره‌ای از دریای دعای شریف کمیل با تضمین غزلیاتی از حافظ، امین وداد، بیرجند: چهاردرخت، ۵۳ صفحه، رقعي (شومیز)، چاپ اول، ۵۰۰ نسخه.
۲. مشاعره‌ی حافظ: (دیوان کامل حافظ به ترتیب حروف الفباء)، گردآورنده: زهرا کشتکار، شیراز: کتبیه‌ی نوین، ۵۲۰ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ اول، ۱۰۰۰ نسخه.

## ۳. نتیجه‌گیری

براساس آمار کتابخانه‌ی ملی و خانه‌ی کتاب، در سال ۱۳۹۹، ۱۶۰ عنوان کتاب، در پیوند با حافظ منتشر شده است. این آمار نشان‌دهنده‌ی افزایش تألف درباره‌ی حافظ در مقایسه با سال ۱۳۹۸ است. در این میان کتاب‌هایی با موضوع «درباره‌ی حافظ: اندیشه، شعر و زندگی حافظ» با ۳۴ عنوان کتاب بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده است. همچنین مقایسه‌ی موضوعی کتاب‌ها نشان می‌دهد، کتاب‌هایی با موضوع فال حافظ، اعم از چاپ نخست یا مجدد، مانند سال قبل در شمار آثار پر تیراز قرار دارد.

## یادداشت

۱. رک. فیروزآبادی (۱۳۹۹)
۲. رک. دفترهای حافظ‌پژوهی شماره‌های یک تا بیست و سوم.
۳. براساس آمار کتابخانه‌ی ملی، این کتاب در سال‌های ۱۳۹۷ و ۱۳۹۸ نیز به چاپ رسیده است؛ اما اطلاعاتی از این که در سال ۱۳۹۹ برای چندمین بار منتشر شده است، موجود نیست.
۴. این کتاب دوزبانه است و عنوان لاتین آن که در کتابخانه‌ی ملی درج شده، به این شرح است: Drunk with love[Book]/ selected poems of Hafez

منبع

فیروزآبادی، ماندانا. (۱۳۹۹). «کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۳۹۸ خورشیدی». دوفصلنامه‌ی حافظ پژوهی، سال ۲۳، شماره‌ی ۲۴ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳)، صص ۷۳-۹۴.



مجله‌ی حافظ پژوهی (مرکز حافظشناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

سال ۱، شماره‌ی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۲۰۶-۱۸۵

## پژوهشی در کهن‌ترین غزل‌های حافظ با نگاهی تاریخ‌گرایانه

حسین سلیمی\*

احمد جمعه‌پور\*\*

### چکیده

از دیرباز، سال تولد حافظ محل اختلاف نظر محققان بوده است. این اختلافات به حدیست که گاه موجب چند دهه فاصله میان تواریخ تذکره‌ها شده است. در چنین شرایطی به نظر می‌رسد تعیین تاریخ کهن‌ترین سروده‌های شاعر، بتواند تخمینی پذیرفتی از دوران آغاز شاعری و درنتیجه، روزگار تقریبی ولادت او به دست دهد. این مقاله، بر آن است تا با نگاهی تاریخ‌گرایانه و براساس محدود نشانه‌های تاریخی موجود در آثار حافظ، راهی به یافتن کهن‌ترین اشعار و تعیین تاریخ سرایش آنها بزند و ضمن بررسی تطبیقی نظرات تنی چند از حافظ‌پژوهان معاصر درباره اشعاری که گمان می‌رود کهن‌ترین سروده‌های او باشند، به تخمینی از تاریخ سرودن آنها دست یابد؛ همچنین، نشان دهد قدیمی‌ترین اشعار حافظ را می‌توان به میانه‌ی دهه‌ی چهارم سده‌ی هشتم هجری منسوب کرد و درنتیجه، تاریخ احتمالی تولد او را قدیم‌تر از همه‌ی تواریخ فرضی حافظ‌پژوهان تخمین زد. شایان ذکر است با توجه به تنوع فراوان نسخ و تصحیحات موجود از دیوان خواجه، در این مقاله، نسخه‌ی قرائت‌گزینی انتقادی دیوان حافظ، به کوشش مشترک بهاءالدین خرمشاهی و شادروان‌هاشم جاوید که

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج‌فارس، بوشهر، hsalimi@pgu.ac.ir

\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات پایداری، دانشگاه خلیج‌فارس، بوشهر، ahmadspgc@yahoo.com

براساس مقابله‌ی تصحیح قزوینی غنی با مشهورترین نسخ تصحیحی معاصر، تدوین شده؛ به عنوان نسخه‌ی مبنای ابیات در نظر گرفته شده است.

**واژه‌های کلیدی:** آلاینجه، حافظ، شیخ ابواسحاق، غیاث الدین، نقد تاریخ گرایانه.

## ۱. مقدمه

شاید این سخن یکی از حافظ‌شناسان بر جسته‌ی معاصر، به روشنی بیانگر اوج تاریکی و ابهامی باشد که بر شناخت احوال و روزگار شاعر سایه افکنده است: «تمامی آنچه درباره‌ی حافظ به قطعیت می‌دانیم، در این خلاصه می‌گردد که او شاعری بود متخلص به حافظ که در اوایل قرن هشتم هجری در شیراز متولد شد و در اواخر همان قرن در همان شهر دیده از جهان فرویست»<sup>۱</sup>؛ اما واقعیت آن است که دیوان حافظ از اشارات تاریخی که بتوان اطلاعاتی درباره‌ی زمانه و موقعیت سروده‌شدن هر شعر از آن به دست آورده، کم‌بهره نیست. این مهم را هم به‌طور مشخص در انداز قصاید و قطعات موجود در دیوان او می‌توان ردیابی کرد، هم در برخی از غزل‌هایی که عمدتاً در بیت تخلص یا دیگر ابیات، ما را به نکاتی تاریخی رهنمون می‌کنند. از جمله موارد مبهم درباره‌ی حافظ که همچنان پاسخ قطعی و روشنی برای آن یافت نشده، سال ولادت شاعر است که در این مقاله تلاش شده تا با کشف و بررسی برخی نشانه‌های تاریخی در زمینه‌ی سروده‌های ایام جوانی حافظ، به تخمینی قابل اتکا درباره‌ی آن رسید.

## ۲. پیشینه‌ی پژوهش

از حافظ‌پژوهان معاصر، علاوه بر قاسم غنی که در بحث در آثار و افکار و احوال حافظ (۱۳۸۶) به طورکلی با نگاهی تاریخی به سراغ اشعار حافظ رفته، علی حصوری در کتاب حافظ از نگاهی دیگر (۱۳۹۵) با اختصاص فصلی با عنوان «سروده‌های جوانی»، این موضوع را مطالعه و بررسی کرده است. در تازه‌ترین پژوهش منتشرشده نیز، منصور پایمرد در کتاب زندگی حافظ شیرازی بر پایه‌ی اشعار نشانه‌دار تاریخی دیوان (۱۳۹۸) و

به‌ویژه در فصل پنجم آن باعنوان «اولین غزل تاریخ‌دار حافظ»، به موضوع کهن‌ترین سروده‌ی خواجه پرداخته است. علاوه بر تأیفات یادشده، مصطفی ذاکری در مقاله‌ی «تاریخ سرودهشدن دو غزل از حافظ» (۱۳۸۲) و علی ارواحی در مقاله‌ی «تاریخ سرايش سه غزل از حافظ» (۱۳۹۱) به بررسی نشانه‌هایی در برخی غزل‌های خواجه پرداخته‌اند که می‌توان از آن‌ها برای کشف تاریخی که شاعر دست به نگارش اثر زده، بهره برد. در ادامه، ضمن بررسی انتقادی نظرات این پژوهشگران، تلاش می‌شود تا به این پرسش پاسخ داده شود که کهن‌ترین سروده‌های حافظ کدام‌ها بوده و در چه مقطع تاریخی سروده شده‌اند.

### ۳. بیان مسئله

با وجود اتفاق نظر نسبی محققان در تاریخ وفات خواجه شمس الدین محمد شیرازی که با اندکی اختلاف، آن را حدود سال ۷۹۲ ق دانسته‌اند<sup>۲</sup>، درباره‌ی تاریخ ولادت این شاعر نام‌آور اختلاف‌نظرهای زیاد وجود دارد، به‌گونه‌ای که بازه‌ی طویلی از ۷۱۷ ق (رك. غنی، ۱۳۸۶: ۳۶۲) تا حتی سال ۷۴۶ ق (رك. فرصت شیرازی، ۱۳۱۴: ۴۶۹) را دربرمی‌گیرد. یکی از راههای دستیابی به تخمینی بهتر در این‌باره، جست وجو برای یافتن تاریخ سرايش کهن‌ترین اشعار اوست. حافظ‌پژوهان ملاک‌هایی متنوع را به عنوان شواهدی برای انتساب تاریخ سرايش اثر به ایام جوانی شاعر برشمرده‌اند؛ مانند خالی‌بودن از مضماین عرفانی (رك. جلالیان، ۱۳۷۹: ۳۱۳)، استقبالی‌بودن غزل و مشاهده‌ی تأثیر غزل‌سرایی سعدی (رك. پایمرد، ۱۳۹۸: ۱۱۲)، تکلف در کاربرد عرف و عادت‌های حاکم بر کتب بلاعت (رك. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۳۸) یا حتی استفاده از قافیه‌های مختوم به حروف اب / ام (رك. حصوری به‌نقل از: فرزاد، ۱۳۹۵: ۳۷). علاوه بر ذوقی‌بودن بیشتر ملاک‌های یادشده که اثرپذیری نتایج از مخاطب را در پی خواهد داشت، هیچ‌یک از اینان حتی در صورت پذیرش نتایج آن‌ها، کمکی در حل مسئله به ما نخواهد کرد؛ زیرا علم بر اینکه حافظ فلان غزل یا قصیده را در ایام جوانی خویش

سروده است، با توجه به ناگاهی ما بر تاریخ ولادت و درنتیجه تاریخ سال‌های جوانی او، به نتیجه‌ی مطلوب رهنمونمان نخواهد کرد. ما در این مسیر، ناگزیر از مطالعه‌ی تاریخ گرایانه‌ی آثاریم و باید به جست‌وجوی اشعاری باشیم که بتوان نشانه‌های مشخص تاریخی برای تعیین روزگار سرودهشدن را در آن‌ها یافت.

#### ۴. بحث و بررسی

برای امکان بررسی تاریخ گرایانه‌ی کهن‌ترین اشعار حافظ، ناگزیر از مطالعه‌ی تاریخ سال‌های جوانی شاعریم. از نظر شاذ فرست‌الدوله شیرازی در آثار عجم که سن خواجه را در هنگام وفات ۴۶ سال دانسته، می‌گذریم. او با فرض صحت تاریخ وفات شاعر در ۷۹۲ق، همان‌گونه که آمد، سال ۷۴۶ق را به عنوان تاریخ ولادت وی به دست می‌دهد و ناگزیر شاعر در هنگام سروden مرثیه‌هایش بر شیخ ابواسحاق اینجو (متوفی ۷۵۷ق) طفل دبستانی بوده است!

با توجه به اشتراک دیگر گمانه‌ها در اینکه حافظ احتمالاً در یکی از دهه‌های دوم یا سوم قرن هشتم هجری متولد شده، می‌دانیم که ایام جوانی او با سال‌های حکومت آل اینجو بر فارس مصادف بوده است؛ پس خالی از فایده نیست که بر چگونگی دست‌به‌دست‌شدن ملک شیراز در آن روزگار، نگاهی گذرا بیندازیم. شایان ذکر است با توجه به تنوع فراوان نسخ و تصحیحات موجود از دیوان خواجه، در این مقاله، نسخه‌ی قرائت‌گرینی انتقادی دیوان حافظ، به کوشش مشترک بهاء‌الدین خرمشاهی و شادروان‌هاشم جاوید که براساس مقابله‌ی تصحیح قزوینی‌غنی با مشهورترین نسخ تصحیحی معاصر، تدوین شده؛ به عنوان نسخه‌ی مبنای ایيات در نظر گرفته شده است.

#### ۴. ۱. خلاصه‌ای از تاریخ فارس در ایام جوانی حافظ

دوران خاندان آل اینجو با واگذاری حکومت فارس به شرف‌الدین محمودشاه اینجو از سوی سلطان ابوسعید، آخرین ایلخان مقتدر مغول، در سال ۷۲۵ق آغاز شد. حکومتی

حدوداً ده ساله که پس از عزل محمودشاه به دست ابوسعید در ۷۳۴ق، به پایان رسید. محمود اینجو چهار پسر داشت که سه‌تای آن‌ها به نام‌های جلال‌الدین‌مسعود، شمس‌الدین‌محمد و جمال‌الدین‌ابوسحاق، پس از عزل و سپس قتل پدر به دست آرپاخان، ایلخان جدید، در ۷۳۶ق، به اطراف متواری و به حاکمان محلی پناهنده شدند. پسر دیگر به نام غیاث‌الدین‌کیخسرو توanstه بود پس از چندی دوباره بر فارس مسلط شود؛ اما شهر حافظ نیز در سال‌های پیش رو، چونان دیگر بلاد پرآشوب ایران زمین، روی آرامش به خود ندید. خلاصه اینکه جلال‌الدین‌مسعود، پسر بزرگ محمودشاه اینجو، پس از آنکه با کمک برخی دیگر از امرای ناراضی، به قتل آرپاخان توفیق یافت، در ۷۳۸ق وارد فارس شد و بعد از نزاعی با برادر خردتر، وی را اسیر کرد و خود در شیراز بر تخت حکومت نشست. دیری نباید که برادر دیگر، شمس‌الدین‌محمد، به قوای امیرپیرحسین یکی از امرای خاندان چوبانی (که در آذربایجان حکومت می‌کردند) پیوست و پس از جنگی که به متواری شدن جلال‌الدین‌مسعود منجر شد، در ۷۴۰ق وارد شیراز شد. تنها چندماه بعد و در پی قتل شمس‌الدین‌محمد اینجو به دست امیرپیرحسین چوبانی، همشهريان حافظ به خون خواهی شاهزاده‌ی مقتول قیام کردند و با فرار امیرپیرحسین، جلال‌الدین‌مسعود دوباره بر تخت حکومت شیراز نشست؛ دولتی مستعجل که دیگر با یورش امیرپیرحسین و فرار مجدد جلال‌الدین، به مدت دو سال در اختیار خاندان چوبانی قرار گرفت تا این بار با لشکرکشی پیروزمندانه‌ی دیگر شاهزاده‌ی جوان اینجو، جمال‌الدین‌ابوسحاق، به شیراز، در محرم ۷۴۳ق و سپس واگذاری قدرت به برادر بزرگ‌تر، دوباره دولت به آل اینجو رسد. مسعودشاه که به همراه امیریاغی باستی وارد شیراز شده بود، چند ماه بعد در رمضان همان سال و به دست همو به قتل رسید تا کار پسر ارشد محمودشاه اینجو این گونه فرجام یابد. آنگاه بود که جمال‌الدین‌ابوسحاق که هنگام قتل برادر تنها ۲۲ سال داشت، بار دیگر به شیراز تاخت و این بار پس از شکست یاغی باستی در شوال ۷۴۳ق، به نام شاه شیخ‌ابوسحاق سکه زد

تا سلطنت یازده ساله‌ی محبوب ترین ممدوح ایام جوانی حافظ آغاز شود (رک. غنی، ۱۳۸۶: ۷۳-۱۲۹؛ ولوی، ۱۳۹۵: ۶۹-۷۹؛ زرین‌کوب، ۱۳۹۹: ۱-۱۲).

اهمیت ذکر این خلاصه‌ی تاریخ وقتی آشکار می‌شود که در ادامه بینیم بی‌اعتنایی برخی از حافظ‌پژوهان، همچون علی حصوری، به این تحولات تاریخی، چگونه ایشان را در تعیین زمان سرایش غزل‌های حافظ به خطأ انداخته است.

#### ۴. ۲. حافظ و شیخ ابواسحاق

جمال‌الدین شاه‌شیخ ابواسحاق (۷۲۱-۷۵۷ق)، آخرین شاه از خاندان اینجو از شوال ۷۴۳ق تا شوال ۷۵۴ق که مغلوب امیر مبارز الدین مظفری شد، بر شیراز حکم می‌راند. او را محبوب ترین ممدوح خواجه‌حافظ می‌دانند و معتقدند حافظ «به دربار شاه‌شیخ ابواسحاق رفت و آمد داشت و می‌توان گفت که شاه‌شیخ ابواسحاق نخستین حاکمی بود که خواجه حافظ از صمیم قلب به مدح وی پرداخت» (ولوی، ۱۳۹۵: ۷۴).

در چند قطعه و قصیده‌ای با مطلع

سپیده‌دم که صبا بوي لطف هوا نكته بر جنان گيرد      چمن ز لطف هوا نكته بر جنان گيرد  
(حافظ، ۱۳۹۶: ۷۷۹)

به صراحة نام شاه‌شیخ را برد و مدح کرده است:

|                                  |                                 |
|----------------------------------|---------------------------------|
| جمال چهره‌ی اسلام، شیخ ابواسحاق  | که ملک در قدمش زیب بوستان گیرد  |
| نخست پایه‌ی خود فرق فرق‌دان گیرد | گهی که بر فلک سروری عروج کند    |
| ز بر ق تیغ وی آتش به دودمان گیرد | چراغ دیده‌ی محمود، آنکه دشمن را |

(همان: ۷۸۱)

همچنین، در انتهای غزل مرثیه‌ی معروفی با مطلع

|                                   |                                   |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| یاد باد آنکه سر کوی توأم منزل بود | دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود |
|-----------------------------------|-----------------------------------|

(همان: ۳۱۵)

که باید پس از فوت شیخ ابواسحاق (۷۵۷ق) سروده شده باشد، این‌گونه به سوگ او می‌نشینند:

راستی خاتم فیروزه‌ی بواسحاقی      خوش درخشید، ولی دولت مستعجل بود  
(همان: ۳۱۵)

هرچند به دلیل ذکر نام ممدوح در اشعار یادشده، روشن می‌شود که این شعرها در ایام یازده‌ساله‌ی سلطنت شیخ ابواسحاق یا پس از مرگ وی سروده شده‌اند، تاریخ دقیق سرایش آن‌ها بر ما آشکار نمی‌شود؛ در حالی که حافظ در غزلی دیگر بدون نام‌بردن از سلطان، ما را به تاریخی مشخص از حیات آخرین شاه آل‌اینجو رهنمون می‌کند؛ غزلی با مطلع گل در بر و می در کف و معشوق به کام است      سلطان جهانم به چنین روز غلام است  
(همان: ۷۳)

این غزل، جامع بسیاری از ملاک‌های محل اعتنای حافظ پژوهان برای انتساب آن به ایام جوانی حافظ است؛ از جمله استقبال‌زدگی و وام‌گیری مضامین (رك. حمیدیان، ۱۳۹۲: ۱۲۳۹)، تصویرسازی رویدادهای ایام شباب (رك. جلالیان، ۱۳۷۹: ۳۴۳) و حتی استفاده از قوافی مختوم به حروف قافیه‌ی «ام» (رك. حصوري، ۱۳۹۵: ۳۷). مضاف بر این‌ها، حاوی نکته‌ای کلیدی و راهگشا در بیت مقطع نیز است:

حافظ منشین بی می و معشوق زمانی      که ایام گل و یاسمون و عید صیام است  
(حافظ، ۱۳۹۶: ۷۳)

نکته‌ای که شاید نخستین بار استعلامی به آن اشاره کرده: «و این غزل هم باید در عید فطری سروده شده باشد که هم‌زمان با روزهای بهاری بوده است» (استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۸۹). هرچند گویا ایشان خود به اهمیت این نکته پی نبرده و از آن گذر کرده است؛ اما پس از آن شاهدیم که دست‌کم علی حصوري در حافظ از نگاهی دیگر (۱۳۹۵: ۳۵)، مصطفی ذاکری در مقاله‌ی «تاریخ سرودهشدن دو غزل از حافظ» (۱۳۸۲)، علیرضا ارواحی در مقاله‌ی «تاریخ سرایش سه غزل از حافظ» (۱۳۹۱: ۳۵) و همچنین، منصور پایمرد در کتاب زندگی حافظ شیرازی (۱۳۹۸: ۱۱۰-۱۱۶) با پی‌بردن به اهمیت نکته‌ی

«هم زمانی عید صیام با ایام گل و یاسمن» در بیت مقطع غزل، برای کشف تاریخ سرودهشدن آن کوشیده‌اند.

می‌دانیم که به دلیل اختلاف تعداد روزهای سال قمری و شمسی، هر سی و چند سال، یک بار، عید فطر و نوروز امکان تلاقی دارند و باز می‌دانیم که این اتفاق در سده‌ی هشتم هجری، سه بار رخ داده است. از اولی در دهه‌ی نخست این سده که بگذریم، با دو تاریخ مواجهیم که هر دو در سال‌های حیات شاعری حافظ قرار دارند؛ یکی در اوایل دهه‌ی چهل و آن دیگری در اواسط دهه‌ی هفتاد. از محققان یادشده، تنها ذاکری و ارواحی اند که غزل منظور را ناظر به تاریخ دوم (۷۷۵ق) و ایام میان‌سالی حافظ دانسته‌اند؛ هرچند ذاکری با تغییر برداشت خود از «ایام گل و یاسمن» به اردیبهشت، تاریخ غزل را تا ۷۷۱ق عقب تر کشیده است. استدلال ارواحی را نیز در قابل‌اتکاب‌دن تاریخ قدیم تر به دلیل سن کم حافظ، با توجه به ناآگاهی ما به سال ولادت او و ناگزیر، سنش در تاریخ مورد نظر، به‌نوعی می‌توان مهندسی معکوس به شمار آورد.

با عنایت به شواهدی که اشاره شد و همگی انتساب غزل به ایام جوانی شاعر و درنتیجه، انتخاب تاریخ نخست را پررنگ‌تر می‌کنند، اختلاف دیدگاه دیگر حافظ پژوهان را در تعیین تاریخ سرایش غزل بررسی می‌کنیم.

حصوی پس از تأکید بر زبان ناپخته‌ی غزل و انتساب آن به حافظ جوان، تنها با تکیه بر محاسبات گاه‌شماری، به سرودهشدن غزل در ۷۴۲ق حکم داده است. این استدلال را نیز که «در بیت نخست آن می‌گوید سلطان جهانم به چنین روز غلام است و تنها شاه شیخ ابواسحاق می‌توانست چنین سخنانی را از حافظ تحمل کند» (حصوی، ۱۳۹۵: ۳۵) بر ادعای خود افزوده است؛ اما او توجه به تاریخ را فراموش کرده است؛ در آن سال، هرچند عید فطر با قرارگرفتن در ۲۶-۲۷ اسفند<sup>۳</sup> تقارنی آشکار با نوروز داشته، نه تنها هنوز ایام شاهی شیخ ابواسحاق آغاز نشده بود، بلکه شیراز در اوج دوران بلوا و آشوب و تسلط دشمن وی، امیرپیرحسین چوپانی، به سر می‌برد؛ فضایی که به‌هیچ وجه برای چنین غزلی با «تصویر ذهنی شاعر از مجلس انس و صرف شراب و شنیدن آواب

چنگ و رباب و مستی و لابالی‌گری و کج‌دهنی به ضابطه‌ی محتسب و نظام رایج» (جلالیان، ۱۳۷۹: ۳۴۴) مناسب به نظر نمی‌رسد.

پایمرد نیز، ضمن مردو دانستن تاریخ مدت‌نظر حصوری به دلایل پیش‌گفته، تاریخ ۷۴۴ را برای این غزل پیشنهاد می‌دهد. در این سال، عید رمضان در روزهای نخستین اسفند قرار گرفته و قریب یک ماه با نوروز در فاصله بوده است؛ اما پایمرد که خود شیرازی است، با این توجیه که «بهار شیراز معمولاً از اوایل اسفند شروع می‌شود و درختان در جوش جوانه و شکوفه فرومی‌روند»، چنین استدلال می‌کند که «در بررسی اشعاری که به وصف بهار شیراز می‌پردازند، باید به این نکته توجه داشت و بهار را صرفاً براساس تقویم محاسبه نکرد و آن را از فروردین تا پایان خرداد به حساب نیاورد» (پایمرد، ۱۳۹۸: ۱۱۵). او همچنین، در پذیرفتن تاریخ ۷۴۳ (تاریخ مدت‌نظر نگارنده)، می‌گوید: «نظر به اینکه در ۱۹ رمضان ۷۴۳، امیر مسعود اینجو به دست یاغی باستی کشته می‌شود و درگیری او با شاه شیخ ابواسحاق تا دهم شوال همان سال طول می‌کشد، پس عید فطر این سال هم وقت مناسبی نبوده است که کسی بخواهد یا بتواند چنان شعر شاد و سرخوشانه‌ای را به مناسبت عید رمضان بسراید و در مجلس شاه بخواند» (همان: ۱۱۴).

نکته‌ای که نباید از آن غافل شد این است که تاریخ شکست امیری‌یاغی از شاه شیخ ابواسحاق و فرار او از شیراز را که مورخان دهم شوال ۷۴۳ نوشتند، اتفاقاً، با ۲۵ اسفند ۷۲۱ش برابر بوده است. چنین تقارن فتحی با نوروز، آن هم برای شاه جوان و شادخواری که گفته‌اند «جوانی و بی‌باکی او با عیاشی و بی‌خیالی توأم بود» (زرین‌کوب، ۱۳۹۹: ۱) به یقین شایسته ترین مناسبت برای برپایی یک جشن نوروزی باشکوه و بهترین مجال برای عرضِ اندام و ارادت مداحان و شاعرانی بوده است که پس از سال‌ها کشمکش و درگیری، امیدوار به برقراری آرامشی دوباره زیر سایه‌ی شاهزاده‌ی هنرپرور اینجو بودند. یک بار دیگر غزل خواجه را بخوانیم تا بنگریم که چگونه بیتبه‌بیت آن باید در گرمگرم چنین فتحی (و نه یک سال پس از آن) سروده شده باشد:

گوشم همه بر قول نی و نغمه‌ی چنگ است      چشم همه بر لعل لب و گردش جام است

می‌خواره و سرگشته و رندیم و نظریاز و آن کس که چو مانیست در این شهر، کدام است؟  
(حافظ، ۱۳۹۶: ۷۳)

نکته‌ی دیگر تقویت‌کننده‌ی این معنا، همان‌گونه که ارواحی نیز بدان توجه کرده است، می‌تواند در اشاره‌ی ضمنی مطلع غزل (سلطان جهانم به چنین روز غلام است)، به مراسم باستانی میرنوروزی باشد؛ مراسمی که دست‌کم به شاهد اشاره‌ی مستقیم حافظ در دیگر جای به آن، از مرسوم‌بودنش در شیراز آن سال‌ها اطمینان داریم:

سخن در پرده می‌گوییم، چو گل از غنچه بیرون آی که بیش از پنج روزی نیست حکم میرنوروزی (همان: ۶۸۸)

در صورت پذیرش اینکه حافظ در مطلع غزل، چنین منظوری داشته است، ارتباط و پیوند آن با نوروز بیش از پیش مستحکم می‌شود و این خود دلیلی دیگر بر ارجحیت تاریخ ۷۴۳ق بر سال پسین آن خواهد بود.

مراجعه به دیوان‌های دیگر شاعران شناخته‌شده‌ی هم‌روزگار حافظ در آن ایام نیز، در استحکام این معنا خالی از فایده نیست؛ عیید زakanی که در روزگار بواسحاقی چند صباحی همشهری حافظ بوده، در مطلع یکی از چندین قصیده‌اش در مدح شاه‌شیخ ابواسحاق، این‌گونه به تلاقی عید رمضان با بهار اشاره کرده است:

گذشت روزه و سرما، رسید عید و بهار کجاست ساقی ما؟ گو بیا و باده بیار (زakanی، ۱۳۷۵: ۱۱۴)

و حتی با این استدلال که «عید منظور، عید رمضان است؛ چون در گذشته برای نوروز، لفظ عید را به کار نمی‌بردند» (پاییزد، ۱۳۹۸: ۱۱۶)، مطلع یکی دیگر از قصاید عیید در مدح شاه‌شیخ را باید چنین خواند:

می‌رسد نوروز [و] عید و می‌دمد بوی بهار باد فرخ، بر جناب شاه گردون اقتدار (همان: ۴۷)

با چنین فرائتی می‌توان این قصیده‌ی عیید را هم، همچون مثال پیشین، نه تنها شاهدی بر حضور وی در آن بزم شاهانه، بلکه دلیلی بر پیوند موضوع با ایام نوروز دانست.

گذشته از عبید، در اشعار خواجهی کرمانی نیز می‌توان غزلی با مطلع  
مراد بین که به پبس مرید بازآید بشد چو جوهر فرد و فرید بازآید  
(خواجهی کرمانی، ۱۳۶۹: ۶۶۷)

را سراغ گرفت که در میانه‌ی آن، هم به صراحة از تلاقی عید (صیام) و نوروز سخن  
گفته است و هم به کنایت از جابه‌جایی قدرت:

بگوی نوبت نوروز و ساز عید بساز      که رفت روزه و هنگام عید بازآمد  
فلک نگین سعادت به دست آن کس داد      که از تبعع دیو مرید بازآمد  
جهان مثال ارادت به نام آن کس خواند      که شد به ملک مراد و مرید بازآمد  
ز کوی محمدت آن کس که خیمه بیرون زد      ذمیم رفت ولیکن حمید بازآمد  
(همان: ۶۶۷)

با توجه به اینکه می‌دانیم خواجه در تاریخ ۷۵۳ق و در ایام شاه‌شیخ ابواسحاق بدرود  
حیات گفته است، دور نیست که این غزل او نیز، همچون غزل حافظ و قصیده‌ی عبید،  
هر سه در یک زمان و به مناسب جلوس شاه‌شیخ بر تخت امارت شیراز در ۷۴۳ق  
سروده و در آن بزم شاهانه‌ی نوروزی به وی تقدیم شده باشد.

از مجموع تفاصیل بالا و با مقایسات گاهشماری و نیز، یاری طلبی از سروده‌های  
دیگر شاعران هم‌روزگار حافظ، می‌توانیم ادعا کنیم با غزلی در دیوان حافظ مواجهیم که  
با وجود نامبردن از ممدوحی خاص، می‌دانیم خواجه آن را در بهار و نوروز ۷۲۲  
خورشیدی برابر شوال ۷۴۳ هجری قمری و به مناسب جلوس شاه‌شیخ ابواسحاق بر  
تخت امارت شیراز سروده است.

قاسم غنی، درباره‌ی غزلی دیگر از حافظ با مطلع  
روز هجران و شب فرقت یار آخر شد      زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد  
(حافظ، ۱۳۹۶: ۲۵۱)

معتقد است: «به اقرب احتمالات...ممکن است...اشاره به حوادث آن زمان و اظهار  
خشندی از ازاله‌ی امیرپیرحسین و غله‌ی شاه‌شیخ ابواسحاق باشد» (غنی، ۱۳۸۶: ۱۱۵)  
و آن را متعلق به تاریخ پیروزی نخستین شیخ ابواسحاق بر امیر چوپانی در ماه صفر

۷۴۳ و پیش از آغاز شاهی او در شوال همان سال می‌داند؛ بنابراین، از نظر غنی، این غزل «یکی از قدیم‌ترین غزل‌های خواجه‌حافظ و از گفته‌های دوره‌ی جوانی او» است (همان: ۱۱۷). این تاریخ، چندصباحی از تاریخ محاسبه‌شده برای غزل «گل در بر و می در کف و...» (حافظ، ۱۳۹۶: ۷۳) قدیم‌تر است؛ ولی به دلیل نداشتن پشتونه‌ی استدلای محکم، همچنان می‌توان غزل منظور را چنان‌که پایمرد نیز چنین نتیجه گرفته، «اولین غزل تاریخ‌دار حافظ» در عهد بواسحاقی دانست.

#### ۴. ۳. حافظ و مسعودشاہ

اگر نگاه خود به اشعار حافظ را از حوزه‌ی غزلیات فراتر ببریم، خواهیم دید که دیوان خواجه‌ی شیراز از اشارت به برادر بزرگ‌تر شاهنشیخ، یعنی جلال‌الدین مسعودشاہ اینجو (متوفی ۷۴۳ هـ ق)، نیز خالی نیست؛ قطعه‌ای مطابیه‌آمیز در دیوان حافظ است که سیاری از حافظ پژوهان آن را قدیمی‌ترین شعر او دانسته‌اند<sup>۲</sup>؛ قطعه‌ای با ایات آغازین خسرو! دادگر! شیردلا! بحرکفا!  
ای جلال تو به انواع هنر ارزانی  
همه آفاق گرفت و همه اطراف گشاد صیت مسعودی و آوازه‌ی شاه‌سلطانی (حافظ، ۱۳۹۶: ۷۹۹)

که به قرینه‌ی الفاظ «جلال» و «مسعودی»، تاکنون کمتر کسی در تعلق آن به برادر بزرگ‌تر شاهنشیخ، جلال‌الدین مسعودشاہ، تردیدی روا داشته است؛ همچنین، بیت در سه سال آنچه بیندوختم از شاه و وزیر همه بربود به یکدم فلک چوگانی (همان: ۷۹۹)

نشانگر سه سال سابقه‌ی متوالی حضور حافظ به عنوان شاعر در دستگاه مسعودشاہ است. با توجه به اوضاع آشفته‌ی شیراز از ۷۴۳ تا ۷۴۰ و مداومت‌نداشتن مسعودشاہ بر اریکه‌ی قدرت در این سال‌ها (رک. بخش «خلاصه‌ای از تاریخ فارس در ایام جوانی حافظ» در مقاله‌ی حاضر)، ناگزیر به سه سال نخست حکمرانی مسعودشاہ از زمان شکست برادر و ورود به شیراز (۷۳۸ق) تا شکست وی از امیر پیرحسین و متواری‌شدن خود از شیراز

(۷۴۰ق) اشاره دارد و تاریخ سروden این قطعه را می‌توان با دقیقی خوب، در همان سال ۷۴۰ق تعیین کرد، نه آن‌گونه که برخی به سال آخر حیات مسعودشاه اینجو (۷۴۳ق) نسبت داده‌اند. این بدان معناست که قطعه‌ی منظور، دست‌کم سه سال پیش از غزل یادشده سروده شده است.

#### ۴. ۴. حافظ و ملک‌غیاث‌الدین

همان‌گونه که گفته شد، بیشتر حافظ‌پژوهان، اتفاق‌نظر دارند که قطعه‌ی شماره‌ی ۲۵ دیوان را باید قدیم‌ترین سروده‌ی دیوان خواجه دانست که آن را در عفووان جوانی سروده است (رک. زرین کوب، ۱۳۹۹؛ دوازده؛ معین، ۱۳۸۷؛ غنی، ۱۳۸۶؛ ولوی، ۱۳۹۵؛ ۴۳ و...). چنین دیدگاه غالبی با وجود این حادث شده که حافظ در بیت تخلص یکی از غزل‌هایش با مطلع ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود وین بحث با ثلاثة‌ی غساله می‌رود (حافظ، ۱۳۹۶؛ ۳۳۸)

این‌گونه به نام دیگر شاهزاده‌ی اینجو که چند صباخی پیش از مسعودشاه حاکم شیراز بود، تصریح کرده است:

حافظ ز شوق مجلس سلطان غیاث‌الدین غافل مشوکه کار تو از ناله می‌رود (همان: ۳۳۸)

می‌دانیم که در هنگامه‌ی نخستین ورود مسعودشاه به شیراز در ۷۳۸ق، برادر خردترش، ملک‌غیاث‌الدین کیخسرو، در این شهر حکومت داشت و طی نزاعی که بین دو برادر درگرفت، «شکست خورده، اسیر شد و اندکی بعد وفات یافت» (غنی، ۱۳۸۶؛ ۱۰۱). او که پس از مرگ سلطان ابوسعید، به جای محمودشاه اینجو از شیراز بر فارس مسلط شد (رک. همان: ۷۵)، دولت مستعجلش نباید بیش از دو سال طول کشیده باشد.

موجب شگفتی‌ست که با وجود چنین تصریحی، بیشتر محققان همان قطعه‌ی خطاب به مسعودشاه را قدیم‌ترین سروده‌ی حافظ می‌دانند و به این غزل بی‌اعتنایی کرده‌اند.

شاید همایون فرخ تنها چهره‌ی سرشناسی است که از ذکر نام سلطان غیاث الدین در این غزل، تاریخ سرایش آن را پیش از سال ۷۳۸ق تعیین کرده و «رفت و آمد خواجه را به دربار، به چند سال قبل از زمان مسعودشاه اینجو، یعنی به سلطنت غیاث الدین کیخسرو می‌کشاند» (پایمرد، ۱۳۹۸: ۶۱). دیگر حافظ پژوهان کوشیده‌اند تا با یافتن فردی همنام با سلطان غیاث الدین در بین معاصران حافظ، از پذیرش تعلق این غزل به ایام نخستین شاهزاده‌ی اینجو پرهیزنند. بسیاری او را از شاهان هند دانسته‌اند. شاید کهن‌ترین این اشارات به تذکره‌ی خزانه‌ی عامره (۱۱۷۶ق) برگرد که مؤلف<sup>۵</sup> مرقوم داشته: «خواجه غزلی به سلطان غیاث الدین، والی بنگاله، فرستاد که این دو بیت از آن است:

زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود  
حافظ ز شوق مجلس سلطان غیاث الدین      غافل مشوکه کار تو از ناله می‌رود  
سلطان خدمت خواجه، شایسته به تقدیم رساند» (ولوی، ۱۳۹۵: ۳۲۵). به همین سیاق، زرین کوب نیز می‌گوید: «حتی غیاث الدین، غیاث الدین بن اسکندر پادشاه بنگاله، نیز از 'ماورای بخار' برای وی هدیه و پیام می‌فرستاد و از وی درخواست شعر و غزل می‌کرد که وی برایش ساخت: ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود» (زرین کوب، ۱۳۹۹: ۱۲۴). زرین کوب این سخن را در مقام بیان اوج شهرت حافظ و در شرح سال‌های میانی حکمرانی شاهنشجاع (۷۸۶-۷۸۹ق) آورده؛ اما آغاز سلطنت غیاث الدین یادشده را که سومین سلطان بنگال از سلسله‌ی الیاس شاهیان بوده، ۱۳۹۰ میلادی نوشته‌اند (رک. سمیعی، ۱۳۹۳، ج ۱۰: ذیل الیاس شاهیان) که نه تنها شش سال پس از مرگ شاهنشجاع است، بلکه با سال احتمالی وفات شاعر (۷۹۲ق) نیز مطابقت دارد. خانلری نیز پس از مردو دانستن نظر شبی نعمانی به نقل از ادوارد براون، مبنی بر تطبیق ممدوح غزل با سلطان غیاث الدین اعظم شاه بن سکندر شاه، عقیده دارد که منظور از غیاث الدین در این غزل حافظ، یکی از سلاطین تغلقیه‌ی هند است (رک. ناتل خانلری، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۱۹۴). در شمار سلاطین این سلسه که از ۷۲۰ تا ۷۸۱ق بر هند حکم می‌رانند، تنها دو نفر با عنوان رسمی غیاث الدین به چشم می‌خورند: نخست، سرسرسله‌ی ایشان، غیاث الدین تغلق شاه

که تا ۷۲۵ق سلطنت داشته و به سال‌های کودکی / نوجوانی حافظ تعلق داشته است و دیگری، غیاث‌الدین‌تغلق‌شاه ثانی که در ۷۹۰ق و سال‌های پایانی عمر حافظ بر تخت نشست و تنها پس از پنج ماه سلطنت کشته شد (رك. سیدحسینزاده، ۱۳۹۳، ج ۱۵؛ ذیل تغلق‌شاهیان). نام دومین سلطان این سلسله (۷۵۲-۷۲۵ق) نیز پیش از رسیدن به سلطنت، «غیاث‌الدین‌الغ‌خان» بوده (همان)؛ ولی از آن‌جاکه وی پس از غیاث‌الدین‌تغلق‌شاه با عنوان رسمی «سلطان‌محمد» بر تخت نشست و در همه‌ی تواریخ نیز با همین نام سلطان‌محمد از وی یاد شده است، استفاده از نامی جز عنوان رسمی سلطان در غزلی که باید به وی تقدیم شده باشد، آن هم نامی که عنوان رسمی سلطان قبل بوده، چندان منطقی به نظر نمی‌رسد. غنی نیز، در تلاشی دیگر برای یافتن ممدوح منظور، یکی از شاهزادگان آل‌مظفر به نام سلطان‌غیاث‌الدین، پسر بزرگ سلطان عmad‌الدین‌احمد بن امیر‌بارز‌الدین‌محمد، را مطرح کرده است (رك. غنی، ۱۳۸۶: ۵۱۲-۵۱۴). این درحالی است که نام‌برده هرگز در مقام شاهی قرار نگرفته و حتی اگر سلطان را آن‌گونه که غنی نیز اشاره کرده، بخشی از نام شاهزادگان مظفری بدانیم، باز هم تصریح لفظ «شاه» در بیت

باد بهار می‌وزد از گلستان شاه              وز ژاله باده در قدر لاله می‌رود  
(حافظ، ۱۳۹۶: ۳۳۸)

راه تطبیق وی بر این غزل را می‌بندد. شاهزاده‌ی یادشده که در اوآخر حیات خواجه می‌زیسته، از مخالفان شاه‌منصور، محبوب‌ترین ممدوح حافظ پس از شیخ‌ابوسحاق، بوده و حتی در ۷۹۲ق (سال احتمالی وفات شاعر) در نزاعی علیه وی شرکت داشته است (رك. غنی، ۱۳۸۶: ۵۱۲-۵۱۴). این مسئله خود غیرممکن‌بودن پذیرش گزینه‌ی پیشنهادی غنی را آشکارتر می‌کند. همچنین است فرض انتباط او با سید‌غیاث‌الدین‌علی نیزدی، یکی از وزیران شیخ‌ابوسحاق و خواجه‌غیاث‌الدین‌محمد، از وزیران سلطان‌ابوسعید، به همان قرینه‌ی تصریح لفظ «شاه» در غزل.

دلیل این همه تلاش حافظ پژوهان برای تطبیق شخصی جز ملک غیاث الدین کیخسرو اینجو بر ممدوح این غزل چیست؟ تردیدی نیست که پذیرش سرودن غزل یادشده در سال‌های بین ۷۳۶ تا ۷۳۸ق، بسیاری از تاریخ‌های فرضی برای تولد شاعر در دهه‌ی سوم (و چه بسا دهه‌ی دوم) سده‌ی هشتم هجری را با چالش جدی مواجه خواهد کرد؛ از همین روست که پایمرد می‌گوید: «بعید است کسی بتواند بپذیرد که غزلی با این استحکام زبانی و سلاست و عمق محتوایی، جزء اولین تجربه‌های شعری حافظ باشد» (پایمرد، ۱۳۹۸: ۶۱).

جالب اینجاست که در صورت پذیرش بیشتر این شخصیت‌های پیشنهادی، ناگزیر باید غزل را از سروده‌های ایام سال‌خوردگی شاعر پنداشت، حال آنکه «زبان و فضای غزل هم با حال و هوای غزل‌های آخر عمر حافظ هم‌خوانی ندارد و به نظر می‌رسد از اشعار دوره‌ی جوانی حافظ باشد» (همان: ۶۲)؛ همچنین، پایمرد ضمن اشاره به بیتِ کاین طفل یک شبه ره صدساله می‌رود<sup>۶</sup> (حافظ، ۱۳۹۶: ۳۳۸)

به درستی، متنذکر می‌شود که «منظور از 'این طفل'، چیزی جز شعرش نیست که خود گواه بر جوانی شاعر دارد» (پایمرد، ۱۳۹۸: ۶۲). مضاف بر این شاهد از درون غزل، شباهت قوافي آن با قطعه‌ای به مطلع

دادگر! تو را فلک، جرعه کشن پیاله باد دشمن دل‌سیاه تو، غرقه به خون چو لاله باد (حافظ، ۱۳۹۶: ۷۹۰)

است که «با توجه به زبان و موضوع و شباهتی که در نوع بیان با قطعه‌ی 'خسروا دادگرا شیردلا بحرکف' [سروده شده در ۷۴۰ق] دارد، می‌توان احتمال داد که در زمانی نزدیک به آن قطعه‌ی بالا سروده شده و مخاطبیش، شاید همان مسعودشاه اینجو باشد» (پایمرد، ۱۳۹۸: ۶۰). این موضوع، احتمال تعلق این غزل را به همان سال‌های ماقبل بواسحاقی تقویت می‌کند.

غنى از وجود مجموعه‌ای موسوم به منشآت جلال الدین فریادون عکاشه، از منشیان مسعودشاه اینجو و برادرش، شیخ ابواسحاق، در کتابخانه‌ی «مجلس شورای اسلامی» خبر داده که در سال ۷۸۶ق کتابت شده است و رساله‌ای در آن به «الملک المرحوم غیاث الدین کیخسرو (طاب ثراه)» اختصاص دارد. این رساله به قصیده‌ی بهاریه‌ی ۳۱بیتی در مدح این شاه جوان با مطلع لاله را از زاله درج در و گوهر کرده‌اند حلقه‌ی یاقوت گل بر خردی زر کرده‌اند (غنی، ۱۳۸۶: ۱۰۳)

ختم شده که علاوه بر تصریح نام سلطان در بیت خسرو صاحبقران والا غیاث الدین حق کز جنابش قبله‌ی خاقان و قیصر کرده‌اند (همان: ۱۰۴)

در یکی از ابیات، مضمونی نزدیک به بیت حافظ (شکرشکن شوند همه طوطیان هند...) دارد:

شهریار! کامکار! طوطیان نطق من گاهی از شکرت مذاق جان چوشک کرده‌اند (همان: ۱۰۴)

مصرع‌هایی چون «عاشقان رخت هوس سوی گلستان برده‌اند» و «بادها خاک چمن را مشک اذفر کرده‌اند» که یادآور بیت «باد بهار می‌وزد از گلستان شاه...» حافظ است، این انگاره را ایجاد می‌کند که یکی از این دو (غزل حافظ و قصیده‌ی مذکور در منشآت عکاشه) تحت تأثیر دیگری بوده و احتمال این را که غزل حافظ نیز، همچون قصیده‌ی یادشده، در مدح ملک‌غیاث‌الدین کیخسرو اینجو سروده شده باشد، بیش از پیش تقویت می‌کند.

اشاره‌ی حافظ به «رفتن قند پارسی به بنگاله» و «شکرشکن شدن طوطیان هند» که موجب شکل گیری فرض هندی‌بودن ممدوح این غزل در اذهان بسیاری از محققان و به بیراهه‌بند ایشان شده است، دور نیست که علاقه‌ی فراوان خواجه‌حافظ به اشعار امیرخسرو دهلوی (متوفی ۷۲۵ق در دهلی)<sup>۷</sup> معروف به طوطی پارسی گوی هند، باشد؛ علاقه‌ای که انگیزه‌ی سروden بیت یادشده بوده است. چه بسا «حافظ وقتی که در غزل

معروف خود، از طوطیان هند سخن می‌گوید، به کنایه از او [امیرخسرو] یاد می‌کند؛ زیرا این لقبی است که به خسرو داده‌اند و او خود چندین بار در غزل‌هایش خود را طوطی و طوطی هند خوانده است: خسروم و چو طوطیان در هوس شکرلبان...، خوش طوطی‌ست خسرو مسکین به دام هجر... و چو من طوطی هندم، ار راست پرسی...» (مجتبایی، ۱۳۸۵: ۲۴-۲۵). علاوه بر غزل مورد بحث، حافظ دست کم در شش غزل دیگر نیز از لفظ طوطی (و معمولاً به تقلید از امیرخسرو همراه با لفظ شکر) استفاده کرده است.

حال، با پذیرش اینکه ممدوح حافظ در این غزل نمی‌تواند کسی جز ملک‌غیاث‌الدین‌کیخسرو اینجو باشد، روشن است که این غزل در دوران دوسرالهی حکومت وی بر فارس سروده شده است. تاریخ دقیق آغاز این دوران را نمی‌دانیم؛ ولی به یقین پس از مرگ سلطان ابوسعید، آخرین ایلخان مقتدر مغول، در سیزدهم ربیع‌الثانی ۷۳۶ق (رك. غنی، ۱۳۸۶: ۷۵)، مصادف با آذر ۷۱۴ش آغاز شده و با شکست از برادرش، مسعودشاه، طی نبردی که در نیمه‌ی شعبان ۷۳۸ق (رك. همان: ۱۰۱) مصادف با اسفند ۷۱۶ش واقع شد، به فرجام رسیده است. با درنظرگرفتن حال و هوای بهاری غزل، می‌توان نتیجه گرفت که باید در فصل آغاز یکی از دو سال ۷۱۵ش (۷۳۶ق) یا ۷۱۶ش (۷۳۷ق) سروده شده باشد، هرچند تاریخ نخست، به دلیل قرابت زمانی با تاریخ قتل محمودشاه اینجو به دست آرپاخان در نیمه‌ی رجب ۷۳۶ق (رك. همان: ۷۶) برابر با نیمه‌ی اسفند ۷۱۴ش و با فرض داغداربودن فرزند در سوگ پدر، چندان محتمل به نظر نمی‌رسد.

## ۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله، ابتدا نشان داده شد که غزل با مطلع «گل در بر و می در کف و معشوق به کام است...» را حافظ در نخستین بهار تاج‌گذاری شاه‌شیخ ابواسحاق، یعنی نوروز ۷۲۲ش که با ماه شوال و عید صیام ۷۴۳ق نیز مقارن بوده، سروده است. او در آن تاریخ از چنان جایگاه والای اجتماعی برخوردار بوده که دوشادوش بزرگان و پیشکسوتانی چون: عبید

زakanی و خواجهی کرمانی، در بزمی شاهانه به ایراد غزل پردازد. علاوه بر این، غزلی دیگر از حافظ با مطلع «ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود...» هست که مانند غزل قبل، نمی‌توان تاریخ دقیق سرایش آن را تعیین کرد؛ ولی با توجه به تصریح نام سلطان‌غیاث‌الدین در آن و نیز فضای بهاری اثر، محتمل است که در بهار یکی از سال‌های ۷۳۶ یا ۷۳۷ ق سروده شده باشد.

همان گونه که گفته شد، تردید بیشتر حافظ‌پژوهان در انتساب این غزل به سلطان یادشده و تلاش نافرجام ایشان بر یافتن ممدوحی دیگر برای آن، دلیلی جز این نداشته که پذیرش مدیحه‌سرایی حافظ در سال‌های میانی دهه‌ی چهارم سده‌ی هشت هجری را با تاریخ‌های فرضی تولد شاعر در تعارض می‌یافتند، حال آنکه حتی قطعه‌ی مطابیه‌آمیز دوران مسعودشاه اینجو که ثابت شد در ۷۴۰ ق سروده شده نیز، خود به واسطه‌ی بیت «در سه سال آنچه بیندوختم از شاه و وزیر...» گواهی محکم بر این است که سابقه‌ی حضور حافظ به عنوان شاعری صله‌گیر در دستگاه آل اینجو، دست کم به سه سال پیش از آن تاریخ و دوران ملک غیاث‌الدین بازمی‌گردد. شاید دور از ذهن باشد که چنین شاعری را در آن ایام، جوانی بیست‌ساله یا حتی بیست و چند ساله تصور کنیم؛ پس، آنچه برای تردیدکردن ارجحیت دارد، تواریخ فرضی تولد شاعر در دهه‌ی دوم و سوم قرن هشتم هجری است که حافظ را در عهد ملک‌غیاث‌الدینی که چنان غزل باصلاحاتی در مدهش سروده، به هیئت کودک یا نوجوانی به تصویر کشیده و محققان را با چالش مواجه کرده است؛ بنابراین، با اثبات سرودن این غزل در بازه‌ی تاریخی یادشده، نه تنها می‌توان به جرأت بر همه‌ی اقوالی که سال ولادت حافظ را پس از ۷۲۰ ق نوشته‌اند، خط بطلان کشید، بلکه باید کهن‌ترین تواریخ ذکر شده برای تولد شاعر را در ۷۱۷ ق نیز به دیده‌ی تردید نگریست؛ چون حتی اگر حافظ را در هنگام سرودن غزل تقدیم شده به ملک‌غیاث‌الدین در سال‌های میانی دهه‌ی چهارم سده‌ی هشتم هجری، جوانی ۲۵ ساله فرض کنیم، باز هم سال تولد وی نمی‌تواند چندان متأخرتر از ۷۱۰ ق باشد.

### یادداشت‌ها

۱. نقل به مضمون از سخنان شفاهی بهاءالدین خرمشاهی در مقدمه‌ی دیوان صوتی حافظ با خوانش علی موسوی گرماودی.
۲. سنه‌ی اثتبین و تسعین و سبع مائه (۷۹۲ق) برای وفات حافظ، مطابق با تاریخی است که جامی در نفحات الانفس (تاریخ تألیف ۸۸۳ق) ذکر کرده و بیشتر تذکره‌نویسان نیز بر آن اتفاق دارند. تذکره‌ی دولتشاه سمرقندی (تاریخ تألیف ۸۹۲ق) وفات خواجه را در سنه‌ی اربع و تسعین و سبع مائه (۷۹۴ق) آورده است (رک. ولوی، ۱۳۹۵: ۲۵۱-۲۶۰).
۳. در این مقاله همه‌ی محاسبات گاهشماری براساس نرم‌افزار پایگاه اینترنتی [www.bahesab.ir](http://www.bahesab.ir) انجام شده است.
۴. قدیم‌ترین شعری که در دیوانش است، قطعه‌ای ظریف و طبیت‌آمیز در باب استری گمشده است که شاعر جوان شیراز در روزگار جلال الدین مسعودشاه و به هر حال، پیش از سال ۷۴۳ق که سال وفات این پادشاه است، جرأت کرده بود آن را در خواب، درون اصطبعل سلطنتی بیابد (رک. زرین‌کوب، ۱۳۹۹: دوازده).
۵. خزانه‌ی عامره تذکره‌ای سنت ادبی، به قلم غلامعلی آزاد بلگرامی (متولد ۱۱۱۶ق در بلگرام اوتار پرادش هند) در شرح احوال ۱۳۵ تن از شاعران متقدم و متأخر نسبت به زمان مؤلف. تذکره‌ی خزانه‌ی عامره در سال ۱۸۷۱ و ۱۹۰۰ میلادی در کانپور چاپ شده است. نسخه‌ای تصحیح شده از آن را نیز، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی در تهران منتشر کرده است (رک. ولوی، ۱۳۹۵: ۳۲۴ و ۳۲۳).
۶. فرائت این بیت به دو گونه امکان پذیر است؛ اینکه «یک شبه» را صفتی برای طفل و «طفل یک شبه» را مرکب بخوانیم یا آن را قید زمان برای «یک ساله رفتن» در نظر بگیریم (رک. خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۷۷۶) که در هر دو شکل فرائت، معنی مورد نظر از اشاره‌ی حافظ به خردسالی شعر خود در زمان سروdon غزل، استفاده می‌شود.
۷. اوج شیفتگی حافظ به اشعار حکیم دهلوی از آن رو بر ما آشکار است که سه منظومه‌ی امیرخسرو (شیرین و خسرو و آیینه‌ی سکندری و هشت بهشت) که در نسخه‌ی نفیسی از خمسه‌ی او در کتابخانه‌ی تاشکند محفوظ است، به قلم «الفقیر محمد الملقب به شمس‌الحافظ الشیرازی» کتابت شده و علی القاعده نباید کسی جز جناب لسان‌الغیب باشد (رک. مجتبایی، ۱۳۸۵: ۲۵).

### منابع

- ارواحی، علی‌رضا. (۱۳۹۱). «تاریخ سرایش سه غزل از حافظ». *نشریه‌ی کتاب ماه ادبیات*، شن ۶۷، صص ۳۵-۴۲.
- استعلامی، محمد. (۱۳۸۳). درس حافظ. تهران: سخن.
- پایمرد، منصور. (۱۳۹۸). زندگی حافظ شیرازی (بر پایه‌ی اشعار نشانه دار تاریخی دیوان). تهران: خاموش.
- جاوید، هاشم و بهاءالدین خرمشاهی. (۱۳۹۶). *دیوان حافظ؛ قرائت‌گزینی انتقادی*. تهران: فروزان روز.
- جلالیان، عبدالحسین. (۱۳۷۹). *شرح جلالی بر حافظ*. تهران: یزدان.
- حصویری، علی. (۱۳۹۵). *حافظ از نگاهی دیگر*. تهران: چشممه.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). *شرح شوق*. تهران: قطره.
- خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۳). *حافظنامه*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- خواجو کرمانی. (۱۳۶۹). *دیوان اشعار خواجهی کرمانی*. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: شرکت انتشاراتی پاژنگ.
- ذکری، مصطفی. (۱۳۸۲). «تاریخ سرودهشدن دو غزل از حافظ». *نشر دانش*، شن ۱۰۷، صص ۱۷-۱۹.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۹). *از کوچه‌ی رندان*. تهران: سخن.
- سمیعی، مجید. (۱۳۹۳). *الیاس شاهیان*. در: *دایرة المعارف بزرگ اسلامی*. ج ۱۰. تهران: نشر مرکز.
- سیدحسین‌زاده، هدی. (۱۳۹۳). *تغلق شاهیان*. در: *دایرة المعارف بزرگ اسلامی*. ج ۱۵. تهران: نشر مرکز.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *این کیمیای هستی*. به کوشش ولی الله درودیان. تهران: آیدین.

زاکانی، عبید. (۱۳۷۵). کلیات عبید زاکانی. با تصحیح و مقدمه‌ی عباس اقبال آشتیانی.

بی‌جا: طلوع.

غنى، قاسم. (۱۳۸۶). بحث در آثار و افکار و احوال حافظ. تهران: هرمس.

فرصت‌الدوله شیرازی. (۱۳۱۴). آثار عجم. بمبئی: چاپ سنگی.

مجتبایی، فتح‌الله. (۱۳۸۵). شرح شکن زلف؛ بر حواشی دیوان حافظ. تهران: سخن.

معین، محمد. (۱۳۸۷). مجموعه‌مقالات دکتر محمد معین. تهران: صدای معاصر.

موسوی بجنوردی، محمد‌کاظم. (۱۳۹۳). دائرة‌المعارف بزرگ اسلامی. تهران: نشر مرکز.

ناقل خانلری، پرویز. (۱۳۷۵). دیوان حافظ (تصحیح). تهران: خوارزمی.

ولوی، میرحسن. (۱۳۹۵). زندگی حافظ براساس تواریخ و تذکره

## امید و امیدواری در اشعار حافظ

عباس عاشوری نژاد\*

مریم پرهیزکاری\*\*

### چکیده

فرگیری جهانی ویروس مصیبت‌بار کرونا، در کنار این همه فجایع انسانی درنتیجه‌ی رویارویی قدرت‌ها و جنگ‌ها در جهان، بهخصوص در منطقه‌ی خاورمیانه، مردمان را به‌شدت افسرده و مضطرب و بسیاری را نسبت به آینده‌ی زندگی نامید کرده است. در چنین وضعیتی، انسان امروز نیاز حیاتی به امیدواری دارد تا بتواند مصیبت‌ها و فجایع را تاب آورد و زندگی را ادامه دهد. این مقاله که بر بنیاد آرای صاحب‌نظران و طرفداران نظریه‌ی «امید» و مفهوم «امیدواری»، نوشته شده، در جست‌وجوی یافتن پاسخ این پرسش است که امید و امیدواری و مفاهیم مترادف و مرتبط با آن، در اشعار حافظ چرا و چقدر و چگونه به کار گرفته شده و این مفاهیم با مؤلفه‌های نظریه‌ی امید و مفهوم امیدواری در روان‌شناسی، چه اندازه همخوانی دارد؟ رویکرد تحقیق، کیفی و از نظر هدف، بنیادی است و بهوش جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد در اشعار حافظ، واژه‌ی «امید» و مفاهیم مرتبط با آن، فقط انباشتی از واژه‌ها بهمنظور برانگیختن هیجانات مخاطب نیستند؛ بلکه

\* استادیار تاریخ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد، بوشهر. ashoorinejad@yahoo.com

\*\* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوشهر. mprhzk@gmail.com

این مفاهیم، از نظر این شاعر بلندپایه، بسیار نزدیک به مفهوم نظریه‌ی امید و امیدواری و مؤلفه‌های آن در روان‌شناسی امروز است.

**واژه‌های کلیدی:** امید، امیدواری، حافظ، زمانه‌ی ما، نظریه‌ی امید.

## ۱. مقدمه

زنگی امروز ما دچار مصیت‌های فراوان است؛ مصیت‌هایی مانند شدت‌گرفتن رویارویی و تهدیدهای قدرت‌های جهانی و منطقه‌ای، جنگ میان کشورها و فرگیری جهانی کرونا. این رویدادهای غم‌انگیز، پیامدهایی ویرانگر در ابعاد مختلف سیاسی، نظامی، اقتصادی، فرهنگی، اعتقادی، اجتماعی و روانی دربرداشته و زندگی را به کام ما تلخ کرده است. آنچه در این میان، بیش از همه، مردمان روزگار ما را دچار تلخ‌کامی و زندگی ما را تیره‌وتار کرده، فرگیری جهانی بیماری «کروناویروس» (Coronavirus) است. این بیماری، در چند سال اخیر، بیشترین آسیب را به سلامت جسمانی و روانی انسان‌ها وارد کرده است. یکی از پیامدهای روان‌شناختی این رویدادهای ویرانگر و به خصوص فرگیری جهانی بیماری کرونا، گسترش استرس، اضطراب، افسردگی و نامیدی در میان مردم است.

بیماری کرونا، به‌طور خاص، از ژانویه ۲۰۲۰، بحرانی ناگهانی در بهداشت عمومی جهان ایجاد کرد و در مدتی کوتاه، از شهر «ووهان» (Wuhan) چین به سراسر جهان گسترش یافت. این بیماری، به دلیل قابلیت انتقال سریع و قریب‌الوقوع و نامؤنی بودن، دهکده‌ی جهانی را با چالشی بزرگ رویه‌رو کرده و جان میلیون‌ها نفر از انسان‌ها را گرفته است.

تحقیقات اخیر روان‌شناختی نشان داده که پریشانی‌های روانی، مانند وحشت‌زدگی، اضطراب، افسردگی، ترس، انکار و نامیدی، اساسی‌ترین واکنش‌های روانی آسیب‌زا در اغلب افراد آسیب‌دیده و در معرض این بیماری، بوده است؛ همچنین، براساس این تحقیقات، ترس و انکار و نامیدی، به ترتیب، اساسی‌ترین واکنش‌های اغلب این افراد در

پاسخ به ترس از این بیماری بوده است (رک. شیوندی و حسنوند، ۱۳۹۹: ۴). در چنین وضعیتی که ما در برابر این معضلات و بحران‌ها قرار گرفته‌ایم، مسئله این است که از چه منابعی می‌توانیم بهره بگیریم تا آستانه‌ی تحمل خود را افزایش و به زندگی ادامه دهیم؟ یکی از رهایردهای رنسانس در مغرب‌زمین و رخداد تحولات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی اروپا، شکل‌گیری مکاتبی بزرگ در حوزه‌ی روان‌شناسی و روان‌کاوی بود. نظریات حاصل از برخی از این مکاتب، در حل مسائل و معضلات زندگی مردم، بسیار مؤثر بوده است.

متأسفانه، از این نظر، مشرق‌زمین عقب افتاد؛ ولی از گذشته‌های دور تا امروز، منابعی همچون: کتاب‌های آسمانی و گفتارهای عرفانی و منابع ادبی، پاسخ‌گویی به مشکلات روحی‌روانی مردم و حل بسیاری از مسائل و معضلات مربوط به زندگی آن‌ها را بر عهده داشته‌اند. در ایران، حضور دیوان حافظ در کنار کتاب مقدس قرآن کریم، همواره آرام‌بخش دل‌ها و تسلی‌بخش جان‌ها بوده است.

مطالعه و اندیشه در آرای برخی از مکاتب اثرگذار روان‌شناسی معاصر مغرب‌زمین و آموزه‌های عرفانی مشرق‌زمین، نشان می‌دهد که از دیدگاه آن‌ها، امید و امیدواری، مهم‌ترین و اساسی‌ترین نیروی محركه‌ی زندگی انسان است.

نگارنده‌گان بر این باورند که یکی از منابع موجود، استفاده از آرا و نظریات مؤثر روان‌شناسی است که در قرن گذشته و به خصوص در نیم قرن اخیر و به طور اخص، پس از جنگ جهانی دوم، تاحدودی زیاد، به داد مردمان مصیبت‌دیده و درمانده رسید. در این برره از زمان بود که دانش روان‌شناسی که به تدریج از دامان فلسفه، متولد شده و رشد کرده بود، تکاملی درخور ملاحظه یافت و از اواسط قرن بیستم میلادی، از روش‌های علم تبعیت کرد و به عنوان علمی مؤثر شناخته شد (رک. هرگنهان، ۱۳۸۹: ۳ و ۲). در این مدت، روان‌شناسان موفق گردیدند تا با تمرکز بر آسیب‌های روانی، بسیاری از بیماری‌ها را شناسایی و از آن مهم‌تر، درمان کنند.

## ۲. پیشینه و روش پژوهش

### ۲. ۱. پیشینه‌ی پژوهش

منابعی را که به عنوان پیشینه‌ی این تحقیق محسوب می‌شود، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱. پژوهش‌های خارجی که شامل نظریات روان‌شناسان غربی، مانند اسنایدر (Erick Fromm)، فرانکل (Frankl)، سلیگمن (Seligman) و اریک فروم (Fromm) است؛ ۲. پژوهش‌های داخلی که عمدتاً به دو دسته تقسیم می‌شوند:

الف. پژوهش‌هایی که بی‌توجه به نظریات روان‌شناسی و با رویکرد عرفانی یا اجتماعی به موضوع امید و امیدواری در اشعار حافظه‌پرداخته‌اند؛ برای نمونه، سرامی و چیتگرزاده (۱۳۹۶) در پنج بخش کتابشان، امید را در شعر شاعران بزرگ ایران و فرهنگ ایران بررسی کرده‌اند. بخش اول به عنوان مقدمه، به وجود امید در فرهنگ ایران از دوران باستان تاکنون پرداخته است. بخش دوم تا چهارم، به ترتیب، امید را در اشعار فردوسی، آثار سعدی و دیدگاه مولانا بررسی کرده است. آخرین بخش کتاب نیز، در برگیرنده‌ی امید در شعر حافظ است؛ در این بخش، با بررسی اوضاع فرهنگی، دینی، اجتماعی و سیاسی عصر حافظ، درباره‌ی امید در منظومه‌ی فکری حافظ بحث شده است.

ب. پژوهش‌هایی که با رویکرد میان‌رشته‌ای (ادبیات و روان‌شناسی) نوشته شده‌اند. این منابع که بسیار اندک‌اند، در ضمن مباحث مختلف، به شاخصه‌ی امید و امیدواری هم اشاراتی کرده‌اند؛ از جمله: پیرانی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای به بررسی فضیلت‌های خرد و دانایی و تعالی و قابلیت‌های شادی و امید و رضایتمندی در اشعار حافظه‌پرداخته است. او نتیجه گرفته است که آنچه امروزه به نام فضیلت‌ها یا روان‌شناسی مثبت‌گرا در غرب مطرح می‌شود، در طول قرن‌های متتمادی، در آثار فرزانگان سرزمین ما در قالب مفاهیم و مصدقه‌ای دلنشیزتر بیان شده است که حافظ نمونه‌ی برجسته آن است؛ لیکن چیزی که مانع کاربردی کردن این مفاهیم می‌شود، همان سهل‌انگاری

همیشگی، یعنی کمکاری یا کم توانی در نظریه پردازی براساس آنهاست که در جهان امروز امری تثیت شده است.

## ۲.۲. روش پژوهش

رویکرد تحقیق، کیفی و از نظر هدف، بنیادی است. حوزه‌ی پژوهش، شامل منابع مرتبط با نظریه‌ی «امید»، دیوان اشعار حافظ براساس تصحیح غنی قزوینی و کتاب‌ها و مقالات مرتبط با امید و امیدواری در اشعار حافظ است که از طریق مطالعات کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. روش تحلیل اطلاعات، «مفهوم‌بندی قیاسی» است؛ بدین صورت که ابتدا، مؤلفه‌ها و شاخصه‌های امید و امیدواری، شناسایی و سپس، اولویت‌های مقوله‌ها تعیین شد. درادامه، مقولات اصلی و فرعی طبقه‌بندی گردیدند و درنهایت، براساس آنها، اشعار حافظ در چهار چوب نظریه‌ی «امید و باورمندان به امیدواری» بررسی شد.

## ۳. مبانی نظری

### ۳.۱. مروری بر جایگاه امید در روان‌شناسی مثبت‌گرا

روان‌شناسی مثبت‌گرا (Positive Psychology)، شاخه‌ای جدید در علم روان‌شناسی است که مارتین سلیگمن، رئیس وقت انجمن روان‌شناسی آمریکا، آن را به صورت رسمی، در سال ۲۰۰۰ میلادی، بنیان‌گذاری کرد. او در کتاب شادمانی درونی، یکی از اساسی‌ترین بنیان‌های شادمانی را امید می‌داند و می‌نویسد: «امید موجب تلاش برای رسیدن به هدف و نیروبخش فرد برای مبارزه با دشواری‌ها یا کنارآمدن با موانعی است که به راستی از میان بردنی نیست. امید، پرتگاه‌ها را به سکوی پرش و پرواز تبدیل می‌کند» (سلیگمن، ۱۳۹۱: ۱۲۵). روان‌شناسی مثبت‌گرا، سه ستون اصلی دارد: مطالعه‌ی هیجانات مثبت، مطالعه‌ی خصوصیات مثبت و مهم‌تر از همه، ارتقای قابلیت‌ها و فضیلت‌های انسان. نظریه‌ی «خوشبینی آموخته‌شده» (Learned Optimism) یکی از نظریات این رویکرد روان‌شناسی است که در آن امید و امیدواری نقش محوری دارد (رک. همان، ۱۳۸۷: ۵۶).

با شکل‌گیری این رویکرد روان‌شناسی، روان‌شناسانی دیگر مانند چارلن ریک استایدر، کوشیدند تا روش‌هایی را به کار گیرند تا برای ارتقای کیفیت زندگی انسان‌های سالم هم بکوشد و چترهای حمایتی روان‌شناسی را گسترش دهد کند.

اندیشمندان و روان‌شناسانی بزرگ، قبل و بعد از شکل‌گیری روان‌شناسی به عنوان یک علم، از امید و امیدواری برای درمان دردهای روانی و بهبود کیفیت زندگی و ایجاد «خشنودی پایدار» (Lasting Fulfillment) سخن گفته بودند؛ اما این استایدر بود که روی امید، به طور ویژه، تمرکز کرد. مطالعات دامنه‌دار و دقیق و روشن‌مند او باعث شد تا سرانجام «نظریه‌ی امید» (Hope Theory) او با استقبال مخالف علمی، روپه‌رو و در کار درمان استفاده شود. وی که از بزرگان روان‌شناسی مثبت‌گرا به شمار می‌آید، روش‌هایی را ابداع کرد تا با استفاده از امید، در معنای واقعی کلمه، به افزایش تاب‌آوری انسان‌ها، کمک و بهزیستی آن‌ها تقویت شود. از نظر استایدر، امید یکی از مفاهیم بسیار نزدیک به خوش‌بینی و یکی از ویژگی‌های زندگی است که افراد را به جست و جوی فردای بهتر و امید دارد. امید یعنی انتظار موفقیت و آینده‌ی بهتر، یعنی دلیلی برای زیستن. وقتی امید در دل و ذهن وجود داشته باشد، اشتیاق زندگی نیز وجود خواهد داشت (رک. بهاری، ۱۳۹۰: ۱۸).

استایدر با بیان این نکته که امیدی که بر پایه‌ی خیال یا توهمند استوار باشد، نه تنها سودمند نیست بلکه زیان‌بار است، بر امید مبنی بر واقعیت، تأکید و مشخص کرد تنها، امید هدفمند است که در دایره‌ی نظریه‌ی او می‌گنجد و می‌تواند دردها و رنج‌های انسان را تسکین دهد، پادزه‌ی در مقابل مصیبت‌ها باشد و به افزایش کیفیت زندگی متنه‌ی شود (رک. استایدر، ۱۳۹۷: ۱۴ و ۱۳). با توجه به نظر استایدر، می‌توان فرمول امید را به این شکل بیان کرد:

امید = قدرت اراده + قدرت برنامه‌ریزی + صبر و شکنیابی + تعیین هدف + شناسایی  
موانع رسیدن به هدف = هدف (رک. بهاری، ۱۳۹۰: ۳۵ و ۳۶)

از نظر استایدر، انسان وقتی به تحقیقِ هدفش امید داشته باشد، هم اراده‌ی دستیابی به آن را می‌یابد و هم مسیر رسیدن، مقابل او گشوده می‌شود. در تکمیل دیدگاه‌های استایدر، محققان بعد از او، به خوبی دریافتند که نقش امید در زندگی، بسیار فراتر از این است که تنها، نیروی تسلی‌بخش در اوج احساس غم‌زدگی باشد؛ از نظر آن‌ها، امید نقشی مقدرانه و شگفت‌آور در زندگی ایفا می‌کند. آن‌ها ثابت کردند امید از نظر علمی، از چشم‌اندازی روش‌ن که نشانه‌ی خوب‌پیش‌رفتن همه‌چیز باشد، فراتر است (رک. گلمن، ۱۳۸۰: ۳۷).

### ۳.۲. مفهوم‌شناسی امید و امیدواری

بر مبنای نظریه‌ی امید و دیدگاه‌های مطرح درباره‌ی امیدواری می‌توان گفت: امید یکی از هیجان‌های اصلی آدمی است که با خوش‌بینی (Optimism)، یعنی اعتقاد به اینکه همه‌چیز درست می‌شود، فرق دارد. در امید، مثبت‌اندیشی هست؛ ولی امید همان مثبت‌اندیشی نیست. به عقیده‌ی گروپمن (Groopman)، امید، احساس وجودی است که انسان از طریق چشم عقل، هنگام مشاهده‌ی مسیری بهتر برای آینده، در خود احساس می‌کند (رک. بهاری، ۱۳۹۰: ۲۵). در حالت امید، موانع و پرتگاه‌های راه، به درستی، دیده می‌شود. در اینجا، جایی برای هذیان و توهمنی نیست؛ در عین حال، انسان جرأت می‌یابد با دشواری‌های زندگی رو به رو شود و ظرفیت غلبه بر آن‌ها را در خود احساس کند. امید با توقع (Expectance) و انتظار (Expect) و اشتیاق (Enthusiastically) هم، متفاوت است؛ ممکن است توقع و انتظار و اشتیاق رخدادی خواهایند را داشته باشیم، بی‌آنکه احتمال و شرایط ظهورش را ملاحظه کنیم یا برای تحقق آن فعالانه بکوشیم و خطرات و موانع آن را پیش‌بینی کنیم؛ ولی در نظریه‌ی امید، همه‌ی این مسائل لحاظ می‌شود؛ علاوه بر این، امید همیشه با عدم قطعیت همراه است و توقع با قطعیت، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد؛ امید موجب انگیزه‌ی قوی برای عمل می‌شود، حال آنکه توقع منفعلانه است (رک. سازماند، ۱۳۹۸: ۲۱ و ۲۲).

همین مبحث در عرفان اسلامی نیز مطرح شده است: «فرق است میان رجا و تمنا؛ تمنا صاحبش را کاهلی آرد و به راه جد و جهدش بیرون نشود و صاحب رجا به عکس این بود» (قشیری، ۱۳۸۷: ۲۶۰).

امید با میل (Bar) و آرزو (Wish) نیز متفاوت است؛ چراکه همه‌کس میل به بهبودی و بهروزی زندگی دارند و آرزومند ارضای تمایلات و نیازهای خود هستند؛ اما ممکن است در مسیر تحقق آن نکوشند. امید با باور (Belief) و ایمان (Trust) و یقین (Certainty) هم متفاوت است؛ چنان‌که درباره‌ی مفاهیم اخیر در قرآن آمده است:

«الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَ يَقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَ مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفَقُونَ وَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ وَ مَا أُنْزِلَ مِنْ قَبْلِكَ وَ بِالآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ» (بقره / ۳و۴): آن کسانی که به جهان غیب ایمان آرند و نماز به پا دارند و از هرچه روزی‌شان کردیم، به فقیران انفاق کنند و آنان که به آنچه بر تو نازل شده و آنچه پیش از تو (بر پیامبران پیشین) نازل گردیده است، ایمان می‌آورند و به رستاخیز یقین دارند.

ایمان به غیب و یقین به روز بازپسین، از ویژگی‌های پرهیزکاران است و تحقق آن موقوف به تلاش باورمندان و اهل یقین نیست. براساس آموزه‌های دینی و نص صریح قرآن کریم، روز رستاخیز قطعاً رخ می‌دهد و جز عالم شهود، غیب هم وجود دارد. در این رابطه آنچه به امید مربوط می‌شود، آن است که مؤمن با توجه به باوری که به روز رستاخیز دارد، برای تلاش انگیزه می‌باید (برپاداشتن نماز، انفاق و...) و امید خواهد داشت (همراه با بیم) که رستگار شود. نتیجه آنکه، امید عین باور و یقین نیست؛ چراکه در باور و یقین، تردید وجود ندارد. این تردید در عرفان اسلامی با عنوان «خوف» آمده که لازمه‌ی رجا (امیدواری) است (رک. کاشانی، ۱۳۸۷: ۲۷۳).

اریک فروم، از طرفداران نظریه‌ی امید، در کتاب انقلاب امید، امیدواری را چنین توضیح داده است: «امیدواربودن این است که موضوع امید، شیء نباشد؛ بلکه موضوع آن، زندگی برتر، زنده و سرشار بودن، رهایی از بیزاری و ملال دائمی یا اگر اصطلاح مذهبی به کار ببریم، رستگاری (Salvation) یا اگر اصطلاح سیاسی به کار ببریم، انقلاب

(Revolution) باشد» (فروم، ۱۳۸۷: ۱۸۱۷). براساس نظریه‌ی فروم، امیدواری با «زمان» ارتباط دارد و زمان و آینده از عوامل اصلی امیدواری است. انتظار وقوع حادثه از زمان حال نیست؛ بلکه حادثه باید در لحظه‌ای دیگر، روزی دیگر، سالی دیگر و حتی در دنیا ای دیگر اتفاق افتد. چه بسا پوچ باشد که خیال کنیم امید فقط در این دنیا بارور می‌شود (رک. همان: ۲۱).

درمجموع، براساس آرای روان‌شناسان و اندیشمندان، برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های نظریه‌ی امید و باورمندان به ضرورت امیدواری برای بهزیستی انسان عبارت اند از: داشتن هدف، آگاهی از واقعیت‌های دشوار زندگی، عدم قطعیت در تحقق اهداف در کوتاه‌مدت، وجود انگیزه و اراده‌ی قوی و صبر و شکیبایی. با این رویکرد می‌توان از اشعار و اندیشه‌های حافظ برای تقویت امید و امیدواری، بیش از پیش، استفاده کرد.

### ۳.۳. مؤلفه‌های نظریه‌ی امید

هدف (Aim) اولین و مهم‌ترین مؤلفه‌ی نظریه‌ی امید است؛ جایگاهی است که فرد دوست دارد به آنجا برسد یا اینکه ممکن است دقیقاً در همان جایگاه قرار داشته باشد. هدف ممکن است کوچک باشد یا بزرگ؛ به‌حال، «به نظر اسنايدر، امید بدون هدف نمی‌تواند زنده بماند» (بهاری، ۱۳۹۰: ۳۵)؛ بنابراین، هدف، نقطه‌ی ثقل امید است. در نظریه‌ی امید، وجود هدف و ایجاد شادمانی، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد.

هرمان هسه (Hermann Hesse) معتقد است: بدون امید، هدف و بدون هدف، معنا و بدون معنا، شادمانی حاصل نمی‌شود؛ از این‌روست که تأکید می‌کند آنچه اروپا از دست داده است، زندگی معنوی است و درادامه‌ی گفتارش چنین می‌افزاید: «هر کجا بر کره‌ی زمین چیزی را می‌یافتم که می‌شد آن را خوشبختی (happiness) نامید، می‌دیدم که پول و قدرت در آن نقشی نداشت» (هسه، ۱۳۷۸: ۶۷).

اهمیت هدف در نظریه‌ی امید آنقدر است که روان‌شناسان بزرگ دیگر، به‌شکل ویژه، بر آن تمرکز کرده‌اند. رولو می (Rollo May)، از بنیان‌گذاران روان‌شناسی وجودگرا (Existential Psychology)، در کتاب ارزشمندش، *هنر مشاوره*، می‌گوید: «هر فردی برای دستیابی به سلامت شخصیت، نیازمند آن است که تاحدودی به هدف باور داشته باشد، هرچند که هدفی ناقص باشد. بدون هدف، معنایی وجود ندارد و سرانجام اینکه، بدون معنا نمی‌توان زیست. هدف در شخصیت، نقشی همانند هسته‌ی فولادی دستگاهی الکترومغناطیسی را القا می‌کند که خطوط نیرو را در جهت یک الگو، متعدد و ازاین‌رو، دستگاه را قادر به تولید نیروی مؤثر می‌کند؛ همچنین، سلامت شخصیت مستلزم آن است که فرد، علاوه بر زندگی شخصی، به وجود هدف در فرایند کل زندگی ایمان بیاورد. نمی‌توان در جزیره‌ای از معنا که با اقیانوسی از بی‌معنایی احاطه شده است، زندگی کرد. اگر جهان بیهوده است، اجزای آن نیز باید چنین باشد» (می، ۱۳۹۹: ۱۳۸ و ۱۳۹).

ویکتور فرانکل، روان‌پزشک اتریشی و مؤسس مکتب «معنادرمانی» (Lego Therapy)، که سال‌ها در اردوگاه کار اجباری به سر برده، در کتاب انسان در جست‌وجوی معنی که حاصل تجربیاتش در اردوگاه آلمانی‌هاست، معتقد است معناخواهی از اصلی‌ترین ویژگی‌های انسان است؛ زیرا معنا از هدف و امید ناشی می‌شود. او می‌گوید: «تلاش در راه یافتن معنایی در زندگی خود، نیرویی اصیل و بنیادین است و نه توجیهی ثانویه از کشش‌های غریزی او. این معنا ویژه‌ی خود اوست و ازاین‌رو، این اوست و تنها او که باید و قادر است به آن تحقق بخشد» (فرانکل، ۱۳۸۵: ۱۴۱). داشتن قدرت اراده (Animus) مؤلفه‌ی دیگر نظریه‌ی امید است که درون آدمی، نهفته است و البته می‌شود آن را تقویت کرد. این مؤلفه را می‌شود با «اعتمادبه‌نفس» (Self Assurance) یکی یا موجب آن دانست. در این وضعیت، واگویی فرد این است که «من آماده‌ام»، «من به اوضاع مسلطم»، «من می‌توانم این کار را بکنم». صبر و شکیبایی (Forbearance) نیز، در نظریه‌ی امید جایگاهی ویژه دارد؛

زیرا از آنجاکه تحقق هدف، امری احتمالی است و همواره، در مسیر آن، دشواری و موانع وجود دارد، صبر و شکیبایی و تلاش مداوم برای رفع موانع و پایداری، ضرورت فراوان دارد و بدون آن، تحقق هدف و کوشیدن ناممکن می‌شود (رک. همان، ۱۳۸۵: ۲۴).

در کنار این دیدگاه‌های روان‌شناسانه و عالمانه، یکی از راههای مؤثر برای افزایش تابآوری و بازگشت به زندگی و ادامه‌ی آن در این وضعیت دشوار، برای مردمان کشور ما و کشورهای فارسی‌زبان، استفاده از ظرفیت مفهوم امید و امیدواری و مفاهیم مرتبط با آن در ادبیات، به خصوص ادبیات عرفانی و از آن‌میان، اشعار حافظ است. نکته‌ی مهم اینکه در آن ادبیات و این اشعار، امید و امیدواری نقشی اساسی و بنیادین دارد.

این مقاله در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر بوده است: آیا امید و امیدواری، ذاتی حافظ است؟ امیدواری در منظومه‌ی فکری و اعتقادی حافظ، چه جایگاهی دارد؟ شرایط سیاسی و اجتماعی و دینی عصر حافظ چه اثری بر نگرش امیدوارانه‌ی او داشته است؟ امید و امیدواری در اشعارش چقدر و چگونه تبلور یافته است؟ و از همه مهم‌تر، اشعار حافظ تاچه‌اندازه با مؤلفه‌های نظریه‌ی امید و دیدگاه‌های روان‌شناسان و اندیشمندان معتقد به امیدواری همخوانی دارد؟

گفتنی است نگارندگان بر مبنای معیارهای تخصصی علم روان‌شناسی، اشعار حافظ را بررسی نکرده‌اند<sup>۱</sup>؛ بلکه مفاهیم امید و امیدواری را در معنای عام آن و تقریباً مترادف یکدیگر در نظر گرفته و حتی از مفاهیم هم معنی و مرتبط با امید و امیدواری نیز استفاده کرده‌اند تا امکان درک و فهم بهتر این مفاهیم و مؤلفه‌های اساسی آن‌ها در شعر حافظ میسر باشد. آن‌ها می‌خواهند درنهایت، به این تشخیص برسند که چگونه می‌توان از اشعار امیدوارکننده‌ی خواجهی شیراز، برای افزایش تابآوری و زندگی بهتر استفاده کرد.

#### ۴. بحث و بررسی

##### ۴. ۱. عوامل مؤثر بر امیدبازری حافظ

ذات: آیا باورمندی حافظ به امید، محصول شخصیت ذاتی اوست؟ مفهوم‌شناسی و شناخت ابعاد «ذات» آدمی، کاری بسیار دشوار است و در کاربرد این واژه، ابهامات و اختلاف‌نظرهای زیاد وجود دارد؛ مثلاً گاهی در فلسفه، از اصل ماهیت، به ذات و از اجزای ماهیت، به ذاتی تعبیر می‌شود، یا ارکان وجودی و مقومات هر چیزی را ذاتیات آن می‌نامند (رك. سجادی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۸۸۰ و گرجی، ۱۳۸۱: ۱۲۷)؛ همچنین، نوشته‌اند: ذات همان نفس است که حی، مُدرک، سَمِيع، بصیر و عاقل است یا، نفس، جوهر روحانی است که به ذات خود زنده است و چون قرین و همنشین جسمی از اجسام گشت، آن را مانند خود می‌نماید (رك. صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۰، ج ۴: ۵۲). با توجه به این امر و محدودیت منابع و اطلاعات ما درباره‌ی زندگی حافظ، نمی‌توان به پاسخی مناسب درباره‌ی سؤال فوق رسید.

##### ۴. ۲. ویژگی شخصیتی

بخشی زیاد از اشعار امیدوارانه‌ی حافظ، محصول ویژگی‌های شخصیتی اوست. برای درک بهتر مطلب، گفتنی است که اولاً شخصیت، عبارت از تصویری ظاهری و اجتماعی است که براساس نقشی که فرد در جامعه بازی می‌کند، تعیین می‌شود (شاملو، ۱۳۸۲: ۱۵). شخصیت، در معنای کلی‌تر، یعنی جنبه‌های بی‌همتا و نسبتاً پایدار درونی و بیرونی منش فرد که در موقعیت‌های مختلف بر رفتار وی اثر می‌گذارند (شولتز، ۱۳۸۴: ۱۰)؛ ثانیاً، یکی از مناسب‌ترین راه‌ها برای شناخت ویژگی‌های شخصیتی افراد، درک افکار آنان است (آلن، ۱۳۹۷: ۵). این موضوع از طریق گوش‌دادن و توجه دقیق به کلماتی که در گفتار یا نوشتارشان به کار می‌برند، امکان‌پذیر می‌شود.

برخی از محققان زبان، واژه را واحد اندیشه می‌دانند (لوریا، ۱۳۶۸: ۸۲). بر همین مبنای بسیاری از روان‌شناسان بزرگ معتقدند از روی تنوع و بسامد واژگان مورد استفاده‌ی

هر شاعر می‌توان گرایش‌های فکری، عاطفی، اجتماعی و سیاسی او را تشخیص داد. از نظر روان‌شناسی، اهمیت شناخت واژه‌های مورد استفاده‌ی افراد تا بدان حد است که براساس واژه‌ها می‌توان به برخی از حالات روحی و روانی نویسنده و گوینده پی برد (غیاثی، ۱۳۶۸: ۳۹).

بسامد بالای کلماتی که افراد استفاده می‌کنند، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی اهمیت این کلمات در جغرافیای فکری آن‌ها و تاحدوودی زیاد، منعکس‌کننده‌ی ویژگی‌های شخصیتی آنان باشد. به این کلمات، واژگان کلیدی هم گفته می‌شود. کلمات کلیدی به تنها‌ی نمی‌توانند ویژگی‌های شخصیتی افراد را تعیین کنند؛ اما بینشی شایسته‌ی توجه درباره‌ی روند تفکر و ویژگی‌های رفتاری فرد ارائه می‌دهند. این موضوع به‌خصوص درباره‌ی کسانی که حساب‌شده، گزینشی و با تأمل سخن می‌گویند و می‌نویسن، بیشتر مصدق دارد.

این امر در حوزه‌ی شعر نیز، مصدق دارد؛ ساخت شعر مبتنی بر دو اصل گزینش و ترکیب است و ازان‌جاكه ترکیب نیز پس از گزینش شکل می‌گیرد، می‌توان گفت بنیان شعر بر اصل گزینش استوار است؛ اما این بدان معنی نیست که ابتدا همه‌ی اجزای شعر، گزینش و در مرحله‌ی بعد، همنشین و ترکیب شوند و به‌محض اینکه شاعر اولین سازه‌ی شعر را گزینش کرد، وارد مرحله‌ی گزینش سازه‌ی دوم شود؛ زیرا قواعد و قوانین ترکیب و همنشینی، محدودیت‌هایی در راه گزینش وی به وجود می‌آورد (عمران‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵۶).

درباره‌ی حافظ شایان توجه است که او شاعری، عالم به دانش‌های ادبی و شرعی و مطلع از دقیقه‌های حکمت و حقیقت‌های عرفان بود. استعداد خارق‌العاده‌ی فطری اش به او مجال تفکرهای طولانی، همراه با تخیل‌های بسیار باریک شاعرانه می‌داد. وی جمیع این موهبت‌های ربانی را با ذوق لطیف و کلام دلپذیر استادانه‌ی خود درمی‌آمیخت و از آن‌میان، شاهکارهای بی‌بدیل خود را به صورت غزل‌های عالی به وجود می‌آورد. کلام او در همه‌ی موارد، منتخب و برگزیده و مزین به انواع تزیین‌های مطبوع و مقرن به

ذوق و شامل کلماتی است که هریک با حساب دقیق، انتخاب و به جای خود گذارد  
شده است (صفا، ۱۳۷۴: ۱۸۸).

فراخوانی واژه‌های متناسب و گزینش بهترین آن‌ها، در کارگاه خیال حافظ، چنان  
مقتدرانه صورت می‌گیرد که شایسته ترین نقش‌های ممکن، با بهترین شیوه‌های پرداخت،  
در قالب غزل، از فراورده‌های نهایی این کارگاه شگرف و شگفت است (حسن‌لی،  
۱۳۸۳: ۱۱۴).

با توجه به آنچه گفته شد، جست‌وجو در دیوان حافظ نشان می‌دهد که این شاعر  
بلندپایه‌ی ایرانی، واژه‌ی «امید» را به‌نهایی، ۵۱ بار به کار برده و در کنار آن، از واژه‌ها و  
عبارت‌های امیدبستان (چهار بار)، امیدداشت (ده بار)، امیدوار (پنج بار)، امیدواران (یک  
بار) و امیدواری (یک بار) استفاده کرده است (رك. اشتري، ۱۳۸۵، ج ۱: ۸۶ و ۸۷).  
بسامد زیاد این واژگان کلیدی در شعر حافظ، در مقایسه با واژه‌های مرتبط با نامیدی و  
بدینی، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی این امر باشد که امیدواری و خوش‌بینی از ویژگی‌های  
شخصیتی حافظ است؛ بهخصوص اگر نتایج تحقیقات روان‌شناسان صاحب‌نام در  
حوزه‌ی روان‌شناسی مثبت‌گرا را مبنای ارزیابی قرار دهیم.

فردریکسون (Frederickson)، سلیگمن و چند تن دیگر از روان‌شناسان معاصر،  
عقیده دارند که شادی از مسیرهای مختلف حاصل می‌شود و درمجموع، کسی را  
می‌توان شاد و کامرو다 دانست که در زندگی خود هیجان‌های مثبت را بیش از هیجان‌های  
منفی بروز دهد. برخی از این روان‌شناسان پیشنهاد می‌کنند اگر در فردی نسبت  
هیجان‌های مثبت بر منفی، سه به یک باشد، می‌توان او را شاد و خوشبخت به حساب  
آورد (فردریکسون، ۱۳۹۷: ۳۲؛ سلیگمن، ۱۳۹۱: ۳۲۴). آن‌ها همچین تأکید می‌کنند که  
شادی و خوشبختی، ارتباطی تنگاتنگ با خوش‌بینی و امید و امیدواری دارند.

در دیوان حافظ، در بسیاری مواقع، واژه‌ی «امید» در چهارچوب «نظریه‌ی امید» قرار دارد:  
صبح امید که بُد معتکف پرده‌ی غیب گو برون آی که کار شب تار آخر شد  
(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۲۳)

شده‌ام خراب و بدنام و هنوز امیدوارم  
که به همت عزیزان، برسم به نیک نامی  
(همان: ۶۳۷)

سحر چون خسرو خاور، عَلَم بِر کوهساران زد  
به دست مرحمت یارم، در امیدواران زد  
(همان: ۲۰۷)

حافظ گاه از واژه‌های امید و امیدواری استفاده نکرده، ولی واژه‌هایی را به خدمت گرفته که در معنای امید است؛ مثلاً واژه‌ی «بو»، «مگر»، «چشم‌داشتن» و «طمع‌داشتن» در ابیات زیر:  
چه جورها که کشیدند بلبلان از دی      به بوی آنکه دگر نوبهار بازاید  
(همان: ۳۱۳)

مايه‌ی خوش‌دلی آنجاست که دلدار آنجاست      می‌کنم جهد که خود را مگر آنجا فکنم  
(همان: ۴۷۳)

خیز و جهادی کن چو حافظ تا مگر      خویشن در پای معشوق افکنی  
(همان: ۶۵۲)

همچنین، در دیوان حافظ ابیاتی هست که واژه‌ی امید یا واژه‌هایی مترادف آن در آن‌ها به کار نرفته است؛ اما بار معنایی امید در بیت یا کل غزل به مخاطب منتقل می‌شود. در این دیوان حتی یک بار هم، واژه‌ی «یأس» استفاده نشده است و فقط در سه باری که واژه‌ی «نامیدی» به کار رفته، به نفی آن پرداخته است:

نامیدم مکن از سابقه‌ی لطف ازل      تو پس پرده چه دانی که چه خوب است و چه زشت  
(همان: ۱۱۲)

کمر کوه کم است از کمر سور اینجا      نامید از در رحمت مشو ای باده پرست  
(همان: ۳۵)

به نامیدی از این در مرو، بزن فالی      بود که قرعه‌ی دولت به نام ما افتاد  
(همان: ۱۵۴)

با توجه به بیت اخیر و بیت‌های دیگر که واژه‌ی «فال» در آن‌ها به کار رفته است، به نظر می‌رسد حافظ به فال اعتقاد داشته است. این امر می‌تواند بیانگر شخصیت امیدوار او

باشد؛ چراکه اساساً در فال‌گرفتن، امید به تغییر و بهبود وضعیت نهفته است و اینکه او احتمالاً فال‌گرفتن را راهی به جهان غیب و حقیقت می‌داند.

#### ۴. ۳. وضعیت سیاسی و اجتماعی

برخی دیگر از اشعار امیدوارانه‌ی حافظ را می‌توان به عنوان واکنشی در مقابل وضعیت ناگوار سیاسی و اجتماعی جامعه‌ی او تلقی کرد. شاید حافظ در جایگاه مصلح و مبارزی فرهنگی و اجتماعی و دینی، راه مقابله با اوضاع وخیم عصر خویش را در تبلیغ امید و زندگه‌داشتن روحیه‌ی جامعه می‌دید.

در این دوره، حیات اجتماعی و فرهنگی و دینی شیراز نیز، متأثر از حیات سیاسی کشور بود. شیراز، پس از اضمحلال سلسله‌ی ایلخانی، به مدت دو دهه، عرصه‌ی منازعات آل‌اینجو، آل‌چوپان و آل‌مظفر بود. شیراز شهر دوست‌داشتنی حافظ، در این زمان، طعمه‌ی جاهطلبی‌ها و بلندپروازی‌های گروههای قدرت شده بود (کشاورز بیضایی، ۱۴۰۰: ۲۴۴). این اوضاع و احوال آشفته در اشعار حافظ نمودی آشکار دارد؛ از این سوم که بر طرف بوستان بگذشت عجب که بُوی گلی هست و رنگ نسترنی (حافظ، ۱۳۷۵: ۶۵۱)

در این روزگار آکنده از گناه، فساد، تزویر و جنایت، حافظ ضمن همدردی با مردم، به مدد نیروی عشق و رندی، یأس و دل زدگی را از خود دور و امیدواری و دعوت به خوش‌باشی را جایگزین آن‌ها کرد. این روحیه‌ی امیدواری و نشاط، حتی در وضعیتی چنین ناگوار، برخاسته از فرهنگ زندگی ایرانی است (سرامی و چیتگرزاده، ۱۳۹۶: ۲۲۸). در این وضعیت ناامید‌کننده، شعر حافظ می‌توانست پناهگاه ناامیدان باشد. اساساً، زمانی که مردم احساس درماندگی و ناتوانی در تغییر اوضاع و احوال می‌کنند، بیشتر به فال‌گرفتن روی می‌آورند. کارکردهای تفائل به دیوان حافظ عبارت‌اند از: آرام‌بخشی، بهبود روحیه‌ی فردی و اجتماعی، کاهش و تسکین آشفتگی‌های روحی و اختلافات جمعی و آینده‌نگری (انصاری و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۹)؛ بهیان دیگر، امید و خوش‌بینی

و تفأّل، در ارتباط نزدیک با هم هستند و تفأّل زدن به دیوان حافظ یکی از نشانه‌های وجود امید در شعر اوست که خواننده را به طلب برمی‌انگیزد (پیرانی، ۱۳۹۲: ۳۴۹).

#### ۴. ۴. منظومه‌ی فکری و اعتقادی

حافظ از نظر معرفت‌شناسی نگرش شهودی داشت، از نظر هستی‌شناسی معتقد به تقدیر الهی بود، از نظر انسان‌شناسی انسان را موجودی تکامل‌جو و مسئول و مسلط بر نفس می‌دانست و جهان‌بینی اش برگرفته از قرآن کریم بود (خرازی، ۱۳۸۵: ۱۲۹)؛ ازین‌رو، منطبق با سنت الهی و آموزه‌های قرآنی، نامیدی در منظومه‌ی فکری و اعتقادی حافظ گناهی بزرگ است و همیشه و در همه‌حال، باید به رحمت پروردگار امیدوار بود؛ لَاتَقْطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ (زمرا / ۵۳)؛ بنابراین بخشی زیاد از اشعار حافظ بازتاب دهنده‌ی باورهای او درباره‌ی امیدواری به الطاف حضرت حق است. این بخش از اشعار او در دیوانش نمودی آشکار دارد و دیگران را نیز به آن دعوت می‌کند:

دلا، طمع مُّبر از لطف بی نهایت دوست      چو لاف عشق زدی، سر بیاز چابک و چست  
(حافظ، ۱۳۷۵: ۴۱)

کمر کوه کم است از کمر سور اینجا      نامید از در رحمت مشو ای باده‌پرست  
(همان: ۳۵)

#### ۵. مؤلفه‌های نظریه‌ی امید در اشعار حافظ

##### ۵. ۱. هدف

همان‌طور که گذشت، مهم‌ترین مؤلفه‌ی نظریه‌ی امید، هدف است. تأنجاکه می‌توان هدف را قلب این نظریه به حساب آورد؛ به عبارت بهتر، با وجود هدف است که نظریه‌ی امید معنا و مفهوم حقيقی و واقعی می‌یابد. اشعار حافظ نشان‌دهنده‌ی وجود اهدافی متعالی است؛ اهدافی که به انسان‌ها کمک می‌کند تا بتوانند مفهوم عالی زندگی را درک و در راه رسیدن به آن‌ها تلاش کنند.

از اشعار حافظ چنین برمی‌آید که هدف غایبی او رسیدن به وصال جانان و درک جمال بی‌حجاب حضرت احادیث و رسیدن به چشممه و خلوتگه خورشید است (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۳۹۹ و ۴۰۰)؛ چنان‌که می‌گوید:

تا به خلوتگه خورشید رسی، چرخ زنان  
کمتر از ذره نه ای پست مشو، مهر بورز (حافظ، ۱۳۷۵: ۵۲۷)

تاب لب چشممه‌ی خورشید درخشان بروم  
(همان: ۴۸۸)

حافظ تحقق این هدف غایبی را مشروط به تحقق اهداف زیر می‌داند:  
عشق و شراب و رندی، مجموعه‌ی مراد است چون جمع شد معانی، گوی بیان توان زد (همان: ۲۰۹)

پرداختن به هر کدام از این اهداف (عشق و شراب و رندی) مقاله‌ای جداگانه می‌طلبد.

## ۵. ۲. آگاهی از واقعیت‌های دشوار زندگی

حافظ نسبت به واقعیت‌های دشوار زندگی، آگاهی و احاطه‌ی کمنظیر داشته و این واقعیت‌ها را در قالب بیت‌های زیاد بیان کرده است:

گرچه منزل بس خطرناک است و مقصد بس بعید هیچ راهی نیست کان را نیست پایان، غم مخور (همان: ۳۴۵)

ز مشکلات طریقت عنان متاب ای دل که مرد راه نیندیشد از نشیب و فراز (همان: ۳۵۱)

از نظر حافظ، انسان امیدوار از دشواری راه نمی‌هراسد و نشیب و فرازها را با امیدواری طی می‌کند.

### ۵. ۳. آگاهی از عدم قطعیت در تحقق اهداف

درباره‌ی جهان‌بینی حافظ سخنان بسیار و حتی ضدونقیض بیان شده؛ با این حال، در دیوان او، هم بیت‌هایی حاکی از جبر هست و هم، شعرهایی حاکی از اختیار در تحقق اهداف آدمی:

که من دل شده این ره نه به خود می‌پویم  
آنچه استاد ازل گفت بگو، می‌گوییم  
که از آن دست که او می‌کشدم، می‌رویم  
(همان: ۵۱۸)

من و ساقی به هم تازیم و بنیادش براندازم  
(همان: ۵۱۰)

مستانه‌اش نقاب ز رخسار برکشی  
(همان: ۵۱۲)

خرمشاهی در این باره معتقد است: «ایيات حاکی از اختیار در شعر حافظ، کم‌وبیش، برابر با اشعار جبرگرایانه اöst» (خرمشاهی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۱۰۴۹). به‌حال، فارغ از مباحث مربوط به جبر و اختیار در جهان‌بینی حافظ، عدم قطعیت در تحقق هدف مورد انتظار انسان در اشعار او وجود دارد و تحقق هدف مورد انتظار و چگونگی آن، فقط در حیطه‌ی اراده‌ی حضرت حق است. این موضوع در بیت‌های بسیار منعکس است:

در دایره‌ی قسمت، ما نقطه‌ی تسليمیم لطف آنچه تو اندیشی، حکم آنچه تو فرمایی  
(همان: ۶۷۵)

این قدر هست که تغییر قضا نتوان کرد  
(همان: ۱۸۴)

می‌کنم جهد که خود را مگر آنجا فکنم  
(همان: ۴۷۳)

مگر رسیم به گنجی در این خراب آباد  
(همان: ۱۳۸)

بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گوییم  
در پس آینه طوطی صفتمن داشته‌اند  
من اگر خارم و گر گل، چمن آرایی هست

اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد  
(همان: ۵۱۰)

سر خدا که در تُّوق غیب منزوی است  
(همان: ۵۱۲)

آنچه سعی است من اندر طلبت بنمایم  
مایه‌ی خوش‌دلی آنجاست که دلدار آنجاست

می‌کنم جهد که خود را مگر آنجا فکنم  
(همان: ۴۷۳)

بیا بیا که زمانی ز می‌خراب شویم  
(همان: ۱۳۸)

#### ۵. داشتن انگیزه و اراده‌ی قوی

انگیزه و اراده‌داشتن برای رسیدن به هدف، ارتباطی مستقیم با امید دارد. انسان‌های امیدوار، انگیزه‌های قوی‌تر و اراده‌ای راسخ‌تر برای رسیدن به هدفشان دارند. با پذیرش اینکه از منظر حافظ، تحقق هدف آدمی و کیفیت آن، منوط به اراده‌ی حضرت حق است، این نکته نیز آشکار است که از نظر او، داشتن انگیزه‌ی قوی و تلاش و کوشش برای تحقق هدف با امیدواری به الطاف خداوندی و یاری و مدد او، مهم‌ترین وظیفه‌ی انسان در این جهان است و هیچ‌چیز، از جمله تقوی و دانش، نباید مایه‌ی اطمینان و مانع تلاش شود.

تکیه بر تقوی و دانش در طریقت کافری است      راهرو گر صد هنر دارد، توکل بایدش  
(همان: ۳۷۳)

او معتقد است که تلاش و کوشش همراه با توکل، وظیفه‌ی انسان است و اگرچه وصال را به کوشش نمی‌دهند، باید امیدوار بود و تآنچاکه توان داشت، کوشید. نباید در آغوش بخت خواب‌زده غنود و از بانگ جرس کاروان غافل ماند. باید کوشید، وصال دولت بیدار را با تلاش و با توجه به اینکه «خواستن، توانستن است» به دست آورد و خویشتن را به کاروانیان رسانید (شریفی گلپایگانی، ۱۳۷۸: ۱۳۴):

کاروان رفت و تو در خواب و بیبان در پیش      وه که بس بی خبر از غلغل چندین جرسی  
(حافظ، ۱۳۷۵: ۶۱۹)

بال بگشا و صفیر از شجر طوبی زن      حیف باشد چو تو مرغی که اسیر قفسی  
(همان: ۶۲۰)

گاه انگیزه و اراده‌ی حافظ حیرت‌انگیز است:

چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم گردد      من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک  
(همان: ۴۰۸)

فردا اگر نه روشه‌ی رضوان به ما دهند      غلمان ز روضه، حور ز جنت به در کشیم  
(همان: ۵۱۱)

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم      فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد      من و ساقی به هم تازیم و بنیادش براندازیم  
(همان: ۵۱۰)

##### ۵. صبر و شکیایی

با توجه به ویژگی‌های شخصیتی و باورهای اعتقادی حافظ که برگرفته از قرآن است:  
صبع خیزی و سلامت طلبی چون حافظ      هرچه کردم، همه از دولتِ قرآن کردم  
(همان: ۴۳۱)

امیدواری منجر به صبر و تاب آوری می‌شود: *يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِينُو بِالصَّابِرِ وَالصَّابُورُ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ* (بقره / ۱۵۳). انسان‌های امیدوار راحت‌تر می‌توانند مشکلات و مصائب را تحمل کنند. حافظ به خوبی از این نکته آگاه است که داشتن انگیزه و اراده‌ی قوی، به‌نهایی نمی‌تواند انسان را به مقصد برساند؛ بلکه بسیاری از دشواری‌های زندگی، با امیدواری، در گذر زمان حل می‌شود، زمان اساساً تسهیل‌کننده‌ی بسیاری از امور است و خداوند یاور صابران است؛ بنابراین او با دعوت خود به صبر، دیگران را نیز به شکیایی دعوت می‌کند:

صبر کن حافظ به سختی روز و شب      عاقبت روزی بی‌بابی کام را  
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۳)

الصَّابِرُ مُرْ وَ الْعَمَرُ فَانِ      یا لیت شعری خمام القاء  
حافظ چه نالی؟ گر وصل خواهی      خون باید خورد، در گاه و بی‌گاه  
(همان: ۵۶۸)

او نیک می‌داند که صبر و شکیایی، حتی برای دردهایی که درمانی ندارد نیز، بهترین درمان است:

حافظ اندر درد او می‌سوز و بی‌درمان بساز      زآنکه درمانی ندارد درد بی‌آرام دوست  
(همان: ۸۷)

## ۶. نتیجه‌گیری

مفهوم و مؤلفه‌های نظریه‌ی امید و امیدواری، متنوع و حاصل فرهنگ و زیربنای فلسفی غرب است؛ از این‌رو، تحقیق در این مفاهیم و مؤلفه‌ها برای یافتن چرایی و چگونگی امید و امیدواری از منظر حافظ که اساس اندیشه‌اش، فرهنگ و فلسفه و عرفان شرق است، کاری بس دشوار بود؛ ولی نتایجی درخور توجه دربرداشت. اهم نتایج تحقیق عبارت‌اند از:

با توجه به ابهامات و اختلاف‌نظرهای بسیار که در تعریف و تشخیص باورهای ذاتی، میان صاحب‌نظران وجود دارد و محدودیت منابع و اطلاعات ما درباره‌ی حافظ، پاسخی مناسب درباره‌ی اینکه آیا باورمندی او به امید، محصول شخصیت ذاتی اوست یا نه، به دست نیامد.

بر مبنای آرای برخی از صاحب‌نظران حوزه‌ی زبان‌شناسی و روان‌شناسی، بسامد واژگانی که هر شخص استفاده می‌کند، بیانگر ویژگی‌های شخصیتی اوست؛ بنابراین می‌توان پذیرفت که امیدواری از ویژگی‌های شخصیتی این شاعر بزرگ است.

برخی دیگر از اشعار امیدوارانه‌ی حافظ را می‌توان به عنوان واکنشی در مقابل وضعیت ناگوار سیاسی و اجتماعی جامعه‌ی عصر او تلقی کرد؛ اشعار حافظ نشان می‌دهند که او از همه‌ی مشکلات و مصیبت‌های سیاسی و اجتماعی، از جمله نفاق و ریاکاری زاهدان دین‌فروش، نیک آگاه بوده است. این وضعیت ناگوار، نه تنها باعث نامیدی این شاعر بزرگ نشد، بلکه او را بر آن داشت تا در موضع مصلحی فرهنگی و اجتماعی، از طریق نکوهش و طعن فاسدان و دعوت‌کردن مردم به امیدواری به روزهای روشن و کوتاهی دوران تاریکی و غم، به مبارزه با این قوم و طایفه برخیزد.

از آنجاکه جهان‌بینی حافظ برگرفته از قرآن کریم است، بخشی زیاد از اشعار حافظ، منعکس‌کننده‌ی باورهای او در امیدواری به الطاف حضرت حق است.

مفاهیم و مؤلفه‌های امید و امیدواری در اشعار حافظ، انباشتی از واژه‌ها به منظور برانگیختن هیجانات مخاطب نیست؛ بلکه حافظ در اشعار خویش، بسیاری از مهم‌ترین

مؤلفه‌های نظریه‌ی امید و باورمندان به امیدواری را در چهارچوب نظام فکری و اعتقادی و مواضع اجتماعی و فرهنگی خویش بیان کرده است؛ مؤلفه‌هایی نظیر داشتن هدف، آگاهی از واقعیت‌های دشوار زندگی، عدم قطعیت در تحقق اهداف در کوتاه‌مدت، وجود انگیزه و اراده‌ی قوى و صبر و شکیبایی.

از اشعار حافظ چنین برمی‌آید که هدف غایی او، رسیدن به وصال جانان و درک جمال بی‌حجاب حضرت احادیث و رسیدن به چشممه و خلوتگه خورشید است که از طریق عشق و شراب و رندی، در معانی خاص مورد استفاده‌ی او، به دست می‌آید. حافظ، برای تحقق هدف، داشتن اراده و انگیزه‌ی قوى و تلاش و کوشش همراه با صبر و شکیبایی برای عبور از مشکلات را توصیه می‌کرد؛ ولی تحقق قطعی هدف را مشروط به الطاف خداوند و یاری و مدد او می‌دانست.

درمجموع، امید و امیدواری در اشعار حافظ، به زیبایی، ظرافت، لطافت و اندیشمندی هرچه تمام‌تر، بیان شده است. اشعار او هم‌دانه، همذات‌پندارانه، مسئولانه و رهایی‌بخش است و به مردم کمک می‌کند تا در این وضعیت سخت، بیشتر تاب‌آوری داشته باشند و زندگی را ادامه دهند.

### یادداشت

- در علم روان‌شناسی، امید و امیدواری لزوماً با هم مرتبط نیستند؛ مثلاً اشتیاق، هسته‌ی اصلی امید است، ولی امیدواری بر حسب سطوح توقعات تعریف می‌شود (رک. بهاری، ۱۳۹۰: ۲۰ و ۲۱).

### منابع

- قرآن کریم. (۱۳۷۹). ترجمه‌ی مهدی الهی قمشه‌ای. تهران: اسوه.
- آلن، جیمز. (۱۳۹۷). تو همانی که می‌اندیشی. ترجمه‌ی مطهره انصاری. تهران: کتاب کوچه.

- اسنایدر، چارلز ریک. (۱۳۹۷). روان‌شناسی امید. ترجمه‌ی فرشاد بهاری با همکاری آزاده خالقی. تهران: دانزه.
- اشتری، بهرام. (۱۳۸۵). این راه بی‌نهایت. ج ۱ و ۲. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- انصاری، ابراهیم و همکاران. (۱۳۹۶). «فال حافظ و کارکردهای اجتماعی آن». *فصلنامه‌ی تخصصی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*، دوره‌ی ۹، ش ۳۱، صص ۱۱۹-۱۳۶.
- بهادری، مهدی. (۱۳۷۵). زندگی و شادی. تهران: انتشارات اوحدی.
- بهاری، فرشاد. (۱۳۹۰). مبانی امید و امید‌درمانی. تهران: دانزه.
- پایمرد، منصور. (۱۳۸۶). سلوک باطنی حافظ. شیراز: انتشارات نوید.
- پیرانی، منصور. (۱۳۹۲). «نگاهی به شعر حافظ با رویکرد روان‌شناسی مثبت‌نگر مارتین سلیگمن»، *همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دانشگاه هرمزگان.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد. (۱۳۷۵). دیوان اشعار. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفحی علی‌شاه.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). «زلف تاب‌دار حافظ؛ به گزینی‌های حافظ در پیوند با 'زلف'». *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی* (دانشگاه خوارزمی)، دوره‌ی ۱۲، ش ۴۵ و ۴۶، صص ۱۰۷-۱۲۸.
- خرازی، کمال. (۱۳۸۵). «مکتب تربیتی حافظ». *مجله‌ی روان‌شناسی و علوم تربیتی*، ش ۳ او ۴، صص ۱۲۹-۱۴۰.
- خرمشاهی، بهاء الدین. (۱۳۸۰). حافظنامه. ج ۱ و ۲. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- سازمند، هانیه. (۱۳۹۸). امید و اکنون زیستی در آثار مولانا. تهران: دانزه.
- سجادی، سید جعفر. (۱۳۷۵). فرهنگ علوم فلسفی و کلامی. ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- سرامی، قدمعلی و اشرف چیتگرزاده. (۱۳۹۶). آینده پاینده‌باد؛ امید در شعر شاعران بزرگ ایران. تهران: ترفند.
- سلیگمن، مارتین. (۱۳۸۷). خوش‌بینی آموخته‌شده. ترجمه‌ی رامین کریمی. تهران: بهار سبز.

- . (۱۳۹۱). شادمانی درونی. ترجمه‌ی مصطفی تبریزی و همکاران. تهران: دانزه.
- شاملو، سعید. (۱۳۸۲). مکاتب و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت. تهران: رشد.
- شریفی گلپایگانی، فرج‌الله. (۱۳۷۸). آزاداندیشی خیام و حافظ. تهران: رهام.
- شولتز، دوان. (۱۳۸۴). نظریه‌های شخصیت. ترجمه‌ی یوسف کریمی و دیگران. تهران: ارسباران.
- شیوندی، کامران و فضل‌الله حسن‌وند. (۱۳۹۹). «تدوین مدل پیامدهای روان‌شناسختی اضطراب ناشی از اپیدمی کروناویروس و بررسی نقش میانجیگری سلامت معنوی». *فصلنامه‌ی فرهنگ مشاوره و روان‌درمانی*, سال ۱۱، ش ۴۲، صص ۱-۳۶.
- عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۰). «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»، *مجله‌ی پژوهش‌های ادب عرفانی*, دوره‌ی ۱، ش ۱، صص ۱۵۳-۱۸۰.
- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸). درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری. تهران: شعله‌ی اندیشه.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۴). *تاریخ ادبیات ایران*. ج ۲. تهران: بدیهه.
- صدرالدین شیرازی، محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۸۰). *ترجمه‌ی اسفار اربعه؛ از خلق به خلق* (ج ۴). ترجمه‌ی محمد خواجه‌ی. تهران: مولی.
- فرانکل، امانوئل ویکتور. (۱۳۸۵). *انسان در جست و جوی معنی*. ترجمه‌ی مهین میلانی و نهضت صالحیان. تهران: دُرسا.
- فردریکسون، باربارا. (۱۳۹۷). *مشتب‌گرایی*. ترجمه‌ی نسرین پارسا و هاما‌یاک آوادیس یانس. تهران: رشد.
- فروم، اریک. (۱۳۸۷). *انقلاب امید*. ترجمه‌ی مجید روشنگر. تهران: مروارید.
- فریدونی، هاشم. (۱۳۸۹). «سرچشممه‌ها، شاخصه‌ها و مفاهیم رندی در شعر حافظ». در: با مدعی مگویید (مجموعه‌مقالات). به کوشش منصور پایمرد. شیراز: انتشارات نوید.
- قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم‌بن‌هوازن. (۱۳۸۷). *رساله‌ی قشیریه*. ترجمه‌ی ابوعلی حسن‌بن‌احمد عثمانی. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: زوار.

کاشانی، عزالدین محمود. (۱۳۸۷). مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه. تصحیح و توضیحات عفت کرباسی و محمدرضا بزرگر خالقی. تهران: زوّار.

کشاورز بیضایی، محمد. (۱۴۰۰). «سنجهش داده‌های تاریخی قرن هشتم هجری در دیوان حافظ شیرازی با منابع تاریخی». مجله‌ی جستارهای تاریخی، سال ۱۲، ش ۱، صص ۱۳۱-۱۵۱.

گرجی، علی. (۱۳۸۱). اصطلاحات فلسفی و تفاوت آن‌ها با یکدیگر. قم: بوستان کتاب گلمن، دانیل. (۱۳۸۰). هوش هیجانی. ترجمه‌ی نسرین پارسا. تهران: رشد.

لاهیجی، شیخ محمد. (۱۳۶۸). مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز. با مقدمه‌ی کیوان سمیعی. تهران: کتابخانه‌ی محمودی.

لوریا، الکساندر. (۱۳۶۸). زیان شناخت. ترجمه‌ی حبیب‌الله قاسم‌زاده. ارومیه: انزلی. مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۴). مکتب حافظ. تبریز: ستوده.

می، رولو. (۱۳۹۹). هنر مشاوره. ترجمه‌ی خدیجه علوی و نادیا شاملو. تهران: دانشه. هرگنهان، بی‌آر. (۱۳۸۹). تاریخ روان‌شناسی. ترجمه‌ی یحیی سید‌محمدی. تهران: ارسیاران.

هسه، هرمان. (۱۳۷۸). هرمان هسه و شادمانی‌های کوچک. ترجمه‌ی پریسا رضایی و رضا نجفی. تهران: مروارید.

مجله‌ی حافظ پژوهی (مرکز حافظشناصی - کرسی پژوهشی حافظ)

سال ۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۲۶۰-۲۳۳

## پنج دشواری در راه نوشتن اپرایی براساس زندگی دراماتیک حافظ

بهروز غریب‌پور\*

ملول از همراهان بودن طریق کارданی نیست  
بکش دشواری منزل به یاد عهد آسانی

### چکیده

حافظ شاعری بسیار شناخته شده و محبوب و حتی مقدس است؛ از این‌رو، تبدیل زندگی اش به اثری دراماتیک آسان نیست؛ بهویژه که بیشتر آنچه درباره‌ی او گفته شده، با افسانه و اغراق درآمیخته است. زبان زیبا و هنری حافظ را نیز نمی‌توان و نمی‌شود به نظر تبدیل کرد. از سوی دیگر، یافتن روایتی معتبر برای بیان زندگی و اندیشه‌ی حافظ بسیار دشوار است. وجود شخصیت‌های مختلف که ویژگی‌های متمایز‌کننده داشته باشند، ضرورتی انکارناپذیر است و باید از لابه‌لای واقعیت زندگی حافظ کشف شوند. این دشواری‌ها برای نگارش متن اپرا (لیبره‌تو) براساس زندگی اساساً دراماتیک حافظ بر سر راه بود که با بهره‌گیری از دیوان حافظ راهکارهایی برای رفع آن یافتم. در مقاله‌ی پیش‌رو، با توضیح این چاره‌جویی، تلاش کرده‌ام نکات و اصولی برای نوشتن متن اپرا براساس زندگی و اشعار شاعران بزرگ ایرانی برشمرم. این مقاله می‌تواند به پرسش‌های کسانی که می‌خواهند متن اپرایی بنویسنده، پاسخ دهد.

واژه‌های کلیدی: اپرا، اپرای حافظ، دراماتورژی، متن دراماتیک.

---

\*نویسنده، طراح و کارگردان اپرای عروسکی، فیلم و تئاتر، gharibpourbehrooz@gmail.com

## ۱. مقدمه

این نوشه دربرگیرنده‌ی نکاتی کلیدی است که بی‌تردید دغدغه‌ی حافظ‌شناسان بوده و است. از سوی دیگر، پاسخ‌گوی سؤال‌های کسانی است که مایل‌اند متن‌های اپرایی بنویسند یا کنچکاوند بدانند چه نکات و اصولی برای نوشتن متن اپرا بهشیوه‌ی من، تأکید می‌کنم بهشیوه‌ی من و براساس زندگی و اشعار شاعران بزرگ ایرانی مدنظر قرار گرفته است یا در آینده باید مدنظر قرار بگیرد.

دراماتورژی<sup>۱</sup> (dramaturgy) به معنای هنر یا نظریه‌ی صحنه‌ای کردن اثری است که برای اجرا نوشته شده است اما باید متناسب با تأویل و تفسیر کارگردان تغییر شکل یابد. در این‌باره اختلاف‌نظرهایی میان دست‌اندرکاران تئاتر وجود دارد. این اختلاف‌نظرها بیشتر متوجه چگونگی اعمال دراماتیزه‌کردن (Dramatize) است تا معنی این عمل. در فرهنگ انگلیسی اکسفورد (Oxford English Dictionary) و فرهنگ لغت کمبریج (Cambridge Dictionary) سعی شده است معانی مختلف این واژه معرفی شود. من در زمان نگارش دراماتورژی اپراهای رستم و سهراب و لیلی و مجتبون محمد فضولی و نظامی گنجوی و نوشتن اپراهای عاشورا، مولوی، حافظ، سعدی، خیام، شیخ صنعان و دختر ترسا (یا با نام صحنه‌ای اش: اپرای عشق) و همای و همایون خواجهی کرمانی، به تجربه‌هایی دست یافتم. گمان می‌کنم این تجربه‌ها، بدون ارزش گذاری نتیجه‌ی کار (اعم از بد یا خوب، عادی یا عالی بودن آن‌ها)، به لحاظ ترکیب‌بندی اشعار خود شاعران و دیگر شاعران (به عنوان مثال، قریب ۲۲ شاعر در اپرای مولوی) و پدیدآوردن زبانی یکدست، فاخر و مبتنى بر ویژگی‌های دیالوگ، خاص و منحصر به فرد محسوب می‌شوند. طبعاً برخی از مهم‌ترین آن‌ها در این نوشه منعکس شده‌اند.

## ۲. بحث و بررسی

دشواری‌ها<sup>۲</sup> در راه نوشتن اپرایی براساس زندگی دراماتیک حافظ کدام‌اند و آن «عهد آسانی» به قول حضرت حافظ از چه راهی به دست آمد؟

## ۲. ۱. دشواری‌ها

۲. ۱. ۱. دشواری اول. حافظ را همه می‌شناسند، حتی اگر این شناخت عمقی چندان نداشته باشد؛ پس تکرار می‌کنم که حافظ را همه می‌شناسند. علی‌الظاهر، ابراز این نکته از «توضیح و اضطرابات» هم فراتر است؛ به تعبیری، اظهر من الشمس است؛ اما همین توضیح و اضطرابات، آنجا به مانعی بزرگ مبدل می‌شود که قصد داشته باشد اثری دراماتیک براساس زندگی شخصیتی بنویسید که همه او را می‌شناسند یا کمابیش می‌شناسند. بسیاری از ایرانیان، اشعار او را حفظ‌اند و حتی اگر بخشی عمله از غزل‌ياتش را حفظ نباشند، چند غزلی یا ایاتی پراکنده از این شاعر استثنایی را به یاد دارند و با خواندن تفسیرها و توصیف‌ها و حتی قصه‌ها و افسانه‌ها نکاتی راجع به او خوانده یا شنیده‌اند. اگر چنین هم نباشد، در سفر به زادگاه این شاعر دردانه‌ی جهان، ولو برای فرونشاندن کنچکاوی خود، بر سر مزار این غیب‌گوی جادوگر، این «لسان‌الغیب»، حاضر شده‌اند و از کسی خواسته‌اند برایشان تفالی بزنند. این رسم در مراسم تحويل سال یا شب یلدا هم صورت گرفته است. اگر ایات شاهنامه‌ی حکیم ابوالقاسم فردوسی این سعادت را داشته که در قهوه‌خانه‌ها و مراسم حمامی ورد زبان نقالان و مردمان باشد، دیوان حافظ نیز این اقبال درخشنان را داشته و دارد که در خانه‌ی هر ایرانی باشد و در نوروز یا هر از چندگاه و روزانه، با تفالی برای صاحب فال آینده‌خوانی کند. فروش فال حافظ نجات‌بخش معیشت خانواده‌ی کودکان کار و متبرک‌کننده‌ی منقار بلبلان و سیره‌های فال‌گیران آرامگاه حافظ است؛ بنابراین، این آشنایی تأمین با ارادت و قداست که کمتر از ارادت به قدیسان نیست، دشواری تأمین برانگیزی است که بر سر راه درامنویس قرار می‌گیرد تا زندگی حافظ را به اثری دراماتیک تبدیل کند. در زندگی حافظ، اصالت با چالش‌های دراماتیک و به عبارتی، نبرد میان خیر و شر، بد و خوب و زشت و زیباست و به عنوان عناصر اولیه و پیش‌نیازهای پدیدآوردن اثری دراماتیک محسوب می‌شود؛ اما وجود این عناصر، به خودی خود، کافی نیست؛ این موضوع، آنجا پیچیده‌تر می‌شود که درامنویس مایل باشد از این عناصر به نفع استنباط خودش بهره بگیرد و همه‌ی هم‌وغمش این باشد که

نقاط عطف زندگی و اندیشه‌ی حافظ را به درستی ترسیم کند و بخواهد اثری بیافریند که آشنایی زدایی هم بکند و هزاران مخاطب، آن را بینند و نگویند:  
- نه! این شخصیت نمی‌تواند حافظ نباشد!

یا

- این‌ها را که می‌دانستیم و شما چه چیز تازه‌ای پیش روی ما گذاشت‌اید؟  
یا پس از دیدن آن بگویند:  
- برداشتی غیرمستند است و ارجاعات پذیرفتی ارائه نمی‌کند.  
و واکنش‌هایی مشابه این‌ها از خود نشان ندهند.

آن توضیح واضحات که به آن اشاره کردم، مانعی بر سر راه نوشتمن و اجرای اثر به وجود نیاورد. در این رابطه، بلافضله گفته‌ای نفر از آنتون چخوف (Anton Chekhov) به ذهنم متبار می‌شود؛ او در جایی که به یاد نمی‌آورم، گفته است (نقل به مضمون): شما زمانی که درباره‌ی هیولا یا موجودی غیرقابل دسترس و فانتزی می‌نویسید، بسته به قدرت نویسنده‌ی و توانایی و خلاقیت‌تان، مختارید که موجودی را مطابق با درک و دریافت‌تان بیافرینید و هر کسی که ایرادی به آن وارد کند، می‌توانید ادعا کنید: «هیولا همین است که من خلق کرده‌ام»؛ اما اگر بخواهید راجع به یک امر یا پدیده‌ی موجود یا انسان ملموس و آشنا، داستان یا اثری صحنه‌ای بیافرینید که دارای مابه ازای بیرونی باشد، باید بدانید که هر کسی آمادگی دارد و می‌تواند به شما ایراد بگیرد و بگوید: «خیر این‌طور نیست؛ معلم‌ها این‌طور نیستند، یک ژنرال این‌گونه رفتار نمی‌کند، یک باغبان، یک زن اشرافی این نوع رفتار را ندارند»؛ اما اگر شما درست دیده و درست تصویر کرده باشید، خواهند گفت: «همین است! درست است!»<sup>۳</sup> سرگئی زالیگین در وصف آنتون چخوف می‌گوید: «در آغاز قرن جدید، روسیه، نه برای نخستین بار، در حال رشد بود. روسیه کشف درون مغز را مدبیون مندلیف، صوت را مدبیون شالیاپین، گوش را مدبیون چایکوفسکی و چشمان را مدبیون راسروف و بالاخره وصف واقعیت را مدبیون چخوف

می‌داند» (زالیگین، ۱۳۵۳: ۶۷). بنابراین، در گام اول، دشواری نوشتن راجع به «موضوع» یا «شخصیت واقعی» را از من بپذیرید؛ به خصوص اگر این شخص حضرت حافظ باشد.

۲.۱.۲. دشواری دوم. دشواری دیگر آن است که اغلب، آنچه درباره‌ی حافظ گفته شده، با افسانه و اغراق و خلاف واقعیت درآمیخته است. کافیست به یاد بیاوریم که در زمان حیات حافظ، دیوانی از غزلیاتش وجود نداشته است و سال‌ها بعد، محمد گلندام، بهشیوه‌ای که آن هم توأم با داستان‌پردازی روایت شده، غزلیات وی را به باور بسیاری، با تعیین جایزه و پاداش گردآوری کرده است. آن‌گونه که داستان‌پردازی کرده‌اند، او در ازای ارائه‌ی هر غزل، یک سکه‌ی طلا هدیه داده است. بپذیرید که این شیوه، پیامد منفی داشت و مدعیانی به این بازی نامحدود وارد می‌شدند که مانع بهنتیجه‌رسیدن هدف عالی محمد گلندام می‌شدند. به باور من، غزلیات «بهشیوه‌ی مدنظر حضرت حافظ و توصیه‌ی هوشمندانه‌ی او جمع‌آوری شده»؛ با این حال، دست‌به‌دست‌شدن دیوان اشعار حافظ طی زمان، سبب پدیدآمدن نسخی متفاوت شده است. من باید از ایاتی به عنوان گفت و گوها یا اساساً روند درام اپرایی استفاده می‌کرم که کمتر محل تردید و منازعه باشند یا در همه‌ی نسخ، کمابیش یکسان باشند.

۲.۱.۳. دشواری سوم. دشواری دیگر این است که زبان زیبا، فاخر و تراشیده‌ی حافظ را نمی‌توان به نثر تبدیل کرد. هر غزل براساس یک معماری درخشان و بی‌نهایت کارآمد آفریده شده است، هر واژه مجسمه‌ای از ظرافت است و تبدیل آن به نثر جز ابتدال و نابودکردن و فروریختن آن معماری و شکستن آن مجسمه و به هم‌ریختن آن مهندسی کلام زبان حافظ نتیجه‌ای در بر نداشته و نخواهد داشت؛ بنابراین و براساس تجربه‌ای که در اپراهای دیگر، به خصوص اپرای مولوی داشتم، اراده کردم که زبان اثر، زبان خود حافظ باشد و انتخاب ایات با درنظر گرفتن ساختار داستانی باشد، نه آشنا و نه فقط بسیار زیبا بودن آن‌ها. در غیر این صورت، اولاً اثری دراماتیک و مبتنی بر خطی داستانی پدید نمی‌آمد؛ ثانیاً، به جای اپرا، آلبوم ترانه‌های حافظ خلق می‌شد. پیامد اتخاذ این روش

که زبان و موسیقی کلام محفوظ بماند نیز، انتخاب قطعی ژانر دراماتیک اپرا بود و نمی‌شد از آن صرف نظر کرد؛ زیرا فقط اپراست که موسیقی کلام، زیبایی اندیشه و همه‌ی آن مختصاتی که گفتم به‌اضافه‌ی خشم نهفته در ذهن و لحن حافظ را به زبان خود او قابل بیان می‌کند. نکته‌ی فوق العاده مهم‌تر این است که حافظ، در ظاهر، قصه و داستان نگفته است تا ابیات قabilت تبدیل شدن به گفت‌وگو را به سرعت و آسانی داشته باشند؛ امتیاز بالقوه‌ای که در شاهنامه‌ی حکیم ابوالقاسم فردوسی، آثار نظامی گنجوی، خواجه‌ی کرمانی و بوستان حضرت سعدی هست. چاره‌ای نبود جز آنکه من تفسیر خودم را آشکار کنم: دیوان غزلیات حافظ، خطی داستانی دارد که ممکن است در آن وقایع پس‌وپیش ارائه شده باشند؛ اما می‌توان برای آن‌ها تقدم و تأخیری سازماندهی کرد تا داستان پنهان‌شده در درونشان آشکار شود.

**۲.۱.۴. دشواری چهارم.** از کدام روایت معتبری برای بیان زندگی و اندیشه‌ی این شاعر بی‌همتا باید استفاده می‌کردم؟ مأخذ و منبع اصلی من برای درک اندیشه‌ی حافظ و عناصر موافق و مخالف در تعیین دوستان و دشمنانش، تعیین جایگاه او، شرایط اجتماعی و نگاه متقدانه و اعتراضی‌اش به این نظام و انعکاس آن در ساختار بیانی‌اش و...، عمدتاً ابیات دیوان او بود. باور داشتم که از طریق ارجاعات ابیات و کشف عناصر دراماتیک نهفته در غزلیات به ساختار اثر دراماتیک دست خواهم یافت. نکاتی در ذهنم شکل گرفته بود که در صورت دنباله‌روی از شرح حال‌نویسان، می‌توانست ترکیبی ناهمگون از تصورات آن‌ها و من به وجود آورد و استنباط من دستخوش افکار دیگران قرار بگیرد؛ از این‌رو، مطلقاً به این راه نرفتم و در عوض، با مراجعه به دیوان‌های مختلف کوشش کردم با بررسی بسامد واژگان و نام‌ها و مکان‌ها، به عمق حوادث و افکار و ترس‌ها و خشم‌ها و باورهای حافظ دست یابم؛ به همین دلیل، در جست‌وجوی ابیاتی بودم که اختلاف‌نظرها درباره‌ی صحت و سقم آن‌ها حداقلی و فی‌المثل، متوجه توالي آن‌ها باشد و درباره‌ی اصالت بیت یا مصراع، تشکیکی صورت نگرفته باشد. بی‌شک، در این رابطه خود را از پژوهش تاریخی محروم نکردم؛ حوادث تاریخی در

دوره‌ی زندگی حضرت حافظ را در حد توانم دنبال می‌کرم تا مبانی تاریخی مخدوش نشوند و برخی از داستان‌ها در رابطه با زندگی او را از نو مرور کنم و به شکلی واقع‌گرایانه‌تر در متن اپرا بگنجانم.

۲. ۱. ۵. دشواری پنجم. برای خلق اثری دراماتیک، وجود شخصیت‌های گوناگون که دارای نقاط متمایز‌کننده از دیگران باشند، ضرورتی انکارناپذیر است. کشف این شخصیت‌ها اگر نزدیک به واقعیت زندگی حافظ نمی‌بود، همه‌ی مردم ایران مدعی و معرض من می‌شدند؛ بنابراین، اینجا نیز از طریق بسامد نامها و عناوین، حوزه‌ی نفوذ و تأثیر آن‌ها را در زندگی حافظ مشخص کردم و با بررسی تاریخی، حوزه‌ی نفوذ و تأثیر آن‌ها را در زندگی مردمان شیراز یافتم و به تدریج، هریک از آن‌ها مختصات یک شخصیت را به دست آورد. این مختصات عبارت بودند از:

- ویژگی‌های شخصیت‌ها و سیمای ظاهری آن‌ها: به عنوان مثال، خشونت و تعصب و بی‌رحمی امیر مبارز الدین محمد.<sup>۴</sup>

- رفتار و کردار و منش هر شخصیت: به عنوان نمونه، راه و روش محمد گلندام با مراد و معلم و دوستش، حضرت حافظ.

- زبان و کلام هر نقش: طبعاً ادبیات هر شخصیت در دستیابی به دو اصل پیشین نقش قطعی دارد؛ به عنوان مثال، زبان عبید زاکانی ملهم از زبان قصیده‌ی «موش و گربه»<sup>۵</sup> و زبان فرماندهان و امیر مبارز الدین، به شیوه‌ی اشتلام‌خوانی و چکشی و خشن صحبت‌کردن، به سرعت، تضاد میان آن‌ها را با نقش‌های دیگر آشکار می‌کند.

- مشخص کردن دامنه‌ی نفوذ آن‌ها در جهان اطراف و به خصوص میزان توافق یا ت الخلاف آن‌ها با باورهای حافظ و میزان تأثیرشان بر روند داستان.

- قطب‌های دراماتیک: دوستان و دشمنان حافظ و آنچه که می‌تواند چالش‌های اثری نمایشی و تقابل شخصیت‌هایش را تأمین کند؛ البته نیروی مقابل حافظ افزون بر اشخاص، افکار هم هستند و به عبارت دقیق‌تر، او در محاصره‌ی نیروهای ریاکار و

حاکمان مستبد و ممزوج ریا و قدرت است. این مجموعه در پدیدآوردن فضای خوف و رجا بسیار مؤثر بود.

- بیان اندیشه‌های او، بی‌حدس و گمان، بدون توسل به خرافه‌ها و افسانه‌ها و بیان هر آنچه اثبات‌پذیر و پذیرفتنی باشد.

## ۲. چاره‌اندیشی‌ها

در این باره ابتدا گریزی می‌زنم به «توشیح عقاید» ملک‌الشعرای بهار و همکارش، کوهی کرمانی، تا نتیجه‌ای بگیرم:

روزنامه‌ی نسیم صبا در ایام جنگ جهانی اول تا اوایل سلطنت رضاشاه به مدیریت کوهی کرمانی و همکاری ملک‌الشعراء منتشر می‌شد. زمزمه‌ی شکستن قلم‌ها و بریدن زبان‌ها به گوش می‌رسید و به دلیل محدودیت‌های فراوان علیه نویسنده‌گان و نشریات، امکان انتقاد عملی و صریح وجود نداشت. در یکی از شماره‌های آن روزنامه، مطلبی با عنوان «توشیح عقاید» چاپ شد که اگر بهشیوه‌ی متعارف و از راست به چپ خوانده می‌شد، در رشای سردارسپه بود؛ اما اگر عمودی و از کلمات سمت راست خوانده می‌شد، درباره‌ی بی‌لیاقی او بود: در حقیقت، پیام ملک‌الشعراء این بود: رضاخان بی‌سواد که وزرای خود را نتوانست به مجلس معرفی بنماید، چطور لایق ریاست جمهور است؟، تأمینات نمی‌گذارد آزادانه بنویسیم؛ لذا ما موشح عقاید حقه را بر رسولان پیام باشد و بس. بماند که ملک‌الشعرای بهار، به باور مورخان، چندان هم صادق نبود و به رغم این رفتار، در رشای رضاشاه هم اشعاری سروده بود؛ اما او را به بازی نگرفته بودند. او با اتخاذ این شیوه مکنونات قلبی‌اش را لابه‌لای پیام ستایشگرانه بیان کرده بود و البته خیلی زود هم لو رفت. من وارد این تفسیر نمی‌شوم، بلکه مایلم بگویم در سرزمین اختناق، قرن‌هast حقایق با رمز و کنایه بیان می‌شود و آنچه در حدود نود سال پیش رخ می‌دهد، در ادامه‌ی صدها سال تجربه است. آنچه صدها سال پیش، عبید زاکانی در قصیده‌ی «موش و گربه» انجام می‌دهد، ادامه‌ی سالیانی است که صراحة لهجه و نقد بی‌واهمه جای خود را به زبان‌ها و داستان‌های

سمبلیک و رمزی داده است. بماند که شعرای شجاع گذشته‌ی ما بسیار متهوّرانه به عمق این فساد و ریا حمله برده‌اند. خود حافظ یکی از آن بزرگان است. من در بررسی‌هایم و به نظر خودم، به نفع آفریدن فضایی دراماتیک به این نتیجه رسیدم: با کناره‌نمایان غزلیات حافظ، خواننده، انگار که روایتی را مرور می‌کند، می‌تواند داستان یک زندگی را ببیند؛ داستان زندگی انسانی خلاق، مسلط به دین و علوم و معانی، چیره‌دست در انتخاب واژگان تاریخی، آشنا با اسطوره‌های قومی و مبانی عقیدتی پیش از اسلام و گریزان از قیدویندهای مستبدان از هر جنس و هر قماش؛ انسانی که گاه مأیوس است و گاه شادمان، زمانی قصد هجرت می‌کند و گرد شهر همی‌چرخد تا انسان به معنی واقعی را بیابد؛ اما بالاخره از دیو و دد ملول می‌شود و آفرینش انسانی تمام‌عيار را آرزو می‌کند؛ بنابراین، دیوان غزلیات حافظ غزلیاتی غیرمرتبط نیستند، بلکه هر غزل پاره‌ای از «داستان» اصلی کتاب و سندی بر تاریخ زمانه‌ای است که طی قرن‌ها در ایران متداول بوده است؛ اما حافظ از رمزنویسی عیید زاکانی یا رمزنویسی بهشیوه‌ی چندین قرن بعد از خودش پرهیز کرده و به جای آن، روشی را برگزیده است که من آن را «داستان‌گویی در لفافه‌ی ایات تغزی» و «قصیده‌ای پراکنده، پوشیده در قالب غزل» می‌نامم. همین‌جا بگویم که تأثیر خواجه‌ی کرمانی بر حافظ کتمان‌کردنی نیست؛ اما آنچه شعر حافظ را متفاوت و متمایز می‌کند، همین خردۀ داستان‌ها و نقدها و پیوستگی ساختاری غزلیات است و آفریدن داستانی که باید کشف بشود، هرچند معانی آن‌ها به صورت مستقل هم قابل درک‌اند. مثالی می‌زنم:

|                                     |                                     |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند؟ | پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند   |
| ناموس عشق و رونق عشاق می‌برند       | عیب جوان و سرزنش پیر می‌کنند        |
| جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز     | باطل در این خیال که اکسیر می‌کنند   |
| گویند رمز عشق مگویید و مشنوید       | مشکل حکایتی است که تقریر می‌کنند    |
| ما از برون در شده مغرور صد فریب     | تا خود درون پرده چه تدبیر می‌کنند   |
| تشویش وقت پیر مغان می‌دهند باز      | این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند |
| قومی به جد و جهد نهادند وصل دوست    | قومی دگر حواله به تقدیر می‌کنند     |

(حافظ، ۱۳۵۹: ۴۰۶)

این نمونه، مطلعی است بر هرمنوتیک و تأویلی که آفریدن متنی اپرایی را امکان‌پذیر کرد. در این رابطه، بخش اعظم گفت‌وگوهای اپرا برگرفته از ابیات حافظ و در مواردی، از دیگر بزرگان ایران‌زمین است. این گفت‌وگوها، به‌اقتضای صحنه و شخصیت، با رعایت وزن و قافیه و زیبایی و سطح استیک شاعرانگی و تأثیر آن در بسط آنچه از زبان حافظ گفته شده یا تشخیص، آن بوده که از زبان مخالف یا مخالفان او گفته بشود، نوشته شده است. به‌موقع، به این موضوع اشاره خواهم کرد.

اگر حافظ چنین داستان پیوسته‌ای را به‌صورت مثنوی می‌سرود، اولاً با جان خود بازی می‌کرد، ثانیاً امکان باقی‌ماندن آن‌ها محل بود؛ برای همین، در ترازی تکرارنشدنی و جاودانی و برخلاف «موش و گربه» و نمونه‌ی متاخر، «توشیح عقاید»، آن را نه در یک قطعه بلکه در مجموعه‌ی اشعارش، جاری و ساختار غزل را انتخاب می‌کند. به نظر می‌رسد آنچه می‌گوید، شرح فراقش از محبوب و بیان درد جان‌سوز عشق است که به‌قولی، جاحالی دادن به محتسبان است. در مثال‌هایی که پس از این خواهم آورد، نشان می‌دهم که چگونه هر غزل اشاره‌ای دارد به اوضاع و احوال اجتماعی و به‌سادگی می‌توان سایه‌ی هولناک حاکمان سنگدل و شرح اذیت و آزارشان را به نام دین و رعایت شرع در آن‌ها دید.

بیان نکته‌ای اساسی درباره‌ی دشواری سوم در اینجا بسیار ضروری است؛ اشاره کردم که مطلقاً نمی‌توان داستان زندگی حافظ و دیگر شاعران را به نثر نوشت. به جای شرح و بسط و چرایی این ادعا، مثالی می‌آورم:

راستی، خاتم فیروزه‌ی بواسحاقی      خوش درخشید ولی دولت مستجعل بود  
هرگز، هرگز، این بیت را با هیچ نثری نمی‌توان جایگزین کرد، مگر با مبتذل و مضحك کردن اندیشه و ساختار نافذ و موسیقی کلام و قدرت انتقال محتوای آن. در یک مورد از ده‌ها مورد مشابه، به تبدیل این ابیات از نظم موجود به نثر فکر کنید: شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی؟ سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی، دل ز تنهایی به جان آمد، خدا را همدمی (همان: ۹۳۸).

نتیجه آنکه نمایشنامه یا لیبره‌توی اپرای حافظ باید دو امتیاز را بدون هیچ تردیدی رعایت می‌کرد: زبان فاخر و موزون و مقfa و موسیقی نهفته در دیوان غزلیات او و اجرای گفت‌وگوها با آواز یا لحن رسیتاتیو (Recitative)<sup>۹</sup> که ساختار اپرایی ختم می‌شد و شد.

به‌حال، من دیوان غزلیات حافظ را شرحی از همه‌ی بیم و امیدهای مردم ایران می‌دانم که مدت‌ها پیش از حافظ آغاز شده است و تا زمانه‌ی ما ادامه داشته و دارد. چندین بار و به مناسبت‌های مختلف گفته‌ام که بسامد واژگان آشنای فرهنگی و توصیف اوضاع اجتماعی در میان ابیات حافظ، مخزن و حافظه‌ی تاریخی ماست و به ملکول «دی‌ان‌ای» (Deoxyribonucleic Acid) ایرانیان می‌ماند. در ساختار متن اپرایی و اجرایی، همه‌ی تلاشم این بوده که این ارزش بی‌مانند اشعار حافظ را به نمایش بگذارم. چنان‌کنم که مخاطب خود را با پدیده‌ای تاریخی و بایگانی شده روبه‌رو نمی‌بیند، بلکه تماساگران احساس کنند حافظ انسانی از روزگار آنان است و به نقد همان نکاتی می‌پردازد که موضوع و مسأله‌ی آن‌ها نیز است. این جد و جهد نه با تحمیل، بلکه به اعتبار خود اشعار دیوان حافظ انجام شد. از میان ۵۰۶ واژه و ۲۶۷ واژه‌ی کلیدی، ابیاتی را برگزیدم که مؤید حوادث، باورها، تلخکامی‌ها، عشق به سرزمین، اختناق، ریا، مشارب و عناوین فرقه‌ای و نظایر آن است که حتی در روزگار ما هم پرسامدترین واژه‌ها هستند؛ البته، واژه‌ی «محتسب»<sup>۷</sup> که نوزده بار در دیوان غزلیات حافظ تکرار شده، برای نسل امروز، واژه‌ای ناشناس است؛ اما ماهیتی ملموس دارد. من با برجسته‌کردن نقش امیر مبارز الدین محمد، به عنوان نماد ریا، خشکه‌قدسی، خشونت و قهر با لطف و کرم و تساهل، چنان برخورد کرده‌ام که اگر تا پیش از این در اشعار حافظ بی‌چهره است، سیمایی ملموس بیابد.

### ۲. ۳. صحنه‌هایی از اپرای حافظ

با این مقدمه، صحنه‌هایی از اپرای حافظ را با عنایت به شرح و بسط ابیاتی از حافظ یا به تناسب ابیاتی از سایر شاعران توضیح خواهم داد:

- اورتور<sup>۸</sup> (overture): سپاهیان امیر مبارز الدین محمد به سرکردگی او به شیراز حمله می‌برند. صدای تکان‌دهنده‌ی حافظ در پس زمینه‌ی این حمله‌ی ویران‌کننده شنیده می‌شود:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم  
جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمول‌ها  
شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل  
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها  
(همان: ۱۸)

صحنه‌ی اول: در قتلگاه شاه‌ابواسحاق عده‌ای در حال فرارند. مردی در حال فرار می‌خواند:

مرد در حال فرار:

الحدز ای غافلان، زین و حشت‌آباد، الحذر!  
الفرار ای عاقلان، زین دیو مردم، الفرار!  
(همایی، به نقل از: جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۷۴ و ۱۷۵)

مردی دیگر فریاد می‌زنند: مرگ در وی حاکم و آفات در وی پادشاه/ ظلم در وی  
قهرمان و فتنه در وی پیشکار<sup>۹</sup>

زن در حال فرار:

امن در شهر ناپدید و عدل در وی ناپدید  
کام در وی ناپدید و صحت در او ناپایدار  
مهر را خفاش، دشمن، شمع را پروانه، خصم  
در همین صحنه و آنچه در اورتور اتفاق افتاده است، شخصیت منفی یا آنتاگونیست<sup>۱۰</sup>  
(antagonist) معرفی می‌شود. طبعاً این زن منظوری به جز امیر مبارز الدین و مزدورانش  
در رابطه با سقوط شهر را مدنظر ندارد:

شاه‌ابواسحاق: ما آزموده‌ایم در این شهر بخت خویش (حافظ، ۱۳۵۹: ۵۸۸)  
انگار ممدوح حافظ در آخرین لحظات زندگی با بیتی از شاعر محبوبش از دیسیسه‌های  
علیه حکومتش پرده بر می‌دارد؛ اما مصرع دوم قابل استفاده نیست: «بیرون کشید باید از این  
ورطه رخت خویش» (همان). پس از قتل شاه‌ابواسحاق، حافظ خطاب به مادر او می‌گوید:  
راستی، خاتم فیروزه‌ی بواسحاقی خوش درخشید و لی دولت مستعجل بود  
(همان: ۴۲۲)

و مادر تأیید می‌کند:

دیدی آن قهقهه‌ی کبک خرامان حافظ  
که ز سرپنجه‌ی شاهین قصا غافل بود  
(همان)

و پس از مرگ شاهابوسحاق:

در دلم بود که بی‌دوست نباشم هرگز  
چه توان کرد که سعی من و دل باطل بود  
یاد باد آن که سر کوی توأم منزل بود  
(همان)

و بخشی دیگر از غزل حافظ که بر جسد شاهابوسحاق می‌خواند، چیزی جز این نیست  
که غزل حاوی پیامی جز ارتباط عاشقانه است:  
یاری اندر کس نمی‌بینم<sup>۱۱</sup>، یاران را چه شد؟!  
دوستی کی آخر آمد، دوستداران را چه شد؟!  
آب حیوان تیره‌گون شد، خضر فرخ پی کجاست؟  
خون چکید از شاخ گل، باد بهاران را چه شد؟!  
(همان: ۳۴۴)

اکنون، حافظ در آستانه‌ی قطب مثبت‌شدن در زندگی و در متن دراماتیک یا همان پروتاگونیست<sup>۱۲</sup> (Protagonist) قرار گرفته است؛ زیرا معلوم می‌شود که او ج تسليم و سکوت دیگران با روح بزرگ، قدرت زایش غرور و عشق و شجاعتی که دارد، برتر از دیگران جلوه می‌کند.

در اپرای حافظ، شخصیت‌های مثبت دیگری هم هستند: عبید زاکانی یکی از آن‌هاست؛ اما قطعاً در ترازی بسیار پایین‌تر از حافظ است. این انتخاب صرفاً به این دلیل است که زبان طنز عبید زاکانی می‌تواند زبان عامیانه تلقی شود و تماساً‌گر بداند در برخورد با مستبدان، انسان‌های دلسوز و متعهد هر کدام راهی را برمی‌گزینند. عبید در دو صحنه‌ی اپرا در میخانه‌ی یک کلیمی و در زندان امیر مبارز الدین دیده می‌شود. عبید در میخانه برای مردم ستمدیده داستان «موش و گربه» را می‌خواند؛ اما معرفی کردن او مقدمه‌ای دارد:

کنون برگو که دنیا چیست؟

عبيد: دوزخ!

و دوزخ چیست؟

عبيد: اینجا!

و اینجا چیست؟

به یغمارفته خاک ما... همان منزلگه دارا

و دوزخ بان؟

همان شاهی که بوده است اسربان

در ادامه و پس از ردوبدل کردن چند گفت و گو:

و مقتی کیست؟

عبيد: در این دوران؟

اکنون شخصیت مثبت دیگری ظاهر می‌شود: محمد گلندام، مرید و دوست حافظ و

گردآورنده‌ی دیوان او:

محمد گلندام:

احوال شیخ و قاضی و «شرب اليهودشان»<sup>۱۳</sup>

(همان: ۵۷۶)

عبيد، به زبان حافظ پاسخ می‌دهد: در کش زبان و پرده نگه‌دار و می‌بنوش (همان) و این گونه، با تعظیمی به یکدیگر نشان می‌دهند که با حافظاند، نه با محتسب. در ادامه

به زبان نمادین، امیر مبارز الدین، گربه‌ی حکایت «موش و گربه»، وصف می‌شود:

عبيد: غرض از موش و گربه برخواندن

مدعا فهم کن پسر جانا... (با صدای بلندتر همه‌ی اهل میخانه را مورد خطاب قرار می‌دهد)

... بود در مسجد آن ستوده خصال

در نماز و نیاز و افغانان

این خبر چون رسید بر موشان  
همه گشتند شاد و خندانا  
هر یکی کدخدا و دهقانا  
برگرفتند بهر گربه به مهر  
هر یکی تحفه‌های الوانا

آن یکی شیشه، شیشه‌های شراب به کف (زاکانی، ۱۳۳۲: ۵)  
(شوری در میخانه به پا می‌شود و یکی از مستان) فریاد می‌زنند:  
مرد مست: ای مبارزالدین محمد  
برنشسته به جای شاهابوسحاق  
ای تو بدتر ز ما مستانا

عبيد: بس کنید شما را به خدا... سر من ندهید به باد، مفت و ارزانا  
داستان موش و گربه را ادامه می‌دهد:

— روزه بودم، به روزهای دگر      از برای رضای رحمانا

در اینجا می‌خواستم نشان بدهم آن زبان رمزی در دوره‌ی اختناق امیر مبارزالدین و در  
دوره‌های مشابه، وجود داشته و حدیث «موش و گربه» یکی از عالی‌ترین  
رمزنامه‌نویسی‌های تاریخ ادبیات ماست که عیید زاکانی تحت لوای داستانی ظاهراً برای  
کودکان و عوام، اندیشه‌ای عمیق را براساس تجارت خودش و تاریخ تلخ ایران‌زمین بیان  
می‌کند: آشتبی میان ظالم و مظلوم، محال است. حافظ به گونه‌ای دیگر می‌گوید:  
باده با محتسب شهر ننوشی، زنهار!      بخورد بادهات و سنگ به جام اندازد  
(حافظ، ۱۳۵۹: ۳۰۸)

یا

محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد برد      قصه‌ی ماست که در هر سر بازار بماند  
(همان: ۳۶۶)

ای کبک خوش خرام، کجا می‌روی بایست غرمه مشو که گربه‌ی زاهد نماز کرد  
(همان: ۲۷۴)

شخصیت مثبت دیگر شاخ نبات است. در او اخر اپرا او ظاهر می‌شود و به زبان خودِ  
حافظ او را دلداری می‌دهد:

هان! مشو نومید چون واقف نهای از سر غیب  
باشد اندر پرده بازی‌های پنهان، غم مخور  
گرچه منزل بس خطروناک است و مقصد بس بعيد  
هیچ راهی نیست کان را نیست پایان، غم مخور (همان: ۵۱۶)  
یا

دور گردون گر دوروزی بر مراد ما نرفت دائمًا یکسان نماند حال دوران، غم مخور  
(همان)

حافظ: حال ما در فرقت جانان و ابرام رقیب (همان)  
شاخ نبات: جمله می‌داند... جمله می‌داند، «جمله می‌داند خدای حال گردن، غم مخور»  
(همان)

و ... .

با این وصف، سرآمد نیروهای مثبت درام در رویارویی با حاکم جائز مشخص  
می‌شوند و در ادامه، شاهشجاع، فرزند امیر مبارز الدین، این ترکیب را کامل می‌کند؛ اما  
همه‌ی تلاش این بوده است که مطابق واقعیت زندگی حافظ و برابر با منطق واقع گرایانه  
و بی‌جانب‌داری احساسی و مخدوش‌کردن و قایع تاریخی، این شخصیت‌ها در اندازه‌های  
گوناگون و در قامتی پذیرفتی ظاهر بشوند.

در جبهه‌ی آنتاگونیست‌ها یا قطب‌های منفی، امیر مبارز الدین در رأس است؛ اما  
دیگرانی هم هستند که مزدوران و مأموران و اطرافیان چاپلوس اویند و از اوامر شن  
اطاعت می‌کنند. در صحنه‌های میخانه و زندان و سرداره که بعداً به آن خواهم پرداخت  
و در کاخ امیر مبارز الدین با آن‌ها مواجه می‌شویم، جبهه‌ی او از پیروان حافظ یا مدافعان

آزادی قابل شناسایی است؛ به عنوان مثال، در صحنه‌ی شورش علیه امیر مبارز الدین، فردی را می‌بینیم که ظلم‌ستیز است و در آخر به صفت همراهان شاهنشجاع می‌پیوندد: پیرمردی دردمند، در جمع مردم معتبرض شیراز:

غافل سال و ماه و مغروری      دد و دیواری و ز آدمی دوری  
(سنایی<sup>۱۴</sup>، ۱۳۹۷: ۱۷۲)

آدمی کی بود گرنده چو تو؟      دیو و دد کی بود درنده چو تو؟  
سال و مه کینه‌جوی همچو پلنگ      خلق عالم ز طبع تو دلتنگ  
(همان: ۱۵۶)

نه همی تا ابد بخواهی زیست      پس بدین پنج روز مُلک این چیست?  
ای به باطل ز دیو برده سبق      سایه‌ی باطلی، نه سایه‌ی حق  
(همان: ۳۴۹)

و الى آخر.

درباره‌ی یکی از شخصیت‌های مهم در زندگی و اپرای حافظ، یعنی محمد گلندام که به دلیل گردآوری اشعار حافظ مدیونش هستیم، چنین گفته می‌شود که او پس از مرگ حافظ اعلام می‌کند هر کس غزلی از شاعر شیراز برایش بیاورد، سکه‌ای طلا خواهد گرفت و با این تمھید، غزلیات حافظ را جمع‌آوری می‌کند. در اپرای حافظ این فرضیه باطل اعلام می‌شود. در صحنه‌ی سردا به، دلیل این بطلان به نمایش گذاشته شده است: در سردا به، محمد گلندام و تعدادی زیاد از مریدان حافظ، بهره‌بری او و دور از چشم گرم‌ها و مأموران امیر مبارز الدین محمد در حال ازبرکردن غزلیات حافظ‌اند؛ بنابراین آن‌ها تکرار حافظ‌اند و به جای نوشتن که گزک به دست دشمن دادن است، غزلیات را به یاد می‌سپارند؛ اما اتخاذ چنین روشی دقیقاً براساس توصیه و راهنمایی خود حافظ است<sup>۱۵</sup>:

پس از ملازمت عیش و عشق مهربان      ز کارها که کنی شعر حافظ از بر کن  
(حافظ، ۱۳۵۹: ۷۹۴)

و این تنها توصیه‌ی او نیست؛ حافظ باور دارد که غزلیاتش آسمانی است و چنین می‌گوید:

صیحدم از عرش می‌آمد خروشی، عقل گفت:  
قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کند  
(همان: ۴۰۴)

طبعی است که محمد گلنام غزلیات حافظ را به ذهن و حافظه سپرده و دیگران را نیز  
با خود شریک کرده است؛ بدین‌گونه، راه حل بی‌نظیر حافظ که هجوم عمال حکومت و  
نابودی اشعارش را تجربه کرده، تنها راه ماندگاری اشعارش شده است. در صحن، با  
اصحاب محمد گلنام روبه‌رو می‌شویم که در حال ازبرکردن غزلی از مرادشان، حافظ آن:  
خوشانماز و نیاز کسی از سر درد      به آب دیده و خون جگر طهارت کرد  
امام خواجه که بودش سر نماز دراز      به خون دختر رز، خرقه را قصارت<sup>۱۶</sup> کرد  
اگر امام جماعت طلب کند امروز      خبر دهید که حافظ به می‌طهارت کرد  
(همان: ۲۷۲)

و عده‌ای دیگر به‌شیوه ازبرکردن می‌خوانند:  
صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد      بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد  
بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه      زیرا که عرض شعبدہ با اهل راز کرد  
(همان: ۲۷۴)

در ادامه، حافظ به این جمع وارد می‌شود و در گفت‌وگویی با محمد گلنام، او را  
می‌آزماید تا بداند پس از شنیدن مصرعی از بیتی، همه‌ی آن را به یاد می‌آورد یا نه.  
گلنام سربلند از این امتحان بیرون می‌آید؛ ولی ناگهان گزمه‌ها و سرسپردگان  
امیربارزالدین به سرداربه هجوم می‌برند و پیروان حافظ را به خاک و خون می‌کشند؛ اما  
پیش از آن، چند گفت‌وگوی دیگر از صحن، را بیان می‌کنم تا نشانه‌های درگیری  
دراماتیک در اپرای حافظ را نشان بدهم:

عسس: تو به تقصیر خود افتادی از این در محروم

از که می‌نالی و فریاد چرا می‌داری؟ (همان: ۸۹۶)

عسس دیگر: بشنو ای خواجه اگر زان که مشامی داری (همان)

تو بی امروز درین شهر که نامی داری (همان)

حافظ: کیسه‌ی سیم و زرت پاک بباید پرداخت (همان: ۸۹۴)

ما تحمل نکنیم ار تو روا می داری (همان: ۸۹۶)

جدال که به اوج می رسد، حافظ در حال سماع می خواند:

این خرقه که من دارم، در رهن شراب اولی

هم سینه پر آتش به، هم دیده پرآب اولی

چون مصلحت‌اندیشی دور است ز درویشی

هم سینه پرآتش به، هم دیده پرآب اولی

تا بی سر و پا باشد اوضاع فلک زین دست

در سر هوس ساقی، در دست شراب اولی (همان: ۹۳۰)

عسوس: گر مسلمانی از این است که حافظ دارد

آه اگر از پس امروز بود فردایی (همان: ۹۷۸)

شاید بی مناسبت نیست که دوباره تکرار کنم ابیات دیوان حافظ قابلیت تبدیل شدن به گفت‌وگوهای شخصیت‌های متضاد را دارند و این بهترین و مستندترین گواه است که زندگی حافظ یک زندگی دراماتیک و سرتاسر جدال بیرون و درون او بوده است؛ گاه حافظ خودش را ملامت می‌کند که انعکاسی از نظر مخالفانش است؛ اما در اغلب موقع، مخالفانش را به تازیانه‌ی نقد می‌کوبد: این ابیات زمانی که دوباره در پرتو اندیشه و تعبیری متفاوت قرار می‌گیرند، وجه پنهان خود را آشکار می‌کنند و بعد طغیانی آن علیه ریاکاری و مؤمنان دروغین، قابل رویت می‌شود. بی‌تردید در این تعبیر، حافظ عاشق می‌ماند؛ اما نه عاشقی که فقط و فقط به محبوش می‌اندیشد. غزل‌های حافظ را مقایسه کنید با غزل‌های بی‌نظیر حضرت سعدی که خالص عاشقانه‌اند و بس:

من ندانستم از اول که تو بی مهر و وفایی      عهد نابستن از آن به که بندی و نپایی

دوستان عیب کنندم که چرا دل به تو دادم      باید اول به تو گفتن که چنین خوب چرایی؟

(سعدي، ۱۳۸۵: ۷۴)

برگردیم به موضوع اصلی و کشف پیام‌های حافظ. تصور من این است که او به قدری در خطر بوده که مجبور می‌شده است بگوید:

زین قند همه طوطیان هند  
شکرشکن شوند همه طوطیان هند

(حافظ، ۱۳۵۹: ۴۵۲)

و به مخالفانش بگوید: من در خارج از این شهر و سرزمین، طرفداران و مریدان و عاشقانی دارم و اگر امکان ادامه‌ی زندگی در شیراز میسر نباشد، به هند و بنگال می‌روم.  
اما باز به یاد بیاوریم که او می‌گوید:

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت  
طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود

(همان: ۴۲۸)

آیا این کافی نیست که بدانیم حافظ آسوده‌خاطر نبوده و همچون دماستج، میزان سردی اوضاع حاکمان و ظلم آن‌ها بر مردم ستمزده و روی‌وریای دینداران با نام‌ها و القاب فریبکارانه را می‌سنجدیده و تنها شور درونی‌اش مانع انجمام ذهنش می‌شده است؟  
در صحنه‌ی زندان، همه‌ی آزاداندیشان به بند کشیده شده‌اند؛ اما از حافظ خبری نیست. او ردی از خود به جای نگذاشته و فقط از او نقل می‌شود. چرا او را نمی‌کشند؟  
زیرا سند جرم او، یعنی اشعارش، ضبط در ذهن‌هاست و اگر ایاتی از او دست به دست می‌گدد، به خط خود او نیست؛ چنان‌که شاعری درباری، پاره‌کاغذی را در دست گرفته است و می‌خواند تا امیر مبارز‌الدین را برآشوباند. این شاعر و وزرا، سفلگان مزدور حاکم مستبد و در شمار آنتاگونیست‌های ریزه‌خوارند:

شاعر درباری: صوفی، بیا که جامه‌ی سالوس بر کشیم

وین نقش زرق را خط بطلان به سر کشیم

نذر و فتوح صومعه در وجه می‌نهیم [...در وجه می‌نهیم]

دلق ریا [...] دلق ریا] به آب خرابات بر کشیم

غارت کنیم باده و شاهد به بر کشیم

عشرت کنیم ورن به حسرت کشندمان (رک. همان: ۷۵۲)

امیر مبارز الدین نعره می‌زنند: آتش بزن این باطل      کافر شده است حافظ  
و اوراقی که ظاهرًا اشعار حافظ بر آن‌ها نوشته شده است، به آتش کشیده می‌شوند:  
شاعر درباری:

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم  
خم می، [خم می] دیدم و خون در دل و سر در گل بود (همان: ۴۲۲)  
از این‌گونه ابیات در زندان خوانده می‌شود تا حکم ارتداد حافظ را بگیرند. چرا؟ زیرا او،  
هم محبوب است و هم، پس از تجربه‌های لذت‌بخش در جوار ممدوحانش، تأیید  
سفاکی چون امیر مبارز الدین را به پشیزی نمی‌خرد.  
در دربار و در آخر دیدار که بیشتر محاکمه‌ای رو در روست نه غیابی، باز اشعاری از  
حافظ می‌خوانند تا او اعتراف کند سراینده‌ی اشعار است:

وزیر: تو گفته‌ای: به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است  
به عقل نوش که ایام فتنه‌انگیز است  
ز رنگ باده بشوییم خرقه‌ها در اشک  
که موسم ور و روزگار پرهیز است (همان: ۱۰۰)

وزیر دیگر: غرور و نخوت این مرد بنگرید:  
عراق و پارس گرفتی به شعر خوش حافظ  
بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است (همان)  
حافظ به خشم می‌آید و با صلابت می‌گوید: این نیز گفته‌ام:  
هر آن کسی که در این حلقه نیست زنده به عشق  
بر او نمرده به فتوای من نماز کنید (همان: ۴۹۴)  
وزیر، با خشم: نیست امید صلاحی ز فساد حافظ... (همان: ۶۹۴)  
و در ادامه:

حافظ: من نخواهم کرد ترک لعل یار و جام می  
 Zahedan معدور داریدم که اینم مذهب است (همان: ۷۶)

امیر مبارز الدین بر سر او فریاد می‌زند: ای مدعی برو که مرا با تو کار نیست  
احباب حاضرند به اعدا چه حاجت است؟ (همان: ۸۶)

حافظ: محتاج قصه نیست گرت قصد خون ماست (همان)

وزیر: فرمود برو که ورا با تو کار نیست

وزیر دیگر: فرمود احباب حاضرند به اعدا چه حاجت است؟

حافظ: برو به کار خود ای واعظ این چه فریاد است؟

مرا فتاد دل از ره، تو را چه افتاده است؟

به کام تا نرساند مرا لبس چون نای

نصیحت همه‌عالیم به گوش من باد است (همان: ۸۸)

امیر مبارز الدین: برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ (همان)

برو... برو... برو

حافظ: سر تسليم من و خشت در میکده‌ها  
مدعی گر نکند فهم سخن، گو سر و خشت (همان: ۱۷۲)

پس از این جدال، حافظ تصمیم می‌گیرد شیراز را ترک کند. افسانه این است که او از  
ترس امواج دریا منصرف می‌شود؛ اما به استناد ابیاتی از خود حافظ، او از ایران دل  
نمی‌کند و می‌ماند. در ساحل دریا و در حالی که مردد است که برود یا بماند، گفت‌گویی  
میان او و محمد گلنadam در می‌گیرد که تأمل برانگیز است:

گلنadam:

ز گریه مردم چشم نشسته در خون است

ببین که در طلبت حال مردمان چون است

ز جام غم می‌علی که می‌خورم خون است

مرو مرو از این دیار حافظ (رک. همان: ۱۲۶).

حافظ:

زنهر از این ولایت

زنهر از این ولايت

گوبي ولی شناسان رفتند از اين ولايت

سرها بريده بيني، بي جرم و بي جنایت

عشقت رسد به فرياد ار خود بهسان حافظ

قرآن ز بر بخوانی در چهارده روایت (رك. همان: ۲۰۲)

و در ادامه:

آدمی در عالم خاکی نمی آید به دست

عالیمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی

رهروی باید، جهان سوزی نه خامی بی غمی (رك. همان: ۹۳۸)

من به استناد چندین مصraig مشخص، باور دارم که داستان و حشت حافظ از دریا و

سوارنشدنش بر كشتی پذيرفتني نیست:

من از دیار حبیبم نه از بلاد غریب (همان: ۶۶۶)

که از جهان ره و رسم سفر براندازم (همان)

شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی؟ (همان: ۹۳۸)

سینه ملامال درد است، ای دریغا مرهمی (همان)

و برای اثبات اینکه او خاک ایران را دوست دارد و تنها شیراز نیست که دل او را برده

است، در آخرین فریادها می گوید:

ای صبا، گر بگذری بر ساحل رود ارس

بوسه زن بر خاک آن وادی و مشکین کن نفس (همان: ۵۳۸)

### ۳. سخن پایانی

من در اپرای حافظ تا دم مرگ با او پیش رفته ام و تا آن جا که توانسته ام اوج و فرود زندگی

سرشار از هیجانش، مبارزه اش برای پرده برانداختن از روی ریاکاری و ریاکاران، عشق

عمیق او به انسان، هوشمندی اش در راه کشف و بیان حقیقت (به شیوه ای که شرح داده ام

که از نشانه‌های بارز رندی اوست) و احترام به گذشته‌ی ایران و هر آنچه که عاشقانه است اما صرفاً عشق به محبوبی انسانی نیست، نشان داده‌ام و تأکید کرده‌ام ابیات حافظ دی‌انای فرهنگ و تاریخ ماست؛ اما تعمدًا بخش‌هایی از اپرا، همچون ملاقات رؤیایی حافظ با مولوی و سعدی و خیام و خواجه‌ی کرمانی در خرابه‌های تخت جمشید را نیاورده‌ام تا از اطاله‌ی کلام جلوگیری کنم.

در ضمن، در پایان‌بندی اپرا به رسمی زیبا، تفأل‌زدن، گریزی زدم؛ هر شب، یکی از شش غزل حضرت حافظ، تصادفی، پخش می‌شد تا تماشاگر همه‌ی حضور حافظ را در زمان‌های گوناگون تجربه کند؛ چه در زمان حیاتش و چه قرن‌ها بعد که مردمان به او متولّ می‌شوند. به‌حال، آرزویم این است روزی مكتوب اپرا را بخوانید یا حداقل نسخه‌ی تصویری آن را ببینید و باور کنید.  
«دشواری منزل به یاد عهد آسانی» کشیدم.

### یادداشت‌ها

۱. نمایش‌پردازی یا دراماتورژی، در معنی مطالعه و تحلیل و تفسیر متن نمایشی است. دخل و تصریفی که من در داستان «رستم و سهراب» کرده‌ام، حضور فردوسی در لحظات حساس اپرا هنگام رخدادن وقایع است؛ مثلاً، در صحنه‌ی نبرد رستم و سهراب که تهمینه در اوج استیصال، به پای فردوسی می‌افتد تا بلکه به عنوان داستان‌نویس، از پدیدآمدن فاجعه جلوگیری کند، فردوسی با زبان بدن و اشاره می‌گوید: فاجعه برگشت‌ناپذیر است و از دست من کاری ساخته نیست. این رفتار، رفتاری متفاوت و درعین حال، قابل تطبیق با هر آفرینش ناب خلاق است.

۲. برتولت برشت (Bertolt Brecht) (۱۸۹۸-۱۹۵۶)، درامنویس آلمانی، برای افشاری سرمایه‌داری و تفکر نژادپرست نازیسم، نمایشنامه‌هایی بسیار ارزشمند از خود به یادگار گذاشته است؛ اما در عین حال، برای دیگر نویسنده‌گان و بازیگران و کارگردانان نیز، درس‌هایی دارد که از میان همه‌ی آن‌ها، محتوای کتابچه‌ی ۲۴ صفحه‌ای او به زبان فارسی، با عنوان پنج مشکل در راه نوشتن حقیقت، با ترجمه‌های متعدد، وصف حال حافظ و درعین حال، مناسب با تفسیر من از روش او برای بیان

حقیقت و انعکاس آن در متن اپرای حافظ است. برشت این پنج مشکل را این گونه دسته‌بندی کرده است:

- شجاعت بیان حقیقت؛
- درایت برای شناخت حقیقت؛
- هنر به کاربردن حقیقت، همچون یک سلاح؛
- قدرت تشخیص برای گزینش کسانی که آگاه‌شدن از حقیقت برایشان مؤثرer است؛
- ترفند و زیرکی برای ترویج وسیع حقیقت (چگونه بنویسیم که گرفتار پلیس نشویم) (رك. برشت، ۱۳۳۸).

من به جای «مشکل»، از واژه‌ی مدنظر حضرت حافظ، «دشواری»، بهره بردم تا این قرینه سازی را بیش از پیش روشن کنم.

۳. در اصل چخوف می‌گوید اگر شما راجع به موجودی ناشناخته بنویسید، به سادگی می‌توانید از پس هر انتقادی برآید؛ اما اگر از جنباندن دم سگ بنویسید، ده‌ها مدعی خواهید داشت؛ زیرا دم سگ و جنباندن آن را همه دیده‌اند و می‌توانند نوشته‌ی شما را با واقعیت تطبیق دهند و ده‌ها ایراد بر نوشته‌ی شما وارد کنند. من به لحاظ رعایت شأن موضوع، در روایت آن دخل و تصرف کرده‌ام؛ اما مضمون همان است که چخوف گفته و بسیار درست گفته است.

۴. میرسید شریف جرجانی، امیر مبارز الدین را مصدق «مجدد رأس مائه» منجی اسلام در رأس قرن می‌داند (رك. باستانی پاریزی، ۱۳۶۵: ۴۱). منظور اینکه، برخی هم او را ستایش کرده‌اند؛ اما عمدۀ اخبار گواهی می‌دهند که او دو بار توبه کرده و توبه شکسته است، بددهان و خشن و بی‌رحم بوده، می‌گویند فحش‌هایی بر زبان می‌آورده که چنان بد و شنیع بوده که چار واداران به گرد پایش نمی‌رسیده‌اند و افتخارش این بوده که: در حین قرائت قرآن، گناهکاری را نزدش می‌آورده‌اند، او خواندن را متوقف می‌کرده، با شمشیرش گردن فرد مظلوم و بی‌پناه را می‌بریده و باز برای قرائت قرآن جلوس می‌کرده است. به گفته‌ی خودش، قریب به هشت صد بار این داستان در زندگی اش تکرار شده است و عاقبت به دست فرزندش، شاه شجاع، ابتدا زندانی و سپس، با فروکردن میل در چشمانش کشته می‌شود. حافظ چنان از او متنفر بوده که او را فقط به نام «محتسب» یاد می‌کرده است. امیر مبارز الدین هنگام تسخیر شیراز خدעה می‌کند تا شاه ابواسحاق را خود نکشد و او را به کسان حاج ضراب می‌سپرد تا قصاص کنند. آن‌ها نیز چنین می‌کنند؛ اما چنین کشتنی چنان طولانی است که می‌توانست بخشی عده از زمان را به خود اختصاص دهد. من به اصل قضیه اکتفا

کردم: کشن شاه ابواسحاق در انتار مردم و به دست خودش که تقابل حافظ و امیر مبارز الدین را دراماتیک می‌کرد.

۵. «موش و گربه» شرح نمادین حمله‌ی امیر مبارز الدین محمد به شیراز و قتل شاه ابواسحاق و چیرگی او بر مردم بینوای شیراز است: ناگهان گربه جست بر موشان / چون مبارز به روز میدانا ع. رسیتاتیو (Recitative) که به ایتالیایی، رچیتاتیو (Recitativo) خوانده می‌شود، نوعی خط آوازی گفتاری است که با سرعت، ولی شمرده، بیان و در تعزیه با نام «اشتل خوانی» شناخته می‌شود و مخصوص خواندن شخصیت‌های منفی همچون شمر و این‌زیاد است.

۷. محتسب: (نعت فاعلی): احتساب شمارکننده امریبه معروف و نهی‌ازمنکر، مأمور حکومتی که کار او بررسی مقادیر و اندازه‌ها و نظارت در اجرای احکام دین و بازدارنده از منهیات و اعمال نامشروع است. «چون پیر شوند محتسب گرددن» (حدود العالم). «هیچ کس را زهره نبود که شراب آشکارا خورد که چاووشان و محتسبان گماشته بودند» (تاریخ بیهقی). «حاکم در محفل خوبان به روز / نیم شبان محتسب اندر شراب» (ناصر خسرو) (رك. دهدخدا، ۱۳۷۷: ذیل «محتسب»).

۸. اورتور قطعه‌ای است که به صورت فشرده، به بیان محتوایی در اثر می‌پردازد.

۹. از اشعار جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی، شاعر سده‌ی ششم هجری قمری. این نمونه‌ای است از به کارگیری اشعاری که از حافظ نیست، اما موقعیت داستان را به خوبی به نمایش می‌گذارد.

۱۰. آناتاگونیست (Antagonist) شخصیت رو در روی قهرمان یا شخصیت محوری درام است که می‌تواند منحصر به یک نفر نباشد.

۱۱. در اصل، «یاری اندر کس نمی‌بینیم» است؛ اما به مقتضای نقش و مناسب با شرایط صحنه، به صورت ضمیر اول شخص مفرد آمده است.

۱۲. پروتاگونیست (protagonist) قهرمان یا شخصیت مثبت و محوری درام است که می‌تواند منحصر به یک نفر نباشد.

۱۳. شرب اليهود (اسم مصدر) عربی، پنهان خواری شراب (عمید، ۱۳۸۹: ذیل «شرب اليهود»)

۱۴. ابوالمجد مجدد بن آدم سنایی غزنوی یا حکیم سنایی (۴۷۳-۵۴۵ق)، شاعر و عارف فارسی‌زبان قرون پنجم و ششم هجری. در سرتاسر اپرا می‌توان اشعاری از شاعران دیگر یافت؛ اما نه از زبان حافظ، بلکه از زبان دیگران؛ البته، هر جا امکانی وجود داشته، کلام حافظ را برای شخصیت‌های مثبت (مثلاً محمد گلن‌دام) یا منفی (همچون وزیر و شاعر درباری)، هم به کار بردہ‌ام.

۱۵. چند قرن بعد از حافظ، ری برادبری (Ray Bradbury)، نویسنده‌ی معروف آمریکایی در سال ۱۹۵۳، رمان *ثارنهایت* (نقطه‌ی حرارتی که کتاب را می‌سوزاند) را نوشت. در سال ۱۹۶۶، فرانسوی تروفو (François Truffaut)، فیلم‌ساز فرانسوی، این رمان را به فیلم سینمایی تبدیل کرد. در این فیلم آدم‌ها کتاب‌های کلاسیک و اثرگذار بشری را از بر می‌کنند تا با اینکه مأموران آتش‌نشان آن‌ها را می‌سوزانند، از نابودی حفظشان کنند. من باور دارم که حافظ این تدبیر بی‌نهایت هوشمندانه را به محمد گلندام و دیگران توصیه کرده است.
۱۶. قصارت (اسم مصدر عربی): حرفه‌ی قصار، پیشه‌ی گازر، گازری، شست‌وشودادن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «قصارت»)

### منابع

- باستانی پاریزی، محمدابراهیم. (۱۳۴۸). *شاهمنصور، پهلوان گرز هفده من*. تهران: نشر چکامه.
- برشت، برтолت. (۱۳۹۳۸). *پنج مشکل در بیان حقیقت*. ترجمه‌ی مصطفی رحیمی. تهران: انتشارات رز.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۰۲). *نسیم صبا*. تهران: بی‌تا.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد. (۱۳۵۹). *دیوان حافظ*. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. ج ۱. تهران: انتشارات خوارزمی.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغتنامه*. تهران: دانشگاه تهران، مؤسسه‌ی انتشارات و چاپ روزنہ.
- زakanی، عبید. (۱۳۳۲). *موس و گربه*. تهران: کتابفروشی ادبیه.
- زالیگین، سرگئی. (۱۳۵۳). *هنر وصف واقعیت*. ترجمه‌ی ناصر مؤذن. تهران: انتشارات گوتنبرگ.
- سعدی، مشرف الدین مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.
- سنایی، مجود بن آدم. (۱۳۹۷). *حدیقه الحقيقة*. مقدمه، تصحیح، تعلیقات و فهرست‌ها: محمد جعفر یاحقی، سیدمهدی زرقانی. تهران: سخن.

- عمید، حسن. (۱۳۸۹). فرهنگ فارسی عمید. تهران: امیرکبیر.
- غريب‌پور، بهروز. (۱۳۹۱). لیبره‌توی اپرای حافظ (نخستین اجرا). تهران: تالار فردوسی.
- بنیاد فرهنگی هنری رودکی.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). منتخبات عبدالواسع جبلی و جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی و حکیم سوزنی. نسخه‌ی خطی.

## نگاهی دیگربار به خاقانی و حافظ

### رویین تن فرهمند\*

#### چکیده

به پژوهش‌هایی که در چهارچوب همانندی‌های آثار منظوم و متنور یک زبان انجام می‌شود، ادبیات مقابله‌ای (Contrastive literature) می‌گویند. این پژوهش‌ها، می‌توانند به یافتن خاستگاه انواع ادبی و قالب‌های شعر، روند تکوین معانی و مضامین آثار منظوم و متنور و میزان اثرپذیری‌ها و اثرگذاری‌های آثار شاخص هر زبان کمک کنند؛ درواقع، ادبیات مقابله‌ای، گونه‌ای نقد ادبی به شمار می‌آید؛ بنابراین، بر پایه‌ی پژوهش‌های مقابله‌ای، می‌توان جایگاه آفرینش و نقش هنری هر شاعر یا نویسنده را تعیین کرد. حافظ، در شیوه‌ی غزل‌سرایی، با دقت در آثار ادبی پیش از خود، از قالب و معنای بسیاری از این آثار منظوم، بهره برده است. خاقانی شروانی، حضوری چشمگیر در تاروپود و ساختار غزل‌سرایی‌های حافظ داشته است. با توجه به پژوهش‌های انجام‌شده و آثار و مقاله‌های نشریاتی، خاقانی یکی از اثرگذارترین شاعران بر غنای ذخیره‌ی ذهن شاعرانه‌ی حافظ است. اثرپذیری حافظ از دیوان خاقانی در قالب، وزن، معنا، مفهوم و تصاویر شعری، به گونه‌ی طیف و هاله‌ای گسترده، آشکارا به چشم می‌آید. بسیاری از صورت‌های خیال و موسیقی کناری و نگرش‌های شاعرانه‌ی خاقانی، در شعر حافظ بازتاب دارد. از نظر آماری، حافظ بیشترین توجه را به قالب غزل و قصیده و قطعه‌های خاقانی داشته است. بن‌مايه‌های عشق‌سرایی، ریاستیزی و ستایش راستی، مغانه‌سرایی، مدح در غزل،

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان rooyintanf@yahoo.com

شادی ورزی، اغتنام فرصت و فخر در غزل‌های حافظ و اشعار خاقانی، همگون‌اندیشی و تیره‌ی مشترک فکری حافظ و خاقانی را نشان می‌دهند. حافظ، در ساختار غزل‌هایش، با توجه به پسند و گرایش شاعرانه‌اش، بیشتر، از سروده‌های عاشقانه، طنزآمیز، اجتماعی و قلندرانه‌ی خاقانی که رنگ‌بوبی ناخرسنده و سرکشی دارند، بهره برده است.

**واژه‌های کلیدی:** ادبیات مقابله‌ای، تأثیر و تأثر، حافظ، خاقانی، همگون‌اندیشی.

## ۱. مقدمه

یکی از زیرشاخه‌های ارزشمند پژوهش‌های تطبیقی که به واکاوی و بررسی آثار ادبی منظوم و متشور در یک زبان می‌پردازد، پژوهش مقابله‌ای (Contrastive Research) است. اگر این‌گونه پژوهش‌ها، مبنای علمی داشته باشد و پژوهشگر با احاطه بر متون ادبی و شیوه‌ها و شگردهای زبانی و بیانی آن ادب و فرهنگ، بتواند منشأ و خاستگاه ظهور انواع ادبی، اغراض شعری، امثال، قصه‌ها، لالایی‌ها و... را بیابد، پژوهش او، کمکی بسیار ارزشمند از منظر ادبی و جامعه‌شناسختی و نقد ادبی، محسوب می‌شود. شعر فارسی در درازای رشد و تطور و دگرگونی، فرازونشیب‌های بسیار را از سر گذرانده و گنجینه‌ی ارزشمند میراث مکتوب قوم ایرانی به شمار می‌آید. غزل، یکی از برجسته‌ترین قالب‌های شعر فارسی و موكب بسیاری از داشته‌ها و نگرش‌های فارسی‌زبانان است. این قالب، از سده‌ی چهارم هجری تا امروز، ترجمان زندگی قوم ایرانی با همه‌ی جلوه‌های آن است. حافظ، در نقش جامع‌ترین و استثنایی‌ترین غزل‌سرای زبان فارسی، از خوان رنگین ادب فارسی بهره‌ها برده و گنج‌ها اندوخته و غنیمت گران‌قدر میراث ادب فارسی را در ساختار و بافتار غزل‌هایش، با آرایش و پیرایشی بی‌بدیل به کار گرفته است. کلک حافظ، زبان و بیانی از گونه‌ی دیگر دارد. حمیدیان، با اشاره به برخی که با دفاع بد از حافظ، همه‌ی ابتکار را به نام حافظ می‌نویستند، می‌گوید: «بنده معتقدم که شأن حافظ در ابتکار نیست و به جرأت می‌توان گفت که در سراسر حدود پانصد غزل دیوان حافظ، بیش از چند مضمون پیدا نمی‌شود که ابتکار شخصی او باشد. شأن حافظ در هیئت ترکیبی غزلش است؛ یعنی مجموعه‌ای از فرم و محتوا» (حمیدیان، ۱۳۸۴: ۳۷).

میراصلی، با اشاره به آنچه درباره‌ی حافظ گفته و نوشته می‌شود، آن را با ظن و گمان گویندگان پیوند می‌دهد و می‌گوید: «گفتن ندارد که بازار حافظشناسی و حافظپژوهی در نیم قرن گذشته، رواج و رونقی دیگر یافته است و اغلب کسانی که دستی به قلم داشته‌اند، در این‌باره چیزی نگاشته‌اند و البته، هر کسی از ظن خود یار حافظ شده است» (میراصلی، ۱۳۶۹: ۱۸).

ریاحی، با اشاره به ارج و ارزش پژوهش‌های مقابله‌ای و با توجه به جایگاه ادبی شعر حافظ، اهمیت پژوهش درباره‌ی سرچشم‌های مضامین اشعار حافظ را گوشزد می‌کند: «مجموعه‌ی چنان تحقیقاتی هم که گفتیم، نتایجی به دست خواهد داد که رسیدن به سیر پیشینه‌ی مضامین حافظ، یکی از آن‌هاست» (ریاحی، ۱۳۶۸: ۲۳۲).

بی‌هیچ تعصی می‌توان ادعا کرد که حافظ با مدد از حافظه‌ی شگفت و کثرت مطالعه در آثار پیشینیان و هنر بازپرورش و بازپردازش داشته‌های دیگران، بهترین معانی شعری را در کسوت زیباترین فرم‌ها، ارائه کرده است. در بیان حافظ لطیفه‌ای نهانی و حسن خدادادی است که عارف و عامی را به وجود می‌آورد. دشتی، درباره‌ی این مطلب می‌گوید: «از کثرت مطالعه و احاطه بر گفته‌های استادان پیشین، در ذهن حافظ ذخیره‌ای تهیه شده؛ قریحه‌ای نشئه و زیباپسند. او هر آنچه زیبا و معیّر بوده است، هضم کرده و بالتبیجه، ملکه و قوه‌ای در وی نشو و نما یافته و آنچه پس‌داده، مولود آن قوه و ملکه بوده است» (دشتی، ۱۳۵۵: ۱۳۵ و ۱۳۶).

یکی از شاعرانی که در ضمیر و کارگاه اندیشه‌ی حافظ حضوری چشمگیر داشته، خاقانی شروانی است. حافظ با دیوان خاقانی مأнос بوده و اثربذیری وی از او و همگون‌الدیشی‌هایش، بیش از آن چیزی است که تاکنون گفته و نوشته‌اند. حافظ، از غزل‌ها، قصاید، قطعه‌ها و رباعی‌های خاقانی بسیار بهره برده است. مؤیدشیرازی بر این باور است که: «حافظ طیف خیال‌بازی‌ها و تصویرگری‌ها و ترکیب‌پردازی‌های هوش‌ربایش را با توجهی ویژه به طرفه‌کاری‌های استاد شروانی، سامان بخشیده است» (مؤیدشیرازی، ۱۳۷۲: خ). زرین‌کوب، با اشاره به آشنایی حافظ با دیوان‌ها و کتاب‌ها، از

نشانه‌ها و شعر شاعران در دیوان او خبر می‌دهد و درباره‌ی غزل حافظ و خاقانی می‌گوید: «بعضی غزل‌هایش، رنگوبوی غزل‌های معده خاقانی را دارد و لاقل یکدو جا هم هست که مصرعی را از خاقانی گرفته است، با تصرف» (زرین‌کوب، ۱۳۶۶: ۶۹). دیگر اندیشه‌وران نیز درباره‌ی میزان اثرگذاری خاقانی بر شیوه‌ی سخن‌سرایی حافظ سخن گفته‌اند؛ خرمشاهی با اشاره به اثر نامحسوس، اما مسلم خاقانی بر شیوه‌ی غزل‌پردازی حافظ می‌گوید: «می‌توان به قطع و یقین فکر کرد که حافظ به دیوان خاقانی نظر داشته است» (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۱۴۶). شمیسا، با اشاره به توجه ویژه‌ی حافظ به آرایه‌های بدیعی، بازتاب فرهنگ ایران پیش از اسلام، مدح در غزل و بسامد معنادار واژگان شعر خاقانی در غزل‌های حافظ، با تأکید بر پژوهش در زمینه‌ی همگونی‌های دیوان خاقانی و حافظ می‌افزاید: «بحث توجه حافظ به خاقانی، محتاج به رساله‌ی مفصلی است و توجه به این نکته، برای مصححان و شارحان دیوان حافظ ضروری است» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۱۰۴).

### ۱. ارزش و اهمیت پژوهش

در این جستار، با توجه به همه‌ی نوشه‌های پیشین درباره‌ی خاقانی و حافظ و با خوانش چندین‌باره‌ی دیوان خاقانی و حافظ، تلاش نگارنده آن بوده تا شبهات‌های وزنی، موسیقی کناری و بن‌مایه‌های همگون اندیشه‌ی خاقانی و حافظ بررسی و تحلیل شود. برای پرداخت و سامان این پژوهش، به مقاله‌ها و کتاب‌هایی که در زمینه‌ی مقابله‌ی شعر خاقانی و حافظ نوشته شده است، مراجعه شد تا گفته‌های دیگران بازگویی نشود. شیوه‌ی پژوهش بر پایه‌ی سندپژوهی و بررسی و مقابله‌ی داده‌ها سامان یافته است و نویسنده با آگاهی از آنچه در آثار پژوهشی پیشین درباره‌ی همگون‌سرایی خاقانی و حافظ نوشته شده بود، تلاش کرده تا به برخی ناگفته‌ها در بررسی نمونه‌ی شعرهای خاقانی و حافظ اشاره کند.

## ۱. ۲. پیشینه‌ی پژوهش

پژوهشگران، در حوزه‌ی پژوهش‌های مقابله‌ای دیوان خاقانی و حافظ بسیار نوشته و درباره‌ی همگونی فرم و محتوای سروده‌های دو شاعر قلم‌فرسایی کرده‌اند. اکنون به این پژوهش‌ها بر پایه‌ی پیشینه‌ی تاریخی اشاره می‌شود.

در مقاله‌ای که نام نویسنده‌اش مشخص نیست و «خاقانی و حافظ» نام دارد (۱۳۳۵)، دو غزل هم‌وزن خاقانی و حافظ، بررسی و به اثربذیری حافظ از خاقانی اشاره شده است. قزوینی (۱۳۲۳) در مقاله‌ی «بعضی تضمین‌های حافظ» در اشاره به جرعه‌فشنی بر خاک، به اشعاری از خاقانی نیز پرداخته است. فرزاد (۱۳۴۸) در مقاله‌ی «حافظ و خاقانی» به ۷۵ همگونی غزل‌های خاقانی و حافظ پرداخته است. سجادی (۱۳۵۱) در مقاله‌ی «ایهام و تناسب در شعر خاقانی و غزل‌های حافظ، با تمرکز بر ایهام و تناسب در شعر خاقانی و غزل‌های حافظ، به برخی همگون‌اندیشه‌های دو شاعر نیز پرداخته است. دشتی (۱۳۵۵) در بحثی با نام «خاقانی و حافظ» به همانندسرایی‌های خاقانی و حافظ، اشاره کرده است. ریاحی (۱۳۶۸) در بحثی با نام «سرچشممه‌ی مضامین حافظ» به شاعران سده‌های پنجم تا هشتم پرداخته که حافظ به آن‌ها گوشی چشمی داشته است. میرافضلی (۱۳۶۹) در دو مقاله‌ی «زین قصه‌ی دراز؛ حرف‌هایی درباره‌ی تأثیر پیشینیان بر حافظ» به نمونه‌هایی از تأثیر شاعران سده‌های ششم و هفتم و هشتم هجری بر شعر حافظ اشاره کرده است. معدن‌کن (۱۳۷۲) در مقاله‌ای با نام «تأثرات حافظ شیرازی از خاقانی شروانی» با اشاره به اثربذیری حافظ از خاقانی، ۲۴ نمونه از همگونی غزل‌های خاقانی و حافظ را آورده است. چراغی (۱۳۷۳) در مقاله‌ای با نام «حافظ و خاقانی» به مواردی از همگون‌سرایی‌های خاقانی و حافظ اشاره کرده است. گلی (۱۳۸۲) به بررسی سبک‌شناختی غزلی از خاقانی و حافظ پرداخته و به همگونی‌های ترکیبات و معانی در شعر دو شاعر اشاره کرده است. گلی در مقاله‌ای دیگر (۱۳۸۳) با نام «قلندریات خاقانی و حافظ»، به اندیشه‌های همگون خاقانی و حافظ در این زمینه پرداخته است. ریاحی‌زمین (۱۳۸۴) در مقاله‌ی «طرز سخن خاقانی و حافظ»، به ترکیب‌های مشابه در

اشعار خاقانی و غزل‌های حافظ پرداخته و استقبال‌های حافظ از وزن و موسیقی کناری اشعار خاقانی را با ذکر نمونه‌هایی آورده است. رسلي (۱۳۸۴) در مقاله‌ی «سیماهی خاقانی در آینه‌ی شعر حافظ؛ پیام دوست در نسیم سحر» به فرم و محتوا و موسیقی همگون اشعار خاقانی و غزل‌های حافظ اشاره کرده است. خرمشاهی (۱۳۸۵) در بحثی با نام «تأثیر پیشینان بر حافظ» به اثرگذاری شاعران سده‌های ششم و هفتم و هشتم هجری، بر شعر حافظ پرداخته است. غنی‌پور ملکشاه و سبیکه (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با نام «تأثر حافظ از خاقانی در غزل‌هایش» به همانندی‌های قالب و وزن غزل‌های خاقانی و حافظ پرداخته‌اند. حمیدیان (۱۳۹۴) در شرح شوق، برای تفسیر و شرح غزل‌های حافظ به جایگاه و حضور مؤثر خاقانی در غزل‌های گوناگون حافظ، اشاره کرده و ۲۷۷ بار از نمونه‌های اشعار خاقانی و منشآت، برای تبیین مفردات، ترکیبات، معانی و مضامین اشعار حافظ، بهره برده است. نویسنده، به هفت غزل خاقانی پرداخته که به باور وی، حافظ به قالب و معنای آن‌ها توجه داشته است (رك. حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۵۳۴، ۱۶۳۰، ۳۴۱۷، ۲۸۹۳، ۳۴۰۲ و ۳۶۱۴).<sup>۱۷۵۲</sup>

## ۲. بحث و بررسی

### ۲. ۱. نگاهی به همگونی قطعه‌های مدح آمیز خاقانی و غزل حافظ

خاقانی دو قطعه‌ی ستایش آمیز در بحر مضارع دارد. نخستین قطعه در ستایش «اتسز» خوارزمشاه و دومین در ستایش امیریوسف سپهسالار است. اکنون به ابیاتی از نخستین قطعه اشاره می‌شود:

|                                 |                                   |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| آفاق زیر خاتم خوارزمشاهی است    | ماناز بخت یافت نگین پیمبری        |
| پیش سپیدمهره‌ی قدرش زیون‌تر است | از بانگ پشه دمدمه‌ی کوس سنجری     |
| خاقانی از طریق سخن صد چو عنصری  | خوارزمشاه هزار چو محمود زاولی است |
| (خاقانی، ۱۳۷۴: ۹۲۱)             |                                   |

خاقانی در قطعه‌ی دوم نیز به سیاره‌ی کوکبه‌ی یوسف عراق اشاره می‌کند و از ظلال یوسف بر سر خویش خشنود است.

آمد به دلو در طلب تخت مشتری  
چون یوسف سپهر چهارم ز چاه دی  
آمد که آمد آن فلک مهرپروری  
سیاره‌ای ز کوکبه‌ی یوسف عراق  
چون در ظلال یوسف صدیق دیگری  
خاقانیا چه ترسی ز اخوان گرگ فعل  
(همان: ۹۲۵)

دو قطعه‌ی مدحی بالا، از نظر وزن و موضوع، غزلی از حافظ را به حاطر می‌آورد؛ درواقع اشتراک موضوع غزل حافظ و دو قطعه‌ی خاقانی احساس می‌شود؛ البته آشکار است که مدح خاقانی در هر دو قطعه، اخوانی‌تر و صمیمانه‌تر از لحن بیان حافظ است. حافظ، غزلی اجتماعی‌سیاسی سروده و با توجه به فضای کلی غزل، آشکار است که مربوط به واقعه‌ای مهم در شیراز است. حمیدیان درباره‌ی همین غزل می‌گوید: «در این نیز تردیدی نیست که این شعر ناظر به رویدادی واقعی و تاریخی است» (حمیدیان، ۱۳۹۴، ج: ۵، ۳۸۴۹).

اکنون سه بیت آغازین غزل حافظ را می‌آوریم:

خوش کرد یاوری فلکت روز داوری  
تا شکر چون کنی و چه شکرانه آوری  
آن کس که اوفتاد، خدایش گرفت دست  
گوبر تو باد تاغم افتادگان خوری  
یک حرف صوفیانه بگوییم اجازت است؟  
ای نور دیده، صلح به از جنگ و داوری  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۵۰۷)

فضای حاکم بر غزل حافظ و قطعه‌های خاقانی، بیانگر فضایی اجتماعی‌سیاسی و مدح است. وزن و موسیقی کناری اشعار خاقانی و حافظ نیز، این شباهت و همگون‌سرایی را تقویت می‌کند.

در ادامه‌ی بررسی همگونی‌های غزل‌های حافظ و قطعه‌های خاقانی، به یکی از شاخصه‌های سبکی به کاررفته در غزل‌های حافظ و اشعار خاقانی اشاره و سپس، بر همین مبنای، غزل و قطعه‌ای دیگر از دو شاعر بررسی می‌شود. «منِ» توصیفی در دیوان خاقانی به گونه‌های متفاوت دیده می‌شود و بسامد آن به اندازه‌ای است که بتوان آن را در

شمار شاخصه‌های سبکی شعر خاقانی نوشت. «من که خاقانی ام این مایه صفا یافته‌ام» (خاقانی، ۱۳۷۴: ۹۱۸)، «من نه خاقانی ام که خاقانم» (همان: ۷۹۰) «منم آن کر طرب غمین باشم» (همان: ۷۸۹) و ترکیب‌های «منِ غم‌پرورد» (همان: ۷۱۵)، «منِ مستمند» (همان: ۶۸۵)، «منِ گدا» (همان: ۵۹۷ و ۶۶۷)، «منِ خراب‌دل» (همان: ۵۵۲) و «منِ سگ‌جان» (همان: ۵۴۳)، در شمار شاخصه‌ی خاص سبکی شعر خاقانی است. این‌گونه ترکیب‌ها و لحن بیان در غزل‌های حافظ نیز کاربرد دارد و از نظر بسامد چشمگیر است: «منم آن شاعر ساحر» (حافظ، ۱۳۷۴: ۴۱۴)، «منم که دیده به دیدار...» (همان: ۳۶۹)، «منم که گوشه‌ی میخانه...» (همان: ۲۳۱)، «من و سفینه‌ی حافظ...» (همان: ۴۳۹) و ترکیب‌های «منِ درویش» (همان: ۴۵۹)، «منِ بی‌دل» (همان: ۴۵۵)، «منِ دل‌شده» (همان: ۴۵۷)، «منِ بی‌سامان» (همان: ۴۲۷)، «منِ میخانه‌نشین» (همان: ۴۰۷) و...، در اشعار حافظ بیان‌گر هماننداندیشی‌های زبانی و بیانی دو شاعر و مشرب مشترک آن‌هاست. بسامد این‌گونه «من»‌ها را در شعر خاقانی و حافظ می‌توان در شمار ویژگی سبک شخصی آنان دانست؛ با این تفاوت که منِ خاقانی، شخصی‌تر و محدودتر از منِ حافظ است. منِ حافظ، گستردگی معنایی بیشتری دارد. با توجه به این ویژگی بیانی مشترک، می‌توان قطعه‌ای از خاقانی را با غزلی از حافظ مقایسه کرد؛ خاقانی قطعه‌ای سه‌بیتی دارد و در هر سه بیت، از «من» خویش سخن می‌گوید:

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| «منم» سرآمد دوران که طبع من داند   | چهار جوی جنان از پی جهان‌کندن          |
| به «من» به جنبش همت توان رسید، بلی | گهر چگونه توان یافت جز به کان‌کنند؟    |
| هزار سال، فلک جان‌کند نشیب و فراز  | که چون «منی» به کف آرد مگر به جان‌کنند |

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۹۱۲ و ۹۱۳)

حافظ غزلی بر وزن قطعه‌ی خاقانی دارد. این شعر، با «منم» آغاز می‌شود و در آن، نوعی همگون‌اندیشی با قطعه‌ی خاقانی دیده می‌شود. کاربرد واژه‌های قافیه با وجه مصدری «ورزیدن»، «دیدن»، «رنجیدن» و... در غزل حافظ و ردیف مصدری «کنند» در قطعه‌ی خاقانی، «من» هر دو شاعر را نستوه و شکوه‌مند نشان می‌دهد. این نستوهی و

استمرار تلاش، با کاربرد مصدر، تجلی یافته است. منم‌نم‌های خاقانی و حافظ آشکارا شباهت زبانی و سبکی را به ذهن مخاطب منتقل می‌کند؛ البته تفاوت من خاقانی و حافظ در این است که در من خاقانی خودستایی حس می‌شود؛ اما من حافظ، اجتماعی و ملامتی و عاشقانه است. اینک سرآغاز غزل حافظ:

منم که شهرهی شهرم به عشق ورزیدن  
منم که دیده نیالودهام به بدیدن  
وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم  
که در طریقت ما کافریست رنجیدن  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۶۴)

خاقانی قطعه‌ای مدح‌آمیز در ستایش ممدوحی بی‌نام‌ونشان دارد و از واسطه‌ای هنرمند، می‌خواهد تا پیام شاعر را به شاه برساند. واژه‌های قافیه‌ی «عیسوی»، «معنوی»، «پهلوی»، «بدروی» و «بشنوی» در قطعه‌ی خاقانی و غزل حافظ آمده است. به نظر می‌آید حافظ غزلش را با توجه به قطعه‌ی خاقانی، سامان بخشیده است. علاوه بر همانندی وزن و قافیه، مدح نیز در قطعه‌ی خاقانی و غزل حافظ دیده می‌شود. اکنون به اشعاری از قطعه‌ی خاقانی و غزل حافظ اشاره می‌شود:

خوش‌تر ز اشک مریمی و باد عیسوی  
مرفق دهم به حضرت صاحب قصیده‌ای  
چون زر جعفری، همه موزون و معنوی  
از خلق جعفر دومش آفریده عقل  
خود هند و چین دهی به سؤالی که بشنوی  
شاه‌ها تو را چه فخر به بخشیدن اسب و فیل  
بیدق رموز تازی و معنی پهلوی  
فرزین دل است و شه خرد و رخ ضمیر راست  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۹۳۴ و ۹۳۵)

حافظ:

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی  
می‌خواند دوش درس مقامات معنوی  
تا از درخت، نکته‌ی توحید بشنوی  
يعنى بيا كه آتش موسى نمود گل  
تا خواجه می‌خورد به غزل‌های پهلوی  
مرغان باغ قافیه‌سنجد و بذله‌گو  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۵۳۸)

## ۲. ۲. استقبال حافظ از قصیده‌های خاقانی

خاقانی قصیده‌ای کوتاه در بحر مضارع سروده و از گردون و خیاط روزگار، گله‌مند است.

هرگز به باغ دهر، گیایی وفا نکرد      هرگز ز شست چرخ، خدنگی خطا نکرد  
 (خاقانی، ۱۳۷۴: ۷۶۵)

حافظ دو غزل بر همین وزن و ردیف، اما با قافیه‌ای متفاوت سروده است. در قصیده‌ی خاقانی، گله از دهر و روزگار است. حافظ نیز، در هر دو غزل، با آوردن ردیف «نکرد»، گله و شکایت خود را از معشووقی نشان می‌دهد که به شاعر توجهی ندارد.

رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد      صد لطف چشم داشتم و یک نظر نکرد  
 (حافظ، ۱۳۷۴: ۲۸۷)

دلبر برفت و دلشدگان را خبر نکرد      یاد حریف شهر و رفیق سفر نکرد  
 (همان: ۲۸۷)

خاقانی قصیده‌ای در موضوع عزلت و شکایت سروده که مطلع آن، این‌گونه است:  
 ضممان دار سلامت شد دل من      که دارالملک عزلت را ساخت مسکن  
 (خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۱۷)

حافظ غزلی بر همین وزن و قافیه سروده است. موضوع غزل حافظ عشق و گله‌ی فراق است:

چو گل هر دم به بويت جامه بر تن      کنم چاک از گرييان تا به دامن  
 (حافظ، ۱۳۷۴: ۴۶۱)

البته، منوچهری نیز قصیده‌ای بر همین وزن و قافیه دارد و احتمالاً، این وزن و موسیقی کناری، در روند تطور شعر فارسی، از آغاز تا روزگار حافظ، در کانون توجه و مطلوب شاعران بوده و با پسند و ذوق شاعرانه‌ی حافظ موافق افتاده است:

شبي گيسو فروهشته به دامن      پلاسین معجر و قيرينه گرزن  
 (منوچهری، ۱۳۷۵: ۸۶)

سعدی نیز سروده‌ای همانند غزل حافظ دارد و سرآغاز آن، این‌گونه است:

بکن چندان که خواهی جور بر من                    که دستت برنمی‌دارم ز دامن  
(سعدي، ۱۳۷۲: ۶۲۳)

در ادامه‌ی بحث استقبال حافظ از قصیده‌های خاقانی، به قصیده‌ای از شاعر شروان  
که در ستایش دستور اعظم، مختارالدین، سروده است، می‌پردازم:  
دل صید زلف اوست، به خون در نکوتراست                    و آن صید کان اوست، نگون سر نکوتراست  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۷۴)

حافظ غزلی بر همین وزن و ردیف سروده است:  
باغ مرا چه حاجت سرو و صنوبر است                    شمشاد خانه‌پرور من از که کمتر است  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۲۱)

با توجه به ابیات پایانی قصیده‌ی خاقانی و غزل حافظ، همگون‌سرایی‌هایی در این اشعار  
دیده می‌شود. خاقانی می‌گوید:

گرچه نکوست رزق فراخ از قضا، ولیک                    قانع شدن به رزق مقدار نکوتراست  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۷۷)

حافظ در دنباله‌ی غزل مورد بحث مضمونی همانند خاقانی دارد:  
ما آبروی فقر و قناعت نمی‌بریم                    با پادشه بگوی که روزی مقدار است  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۲۲)

بسامد فخر به شعر و سخن در دیوان خاقانی و حافظ نوعی همگون‌اندیشی را به خاطر  
می‌آورد. این همگون‌سرایی، انگاره‌ی تأثیر و تأثر را تقویت می‌کند. خاقانی:

نى نى به دولت تو امير سخن منم                    عسکرگُش من این نى عسکر نکوتراست  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۷۷)

حافظ چه طرفه شاخ نباتی است کلک تو                    کش میوه دلپذیرتر از شهد و شکر است  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۲۲)

خاقانی ترجیع‌بندی در بحر رجز سروده است که غزلی از حافظ را در یاد زنده  
می‌کند. محتوا و مضمون غزل حافظ و ترجیع‌بند خاقانی، ستایش عشق و اطوار آن  
است:

ای به هزار جان دلم مست و فای روی تو خانه‌ی جان به چار حد وقف هوای روی تو

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۴۶۰)

تاب بنفسه می‌دهد طره‌ی مشکسای تو پرده‌ی غنچه می‌درد خنده‌ی دلگشای تو

(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۷۷)

### ۲. ۳. استقبال حافظ از غزل‌های خاقانی

مضمون عشق و شیوه‌های آن در شعر فارسی، آنقدر گستردگی و شخصیت که نمی‌توان درباره‌ی همگون‌سرایی‌های عاشقانه‌ی شاعران نظری قطعی داد. در بحث همانندی‌های وزن و قافیه و مضامون‌های مشترک غزل‌های خاقانی و حافظ، تنها می‌توان اشاره کرد که خاقانی یکی از چند شاعری است که توانسته در حافظه و ذخیره‌ی ذهنی شاعرانه‌ی حافظ جایی داشته باشد. خاقانی و حافظ، به عنصر «بوی» بسیار توجه داشته‌اند؛ این عنصر در اشعارشان، بسامد بسیار دارد. اشتیاق هر دو شاعر به بوی معشوق و جلوه‌های آن، از همگون‌اندیشی‌های آنان حکایت می‌کند. تصویرپردازی استعاری با ترکیب‌های «یوسف دل» و «بهار دل» در غزل خاقانی و «آهوی مشکین ختن» و «سهی سرو خرامان» در غزل حافظ، مشرب همگون دو شاعر را نشان می‌هد. خاقانی، در غزلی پرسوزوگذار، از باد و کبوتر، خواستار پیام‌آوری از سوی معشوق است. حافظ نیز از «طایر میمون همایون آثار» می‌خواهد که پیامی از بر دلدار بیاورد:

ای باد، بوی یوسف دل‌ها به ما رسان یک نوبر از بهار دل‌ما به ما رسان

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۵۱)

یارب آن آهوی مشکین به ختن باز رسان و آن سهی سرو خرامان به چمن باز رسان

(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۵۸)

خاقانی دو غزل در بحر هزج و با موسیقی کناری «گشاپی»، «نمایی»، «جدایی» و... دارد. این وزن جویباری و نرم‌آهنگ، با ذوق شاعرانه‌ی حافظ موافق افتاده است. در غزل‌های خاقانی و حافظ، مضامون عشق مشترک است:

تب‌ها کشم از هجر تو شب‌های جدایی تب‌ها شودم بسته چو لب‌ها بگشایی

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۹۹)

آن لعل شکرخنده گر از هم بگشایی

حقا که به یک خنده دو عالم بگشایی

(همان: ۶۷۰)

ای دل گر از آن چاه زنخدان به در آیی

(حافظ، ۱۳۷۴: ۵۴۵)

خاقانی در غزلی دیگر، گزارشی رؤیاگونه درباره‌ی «بت خورشیدرویی» دارد که

مستانه حلقه‌ی در شاعر را می‌کوبد. در این غزل، گفت‌وگویی میان شاعر و بت در

جريان است. حافظ، غزلی در همین حال و هوا دارد؛ با این تفاوت که وزن غزل حافظ

با توجه به محتوا، ملایم‌تر از وزن غزل خاقانی است.

خاقانی:

مست تمام آمده است بر در من نیم شب آن بت خورشیدروی و آن مه یاقوت لب

گفتم کاین وقت کیست بر در ما ای عجب کوفت به آواز نرم، حلقه‌ی در، کای غلام

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۵۳)

حافظ:

زلف آشته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست

نیم شب دوش به بالین من آمد، بنشت نرگشش عربده‌جوی و لبیش افسوس‌کنان

(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۱۳)

خاقانی غزلی در بحر رمل دارد. مضمون این غزل عشق است و معشوقی ترک‌تبار،

سن‌سن‌گوی، تو سن‌خوی و کثرفتار، به‌گونه‌ای طنز‌آمیز، در شعر چهره می‌نماید. خاقانی،

با معشوقی رنگ‌آمیز و دروغ‌وعده، مواجه شده است. در غزل حافظ نیز معشوقی از

گونه‌ی معشوق غزل خاقانی دیده می‌شود. حمیدیان با توجه به جلوه‌گری معشوق در

غزل مورد بحث حافظ، معشوق شاعر را «فردی زبر و زرنگ، گربز، طنز‌گو و بذله‌گو،

می‌داند» (حمیدیان، ۱۳۹۴، ج ۵: ۳۶۱۸).

خاقانی:

ترک سن سن گوی تو سن خوی سوسن بوی من گر نگه کردی به سوی من، نبودی سوی من  
 (خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۵۰)

حافظ:

چون شوم خاک رهش، دامن بیفشدند ز من ور بگویم دل بگردان، رو بگرداند ز من  
 (حافظ، ۱۳۷۴: ۴۷۰)

این معشوق دروغ وعده، در ایات دیگر غزل خاقانی و حافظ نیز جلوه‌گر است:

خاقانی:

تا ز دستم رفت و هم زانوی ناھلان نشست شد کبود از شانه‌ی دست، آینه‌ی زانوی من  
 (خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۵۰)

حافظ:

روی رنگین را به هر کس می‌نماید همچو گل ور بگویم بازپوشان، بازپوشاند ز من  
 (حافظ، ۱۳۷۴: ۴۷۰)

به غزلی دیگر از خاقانی اشاره می‌شود که به نظر می‌آید حافظ، غزلی بهشیوه‌ی آن پرداخته است. فضا و لحن حاکم بر هر دو غزل، عاطفی و صمیمانه و فرم هر دو غزل و معنا و محتوای آن‌ها همانند است.

خاقانی:

تو را افتادگان را خواستاری کنی افتادگان را ماسر در آری  
 (خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۹۱)

حافظ:

بیا باما مورز این کینه‌داری که حق صحبت دیرینه داری  
 (حافظ، ۱۳۷۴: ۵۰۵)

حمیدیان بیتی از خسرو و شیرین نظامی آورده و احتمال داده است غزل حافظ متاثر

از این بیت باشد:

نے بسوی شفقتی در سینه داری نے حق صحبت دیرینه داری

(رك. حمیدیان، ۱۳۹۴، ج ۵: ۳۸۳۴)

خاقانی غزلی با محوریت موضوع عشق و اطوار ویژه‌ی آن سروده که به نظر می‌آید حافظ از آن متأثر باشد. خاقانی از معشوقی عهدشکن و سنگدل سخن می‌گوید که توجهی به شاعر دل‌ساخته ندارد:

در دست او فتادم چون مرغ پربریده در پیشت ایستادم چون شمع سربریده

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۶۰)

دامن‌کشان همی‌شد در شرب زرکشیده صد ماهرو ز رشکش، جیب قصب دریده  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۸۷)

نشان چنین معشوقی در دیگر غزل‌های خاقانی نیز هست:

از بوالعجی هر دم، رنگی دگر آمیزی عیسی نهای و روزی، صد رنگ برآمیزی  
دهنگ دلی داری و با هر که فرازآیی یک رنگ شوی حالی و چون آب برآمیزی  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۸۸)

خاقانی و حافظ به جدایی و پیمان‌شکنی معشوق نیز اشاره می‌کنند؛ خاقانی از پیمان‌شکنی معشوق سخن می‌گوید و حافظ از آهوی سیه‌چشم و یار برگزیده‌ای سخن می‌راند که از دست شاعر برون رفته و شاعر از وی می‌خواهد تا اهل نظر، شاعر، را نیازارد:

پیمان مهر بسته و هم در زمان، گستته پیوند وصل داده و هم در زمان، بریده  
(همان: ۶۶۱)

آن آهوی سیه‌چشم، از دست ما برون شد یاران چه چاره سازم با این دل رمیده؟  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۸۸)

صائب تبریزی نیز غزلی غنایی و عاشقانه بر وزن غزل خاقانی و حافظ سروده است که نشان می‌دهد این وزن و موسیقی کناری، برای سرایش اشعار غنایی مناسب بوده و در کانون توجه شاعران ادب فارسی قرار گرفته است:

آن خوش‌پسر درآمد، از خانه می‌کشیده  
مايل به او فتادن، چون میوه‌ی رسیده  
برق سبک‌عنان را مژگان خوش‌نگاهش  
ميدان به طرح داده، چون آهوی رمیده  
(صائب، ۱۳۸۶: ۱۲۹۳)

خاقانی غزلی با مضمون گله و شکایت سروده و از معشوقی درباری و اشرافی که  
شاعر را «افضل» خوانده، به بزم نشانده و از خویش رانده، دلگیر است:

نه از هوای دلبران بری شدم برای تو؟  
چه کرده‌ام به جای تو که نیستم سزای تو؟  
نه افضلم تو خوانده‌ای به بزم خود نشانده‌ای؟  
کنون ز پیش رانده‌ای تو دانی و خدای تو  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۵۷)

حافظ نیز غزلی دارد که از نظر مضمون و موسیقی کناری مانند غزل خاقانی است. در  
این غزل هم، معشوقی اشرافی هست که حافظ او را شاه می‌نامد و شاهنشین چشمش را  
تکیه‌گه خیال او می‌داند:

تاب بنفسه می‌دهد طره‌ی مشکسای تو  
پرده‌ی غنچه می‌درد خنده‌ی دلگشای تو  
شاهنشین چشم من تکیه‌گه خیال توست  
جای دعاست شاه من بی تو مباد جای تو  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۷۷)

خاقانی غزلی در شرح اطوار عشق دارد که در آن از خواری و نیاز عاشق و جفای  
معشوق سخن می‌گوید:

دیدی که یار چون ز دل ما خبر نداشت  
ما را شکار کرد و بیفکند و بر نداشت  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۵۸)

دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت  
 بشکست عهد و زغم ما هیچ غم نداشت  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۴۷)

### ۲.۳.۱. مدح در غزل‌های خاقانی و حافظ

پیشینه‌ی مدح در غزل، به سنایی و انوری و خاقانی بازمی‌گردد. مدح و ستایش در  
غزل‌های خاقانی بسامدی فراوان دارد و از این نظر، الگویی مناسب برای حافظ است.  
حمیدیان درباره‌ی این مطلب می‌گوید: «خاقانی که شاعر قرن ششم است نیز، دارای

غزل تمام مধی و چند غزل دیگر است که یک تا سه بیت مধی دارند» (حمیدیان، ۱۳۸۴: ۳۷). ایشانی با تأکید بر گوناگونی مضامین غزل‌های خاقانی، گریز به مدح را در شمار شیوه‌های غزل‌سرایی شاعر می‌داند (رک. ایشانی، ۱۳۹۲: ۱۳).

خاقانی ۴۴ غزل مدح‌آمیز سروده و در این غزل‌ها به ترکیب‌هایی چون: «ملک مشرق»، «شاه آخستان»، «خدایگان»، «خاقان اکبر»، «خسرو صاحب قران»، «خسرو ایران»، «خسرو عادل»، «شاه شروان» و «ملک اعظم» اشاره می‌کند. فراوانی غزل‌های مধی خاقانی و انس حافظ با دیوان او، مؤید این نظر است که حافظ در غزل‌های مধی اش به غزل‌های خاقانی توجه خاص داشته است. زرین‌کوب با اشاره به همین موضوع، مطلع برخی غزل‌های حافظ را مدح‌آمیز و هم‌تراز قصاید انوری و ظهیر و عبید زakanی می‌داند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۶۶: ۸۱ و ۸۲). برخی از قالب‌ها و مضمون‌های شعر فارسی، پیشینه‌ای دیرینه در عمر شعر فارسی دارد. این پدیده را می‌توان به فراوانی واژگان قافیه و موسیقی کناری منسوب کرد؛ البته، پسند و ذوق شاعران نیز در آفرینش این‌گونه شعرها اثرگذار است. حاتمی هروی، تنها یک غزل دارد که سرآغاز آن چنین است:

آمد بهار خرم و فرخنده روزگار

(مدبری، ۱۳۷۰: ۵۵۹)

اسعد گرگانی غزلی مانند حاتمی هروی دارد:

بسیار شعر گفتم و خواندم به روزگار

یکیک، بهجهد، بر ثقة الملك شهریار

(همان: ۵۳۱)

عمق بخاری، شاعر سده‌ی ششم هجری نیز، قصیده‌ای بهاریه و بر وزن غزل‌های شاعران پیش‌گفته و خاقانی و حافظ دارد. شاید بتوان ادعا کرد که این وزن و موسیقی کناری برای پرداخت قصیده و غزل‌هایی که غنا و مدح را بازتاب می‌دهند، مناسب بوده است:

خیز ای بت بهشتی و آن جام می بیار

کار دیبهشت کرد جهان را بهشت‌وار

(عمق بخارایی، بی‌تا: ۱۶۲)

با توجه به پیشینه‌ی این‌گونه غزل‌سرایی در شعر فارسی، به دو غزل مدحی از خاقانی و حافظ اشاره می‌شود. بر پایه‌ی همگونی‌های صورت و محتوا، شاید حافظ به غزل مدحی خاقانی نظر داشته است. خاقانی در غزلی با التزام واژه‌ی «بنفسه»، حسب حال‌گونه‌ای می‌سراید و خود را «بنفسه‌دل» می‌نامد. چهار بیت پایانی غزل خاقانی در مدح سلطان اعظم است:

لب‌ها بنفسه‌رنگ ز تب‌های بی‌قرار  
خاقانی بنفسه‌دلم خواند روزگار  
تا دسته‌ی بنفسه نهم پیش شهریار  
اندر دل مخالف دین شد بنفسه‌کار  
بیخ بنفسه بوی دهان شراب‌خوار  
تیغش بنفسه‌تن است به رنگ بنفسه‌زار  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۱۷)

پیش لب تو حلقه‌به‌گوشم بنفسه‌وار  
از بس که غم خورم ز سپهر بنفسه‌رنگ  
باز از دل بنفسه‌صفت تحفه‌ای کنم  
سلطان اعظم آنکه به تیغ بنفسه‌فام  
تیغ بنفسه‌گونش برد شاخ شر چنانک  
گر پیش ما به بوی بنفسه برد نمک

حافظ نیز غزلی دارد که شکل و معنایش هم‌تراز غزل خاقانی است. در این غزل شرح آرزومندی و ستایش شاه به چشم می‌آید:

ساقی به روی شاه بین ماه و می بیار  
یارب ز چشم‌زخم زمانش نگاه دار  
جام مرصع تو بدین در شاهوار  
بر قلب ما بیخش که نقدیست کم عیار  
ناچار باده‌نوش که از دست رفت کار  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۵۹ و ۳۶۰)

عید است و آخر گل و یاران در انتظار  
خوش دولتی سرت خرم و خوش خسروی کریم  
می خور به شعر بندۀ که زیبی دگر دهد  
زانجاکه پرده‌پوشی عفو کریم توست  
حافظ چو رفت روزه و گل نیز می‌رود

خاقانی غزلی دیگر با مضمون مدح سروده است. ردیف شعر، فعل دعایی «تو باد» است:

|                                      |                                 |
|--------------------------------------|---------------------------------|
| بوسه‌گه آسمان، نعل سمند تو باد       | نورده آفتاب، بخت بلند تو باد    |
| خواجهی جانی به لطف، شاه جهانی به قدر | گردن هر گردنی، رام کمند تو باد  |
| سرمه‌ی خاقانی است، خاک سر کوی تو     | افسر خاقان چین، نعل سمند تو باد |

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۸۷)

حافظ هم غزلی مدحی با ردیف «تو باد» سروده است. این غزل پنج بیتی، در ستایش خسروی است که گوی فلک در خم چوگان اوست و به نظر می‌آید از سرودهای روزگار جوانی شاعر باشد. شباهت مضمون در هر دو غزل، با توجه به فعل دعایی «تو باد» آشکار است. در غزل حافظ، تخلص شاعر نیامده است؛ این شعر، درواقع، پیرنگ قصیده‌ای ناتمام از روزگار جوانی حافظ است:

خسرو، گوی فلک در خم چوگان تو باد  
ساحت کون و مکان، عرصه‌ی میدان تو باد  
زلف خاتون ظفر شیفته‌ی پرچم توست  
دیده‌ی فتح ابد، عاشق جولان تو باد  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۴۷)

### ۳. بن‌مايه‌های همگون خاقانی و حافظ

اکنون به پاره‌ای از بن‌مايه‌های همگون اشعار خاقانی و غزل‌های حافظ می‌پردازیم. ریاحی درباره‌ی این مطلب می‌گوید: «اما از راه معنی، تحقیق معانی و مضامینی که حافظ از پیشینیان گرفته یا به صورت توارد در سخنش آمده، محتاج کوشش بیشتری است» (ریاحی، ۱۳۶۸: ۱۸۱). دشتی، با اشاره به اثرپذیری حافظ از خاقانی، به نمونه‌هایی از بن‌مايه‌های همگون دو شاعر اشاره کرده و افروده است: «اگر تفحص منظمی صورت گیرد، خیلی بیش از آن موارد بتوان پیدا کرد» (دشتی، ۱۳۵۵: ۲۱۷).

مفهوم عشق، اغتنام فرصت، حکیمانه‌ها، قلندریات، باده‌ستایی، گله از کسداد هنر، ستایش هنر، ریاستیزی و شادزیستی، از جمله موضوعات مورد علاقه‌ی خاقانی و حافظ بوده است. به نظر می‌آید حافظ، به دلیل انس با دیوان خاقانی، از واژگان و درون‌مايه‌های غزل‌ها و دیگر اشعار شاعر شروان بهره برده است.

### ۳. ۱. جلوه‌های عشق در دیوان خاقانی و حافظ

خاقانی و حافظ در توصیف ذوق و حالت و فرازوفرودهای عشق، اشعاری شکوهمند سروده‌اند. به برخی از این همگون‌اندیشی‌ها اشاره می‌کنیم:

## پاکی راه عشق:

به عیاری توان رفتن ره عشق  
که این ره دامن تر برتابد

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۷۶)

آشنايان ره عشق در اين بحر عميق  
غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده

(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۸۶)

خاقانی و حافظ، مستی عشق را از مستی آب انگور، فرق می‌نهند:

این حریفان جمله مستان می‌اند  
مست عشقی ز آن میان آخر کجاست؟

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۴۶۷)

مستی عشق نیست در سرتو  
رو که تو مست آب انگوری

(حافظ، ۱۳۷۴: ۵۰۹)

## حالت عشق و خون دیده:

هر که در عاشقی قدم نزده است

او چه داند که چیست حالت عشق

بر دل از خون دیده نم نزده است

که بر او عشق تیر غم نزده است

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۶۹)

نازپرورد تنعم نبرد راه به دوست

(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۰۱)

اشک خونین به طبیان بنمودم، گفتند

(همان: ۲۷۷)

## زر و وصال سروقامتان:

گل ز باغ رخت آن کس گیرد

که چو گل زر ترش در دهن است

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۶۴)

من گدا هوس سروقامتی دارم

که دست در کمرش جز به سیم و زر نرود

(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۴۵)

درد عشق و طبیب:

درد من بر طبیب عرضه مکن  
تو مسیح منی خودم دریاب  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۵۳)

برو به دست کن ای مرده دل، مسیح دمی  
طبیب راه نشین، درد عشق نشناشد  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۵۲۵)

غیرت عشق:

نگذارم که جهانی به جمالش نگرنند  
شوم از خون جگر پرده به پیشش بتنم  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۴۳)

از بهر خدا زلف مپیرای که ما را  
شب نیست که صد عربده با باد صبا نیست  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۴۱)

زلف و بوی:

زان زلف مشکر نگ، نسیمی به ما فرست  
یک موی سربه مهر، به دست صبا فرست  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۵۹)

با صبا همراه بفرست از رخت گل دسته ای  
بو که بوی بشنویم از خاک بستان شما  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۰۲)

نگین لب معشوق:

آن کس که نگین لب تو یافت به صد جان  
در عرض وی انگشتی جم نپذیرد  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۱۴)

از لعل تو گر یام انگشتی زنهار  
صد ملک سلیمانش در زیر نگین باشد  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۰۲)

خرابات و خرابی:

ز آن پیش تر کز خرابی عالم خراب گردد  
ساقی برات ما ران بر عالم خرابی  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۴۷۸)

ز آن پیش تر که عالم فانی شود خراب  
مار از جام باده ی گلگون خراب کن  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۶۶)

## ازلیت عشق:

هوای تو عرضی نیست، مادرآورد است  
به روزگار هوای تو کم شود؟ نی نی

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۶۰)

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست  
آنچه آغاز ندارد نپذیرد انجام

(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۰۴)

## قضای آسمانی:

وصل تو بقای جاودانیست  
عشق تو قضای آسمانیست

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۶۶)

مرا مهر سیه‌چشمان، ز سر بیرون نخواهد شد

(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۰۵)

## کبریای معشوق:

خاقانی گدای به وصل تو کی رسد؟  
کز کبریا سلام به سلطان نمی‌دهی

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۸۷)

ترک ماسوی کس نمی‌نگرد

(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۹۹)

## حسن و ملاحظت:

تا ملاحظت را به حسن آمیخته است

هر که آن می‌بیند آن می‌خواندش

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۲۳)

اینکه می‌گویند آن خوشتر ز حسن

(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۴۳)

با توجه به آنچه گذشت، عشق و حالات آن از برجسته‌ترین مضمون‌های مشترک اشعار

خاقانی و حافظ است.

### ۳. ۲. راستی ورزی و ریاستیزی

تقابل خیر و شر و رویارویی اخلاص و ریا، در ادب فارسی بسیار پرسامد و دیرینه است و در بیشتر متون حکمی، عرفانی و حتی اساطیر ایرانی بازتاب دارد. در ادب منظوم و منتشر و مأثر صوفیانه، گرفتاری‌های انسان با مسئله‌ی تظاهر و ریاکاری در پیوند است. شفیعی کدکنی، اخلاص را از برجسته‌ترین ویژگی‌های جامعه‌ی متعادل و ریا را بزرگ‌ترین آفت اجتماعی می‌داند (رک. ابوالخیر میهنه، ۱۳۹۳: هشتادوشش). در گفتار دیگر بزرگان ادب عرفانی نیز، حقیقت صدق و راستی دل، ستوده است (رک. عابدی، ۱۳۸۹: ۳۹۹ و ۴۰۲). این موضوع آنقدر از دیدگاه اجتماعی مهم بوده که «معصیت مخلص» را بهتر از «عبادت مرایی» دانسته، عبادت مرایی را با نفاق و معصیت مخلص را با توبه و غفران مرتبط دانسته‌اند (رک. همان: ۴۰۲). در دیوان خاقانی و حافظ نیز این‌گونه رفتارهای اجتماعی در کانون توجه بوده است. خاقانی می‌گوید:

|                             |                              |
|-----------------------------|------------------------------|
| Zahed kowه آستینی برفساند   | Z او کلید خمسستان بیرون فتاد |
| Sofi qara kebودی چاک زد     | ساغریش از بادبان بیرون فتاد  |
| Biad desatar meudan در ربود | کعبینی از میان بیرون فتاد    |

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۴۷۴ و ۴۷۵)

خاقانی در جامه‌ی ازرق و بی‌وفایی، حافظ و مردمی نمی‌بیند:  
نیست اندر جامه‌ی ازرق وفا و مردمی      چرخ ازرق‌پوش، آنک عمر خواه و جان سтан  
(همان: ۲۳۷)

و از سبحه‌ی پارسا، گریزان است:  
حریف صبحم نه سبوح خوانم      که از سبحه‌ی پارسا می‌گریزم  
(همان: ۲۸۹)

زناربستان باصدقافت را بر دین ریازده ترجیح می‌دهد:  
با ریا دین به بهشت نبرد وز سر صدق      برهاند هم زنار من از نار مرا  
(همان: ۴۰)

و تسبیح آشکار و زنار پنهان را از آفات اجتماعی زمانه‌اش برمی‌شمارد:  
**باز تسبیح آشکار افکندهام باز زنار از نهان دربسته‌ام**  
(همان: ۶۳۹)

خدمت حلقه‌به‌گوشان ختن را ارزشمندتر از طاعت کعبه‌نشینان ریایی می‌داند:  
**هم خدمت این حلقه‌به‌گوشان ختن به از طاعت آن کعبه‌نشینان ریایی**  
(همان: ۴۳۵)

خاقانی، از رنگ نفاق حاکم بر روزگار، رنجیده و رنجور نفاق دوستان است و از  
کرامات فروشان و تزهد ایشان بیزار:  
**ای کرامات فروشان، دم افسون شما علت افزود که معلول ریایید همه**  
(همان: ۴۱۰)

**رنجور نفاق دوستانم ز آمیزش دوستانم را بس**  
(همان: ۵۱۰)

**بده جام فرعونیام کز تزهد چو فرعونیان ز اژدها می‌گریزم**  
(همان: ۲۸۹)

این شیوه‌ی ریاستیزانه و اخلاص‌ستایانه که با مشرب اهل ملامت و قلندریه نیز  
سازگار بوده، در دیوان حافظ هم نمودی رنگارنگ دارد؛ حافظ، در ستایش صدق و  
نکوهش نفاق و زرق، اشعاری جاودانه رقم زده است. حافظ، بی‌پرده، پرده از چهره‌ی  
طبقات اجتماعی ریاکار برمی‌افکند. اخلاص و صدق را دربرابر نفاق و زرق می‌نشاند و  
طريق رندی و عشق برمی‌گزینند:

**نفاق و زرق نبخشد صفاتی دل حافظ طريق رندی و عشق اختيار خواهم کرد**  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۸۵)

به بندگی ڈردی‌کشان یکرنگ، دربرابر ازرق‌جامگان دلسیه کمر می‌بندد:  
**غلام همت دردی‌کشان یکرنگم نه آن گروه که ازرق‌لباس و دلسیه‌اند**  
(همان: ۳۳۰)

حافظ خود را در شمار رندان ریا و حریفان نفاق نمی‌آورد:

مانه رندان ریاییم و حریفان نفاق آنکه او عالم سر است، بدین حال گواست  
(همان: ۲۰۹)

او گاه بر کسی که بوی ریای شاعر را دریافته، آفرین می‌فرستد و خرقهی نادرویش خویش را می‌نکوهد:

گفتی از حافظ ما بوی ریا می‌آید آفرین بر نفست باد که خوش بردن بوی  
(همان: ۵۳۸)

اعتقادی بنما و بگذر بهر خدا تا در این خرقه ندانی که چه نادرویشم  
(همان: ۴۲۸)

حافظ از زهد ریا بی‌نیاز است:

حافظ مکن ملامت رندان که در ازل ما را خدا ز زهد ریا بی‌نیاز کرد  
(همان: ۲۸۴)

درمجموع، خاقانی و حافظ در پاییندی به راستی و مخالفت با نفاق و ریاکاری، همگون‌اندیشی‌هایی دارند که در ادامه به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

می‌خوری به کز ریا طاعت کنی گفتم و تیر از کمان آمد برون  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۴۹۲)

می‌خوری به که روی طاعت بی‌درد کنی اندکی درد به از طاعت بسیار مرا  
(همان: ۴۰)

می‌خور که صد گناه ز اغیار در حجاب بهتر ز طاعتی که به روی‌وریا کند  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۲۶)

گر کعبه جویی با ریا بتخانه سازی کعبه را وربت پرستی بی‌ریا کعبه شاخوان آیدت  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۴۵۲)

ثواب روزه و حج قبول، آن کس برد که خاک میکدهی عشق را زیارت کرد  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۸۲)

|  |  |
|--|--|
| نفاق و زرق نبخشد صفات دل حافظ          | طريق رندی و عشق اختيار خواهم کرد       |
| (همان: ۲۸۵)                            |  |
| با ریا دین به بهشت نبرد، وز سر صدق     | برهاند هم زنار من از نار مرا           |
| (حاقانی، ۱۳۷۴: ۴۰)                     |  |
| به صدق کوش که خورشید زاید از نفست      | که از دروغ سیه روی گشت صبح نخست        |
| (حافظ، ۱۳۷۴: ۲۱۴)                      | (حافظ، ۱۳۷۴: ۲۱۴)                      |
| پای رندان بوسه زن حاقانیا              | خاصه پایی کز جهان آمد برون             |
|  | (حاقانی، ۱۳۷۴: ۴۹۲)                    |
| مبوس جز لب ساقی و جام می حافظ          | که دست زهد فروشان خطاست بوسیدن         |
| (حافظ، ۱۳۷۴: ۴۶۴)                      | (حافظ، ۱۳۷۴: ۴۶۴)                      |
| محرم از بهر نهان کاران به کار آید حریف | ما که می پیدا خوریم از کار محرم فارغیم |
| (حاقانی، ۱۳۷۴: ۶۳۰)                    | (حاقانی، ۱۳۷۴: ۶۳۰)                    |
| شراب و عیش نهان چیست؟ کار بی بنیاد     | زدیم بر صف رندان و هرچه بادا باد       |
| (حافظ، ۱۳۷۴: ۲۶۲)                      | (حافظ، ۱۳۷۴: ۲۶۲)                      |

### ۳. دریافت زندگی، اعتنام فرصت، بی‌اعتباری زندگی و نفی خود

حاقانی و حافظ، بهارستا و علاقه‌مند به چشیدن طعم وقت هستند و فرصت دیدار را مغتنم می‌دانند:

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| نیست ز نامده خبر، وز دم رفته حاصلی | حاصل وقت را نگر تا دم رفته ننگری       |
| (حاقانی، ۱۳۷۴: ۴۲۶)                |  |
| ببین که عمر گریان دریده می‌گذرد    | بگیر دامنش از ره به سوی باده بیار      |
| (همان: ۶۲۰)                        |  |
| وقت را غنیمت دان آن قادر که بتوانی | حاصل از حیات ای دل، این دم است تا دانی |
| (حافظ، ۱۳۷۴: ۵۲۷)                  | (حافظ، ۱۳۷۴: ۵۲۷)                      |

- |  |  |
|--|--|
| <p>لب کن چو لب چمن کنون لعل سلب<br/>(خاقانی، ۱۳۷۴: ۷۰۳)</p> <p>آمد به چمن مرغ صریحاً به شغب<br/>(همان)</p> <p>زو هر جو، جوهریست جوجو در ده<br/>(همان: ۷۳۵)</p> <p>يعنى لب جام و لب جوى و لب دلジョى<br/>(همان: ۹۳۷)</p> <p>دور فلك درنگ ندارد، شتاب کن<br/>(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۶۶)</p> <p>فغان فتاد به ببل، نقاب گل که کشید؟<br/>(همان: ۱۶۱)</p> <p>بر لب جوى، طرب جوى و به کف، ساغر گير<br/>(همان: ۳۶۸)</p> <p>خاقانی راه گریز از خودپرستی را در پناه رطل جست و جو می‌کند و حافظ برای<br/>ویرانی نقش خودپرستی، به می‌پرستی روی می‌آورد:</p> <p>مرا از من و ما به یک رطل برهان<br/>(خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۸۹)</p> <p>که تا خراب کنم نقش خود بر آب زدم<br/>(حافظ، ۱۳۷۴: ۶۴۶)</p> <p>کز دو نفس بیش نیست، اول و انجام صبح<br/>(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۱۹)</p> <p>عمری که بی‌حضور صراحی و جام رفت<br/>(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۵۱)</p> | <p>جان چمن و جان چمانه بطلب<br/>(خاقانی، ۱۳۷۴: ۷۰۳)</p> <p>جان تازه کن از مرغ صراحی به طرب<br/>(همان)</p> <p>صبح است شراب صبح پرتو در ده<br/>(همان: ۷۳۵)</p> <p>اکنون که چمن سبزسلب گشت سه لب داشت<br/>(همان: ۹۳۷)</p> <p>صبح است ساقیا، قدحی پرشراب کن<br/>(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۶۶)</p> <p>صفیر مرغ برآمد، بط شراب کجاست؟<br/>(همان: ۱۶۱)</p> <p>میل رفتن مکن ای دوست، دمی با ما باش<br/>(همان: ۳۶۸)</p> <p>خاقانی راه گریز از خودپرستی را در پناه رطل جست و جو می‌کند و حافظ برای<br/>ویرانی نقش خودپرستی، به می‌پرستی روی می‌آورد:</p> <p>که من هم ز من، هم ز ما می‌گریزم<br/>(خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۸۹)</p> <p>به می‌پرستی از آن نقش خود بر آب زدم<br/>(حافظ، ۱۳۷۴: ۶۴۶)</p> <p>تا دو نفس حاصل است، عمر قضا کن به می<br/>(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۱۹)</p> <p>وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم<br/>(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۵۱)</p> |
|--|--|

دوستان وقت گل آن به که به عشرت کوشیم سخن اهل دل است این و به جان بنیوشیم  
(همان: ۴۵۲)

**۳. ۴. گرایش‌های زاهدانه و درویشانه، ستایش هنر و گله از کساد هنر**  
خاقانی و حافظ نگرش‌های همگون دیگری نیز دارند؛ گوشه‌گیری از خلق و دیدگاه‌های  
عارفانه و همراه با گله و شکایت از روزگار و ستایش هنر، از جمله‌ی این  
هماننداندیشی‌هاست. خاقانی جُستن اهل را مثل جستن سایه‌ی عنقا، کوشش بی‌حاصل  
و مردمی و وفا را کیمیا و سیمرغ‌وار کمیاب می‌داند:

امروز مردمی و وفا کیمیا شده است ای مرد، کیمیا چه که سیمرغ‌وار هم  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۷۸۶)

وفا مجوى ز کس، ور سخن نمی‌شنوی  
به‌هرزه طالب سیمرغ و کیمیا می‌باش  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۷۹)

#### غم غریبی و غربت:

خاقانی غریبیم و در تنگنای عالم  
دارم هزار اnde و اnde بری ندارم  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۲۷۹)

به‌جز صبا و شمال نمی‌شناشد کس  
عزیز من که به‌جز باد نیست دمسازم  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۲۲)

#### هنر و بی‌هنر:

بی‌هنر خوش چو گل که بر کمرش  
کیسه‌ه جز لعل تر ندوخته‌اند  
که کلاهش مگر ندوخته‌اند  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۱۰۵ و ۱۰۴)

آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند  
تکیه آن به که بر این بحر معلق نکنیم  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۴۵۴)

یادکردی به هنر جاه بس است  
که ز اسباب همه ملاح ذم است  
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۸۲۱)

قلندران حقیقت به نیم جو نخرند،  
قبای اطلس آنکس که از هنر عاریست  
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۳۹)

گوهر معرفت آموز که با خود ببری  
که نصیب دگران است نصاب زر و سیم  
(همان: ۴۴۶)

#### ۴. نتیجه‌گیری

به نظر می‌آید زبان فارسی در حوزه‌ی شعر، با توجه به بسامد و گسترده‌ی ترکیب‌ها (وصفي و اضافي) و فراوانی واژگان و کاربرد آن در موسيقى کناري (بهويژه قافيه)، وزن و فرم‌هایي ويژه آفریده است؛ به عبارت دیگر، قابلیت‌های شعری زبان فارسی با سنجه‌ي قريحه‌ي شاعران شاخص، سنجیده و کشف شده است. يكى از معیارهای حسن انتخاب شاعران در سرایش شعر پسندیده، انس و آشنايی ايشان با موسيقى بوده است. با نگاهی گذرا به تکرار معنadar برخی اوزان شعر فارسی، می‌توان دریافت که بسياری از درون‌مايه‌ها و أغراض شعر فارسی با خوي و طبع شاعران شاخص فارسی‌زبان سازگار بوده است. با توجه به آنچه گفته شد، حافظ با دریافتني هشيارانه، همه‌ي آنچه دیگران گفته‌اند، در جلوه‌اي شاعرانه‌تر نمایش داده و از همه‌ي شاعران پیش از خود آشكارا و پنهان بهره برده است. موضوع‌هایي همچون: عشق، فرصت سبز زندگی، درد بشري، گله و شکایت، فخر، بهار و باده‌ستايي، معانه‌سرایي، مدح در غزل، هنرستايي، گله از کسد هنر و رياستيزی، در ديوان حافظ جلوه‌اي بارز دارد و همه‌ي اين أغراض شعر در ديوان خاقاني، بهويژه در غزل‌هايش، آمده است. همگون‌اندیشي حافظ و خاقاني را نمي‌توان به غزل‌های دو شاعر محدود کرد؛ حافظ با ژرف‌نگري در ديوان خاقاني، از خوش‌آهنگ‌ترین وزن‌ها، رنگين‌ترین تصاوير و توصيف‌ها و بهترین معاني اشعار خاقاني، در ترکيب و ساختار غزل‌هايش بهره برده است.

حافظ با کمک حافظه‌ي شگفتش، واژگان و ترکيب‌ها و تصاوير اشعار شاعران گذشته را در اختيار داشته است. اين آشنايي، خواسته و ناخواسته، در آفرينش غزل‌هايش

مؤثر افتاده است. عاشقانه‌ها، باده‌ستایی‌ها و مغانه‌سرایی‌ها، جلوه‌های عشق، فخر‌سرایی‌ها، بهار‌ستایی‌ها و مدح، در غزل خاقانی، بیشترین تأثیر را در دیوان حافظ داشته است و می‌توان دریافت که مشرب هنری و تیره‌ی فکری او نیز در این موارد، سازگار با خاقانی بوده است. عنصر عشق و جلوه‌های آن در شعر خاقانی و حافظ، بیشتر، خوی آشتی‌گرای عاشق و بینیازی و ستمگری معشوق را نشان می‌دهد. صور خیال، به‌ویژه استعاره، بسامدی چشمگیر در سرایش اشعار عاشقانه‌ی دو شاعر دارد. آنچه از سروده‌های عاشقانه‌ی خاقانی و حافظ دریافت می‌شود، تجلی عشقی انسانی و زمینی‌ست و بیشتر، بیانگر جایگاه اجتماعی بلند و درباری معشوق است که در بیشتر غزل‌ها بازتاب یافته است.

#### یادداشت

۱. درباره‌ی چگونگی مدح در غزل‌های حافظ به مقاله‌ی حیدری و دژم (۱۳۹۲) بنگرید.

#### منابع

- ابوالخیر میهنی، ابوسعید. (۱۳۹۳). *اسرار التوحید*. به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگه.
- ایشانی، طاهره. (۱۳۹۲). «سیر غزل مدحی در ادب فارسی از سنایی تا حافظ»، *کهن‌نامه‌ی ادب فارسی*، سال ۴، ش. ۳، صص ۱-۲۷.
- بی‌نام. (۱۳۳۵). «خاقانی و حافظ»، *مجله‌ی سخن*. دوره‌ی ۷، ص. ۹.
- چراغی، علی. (۱۳۷۳). «حافظ و خاقانی»، *روزنامه‌ی کیهان*، ۱۳ و ۲۰ مهر.
- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۷۴). *دیوان اشعار*. به‌اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: نشر زوار.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۴). «سنن مدیحه‌پردازی ضمن غزل با اشاره به جایگاه سعدی»، *فصلنامه‌ی تخصصی زبان و ادبیات فارسی*، سال ۱، ش. ۳، صص ۳۶-۴۰.

- \_\_\_\_\_. (۱۳۹۴). *شرح شوق*. تهران: نشر قطره.
- حیدری، علی و مهرنوش ذژم. (۱۳۹۲). «جایگاه تخلص در غزل‌های مدحی حافظ»، *مجله‌ی شعرپژوهی*، سال ۵، ش ۴، صص ۶۷-۹۰.
- خاقانی شروانی، بدیل بن علی. (۱۳۷۴). *دیوان اشعار*. به کوشش ضیاءالدین سجادی. تهران: نشر زوار.
- خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۵). *حافظنامه*. ج ۱. تهران: نشر علمی فرهنگی.
- دشتی، علی. (۱۳۵۵). *خاقانی، شاعری دیرآشنا*. تهران: امیرکبیر.
- رسلی، مرضیه. (۱۳۸۴). «سیمای خاقانی در آینه‌ی شعر حافظ؛ پیام دوست در نسیم سحر»، *روزنامه‌ی کیهان*، ۶ دی، ص ۹.
- ریاحی، محمدامین. (۱۳۶۸). *گالگشت در شعر و اندیشه‌ی حافظ*. تهران: انتشارات علمی.
- ریاحی‌زمین، زهرا. (۱۳۸۴). «طرز سخن خاقانی و حافظ»، *مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی* دانشگاه شیراز، دوره‌ی ۲۲، ش ۳، صص ۹۵-۱۱۰.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۶). *از کوچه‌ی رنداز*. تهران: امیرکبیر.
- سجادی، ضیاءالدین. (۱۳۵۱). «ایهام تناسب در شعر خاقانی و حافظ»، *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی* دانشگاه تهران، ش ۷۹ و ۸۰، صص ۹۵-۱۱۰.
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۲). *کلیات سعدی*. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: نشر نگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۶۹). *سیر غزل در شعر فارسی*. تهران: نشر آگاه.
- صائب تبریزی، میرزا محمدعلی. (۱۳۸۶). *دیوان اشعار*. به اهتمام جهانگیر منصور. تهران: نشر نگاه.
- عابدی، محمود. (۱۳۸۵). *یک حرف صوفیانه*. تهران: سخن.
- عمق‌بخارایی، شهاب‌الدین. (بی‌تا). *دیوان اشعار*. به کوشش سعید نفیسی. تهران: فروغی.

- غنی پورملکشاه، احمد و سبیکه اسفندیار. (۱۳۹۰). «تأثر حافظ از خاقانی در غزل‌هایش»، نامه‌ی پارسی، ش ۵۷ و ۵۶، صص ۵۹-۷۹.
- فرزاد، مسعود. (۱۳۴۸). «حافظ و خاقانی»، مجله‌ی خرد و کوشش، ش ۱، صص ۹۶-۱۱۷.
- قزوینی، محمد. (۱۳۲۳). «بعضی تصمین‌های حافظ»، مجله‌ی یادگار، سال ۱، ش ۶، صص ۶۲-۷۱.
- گلی، احمد. (۱۳۸۲). «بررسی سبک‌شناسی غزلی از خاقانی و حافظ»، زبان و ادب، دوره‌ی ۶، سال ۱۷، صص ۱۲۲-۱۳۲.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۳). «قلندریات خاقانی و حافظ»، فصلنامه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم آذربایجان، سال ۱، ش ۲، صص ۱۹۷-۱۲۲.
- معدن‌کن، معصومه. (۱۳۷۲). «تأثیرات حافظ شیرازی از خاقانی شروانی»، آشنا، سال ۲، ش ۱۲، صص ۷۰-۷۹.
- مدبری، محمود. (۱۳۷۰). شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان. بی‌جا: نشر پانوس.
- منوچهری‌دامغانی، ابوالنجم. (۱۳۷۵). دیوان منوچهری. به کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: نشر زوار.
- مؤیدشیرازی، جعفر. (۱۳۷۲). شعر خاقانی. شیراز: نشر دانشگاه شیراز.
- میرافضلی، سیدعلی. (۱۳۶۹). «زین قصه‌ی دراز؛ حرف‌هایی درباره‌ی تأثیر پیشینیان بر حافظ»، نشردانش، ش ۵۸، صص ۱۸-۲۶.
- \_\_\_\_\_ . (۱۳۶۹). «زین قصه‌ی دراز؛ حرف‌هایی درباره‌ی تأثیر پیشینیان بر حافظ»، نشردانش، ش ۵۹، صص ۳۴-۴۴.
- نظمی گنجه‌ای، الیاس. (۱۳۸۳). خسرو و شیرین. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: سارنگ.

## فخر قدسی حافظ در ژرفای دولت قرآن

سیدفضل الله میر قادری\*

### چکیده

ژرفای اندیشه‌ی حافظ و پیوند اشعارش با کلام خدا فراتر از آن است که تا به امروز درباره‌ی آن گفته و نگاشته شده است. او در عرصه‌ی معرفت موفق بوده و برای موفقیت دیگران توصیه‌هایی شایسته داشته است. نکته‌ی شایان توجه این است که او نخواسته آنچه بدان دست یافته، از دیگران پنهان دارد؛ بلکه آن را با صراحةً بیان کرده است. آنچه در این نوشتار پیش رو داریم، پاسخ به این پرسش‌هاست: دولت قرآن چگونه پدیده‌ای سنت و حافظ چگونه از ژرفای دولت قرآن به فخر قدسی رسیده و وظیفه‌ی مخاطبان و دوستداران خواجه چیست؟ در این پژوهش با شیوه‌ی توصیفی تحلیلی، این معنا حاصل گشت که دولت در بیان خواجه همان مدد و یمن همت است و حافظ با ارتباط دقیق و مستمر و حساب‌شده‌ی خود با قرآن، از ژرفای آن بهره‌مند گشته است؛ همچنین، او با این بهره‌مندی منحصر به فرد، فخری ویژه به دست آورده و اظهار کرده که همان فخر قدسی است. وظیفه‌ی مخاطبان، دوستداران و ارادتمدان او نیز به کاربستان این معارف در زندگی است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، بهره‌مندی، فخر قدسی، دولت قرآن.

\* استاد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شیراز، sfmirghaderi@gmail.com

## ۱. مقدمه

شخصیت شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی و اشعارش، عرصه‌ای شگفت از حیات معنوی و اجتماعی و فردی ما را دربرگرفته است. با گذشت زمان و با اینکه درباره‌ی حافظ و اشعارش بسیار سخن می‌گویند و سخن‌سرایان و پژوهشگران، همه‌ساله، پژوهش‌های جدید و جذاب خویش را درباره‌ی اشعار حافظ عرضه می‌کنند، آنگاه که بار دگر به سوی او رو می‌کنیم و به شعرش نظری می‌اندازیم، گویی که در ابتدای راهیم و تازه ابتدای سخن‌گفتنمان درباره‌ی حافظ و شعر اوست. حافظ افزون بر مضامین رایج و قراردادی، معناسُر است و اندیشه‌ورزانه شعر سروده و از همه مهم‌تر اینکه حافظ از زندگی سخن می‌گوید؛ زندگی سُرا و زنده‌سُراست. بهاء‌الدین خرمشاهی می‌گوید: «روشن فکران دهه‌های اخیر حافظ را کشف مجدد کرده‌اند. همدل‌ترین و همدام‌ترین و محترم‌ترین هنرمندی که از این سرزمین برخاسته و در کنار دل یکایک ما نشسته، حافظ است» (خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۳۳۴). در یک کلام ساده و بی‌پیرایه و موجز باید گفت:

حافظ و شعرش تاریخ مصرف ندارد!

برای دستیابی به علل و عوامل این پدیده، با ژرف‌نگری در دیوان شاعر، به این نتیجه می‌رسیم که محبوبیت حافظ رازورمزی دارد. وقتی به‌طور معمول آن را جست‌وجو کنیم، درمی‌یابیم که عواملی مختلف، از قبیل ایمان و اخلاص (یکتایی و یکسویی)، امیدواری و توجه به لطف حق و مقام رضا، آزادگی و استغنا و عزت نفس، خود را از خطای مصون ندانستن، سحرخیزی و بیداری در شب، شکیبایی در برابر مشکلات و دشواری‌ها، پندگرفتن از رخدادها و حوادث روزگار، یادآوری و شکر نعمت، تقاضیم اندیزه‌ای خالصانه و تجربه‌های شخصی به اهلش و مبارزه با کج روی‌ها، موجب گشته است که شعر او ماندگار شود و شخصیتی ممتاز از او در ذهن و زبان و زندگی همگان باقی بماند (رک. میر قادری، ۱۳۸۰: ۴۷-۶۸).

اگر بخواهیم همه‌ی این علل و عوامل را در بیانی کوتاه عرضه کنیم، باید بگوییم: «حافظ عشق را محور قرار داده است». عشق را ابدی و ازلی می‌داند و آن را اساس

آفرینش دانسته و دشواری‌های آن را بیان می‌کند. آن را هنری شریف و فضیلتی بزرگ دانسته و به حیات‌بخشی آن توجه دارد و به کیمیاگری و شادی‌آفرینی آن اشاره دارد. عشق را مایه‌ی صفاتی باطن و تهذیب نفس و درنتیجه، موهبت بزرگ الهی می‌داند که قدمت آن پیش از وجود آدمی است و پدیده‌ی عشق‌درمانی که در دوره‌ی کنونی بسیار در کانون توجه است، چیزی است که حافظ آن را به روشنی بیان کرده است (رک. میرقادری، ۱۳۸۵: ۱۱۳-۱۳۵).

در اینجا با این سؤال روبرو می‌شویم که چگونه حافظ به این درجه از معرفت رسیده و با چه منبعی این شناخت را کسب کرده است که عشق را محور قرار دهد؟ در پاسخ می‌گوییم: «حافظ از دولت قرآن بهره‌مند گشته است». فرجام‌یابی و دست‌یافتن به نتایج قطعی این پژوهش در پاسخ به این سؤالات ممکن می‌گردد:

۱. دولت قرآن چگونه پدیده‌ای است؟
۲. حافظ چگونه به دولت قرآن دست یافته است؟
۳. فخر قدسی چگونه فخری است و مبنای آن چیست؟
۴. مخاطبان حافظ در این عرصه چه وظیفه‌ای به عهده دارند؟

## ۲. دولت قرآن

برای دریافتن مفهوم دولت قرآن لازم است ابتدا به معنای واژگانی و سپس به معنای اصطلاحی این کلمه نگاهی کنیم. «دولت» به معنی ثروت و مال و نقیض نکبت است، مال اکتسابی و موروثی، مال، مال و ظفر را دولت بدان سبب گویند که دست به دست می‌گردد، ثروت و مکنت و نعمت» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۹۹۱۱). نظر به درون‌مایه‌ی واژه‌ی دولت، در حدیثی که حکم ضرب‌المثل پیدا کرده است: «للحق دولة و للباطل جولة»، حق دولت باقی دارد؛ اما باطل را جولانی و نموداری است که بهزودی زایل می‌شود (رک. مطهری، ۱۳۶۹: ۶۳).

بسیاری از شاعران پیش از حافظ و پس از او، «دولت» را به گونه‌های مختلف در شعر خویش به کار برده‌اند. در اینجا به چند نمونه‌ی مختصر از این کاربردها اشاره می‌شود (سپس به‌طور مبسوط، به کاربرد این واژه در شعر حافظ خواهیم پرداخت):

دولت تو مرا بکرد جوان  
پیر و فرتوت گشته بودم سخت      دولت بیدار دیدی جاودان

(رودکی، ۱۳۸۰: ۵۰)

گر ز خواب جاودان برخاستی

دولت بیدار دیدی جاودان      گر ز خواب جاودان برخاستی

(خاقانی، ۱۳۷۷: ۲۴)

خلوت بی مدعی، سفره‌ی بی انتظار

دولت جان پرور است صحبت آموزگار      خلوت بی مدعی، سفره‌ی بی انتظار

(سعدي، ۱۳۸۰: ۴۷۸)

که در ناز دولت بود کان گنج

به نازی که دولت نماید، مرنج      که در ناز دولت بود کان گنج

(نظامی، ۱۳۷۸: ۱۱۹۴)

زمانه تو را داد دولت بداد

بدو گفت ای گرد پهلو نژاد      زمانه تو را داد دولت بداد

(فردوسی، ۱۳۹۹: ۷۶)

او ز دولت می‌گریزد این بدان

هر که از استا گریزد در جهان      او ز دولت می‌گریزد این بدان

(مولانا، ۱۳۸۰: ۳۳۷)

کلمه‌ی دولت در اصطلاح عرفانی به معنای عنایت ازلی است. در اسرار التوحید آمده است: «شیخ را پرسیدند که دولت چیست؟ شیخ گفت: **الدّولَةُ اتْفَاقُ حَسَنٍ**، و آن عنایت ازلی باشد» (سجادی، ۱۳۶۲: ۴۱۰)

در این معنا عطّار می‌گوید:

عرضه کن گر آن زمان رازی نهانی باشد

صبحدم درهای دولتخانه‌ها بگشاده‌اند      عرضه کن گر آن زمان رازی نهانی باشد

(عطار، ۱۳۵۹: ۱۵۶)

و دولت درویشان، قطع علاقه از تمتعات و بهره‌های دنیا و عروج به مقام روحانیت است.

بی تکلف بشنو دولت درویشان است

دوستی را که نباشد غم آسیب زوال      بی تکلف بشنو دولت درویشان است

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۹)

بی تکلف یعنی بی تعارف و بی پرده و دولت، در اینجا، اقبال، طالع و نیکبختی و جاه و جلال است و دولتی را که نباشد غم از آسیب زوال، همان اقبال و جاه و جلالی است که هرگز نباید نگران اُفول و نابودی آن بود.

به طور کلی، کلمه‌ی «دولت» در شعر حافظ به چهار معنا به کار رفته است:

۱. سعادت و نیکبختی، خوشبختی، اقبال، طالع و شانس. در این معنا می‌گوید: حافظ، از سیم و زرت نیست، چه شد؟ شاکر باش چه به از دولت لطف سخن و طبع سلیم (همان: ۲۸۶)

«از سیم و زرت نیست»، یعنی اگر نقره و طلا نداری. «چه شد؟»، یعنی چه اهمیتی دارد؟، چه باک؟. «شاکر باش»، یعنی سپاسگزار باش، خدا را شکر کن. «چه به از»، یعنی چه چیزی بهتر است از. «لطف سخن»، یعنی سخن لطیف و شعر دلنشیز. «طبع سلیم»، یعنی قریحه‌ی درست و بی عیب.

از آستان پیر مغان سر چرا کشیم؟ دولت در آن سرا و گشايش در آن در است (همان: ۳۱)

«پیر مغان»، در اصطلاح، صوفیان کسی است که در وادی سیروسلوک به مرحله‌ی کمال رسیده باشد و بتواند از خامان رهبر فته که قدم در این وادی پرخطر گذاشته‌اند، دستگیری کند و آنان را از لغوش‌ها و گمراهی‌ها مصون دارد و به سرمنزل مقصود هدایت کند (رک. حافظ: ۱۳۷۹: ۷۱۲). «سر چرا کشیم؟»، یعنی چرا سرپیچی کنیم؟، چرا روی گردان شویم؟ «دولت»، یعنی اقبال و سعادت. واژه‌ی «گشايش» در اینجا به بازیوبن در خانه‌ی پیر مغان نیز اشاره دارد.

دولت صحبت آن شمع سعادت پرتو باز پرسید خدا را که به پروانه‌ی کیست (حافظ، ۱۳۶۷: ۵۳)

«دولت» یعنی بخت و اقبال، «صحبت» یعنی مصاحب و همدی و همنشینی، «شمع سعادت پرتو» یعنی شمعی که روشنایی خوشبختی از آن می‌تابد؛ شمعی که خانه را از نور سعادت روشن می‌کند، «خدا را» یعنی به خاطر خدا، «پروانه» یعنی اجازه. منظور

خواجه این است: به خاطر خدا بپرسید و به من خبر دهید که برای برخورداری از سعادت همنشینی با این شمع دل‌افروز، باید از چه کسی اجازه گرفت و چه کسی پروانه‌ی مصاحبت با او را صادر می‌کند.

۲. به معنای دستگاه و جاه و مکنت و اعتبار و اقتدار. در این معنا می‌گوید:  
راستی، خاتم فیروزه‌ی بواسحاقی خوش درخشید و لی دولت مستعجل بود  
(همان: ۱۶۱)

«راستی» یعنی واقعاً، به راستی. «خاتم فیروزه» یعنی انگشت‌تری که نگین آن از فیروزه است.  
«فیروزه‌ی بواسحاقی» نوعی فیروزه است منسوب به معادن نیشابور که قرن‌ها پیش از حافظ شناخته‌شده بود و به ممدوح او، شیخ ابواسحاق اینجو نیز اشاره دارد. دولت در این بیت به معنای جاه و جلال و دم و دستگاه است. «مستعجل» یعنی زودگذر.

سمند دولت اگر چند سرکشیده رود ز همره‌ان به سر تازیانه یاد آرید  
(همان: ۱۸۶)

«سمند» یعنی اسبی که رنگش به زردی مایل است. «دولت»، جاه و جلال و دم و دستگاه است. «اگرچند» یعنی هرچند، اگرچه. «سرکش» یعنی نافرمان و چموش و سربرافراشته. «تازیانه»، گذشته از معنای اولیه، یعنی شلاق و وسیله‌ای برای تنبیه‌کردن و زدن یا تندکردنِ حرکت مرکب و غیره، معنای مجازی دارد و مظهر قدرت و سلطه‌ی فرمانرواست. تازیانه وقتی در مقابل شمشیر به کار رود، نمودار صلح و نرمش و مدار است. تعبیر «به سر تازیانه بخشیدن» کنایه‌ای است به معنای به‌آسانی و با بی‌اعتنایی بخشیدن؛ یعنی سلطان یا امیر به اندازه‌ای به این بخشش بی‌اعتناست که حتی زحمت سخن‌گفتن را هم به خود نمی‌دهد و با سر تازیانه، یعنی حرکت دستی که تازیانه را گرفته است، اشاره می‌کند. منظور خواجه از بیت این است که: اکنون که به قدرت رسیده‌اید و بر اسب جاه و جلال سوار گشته‌اید، هرچند حفظ مقام و موقعیت ایجاب می‌کند که همه‌ی هوش و حواس خود را به کار اندازید تا مبادا سمند سرکش، دولت

شما را به زمین نزند، وقتی سواره می‌گذرید و همراهان پیشین و پیاده‌ی خود را می‌بینید، می‌توانید با سرِ تازیانه به طرف آن‌ها اشاره‌ای کنید؛ بدین معنا که هنوز آنان را فراموش نکرده‌اید و حداقل عنایت و بخشش را از آنان دریغ نمی‌کنید.

دولت آن است که بی خون دل آید به کنار ورنه با سعی و عمل، باعِ جنان این همه نیست (همان: ۵۹)

«دولت» یعنی جاه و جلال و اقتدار. «خونِ دل» کنایه از رنج و زحمت بسیار است. «آید به کنار» یعنی به دست آید، فراهم شود. «جَنَان» جمع جنت به معنی بهشت است. فلک غلامی حافظ کنون به طوع کند که التجا به در دولت شما آورد (همان: ۱۱۳)

«به طوع» یعنی با کمالِ میل و رغبت، «التجاؤردن» یعنی پناهبردن، «دولت» یعنی جاه و جلال و مکنت. معنای بیت: حال که حافظ به در دولت شما پناه آورده و سایه‌ی شما بر سرش افتاده، چنان سرافراز و سربلند شده که حتی آسمان هم با کمال میل و رغبت حاضر است حلقه‌ی غلامی او را به گوش خود کند.

یارب این نو دولتان را با خرِ خودشان نشان کاین همه ناز از غلام ترک و استر می‌کند (همان: ۱۵۴)

«نو دولت» یعنی نوکیسه، تازه‌به‌دوران رسیده. «دولت» یعنی جاه و جلال و اقتدار و دم و دستگاه. «با خر خودشان نشان» به دو معنا ممکن است تعبیر شود: ۱. آنان را به روزگاری برگردان که چیزی جز خر نداشتند، آنان را به وضع ساده و بی‌تحمل پیشین خود بازگردان؛ ۲. آنان را با خران خودشان محشور و همنشین کن. «ناز» یعنی فخر فروشی. «غلام ترک»: در آن روزگار، داشتن خدمتکار سپیدپوست تنها برای اعیان و صاحب منصبان میسر بود. «استر»، یعنی قاطر.

۳. به معنای سیاسی امروزی یعنی هیأت حاکم. در این معنا می‌گوید: قوام دولت و دنیا محمدين‌علی که می‌درخشندش از چهره، فریزدانی (همان: ۶۸۹)

این بیت از قصیده‌ای است که حافظ در مدح قوام‌الدین محمد صاحب‌عيار، وزیر شاه‌شجاع، سروده است و پیداست که دولت در این بیت به معنی حاکمیت سیاسی است. چو زر عزیز وجود است نظم من آری قبول دولتیان کیمیای این مس شد (همان: ۱۳۰)

«عزیز وجود» یعنی کمیاب، نادر، ارجمند و گران‌بهای. «نظم» یعنی شعر. «دولتیان» یعنی نیک‌بختان و سعادتمندان، بزرگان دولت و رجال حکومتی. «کیمیا» یعنی ماده‌ای که فلزی مانند مس را به طلا تبدیل می‌کند و نیز، کنایه از چیزی بسیار کمیاب و ارزشمند است. به نظر می‌رسد منظور خواجه چنین است: شعر من همانند طلا کمیاب و گران‌بهاست؛ اما کیمیایی که مس شعر ناقابل مرا به طلا تبدیل کرد و به آن ارزش و اعتبار بخشدید، پسند و نظر لطف دولتیان بود.

۴. به معنای مدد، یمن همت. این معنا، همان معنای مورد بحث در این نوشتار است. در این معنا فرموده است:

از جاه عشق و دولت رندان پاک‌باز پیوسته صدر مصتبه‌ها بود مسکنم (همان: ۲۶۷)

«جاه» یعنی مقام و منزلت و «دولت» به معنای مدد و اقبال و مبارکی. «رند» در شعر حافظ انسانی پاک‌باز و آزاداندیش و عارف است. «پاک‌باز» یعنی صادق و بی‌ریا و وارسته، کسی که در راه مقصود از هرچه دارد بگذرد. «صدر» یعنی قسمت بالای مجلس. «مصطفبه» یعنی جای بلند و سکونماند. به نظر می‌رسد منظور خواجه چنین باشد: در سایه‌ی مقام و منزلت عشق و اقبال بلند رندان پاک‌باز، همواره صدرنشین مجالس بودم و با احترام از من پذیرایی می‌کردند.

اگر به کوی تو باشد مرا مجال وصول رسد به دولت وصل تو کار من به اصول  
(همان: ۲۳۷)

«مجال» یعنی امکان، توانایی. «وصول» یعنی رسیدن. «دولت» یعنی اقبال و سعادت و برکت. «به دولت وصل تو» یعنی به برکت وصال تو. «اصول» جمع اصل است. معنای بیت: با برکت و لطف وصال تو، زندگی من اصل و اساسی پیدا می‌کند و به پایانی خوش می‌رسد و سعادتمند و خوشبخت می‌شوم.

سحرم دولت بیدار به بالین آمد گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد  
(همان: ۱۳۶)

«سحرم» یعنی هنگام سحر مرا، میم در سحرم متعلق به بالین است. هنگام سحر دولت بیدار به بالینم آمد. «دولت» یعنی مدد و میمنت. «دولت بیدار» کنایه از طالع خوش و بخت و اقبال مساعد است. «بالین» یعنی بالش، اما در اینجا منظور بستر و جای خواب است. «خسرو شیرین» یعنی سلطان دلنشین و دوستداشتمنی.

حافظ از دولت عشقِ تو سلیمانی شد یعنی از وصل تواش نیست به جز باد به دست  
(همان: ۲۰)

«دولت» یعنی اقبال و میمنت و نیکبختی. «باد به دست»: بی‌نصیب، محروم، کسی که چیزی به دست ندارد. معنای بیت: حافظ از یُمن و برکت عشق تو سلیمانی شده است؛ همانند حضرت سلیمان(ع) که باد را هم زیر فرمان داشت؛ بالین‌همه، تنها چیزی که از وصل تو عاید او شده، باد هواست.

قدح پر کن که من در دولت عشق جوان بخت جهانم گرچه پیرم  
(همان: ۲۵۸)

«قدح» یعنی جام شراب. «در دولتِ عشق» یعنی در سایه‌ی برکت و میمنت عشق، اقبال و سعادتِ عشق. «جوان بخت» یعنی دارای اقبال بلند، خوشبخت.

و سرانجام، شاهبیت مورد نظر:

صیح خیزی و سلامت طلبی چون حافظ  
هرچه کردم همه از دولت قرآن کردم  
(همان: ۲۴۷)

بنا بر آنچه گفته شد، دولت قرآن همان مدد و یاری و یمن همت و کارسازی است که حافظ با آن به سوی کمال سیر کرده است (رک. خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۲۹۵).

### ۳. حافظ و دولت قرآن

پیوند شمس الدین محمد حافظ شیرازی با قرآن بسیار گسترد و شگرف و چندجانبه است. تلاوت قرآن و بررسی درس آن، کار همیشگی او بوده و همواره از آن بهره‌مند می‌شده است. حافظ تا چشم گشوده قرآن را پیش روی خود دیده و مراحل مختلف سلوک خود را با محوریت آن، پشت سر گذاشته است.

حافظا در کنج فقر و خلوت شب‌های تار تا بود وردت دعا و درس قرآن غم مخور (حافظ، ۱۳۶۷: ۱۹۸)

او قرآن را تخصصی و رسمی و عمیق و عالمانه می‌خوانده است؛ به طوری که قرآن را با چهارده روایت آن می‌دانسته. «خلوت» یعنی تنهایی، گوشنه‌نشینی. در سلوک مجموعه‌ای از ریاضت‌ها برای مخالفت با نفس، شامل کم خوردن، کم خفتن و کم گفتن و روزه‌داری و مداومت در ذکر خدا و نفی خواطر و افکار و رازگویی با حق وجود دارد. صوفیان خلوت را گستن از خلق و پیوستن به حق می‌دانند. «ورد» یعنی دعایی که هر روز آن را بخوانند یا پیاپی آن را تکرار کنند؛ بنابراین، خواجه با همنشینی دائمی با قرآن، به دولت قرآن دست یافته است.

عشقت رسد به فریاد، ار خود به سان حافظ قرآن ز بر بخوانی با چارده روایت (همان: ۷۵)

اینکه حافظ قرآن را با چهارده روایت می‌خوانده است، بدین معناست که در هر سوره، کلمات و تعابیر هر آیه‌ای را که دارای اختلاف قرائت بوده، مطابق روایات

چهارده‌گانه‌ی رسمی، به‌طور دقیق، شناخته و از بر می‌خواننده است. «می‌توان گفت که حافظ حدود ۱۱۰۰ مورد اختلاف قرائات قرآنی را از بر داشته و نسبت به آن‌ها چنان احاطه و استحضار ذهنی داشته که در هر مورد، وجود مختلف آن را با استناد به بعضی از روایان چهارده‌گانه بیان می‌کرده است» (خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۴۴۸)؛ بنابراین، حافظ به خاطر هدفی والا که همان دستیابی به دولت قرآن است، نسبت به زوایای آن مهارت و تخصصی ویژه کسب کرده بوده است.

شمس‌الدین محمد شیرازی با حفظ‌کردن همه‌ی سوره‌های قرآن، به «حافظ» ملقب گشته است. او خود در مقام فخر می‌فرماید:

ندیدم خوش‌تر از شعر تو حافظ      به قرآنی که اندر سینه داری  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۴۷)

«خوش‌تر» یعنی زیباتر و دلنشیین‌تر. کلمه‌ی «حافظ» گذشته از تخلص خواجه‌شمس‌الدین محمد، به معنای حافظ قرآن کریم نیز است. «به» یعنی سوگند به، قسم به.

آنچه موجب گشته است که خواستاران محتوای قرآن در شعر حافظ به دنبال آن باشند و به نیکی از آن بهره برند، این است که او پس از یادگیری و حفظ و استفاده از درون‌مایه‌ها و محتوای گران‌قدر آیات قرآن، آن مفاهیم ارزنده و جذاب و سودمند را به‌طور طبیعی و از ژرفای ضمیر ناخودآگاه، به زیباترین و جذاب‌ترین شکل، در شعرش گنجانده است. حافظ با قرآنی که آن را در حافظه‌ی خویش، بلکه در ژرفای وجودش دارد، توانسته به دولت این کتاب آسمانی دست یابد؛ بنابراین، به همین قرآن سوگند می‌خورد که خوش‌تر از شعر خود نمی‌بیند. ساختار غزل‌های حافظ با همه‌ی تنوعی که دارد، متأثر از درون‌مایه و ساختار آیات قرآن کریم است. درباره‌ی این موضوع، باز هم در مقام فخر می‌فرماید:

ز حافظان جهان کس چو بنده جمع نکرد      لطائف حکمی بانکات قرآنی  
(حافظ، ۱۳۷۹: ۶۹۰)

یعنی در دوران زندگی او حافظان قرآن فراوان‌اند؛ ولی این توفيق نصیب گشت که بیش از دیگر حافظان قرآن از اعجاز این کتاب آسمانی به خوبی متأثر شود و ضمن بهره‌مندی خود، نکات قرآنی را برای بهره‌مندی دیگران در شعر خودش عرضه کند. بیت مذکور ادعایی بزرگ است و کسی جز حافظ جرأت چنین ادعایی نداشته است. کسی همانند حافظ حکمت الهی را با قرآن تطبیق نداده و به صورت اشعار جذاب و شیوا ننگاشته است. او غرق در قرآن و آگاه از ظریفترین نکته‌های قرآن است و به اقتضای قرآن‌شناسی و حفظ همه‌جانبه‌ی آیات آن، شعرش آهنگین گشته و از زیباترین اوزان و قوافی بهره برده است. خواجه در عموم اشعارش به قرآن نظر داشته و درواقع، بعضی از آیات قرآنی را به طور غیرمستقیم، تبیین و تفسیر کرده است. این شیفتگی او نسبت به مضامین و مفاهیم قرآنی جنبه‌ی زیباشناصی نیز داشته است؛ به گونه‌ای که با کمال توانایی و احساس ژرف خویش در این زمینه بسیاری از اهل معرفت را متحریر ساخته است. دستیابی به این جایگاه و منزلت، نشانه‌ی این است که او به دولت قرآن دست یافته است.

استفاده‌ی حافظ از قرآن در شعرش به گونه‌های مختلف، از جمله تلمیح و تضمین و اقتباس دیده می‌شود؛ برای نمونه:

چشم حافظ زیر بار قصر آن حوری سرشت      شیوه‌ی جنّات تجری تحتها الأنهر داشت  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۶۱)

«حوری سرشت»: زنی که خلق و خویش مانند زنان بهشتی است. «جنّات» تجری تحتها الأنهر: باغ‌هایی که جوی‌های آب از پای درختانشان روان است. در اینجا مراد از جوی، نهر یا اشک چشم حافظ است.

شب قدر است و طی شد نامه‌ی هجر      سلامٌ فِي هِ حَّتَّى مطْلِعِ الْفَجْر  
(همان: ۱۹۴)

«شب قدر» به تعبیر قرآن کریم شبی است که از هزار ماه بهتر است. «طی شد» یعنی پایان یافت. «هجر» یعنی دوری، جدایی. «طی شد نامه‌ی هجر» یعنی روزگار جدایی به پایان

رسید. «سلامٌ فِيهِ حَتَّىٰ مَطْلَعِ الْفَجْرِ» یعنی در آن سپیده‌دم کسی را گزندی نمی‌رسد. این مصروع با تغییر یک واژه، تضمین آیه‌ی پنج سوره‌ی «قدر» است.

تو نیک و بد خود هم از خود بپرس چرا دیگری باید متسبب  
وَمَن يَتَّسِقُ اللَّهُ يَجْعَلُ لَهُ وَيَرْفُقُهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ  
(حافظ، ۱۳۷۹: ۷۰۶)

بیت دوم قسمتی از آیه‌ی دو سوره‌ی «طلاق» است.

یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور کلبه‌ی احزان شود روزی گلستان غم مخور  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۹۷)

این بیت به داستان حضرت یوسف(ع)، فرزند حضرت یعقوب(ع) از پیامبران بنی اسرائیل، اشاره دارد. سوره‌ی دوازدهم قرآن، داستان مفصل زندگی آن حضرت را با توصیف «احسن القصص» روایت می‌کند.

وقتی که می‌گویید:

دشمن به قصد حافظ اگر دم زند چه باک منت خدای را که نیم شرم‌سار دوست  
(همان: ۴۸)

به آیه‌ی شریف «قُلِ اللَّهُ ثُمَّ ذَرْهُمْ فِي خَوْضِهِمْ يَلْعَبُونَ» (انعام/۹۱) اشاره دارد. در بیت حضوری گر همی خواهی از او غایب مشو حافظ متى ما تلقَّ من تهوى دعِ الدُّنْيَا وَ أَهْمَلَهَا  
(همان: ۱)

نیز، به آیه‌ی شریف «فَمَنْ أَعْرَضَ عن ذِكْرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَةً ضِنكًا وَ نَحْشَرُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَعْمَى» (طه/۲۴) اشاره دارد.

جای تردید نیست که حافظ قرآن‌شناس است و غزل‌های لطیف و نغز او متأثر از مفاهیم و مضامین قرآنی است. ساختار شعر حافظ به گونه‌ای است که تعبیر گوناگون را بر می‌تابد. این، یکی از وجوده شباهت اشعار حافظ و کلام قرآن است.

او نه به عنوان وظیفه‌ای رسمی و اداری، بلکه با عشق، با قرآن روبرو شده و بدان پرداخته است؛ آن هم در دورانی که بسیاری از افراد از قرآن سوءاستفاده می‌کردند. این

افراد زیر آوار دوره‌های تاریخی تا ابد مدفون گشتند و حافظ به لطف حق جاودان ماند.  
حافظ به مناسبتی می‌فرماید:

ای چنگ فروبرده به خون دل حافظ      فکرت مگر از غیرت قرآن و خدا نیست  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۵۵)

دام تزویر مکن چون دگران قرآن را      می‌خور و رندی کن و خوش باش، ولی  
(همان: ۸)

اگر چه مدعی بیند حقیرم      چو حافظ گنج او در سینه دارم  
(همان: ۲۵۹)

منظور از گنج، قرآن است.

با چنین گنج که شد خازن او روح امین      به گدایی به در خانه‌ی شاه آمدۀ‌ایم  
(همان: ۲۸۵)

مراد از گنج، قرآن کریم است که حافظ آن را در سینه داشت. «خازن» یعنی خزانه‌دار،  
نگهبان. «روح امین»، به استناد آیه‌ی ۱۹۳ «شعراء»، روحی است که قرآن را بر دل  
پیامبر(ص) فرود می‌آورد، جبرئیل. منظور خواجه این است که با وجود داشتن گنجی که  
روح‌الامین نگهبان آن بود، کار ما به جایی رسیده است که ناچاریم برای گذران زندگی،  
در خانه‌ی شاه را بزنیم و گدایی کنیم.

با اطمینان می‌توان گفت که یکی از رموز ماندگاری و جاودانگی شعر حافظ، همین  
اسلوب هنری اقتباس شده از قرآن است. تخلص حافظ هنر اوست و نمودار تعلق خاطر  
او به قرآن و برخورداری از جلوه‌های ملکوتی آن. همه‌ی این موهبت‌هایی که حافظ در  
جوار قرآن با استفاده از مفاهیم، اشارات، کنایات، لطایف و حقایق آن به دست آورده  
است، نشان از آن است که او به دولت قرآن دست یافته است.

#### ٤. چگونگی بهره‌مندی حافظ از دولت قرآن

با نگاهی ژرف به مفهوم دولت قرآن و با نظر به پیوند استوار حافظ با دولت قرآن، درمی‌یابیم که او در دوران حیات خود، در سطحی والا، از دولت قرآن بهره‌مند گشته است. اوج جلوه‌ی بهره‌مندی او از دولت قرآن رسیدنش به فخر قدسی است. رسیدن شاعری چون حافظ به اوج فخر قدسی، نشانه‌ی این است که او نشیب و فراز عشق را گام‌به‌گام پیموده و پس از تحمل همه‌ی ناهمواری‌ها، با شکیبایی و خویشن‌داری و فضایل دیگر، به منبع پرفیض وحی الهی به بهترین وجه دست یافته و از جام زلال معرفت نوشیده است. با این وصف، او قدرت و توانایی نفوذ ویژه و والایی دارد و بدان افتخار می‌کند. درباره‌ی فخر قدسی دو نکته شایان توجه است: نخست اینکه این فخر متعلقی ویژه دارد و از قداست برخوردار است و از متعلقات عادی و عرضی نیست؛ دوم اینکه این نوع فخر که آن را فخر قدسی نامیده‌ایم، چون از اقیانوس معرفت الهی برآمده است، نوعی شکر و سپاسگزاری از پروردگار و فروفرستنده‌ی قرآن است. در این بخش ابتداء، گذرا و عام، به فخر بعضی از شعرای دیگر نظری می‌افکریم، سپس فخر قدسی حافظ را موشکافانه بررسی می‌کنیم.

تاریخ فخر، تاریخ انسان است و آنگاه که به شاعران می‌رسیم، این موضوع جلوه‌هایی ویژه می‌یابد. هر شاعری می‌کوشد آنچه بدان دست یافته، به‌گونه‌ای اظهار کند و آن را نیکو، والا، هنری و ویژه جلوه دهد. اعتقاد ما بر آن است که معیار ارزشمندی هر شعر فخری، از نظر درون‌مایه، به متعلق آن فخر وابسته است و تشخیص آن ارزشمندی چندان دشوار نیست. برای مثال فردوسی چنین فخر می‌کند:

از آن پس نمیرم که من زنده‌ام      که تخم سخن من پراکنده‌ام  
(فردوسی، ۱۳۸۰: ۱۵۶۰)

در این بیت، پنج «من» وجود دارد. گمان می‌کنم که در هیچ متن ادبی در جهان، بیتی با پنج «من» وجود نداشته باشد و این پدیده نشانه‌ی این است که شاعر بر هنر خویش تأکید دارد و به آن افتخار می‌کند.

سعدی نیز می‌فرماید:

من آن مرغ سخن‌دانم که در خاک رود صورت  
هنوز آواز می‌آید به معنی از گلستان  
(سعدي، ۱۳۸۰: ۶۵۴)

زمین به تیغ بلاغت گرفته‌ای سعدی  
سپاس دار که جز فیض آسمانی نیست  
(سعدي، ۱۳۶۹: ۵۲۵)

نه پنج روزه‌ی عمر است عشق روی تو ما را  
وجدت رائحة الودّ إن شممت رفاتی  
(سعدي، ۱۳۸۰: ۷۸۹)

خاقانی شروانی می‌گوید:

شاعر ساحر منم اندر جهان  
در سخن از معجزه صاحب قران  
از شجر من شعرا می‌وهچین  
وز صحف من فضلا عشرخوان  
اهل زمان را به زبان خرد  
از ملکوت و ملکم ترجمان  
زین متنحـل سخنام مـبـین  
(خاقانی شروانی، ۱۳۵۷: ۳۴۹)

## ۵. گونه‌های فخر حافظ

پدیده‌ی فخر در شعر حافظ بسیار گسترده است. مهم‌ترین بخش آن، فخر به خویشتن و  
فضائل و ویژگی‌های خویشتن است. بی‌تردید، غرض اصلی فخر، همان رسالتی است که  
براساس آن به غایت متعالی نظر داشته و با نظر به راه سلوک، به عناصری اشاره دارد که  
هر انسان در پیمودن راه کمال بدان نیازمند است. در اینجا، به بعضی از نمونه‌های فخر  
حافظ اشاره می‌شود:

مرا به کار جهان هرگز التفات نبود      رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۸)

من همان دم که وضو ساختم از چشم‌هی عشق  
چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست  
(همان: ۲۰)

- |   |  |
|---|--|
| <p>در خرابات مغان نور خدا می بینم</p> <p>وین عجب بین که چه نوری ز کجا می بینم</p> <p>(همان: ۲۷۷)</p>          | <p>نیست در دایره یک نقطه خلاف از کم و بیش</p> <p>که من این مسأله بی چون و چرا می بینم</p> <p>(حافظ، ۱۳۷۹: ۳۶۵)</p> |
| <p>حسد چه می بری ای سست نظم بر حافظ</p> <p>قبول خاطر و لطف سخن خدا داد است</p> <p>(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۰)</p>        | <p>کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب</p> <p>تا سر زلف سخن را به قلم شانه زند</p> <p>(همان: ۱۴۳)</p>               |
| <p>از این شعر تر شیرین ز شاهنشه عجب دارم</p> <p>که سر تا پای حافظ را چرا در زرنمی گیرد</p> <p>(همان: ۱۱۶)</p> | <p>صبدم از عرش می آمد خروشی، عقل گفت:</p> <p>قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می کنند</p> <p>(همان: ۱۱۵)</p>          |
| <p>مرو به خواب که حافظ به بارگاه قبول</p> <p>ز ورد نیمه شب و درس صبحگاه رسید</p> <p>(همان: ۱۸۷)</p>           | <p>شعر حافظ همه بیت الغزل معرفت است</p> <p>آفرین بر نفس دلکش و لطف سخشن</p> <p>(همان: ۲۱۸)</p>                     |
| <p>منم که دیده نیالوده ام به بدیدن</p> <p>منم که شهرهی شهرم به عشق ورزیدن</p> <p>(همان: ۳۰۴)</p>              | <p>منم که شهرهی شهرم به عشق ورزیدن</p> <p>و فا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم</p> <p>(همان)</p>                     |
| <p>نديدم خوش تر از شعر تو حافظ</p> <p>به قرآنی که اندر سینه داری</p> <p>(همان: ۳۴۷)</p>                       | <p>بر سر تربت من گر گذری همت خواه</p> <p>که زیارتگه رندان جهان خواهد بود</p> <p>(همان: ۱۹۵)</p>                    |

گریه‌ی شام و سحر، شکر که ضایع نگشت      قطره‌ی باران ما گوهر یکدانه شد

(همان: ۱۳۲)

ز پادشاه و گدا فارغم بحمد الله      گدای خاک در دوست، پادشاه من است

(همان: ۴۲)

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

من اگر کامروا گشتم و خوش دل چه عجب      مستحق بودم و این‌ها به زکاتم دادند

همت حافظ و انفاس سحرخیزان بود      که ز بند غم ایام نجاتم دادند

(همان: ۱۴۲)

هیچ حافظ نکند در خم محراب فلک      آن تنعم که من از دولت قرآن کردم

(حافظ، ۱۳۷۹: ۳۲۸)

شاهبیت بهره‌مندی خواجه از دولت قرآن همین بیت است. در این بیت «حافظ» به

معنای حافظ قرآن کریم است و محراب، جایی در مسجد است که امام جماعت در آن

نماز می‌گزارد. ابروی معشوق را از نظر قوس هلالی، به محراب تشبیه کرده است. فلک

به معنای آسمان، خم محراب فلک، قوس یا طاق محراب‌مانند آسمان است. تنعم به

معنای زندگی با ناز و نعمت. «از دولت» یعنی به برکت و یمن. پیام حافظ در این بیت

این است: هیچ حافظی در این جهان، یعنی زیر گنبد آسمان این جهان، ناز و نعمتی را

که من از برکت قرآن به دست آورده‌ام، به خود ندیده است. آیا بالاتر از این افتخاری

برای انسان است که در دنیا این همه بهره‌مندی و نیکبختی داشته باشد و به دنبال آن،

موجب نیکبختی بسیاری از انسان‌ها شود که خواستار حقیقت بوده و به سخن شیرین

او پی برده و آن را از ژرفای دل درک کرده و درون‌مایه‌ی آن را در زندگی به کار

بسته‌اند؟ حافظ با مضامین و درون‌مایه‌های قرآنی آنچنان در عرصه‌ی معرفت سیر کرده

است که عارفانی مانند بایزید بسطامی و حسین بن منصور حلاج در دوره‌ی کهن‌سالی

به جایگاه او رسیده‌اند. حافظ می‌گوید:

رموز سر أنا الحق چه داند آن غافل      که منجدب نشد از نفحه‌های سبحانی

(حافظ، ۱۳۷۹: ۶۹۰)

صبح خیزی و سلامت طلبی چون حافظ      هرچه کردم همه از دولت قرآن کردم  
 (حافظ، ۱۳۷۶: ۲۴۷)

صبح خیزی همان سحرخیزی است و سلامت طلبی همان طلب نجات و رستگاری است. خواجه در این بیت شیوه‌ی بیان ویژه‌ای دارد؛ وقتی می‌فرماید «چون حافظ» یعنی همانند حافظ، گویی از وجود خویش شخصیتی را متزع ساخته و به صیغه‌ی متکلم از شخصیتی غایب به نام حافظ سخن می‌گوید؛ سپس، در مصوع دوم دو فعل متکلم به کار می‌برد. پیداست که انتزاع، نمود و تأکید موضوع را آشکارتر ساخته است؛ گویی هر کس راه و روش او را در پیش گیرد، از دولت قرآن بهره‌مند می‌گردد؛ بنابراین، خوی و مرام سحرخیزی و احساس و میل به سلامت طلبی را در اندیشه و گفتار و کردار خویش پیشه کرده است؛ درنتیجه، به برکت و میمنت این دو امر خیر که از دولت قرآن داشته، هرچه خیر وجود داشته است، برایش پیش آمده و همه در مجموع، از برکت و موهبت آن کتاب آسمانی همیشه جاویدان و گران‌قدر و متعالی و بی‌مانند است.

ابراهیم أمین الشواربی از این بیت حافظ چنین برداشت کرده و به زبان عربی گفته است:

و قيامي فى وقتِ الصّبحِ و طلبِ للأمنِ والسلامِ  
 و كلَّ ما فعلْتُهُ مثل حافظ، إنّما فعلْتُهُ بِيمْنِ القرآن...!  
 (حافظ، ۱۹۹۹: ۲۶۷)

این ادیب و شاعر گران‌مایه که دیوان حافظ را به نثر و شعر عربی برگداخته است، در برداشت خود از این بیت با کلمه‌ی «إنّما» که حرف حصر و تأکید است، قاطعیت حافظ را نشان داده است.

همه‌ی فخرها در شعر همه‌ی شاعران از «داشتن» است؛ ولی فخر قدسی حافظ از داشتنی ویژه است. شاعر برای همه‌ی داشته‌هایش شاکر است. آنگاه که ژرف بیندیشیم، در می‌یابیم که منبع و مصدر و سرچشمه‌ی همه‌ی این داشتن‌ها و افتخار به آن، بهره‌مندی از دولت قرآن است.

## ۶. وظیفه‌ی مخاطبان حافظ

پس از طرح و تحلیل مطالب پیش‌گفته، در عرصه‌ی نعمت گستردۀ و بی‌پایان شعر حافظ، همواره سؤالی پیش روی ماست: تابه‌حال با حافظ و سخن و پیام و رسالت او چه کرده‌ایم و چه رسالتی را همواره بر دوش داریم؟

انسان‌های ویژه، معرفت ویژه و دریافت‌های ویژه دارند. وقتی اهل معرفت این دریافت‌های ویژه را عرضه می‌کنند، مخاطبان نباید ساده‌اندیش باشند، بلکه لازم است بدون هدردادن وقت و بدون مسامحه، آن را دریافت و از آن استفاده کنند.

دریافت‌های ویژه، الطاف خداوندی است که لازم است دست‌مایه‌ی رسیدن به کمال و زندگی ایدئال (الحیاء المثالی) قرار داده شوند. انسان‌ها باید در این کار به جد بکوشند. شمس الدین محمد حافظ شیرازی از دولت قرآن به نیکویی بهره‌مند گشته و حاصل بهره‌مندی خویش را بدون امساك به بشریت عرضه داشته است. این معارف و دستاوردها به بیان امروزی، کاربردی است و لازم است همواره این پرسش را نزد خویش مرور کنیم که ما به چه میزان از آن بهره‌مند گشته‌ایم و چقدر آن را در زندگی فردی و خانوادگی و اجتماعی اجرا کرده‌ایم؟ برای مثال وقتی خواجه می‌فرماید:

دلا دلالت خیرت کنم به راه نجات      مکن به فسق مبارفات، زهد هم مفروش  
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۱۹)

و نیز:

راه عشق ارچه کمین‌گاه کمان‌داران است      هرکه دانسته رود، صرفه ز اعدا ببرد  
(همان: ۱۰۰)

حافظ‌دستان و ارادتمدان حضرتش به چه میزان با آن فیوض متعالی و درس‌های زندگی که از سوی او عرضه شده است، خویشن و اجتماع خویش را به سوی بهینه‌گشتن پیش برده‌اند؟ به چه میزان رنگ اخلاص و زلالی حافظ را گرفته‌اند؟ آیا لازم نیست در این عرصه محاسبه‌ای هرچند ساده انجام دهیم؟ حافظ شاعری جهانی است؛ برون از حد و مرز جغرافیایی، نژاد، زبان، زمان و مکان. شیفتگان او در جهان فراوان‌اند؛

ولی این شیفتگان به چه میزان به آن سخنان ناب و کاربردی توجه و عمل می‌کنند و رنگ او را گرفته‌اند؟

#### ۷. نتیجه‌گیری

پس از سیر در عرصه‌ی بهره‌مندی حافظ از دولت قرآن که برای نگارنده سرشار از بهره‌مندی بوده است، به اختصار، این نتایج حاصل آمد:

دولت قرآن همان مدد و یاری و یعنی همت و کارسازی کلام حق است که حافظ با اشراف و بهره‌مندی ویژه از آن، در پنهانی کمال سیر فرموده و به این پیروزی افتخار کرده است.

دولت قرآن بهسان بنایی باشکوه است که حافظ با سلسله‌ایداماتی منظم و دقیق به آن دست یافته و با بهره‌مندی والا از آن، به نوعی فخر رسیده است. با توجه به اینکه ارزش فخر به متعلق آن است، آن فخر والا را فخر قدسی می‌دانیم که والاتر از آن فخری نیست؛ بنابراین، بهره‌مندی ویژه به فخر ویژه منجر شده است.

حافظ با پیوند مستمر و ژرف خویش با قرآن، عرصه‌های معرفت را پیموده و به والایی گراییده است و کلامش با قرآن سرشنته شده و با همان مفاهیم والا نغمه‌سُرایی کرده است؛ به گونه‌ای که هرچه قرآن را بهتر بشناسیم، زوایای شعر حافظ را بهتر درمی‌یابیم.

وظیفه‌ی مخاطبان حافظ این است که همواره با اشعار او ارتباط داشته باشند و پس از ژرفاندیشی و درک و فهم مفاهیم و درون‌مایه‌ی ایات، عناصر زندگی ایدئال را شناسایی و آن عناصر را در متن زندگی خویش پیاده کنند و شگردهای او را در ارتباط‌داشتن با قرآن و بهره‌مندی از آن پیش روی خویش قرار دهند.

## منابع

قرآن کریم.

حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۶۷). دیوان حافظ. از روی نسخه تصحیح شده‌ی غنی و قزوینی، تهران: آرمان.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۷۹). دیوان حافظ. به کوشش سیدصادق سجادی و علی بهرامیان. توضیح واژه‌ها و معنای ایيات: کاظم برگ‌نیسی. تهران: فکر روز.

\_\_\_\_\_ . (۱۹۹۹). دیوان حافظ الشیرازی. ترجمه‌ی доктор ابراهیم أمین الشواربی. طهران: انتشارات مهراندیش للنشر.

خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل بن علی. (۱۳۵۷). دیوان خاقانی شروانی. تهران: چاپخانه مروی.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۷۷). دیوان خاقانی. تهران: نشر شهرام.

خرمشاهی، بهاء الدین. (۱۳۷۸). حافظنامه. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

رودکی، جعفر بن محمد. (۱۳۸۰). دیوان رودکی. تهران: انتشارات گنجینه.

سجادی، سید جعفر. (۱۳۶۲). فرهنگ معارف اسلامی. ج ۲. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.

سعدی، مصلح الدین عبدالله. (۱۳۸۰). غزلیات سعدی. تهران: انتشارات فکر روز.

عطّار نیشابوری، فرید الدین. (۱۳۵۹). دیوان غزلیات. تهران: انتشارات جاویدان.

فردوسی، ابو القاسم. (۱۳۸۰). شاهنامه‌ی فردوسی. براساس چاپ مسکو. تهران: کارنامه‌ی کتاب.

\_\_\_\_\_ . (۱۳۹۹). شاهنامه‌ی فردوسی. به تصحیح محمد دیرسیاقی. تهران: نشر قطره.

مطهری، مرتضی. (۱۳۶۹). حق و باطل. ج ۱. تهران: جهاد دانشگاهی.

مولانا، جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۸۰). مثنوی معنوی. ج ۱. براساس نسخه‌ی نیکلسون. به کوشش کاظم دزفولیان. تهران: انتشارات طلایه.

میر قادری، سیدفضل الله. (۱۳۸۰). «رازورمز محبویت حافظ و ابن‌فارض مصری». *فارس شناخت*. ش. ۵، صص ۴۷-۶۸.

\_\_\_\_\_. (۱۳۸۵). «ویژگی‌های عشق در شعر حافظ و ابن‌فارض مصری». *مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، ش. ۴۴، صص ۱۱۳-۱۳۵.

نظامی گنجوی، جمال‌الدین. (۱۳۷۸). *کلیات خمسه نظامی*. نسخه‌ی وحید دستجردی. تهران: انتشارات صفوی‌علی‌شاه.

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**Hafez's Holly Pride in the Wealth of the Quran**

**Seyyed Fazlollah Mirghaderi\***

**Abstract**

The depth of Hafez's thought and his connection with the holy Quran goes beyond all the previous research. Hafez offers knowledge and advice for the success of others; he does not hide his spiritual achievement but expresses it openly. This article studies the phenomenal state of the Quran, how Hafez explored the glory and wealth of the Quran and depths of knowledge, and what are some insights for Khajeh's lovers. With a descriptive-analytical approach, it is found that for Hafez, wealth is the very help and dedicated motivation obtained by a precise, continuous, and thorough connection with Quran. This has made the poet express a certain kind of pride in his works which is the same holy pride coming from Quran. After reviewing Hafez's communication with the holy book, this article suggests insights for his lovers to follow and implement in the course of everyday life.

**Keywords:** Hafez, Quran wealth, Fakhr Qodsi, holy pride

---

\* Professor of Arabic language and literature, Shiraz University  
Email: sfmirghaderi@gmail.com

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**Khaqani and Hafez; A Reexamination**

**Rouintan Farahmand\***

**Abstract**

Studies carried out within the framework of similarities between the works of verse and prose of the same language are called contrastive literature. Such scholarly works can contribute much to the origin of literary types and poetry forms, as well as to the development of meanings and themes across verse and prose and the effectiveness of significant literary works in each language. Contrastive literature is a form of literary criticism, therefore, based on comparative research, it is possible to discuss the artistic role of a poet or a writer. In his lyrical style, Hafez has beautifully employed some forms and meanings from previous poetic works. Khaqani Shervani has had a significant impact on the texture and structure of Hafez's poetry. According to previous studies, Khaqani is one of the most influential poets who added to the richness of Hafez's poetic mind. It is easy to trace the influence of Khaqani on Hafez in terms of a spectrum of similar form, rhythm, meaning, concept and poetic images. Furthermore, it can be said that Khaqani's fantasy and poetic attitudes have been reflected in Hafez's verses. From a statistical point of view, Hafez has been mostly influenced by Khaqani's sonnets, odes, and literary pieces. The two poets share some central themes such as love poems, anti-hypocrisy and praise of truth, songwriting, admiring sonnets, joyousness, carpe diem, and pride. Hafez, according to his literary style and poetic tendency, reflects Khaqani's romantic, humorous, social, and slanderous messages that show displeasure and rebelliousness.

**Keywords:** contrastive literature, Khaqani, Hafez, like-mindedness, effect and regret

---

\* Assistant Professor, Valiasr University of Rafsanjan  
Email: rooyintanf@yahoo.com

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**Five Main Challenges in Composing an Opera Based on Hafez's Dramatic Life**

**Behrooz Gharibpour\***

**Abstarcet**

Dramatizing the life of revered poet as well-known and popular as Hafez is quite challenging, especially given that most of what has been said about Hafez is soaked with myth and exaggeration. When it comes to his poetry, Hafez's language is so artistic and complex that it cannot be converted into prose. On the other hand, it is hard to find an authentic narration of the life and mindset of Hafez. As the existence of different characters with distinctive features allocated to Hafez seems undeniable, the only way to know him is to discover all these characters by closely studying the stories of his life. Despite these hindering factors, in this article, through analyzing several extracts from his Divan and discussing the potential solutions, practical tips and principles and beneficial insights are presented for those interested in the life of Hafez and those wishing to compose an opera text.

**Keywords:** opera, Hafez's opera, dramaturgy, dramatic text

---

\* Author, designer and director of puppet opera, film and theater.  
Email: gharibpourbehrooz@gmail.com

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**Hope and Hopefulness in Hafez's Poems**

**Abbas Ashoorinejad\***

**Abstract**

The global outbreak of the disastrous COVID-19 virus alongside all other human catastrophes resulting from encounters of powers and wars around the world, especially in the middle east region, has made people utterly depressed and distressed causing many to lose hope towards the future of life. In such conditions, modern human essentially needs some hope to endure disasters and catastrophes to continue living. This article, written based on the opinions of theorists and advocates of the theory of hope and the concept of hopefulness, looks to answer why, how much, and how are hope, hopefulness, and synonymous concepts have been used in the poetry of Hafez and how compatible these concepts are with the components of the theory of hope and the concept of hopefulness in psychology. The approach of this study is qualitative, has fundamental purpose, and is conducted by information gathering method from bibliographic sources. The findings indicate that the word hope and its relative concepts in Hafez's poetry are not just an amalgam of words determined to induce reader's excitements. These concepts, from the poet's point of view, are quite close to the concept of the theory of "Hope" and "Hopefulness" and its components in today's psychology from the point of view of scholars believing in hopefulness for the human being's wellbeing.

**Keywords:** hope, Hafez, Covid-19, Theory of Hope

---

\* Associate Professor of History, Booshehr Islamic Azad University  
Email: ashoorinejad@yahoo.com

**Journal of Hafez Studies**  
**Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**The Earliest Sonnets of Hafez: A Historicist Study**

Hossein Salimi<sup>\*</sup>  
Ahmad Jomepour<sup>\*\*</sup>

**Abstract**

Hafez's birth year has long been the subject of contention and disagreement among scholars. These disagreements have been serious as there are decades of gaps between the dates of his birth in Tezkiras. It seems that in such a situation, determining the history of the earliest poems of a poet could give an acceptable approximation of the beginning of the poethood era and the poet's approximate birth. Based on a historicist point of view and a few historic symbols available in the poetry of Hafez, this paper aims to find his earlier poems and the date of their creation. Using a comparative analysis of the opinions of some of the contemporary Hafez researchers about poems that are suggested to be Hafez's earliest poems, the aim is to estimate the date of their creation and show that the earlier poems of Hafez can be dated back to the mid-fourth decade of the eighth Hijri century; thus, his birth year is approximately earlier than all assumed dates of Hafez studies. It is worth noting that considering the high diversity of available manuscripts and revisions of the divan of khawje, *A Critical Reading of Selection of The Divan of Hafez*, by Bahaedin Khoramshahi and the late Hashem Javid based on a comparison between the Ghazvīnī-Ghanī revision and the most famous contemporary revisions, is used as the basic manuscript of the verses in this paper.

**Keywords:** Hafez, Historicist Criticism, Injuids, Shaykh Abu Ishaq, Ghiyath al-Din

---

\* Associate professor of Farsi language and literature, Persian Gulf University,  
(Corresponding Author) Email: hsalimi@pgu.ac.ir

\*\* MA student of Resistance literature, Persian Gulf University, Bushehr  
Email: ahmadspgc@yahoo.com

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**Hafez bibliography in 2019**

**Saideh Rezazadeh\***

**Abstract**

Statistical review and annual classification and comparison of books published in connection with Hafez, considering the volume of works published in this field and the continuation of the publication of such scholarship, is one of the beneficial ways to collect an archive of well-conducted research and facilitate pathology of Hafez studies. In the current study, in addition to a complete bibliography of Hafez by subject in 2019, all other sources related to the Hafez scholarship, including first editions or reprints, with publication rates presented. Drawing on the information derived from the Organization of Documents and the National Library and the House of Books databases, this study shows that in 2019, 160 book titles in 211,130 copies were published in connection with Hafez. These results are indicative of an increase in the publication of books about Hafez compared to 2018. The book category of life, thought, and poetry of Hafez with 34 book titles holds the highest number, which shows the continuation of the upward trend of publishing authored books about Hafez compared to previous years. Also, the thematic comparison of these works shows that books with the subject of Hafez's fortune telling, whether first or reprinted, are still among the most popular.

**Keywords:** Hafez, Hafez research, bibliography, Hafez center

---

\* MA in Persian Language and Literature, Shiraz University  
Email: saeide.rezazade@gmail.com

**Journal of Hafez Studies**  
**Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**Qualitative and Quantitative Impoverishment in Translations of  
The Divan of Hafez**

**Shirin Razmjoo Bakhtiari\***  
**Elham Khalili Jahromi\*\***

**Abstract**

The masterpieces of Persian literature have always attracted scholars and researchers from other languages. There are numerous translations of divan of Hafez in various languages. Studying translators' points of view, the credibility of their perception of literary and poetic texts, and how they are conveyed to the audience of the target language can be helpful in analyzing the translations. There are numerous theories for translating literary texts, one of which is the text deformation theory of Antoine Berman, who has presented many elements for translation analysis. In this paper, we have examined qualitative and quantitative impoverishment. We have selected verses from the divan of Hafez along with some translations and then studied these two elements in them. It can be generally said that Antoine Berman's qualitative and quantitative impoverishment is mostly about synonymy and faithful conveyance of the tone and meaning of the source text words in the target language. Ideally translators would be able to translate the poems properly so that the lexical and semantic subtleties and nuances are conveyed to the audience of the target language. However, this does not usually happen mainly seen in translating poetic texts. Hafez's poems are more complicated since their mysteries have always been enigmatic for Farsi-speaking audiences, as well.

**Keywords:** Divan of Hafez, Translation, Antoine Berman, Qualitative Impoverishment, Quantitative Impoverishment

---

\* Assistant professor of Farsi language and literature, University of Urmia  
(Corresponding Author) Email: shirin.razmjoo@gmail.com

\*\* Assistant professor of Farsi language and literature, University of Shiraz  
Email: khalilijahromi115@yahoo.com

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**The Influence of Hafez's Poetry on Hungarian Literature in the  
Late Eighteenth Century: A Case Study of the Life and Works of  
Mihály Csokonai Vitéz**

**Katalin Torma\***

**Abstract**

Mihály Csokonai Vitéz (1773-1805) is one of the greatest characters of Hungarian classic literature. He had a crucial role in history; he also, introduced Hafez to European readers as his poem named “The Tomb of Hafez” was published almost two decades prior to Goethe’s “West-östlicher Divan” (Stuttgart, 1819) – globally known as the first European work of art inspired by Hafez. Csokonai’s poem will be published for the first time in Farsi at the end of this paper. Many examples can be referred to in this poem of Csokonai, indicating that he had succeeded in adding information from mostly Latin sources. For instance, one can speak about choosing the tomb of Hafez as the place of poem’s composition and the youth who speak highly of Hafez’s greatness. Furthermore, Csokonai has used metaphors, similes, imagery and subtle nuances in this poem resembling Hafez’s style.

**Keywords:** comparative literature, Hungarian literature, Mihály Csokonai Vitéz, The Tomb of Hafez

---

\* Associate Professor of Farsi Language and Literature, Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE), Budapest Email: katatorma@gmail.com

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**Response to Mr. Paimard's Criticism on "Hafez and The River of Magic"**

**Farzam Parva\***

**Abstract**

While expressing gratitude for Mr. Paimard's efforts in the thorough and extensive study of the book, which mostly covers the first of its ten chapters, I hope this type criticism is applied to other "Literary Archaeology" books, of which *Hafez and The River of Magic* is the first. While accepting some of the errors, especially in the editorial section, that the critic has described, I do not agree with his central point of his criticism presenting several reasons. He attempts to "deny" and "repress" the "Shams (شمس) signifier" in Khawje's divan, a process that affects the relative abundance of the letters "s" (سین) and "sh" (شین) in the sonnets. I have presented the related convincing evidences for repressing the Shams signifier, a critic may state he has not found the subject convincing. It should be remembered that if the critic considers many subjects of the book "unlikely", this applies to all subjects and mechanisms of the unconscious. The unconscious has always a form of improbability for consciousness and consciousness always denies the unconscious. This is not limited to the subjects in this book. A book targeting the reader's unconscious cannot be criticized with the conventional critical methods, which are focused on consciousness. Furthermore, it seems that the critic, unconsciously mentioning the omission of the name "Mohammad" from the Khawje's divan, has presented one of the best proofs for the author's hypothesis that Hafez has escaped from his name's domination by removing it.

**Keywords:** psychoanalysis, literary archaeology, Hafez and The River of Magic

---

\* Psychiatrist and Psychoanalyst  
Email: farzamorphe@yahoo.com

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**A Critique of *Hafez and the River of Magic***

Mansour Paimard\*

**Abstract**

One of the research fields that has significantly blossomed in the domain of Hafez Studies in the last two decades is the application of the views of famous psychoanalysts and psychologists such as Freud, Jung, and Adler. Farzam Parva's book, *Hafez and the River of Magic*, belongs to these studies as it examines the poetry of Hafez based on the theories of Jacques Lacan, the French psychoanalyst and psychiatrist. Parva claims that although the word "Shams" (شمس) has never been used in Hafez's poetry, this absent signifier of the divan might be the central point as other more frequent signifiers of the divan revolve around this absent "shams." By "Shams" Hafez meant both Shams al-Din Mohammad Tabrizi and Shams-od-Din Mohammad Ḥafeż-e Shīrāzī. I contest the claim and believe that despite the good points in the book such as the absence of signifiers repressing a certain name unconsciously, Parva has benefited from intra-textual and extra-textual elements and obsessive persistence on the association chain of severed signifiers to impose a predefined assumption – Shams – in the reader's mind.

**Keywords:** *Hafez and the River of Magic*, Absent Signifier, Lacan, Shams-e- Tabrizi, Hafez

---

\* Hafez Researcher and Lecturer in Hafez Studies Center  
Email: mansour.paimard@gmail.com

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**Marginalia on Writing Interpretations of The Divan of Hafez**

Nasrollah Emami\*

**Abstract**

Writing interpretations of poetic texts has been standard as a requirement for a better understanding of these texts for ages. Tazkiras and bibliographic texts have mentioned many interpretations that scholars and poets of various eras have written for poetries and poetic texts. Writing interpretations of texts was quite common outside of Iran and in the Ottoman and Indian regions and some of these interpretations were later used by Iranian scholars. Writing interpretations for poetic texts is not limited to the past as it still goes on, and some scholars of our era, too, have spent years of their precious lives writing interpretations of literary texts. Among all, writing interpretations of Hafez's sonnets had always had more attraction, and all enthusiasts of the poems of khawje of Shiraz can better infer the sharpness and delicacies of Hafez's poems with the help of these interpretations. Available written interpretations in our era differ based on their authors' method, interests, literary views and beliefs. Exploring different features and aspects of these interpretations can help their evaluation and be a measure for their efficiency for the readers. This paper aims at analyzing these different interpretations.

**Keywords:** Writing interpretations, interpretations of Hafez, Exploring of the interpretations.

---

\* Professor at Shahid Chamran University of Ahwaz  
Email: nasemami@yahoo.com

**Journal of Hafez Studies  
Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**A Study of Selected Poetry of Sa'di, Hafez, and Rumi used in  
Iranian Vocal Music in Different Eras**

**Amir Asna Ashari\***  
**Amirali Ardakanian\*\***

**Abstract**

Poetry and music have been companions since ancient days. Achaemenid and Parthian ghosans and minstrels, Barbad and Nakissa of the Sassanid period, poets such as Rudaki, Farrokhi Sistani, Amir Khosrow Dehlavi and Hafez as well as more modern poets and musicians, such as Aref, Sheida and Amir Jahed, have all been pioneers in associating poetry with music. In this study with the help of statistics we have paid attention to the changes in selecting poetry by the singers in four different eras. The four eras of recording music comprise Qajar, first Pahlavi, second Pahlavi and Islamic Revolution. Two most prolific singers have been chosen from each era and their recordings have been studied. The data shows that singers mostly preferred Sa'di but gradually other poets were chosen and there is a meaningful diversity in the selections.

**Keywords:** Hafez, Sa'di, Shajarian, Taherzadeh, vocal music, Rumi, Qamar, Nazeri

---

\* Phd in Farsi language and literature, University of Semnan.  
Email: rosvaye- yar@gmail.com

\*\* MA student of history of art, California, Los Angeles.  
Email: aardekanian0@cula.edu

**Journal of Hafez Studies**  
**Vol 1, No 2, autumn- winter 2022, Ser 2**

**Content**

|  |         |
|--|---------|
| <b>A Study of Selected Poetry of Sa'di, Hafez, and Rumi used in Iranian Vocal Music in Different Eras .....</b>  | 1-24    |
| Amir Asna Ashari, Amirali Ardakanian   |         |
| <b>Marginalia on Writing Interpretations of The Divan of Hafez</b>   | 35-56   |
| Nasrollah Emami  |         |
| <b>A Critique of <i>Hafez and the River of Magic</i> .....</b>   | 57-84   |
| Mansour Paimard  |         |
| <b>Response to Mr. Paimard's Criticism on "Hafez and The River of Magic" .....</b>   | 85-100  |
| Farzam Parva   |         |
| <b>The Influence of Hafez's Poetry on Hungarian Literature in the Late Eighteenth Century: A Case Study of the Life and Works of Mihály Csokonai Vitéz .....</b> | 101-126 |
| Katalin Torma  |         |
| <b>Qualitative and Quantitative Impoverishment in Translations of The Divan of Hafez .....</b>   | 127-156 |
| Shirin Razmjoo Bakhtiari, Elham Khalili Jahromi  |         |
| <b>Hafez bibliography in 2019 .....</b>  | 157-184 |
| Saideh Rezazadeh   |         |
| <b>The Earliest Sonnets of Hafez: A Historicist Study .....</b>  | 185-206 |
| Hossein Salimi, Ahmad Jomepour   |         |
| <b>Hope and Hopefulness in Hafez's Poems .....</b>   | 207-232 |
| Abbas Ashoorinejad   |         |
| <b>Five Main Challenges in Composing an Opera Based on Hafez's Dramatic Life .....</b>   | 233-260 |
| Behrooz Gharibpour   |         |
| <b>Khaqani and Hafez; A Reexamination .....</b>  | 261-292 |
| Rouintan Farahmand   |         |
| <b>Hafez's Holly Pride in the Wealth of the Quran .....</b>  | 293-316 |
| Seyyed Fazlollah Mirghaderi  |         |

# **Abstract**

## **of Persian Articles in English**

2.10. English keywords (translation of Persian keywords)

2.11. Author's name along with his/her academic rank

3. References must be written based on the following format:

3.1. In-text references: the last name of the author(s), date, page number within parentheses. For example, (Zarrin Koob, 1373: 254). If necessary, the book or article title can replace the author's name.

3.2. Book references in the bibliography: authors' last name, author's first name, date (within parentheses), book title, translator's name, city, publisher, edition number.

3.3. Journal article references in the bibliography: author's last name, author's first name, date (within parentheses), article title (within quotation marks), journal title, issue number, volume, page number.

3.4. Online articles: author's last name, author's first name, last date retrieved (within parentheses), title (within quotation marks), site address (in *italics*).

4. Articles must be no longer than 20 pages with every page not more than 23 lines in length.

5. Articles must be written based on "dastur-e xat-e farsi" (Persian handwriting) published by Persian Language Academy.

6. The English version of foreign names must appear in parentheses immediately after the Persian version.

7. The editorial committee reserves the right to accept or reject the articles or make any editorial changes.

8. Manuscripts will not be returned to the author(s) under any conditions.

9. Authors are responsible for the content of the materials submitted.

### **C. Conditions for Preliminary Acceptance**

1. The article must have the features mentioned in section A and section B of this guide. They must be typed in Word XP in Nazanin, font 12. Four hard copies of the article along with an electronic version (saved on a compact disc) must be sent to the journal address.

2. Articles that are a truncated version of MA or Ph. D dissertations must include the name of the dissertation advisor as well as his approval for submission of the article.

3. Authors must state that the manuscript is original, not under review, or published in any other journals or conference proceedings.

4. The article of this Journal can be accessed via

[WWW.ricest.ac.ir](http://WWW.ricest.ac.ir) & [www.hafezstudies.com](http://www.hafezstudies.com)

In the Name of God

### ***Submission Guidelines for Hafez Studies***

*Hafez studies* is a peer-reviewed journal dedicated to publishing studies pertaining to Hafez and shares the findings of the research with the scholars interested in Hafez and his poetry.

#### **Requirements for Publishing Articles in the Journal**

##### **A. Editorial policy**

Articles submitted to this journal must have the following features:

1. Be original and innovative.
2. Written based on academic research methods.
3. Present innovative literary criticism and analysis. This journal does not publish translations.

Articles will first be reviewed in the editing committee and, after being approved, will be sent to the referees for evaluation. The referees' comments will then be reviewed by the editing committee and the final decision will be made.

##### **B. Framework of the Articles**

1. Manuscripts must be well-organized and observe the principles of Persian rhetoric.
2. Organization of articles:
  - 2.1. A short title expressing the aim of the study, typed on top of the page, centered, and bold-faced.
  - 2.2. Author's information, including mailing address, phone number, academic rank, and affiliation, appearing on a separate page.
  - 2.3. Persian abstract, about 15 lines or 150 words in length
  - 2.4. Persian keywords (4 to 8 words) at the end of the abstract
  - 2.5. An introduction, which presents the main topic of the study as well as literature review, and provides the reader with enough information pertaining to the main topic of the study.
  - 2.6. The body of the paper, including the main subject and its analysis.
  - 2.7. Conclusion
  - 2.8. References
- 2.9. English abstract indicating the main points discussed in the paper.

In the Name of God

## Scholarly Journal

# Hafez Studies

Vol 1, No 2, Autumn-Winter 2023, Ser 2

**License Holder:** Hafez Studies Center

**Editor-in-Chief:** Kavoos Hassanli

**Office Manager:** F. Moeini

**English Editor:** Farideh Pourgiv

**Persian Editor:** S. Asadi

**Supervisor of Technical Affairs and Printing:** S. Mohammadi

### Editorial Board:

Safar Abdollah..... Prof. of Persian Language & Literature, Almaty University

Manizheh Abdollahi ..... Associate Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz Paramedical University

Bahador Bagheri..... Associate Prof. of Persian Language & Literature, Kharazmi University

Asghar Dadbeh..... Prof. of Philosophy & Mysticism, Allameh Tabataba'i University

Nasrollah Emami..... Prof. of Persian Language & Literature, Shahid Chamran University

Sharifhossein Ghasemi ..... Prof. of Persian Language & Literature, Delhi University

Ali Guzelyuz ..... Prof. of Persian & Literature, Istanbul University

kavous Hassanli..... Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz University

Saeed Hamidian..... Prof. of Persian Language & Literature, Allameh Tabataba'i University

Mahmat Kanar..... Prof. of Persian Language & Literature, Istanbul University

Hicabi Kirlangic ..... Prof. of Persian & Literature, Istanbul University

Alireza Mozafari..... Prof. of Persian Language & Literature, Orumie University

Farideh Pourgiv ..... Prof. English Language & Literature, Shiraz University

Mansour Rastegar Fasaei..... Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz University

Mostafa Sedighi..... Associate Prof. of Persian Language & Literature, Hormozgan University

Vartan Voskanyan ..... Prof. of Persian Language & Literature, Yerevan State University



**Address:** Iran, Shiraz, Hafez Junction, Tomb of Hafez (Hafezieh)

**P. O. Box: 7146691136**

**Web page of the journal: [jhp.hafezstudies.com](http://jhp.hafezstudies.com)**