

## تا به خلوتگه خورشید

نقدی بر کتاب وصف رخساره خورشید (نگاهی به زندگی، شعر و اندیشه حافظ) تألیف

منصور پایمرد

محمدرضا خالصی

عضو هیأت علمی و معاون فرهنگی جهاد دانشگاهی فارس

تقدیم به یگانه حافظ پژوهی استاد هاشم جاوید

### چکیده

نوشته حاضر نقدی است بر کتاب وصف رخساره خورشید اثر استاد منصور پایمرد. کتاب ارزشمند استاد پایمرد را وقتی خواندم به گوشه گوشه آن مطالبی افزودم و نظراتم را بر آن نگاهشتم، وقتی در آخر بدان‌ها نگریستم، دیدم آن نگاهشده‌ها، سخنانی است که سال‌ها در سینه‌ام خارخار می‌کرده و در ذهنم تلمبار شده و گویا این کتاب ارجمند، از این سخنان مُهر گشوده و آنان را بی پرده رُخ نموده، هر آنچه که دغدغه سال‌های دراز تحصیل و تدریس من در مورد خواجه شمس‌الدین حافظ شیرازی بوده است. این اثر از سر دقت و همت نگاهشده شده است و سال‌ها انس و الفت به سروده‌های حافظ در آن جلوه‌گر است و در حل مشکلات و کشف معضلات اشعار حافظ تلاش شایانی داشته است و سعی عیانی کرده است. با این که برداشت‌های استاد پایمرد معتدل‌تر از دیگران در این مقوله است و ایشان سعی کرده است جانب احتیاط را داشته باشد اما در همین یادداشت‌ها نیز مشکلاتی وجود دارد که بدان پرداخته خواهد شد.

**کلیدواژه‌ها:** وصف رخساره خورشید، معرفی، نقد، منصور پایمرد

۱- این که بگوییم «شعر چیزی است که شاعران نوشته‌اند و روی کاغذ آورده‌اند.» آن چنان که الیزابت درو Elizabeth Drew در کتاب *اکتشاف شعر Discovering Poetry* می‌گوید، (Drew, 1987: 16) چنان است که شعر را کشتیم و بر خاکش نهادیم و بر جنازه‌اش نماز گزاردیم. یا اینکه شعر را اثری مصنوع بدانیم آن چنان که ارسطو و هوراس می‌پنداشتند که با یک رشته قوانین تعریف می‌شوند و در همان چارچوب تبیین می‌یابند و هرگاه پای از این دایره بیرون نهند از این جرگه بیرون روند، به قول رنه ولک Rene Wellek و اوستن ورن Osteen Warren در تئوری ادبیات *Theory of Literature* شعر را محدود کرده و بال پروازش را از او ستانده‌ایم. (Wellek, 1949: 142)

شعر از مصوت‌ها و آواها تا ترکیب جملات، یک بازی زبانی دقیق است (Richards, 1924:125) که در تعامل با خواننده شکل می‌گیرد. (Wellek, 1965:36)، هرچند شعر تجربه شخصی شاعر است (Penn Warren, 1959: 29) اما کشف شعر exploring poetry در ذهن و زبان خواننده جریان می‌یابد و این تنها از طریق زبان حاصل می‌گردد. (Button, 1934:12) و زبان مجموعه‌ای در هم تنیده است که در یک ساختار اندام‌وار هماهنگ شکل می‌گیرد و بر همین اساس هم باید مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. (McQueen, 1952:50). تمام اعضای درونی شعر مانند لحن و نماد و نحو... چونان اجزای یک درخت در هم تنیده‌اند و به هم پیوسته‌اند. چنان که شاخ و برگ‌ها و دگر اجزای یک درخت، کلیت هماهنگی را با نام درخت خلق می‌کنند، همه اجزای شعر نیز با هم، موجودیت شعر را ایجاد می‌کنند. ویلفرد گرین Wilfred Gureen در «روش‌های نقد ادبی» (Critical Approaches to Literature) می‌گوید: در شعر خوب همه قسمت‌ها همدیگر را تقویت و کامل می‌کنند. هر کدام به سهم خویش با مقصد و منظور شعر و تأثیر نهایی آن هماهنگ‌اند و در استحکام آن کارآمد. (Gureen, 1993: 73) نمود و بروز این در هم تنیدگی در زبان است که جلوه می‌یابد. الیوت Eliot در The Sacred wood به همبستگی عینی objective correlative اشارتی دارد و آن هنگامی است که تمام حوادث، رخدادها و جزئی‌ترین واقعیات در یک اثر ادبی در هم‌بستگی زبان شکل می‌گیرد. (Eliot, 1999: 1151) و این به قول ریچاردز Richards زمانی حاصل می‌شود که متن دقیق و درست خواننده شود. (Richards, 1924: 70) خوانش دقیق و چند باره متن، تفسیر موشکافانه کلمات، توجه به متن بیش از فرامتن این امکان را می‌دهد که بتوان از متن، تصویر و تفسیر درست و کامل‌تری ارائه داد.

۱-۱- استاد پایمرد در بخش نخست کتاب خویش از همین روش بهره برده‌اند که به نظر من، مهم‌ترین و جذاب‌ترین قسمت کتاب این بخش و بخش لطیفه نهانی است. شعر حافظ در تمام زمینه‌ها تبلور عالی‌ترین تجربه‌های عرفانی و هنری پیش از اوست. بسیاری از مضامین و مفاهیم موجود در شعر خواجه پیش از او توسط شاعران دیگر بیان شده و بعد از او نیز در شعر فارسی جاری و ساری بوده است، اما آنچه باعث تَشَخُّص و تَفَوُّقِ غزل حافظ است و قولی است که جملگی بر آند زبان فصیح و سلیس و نفیس اوست که در همه عرصه‌های زبانی اعم از واج‌شناسی، واژگان، صرف و نحو، معانی، بیان، بدیع و موسیقی شعر جلوه‌گر است. آنچه موجب می‌شود تا مخاطب شعر حافظ، هیچ‌گاه احساس

مَلالت و کَسالت نکند دنیای بدیع و شگفت‌انگیزی است که خواجه در عرصهٔ زبانی ارائه می‌دهد تا خوانندهٔ شعر او هر لحظه با انکشافی تازه روبرو شود، اگر شیوهٔ بیان و اسلوب ترکیب را از خواجه بستانیم از شعر او چیزی باقی نمی‌ماند و مگر هنر چیزی جز اسلوب تواند بود؟ و به نظر من این حوزهٔ حافظ‌شناسی مجالِ وسیع و عرصه‌ای عریض برای تحقیق و تَفحُّص است که می‌توان بسیار بدان پرداخت و هیچ‌گاه هم دچار تکرار و انگار نشد. پایمرد مدخل کتابش را بدین مهم اختصاص داده و به همین دلیل، این بخش، جذاب و خواندنی است مخصوصاً که با ریزبینی‌ها و ژرف‌نگری‌های او همراه شده که حاصل سال‌ها مؤالفت و مؤاستش با شعر حافظ است، دریافت‌های او در این قسمت بی‌شک بدون این حشر و نشر مُدام صورت نپذیرفته است.

۱-۲- نکات دقیق او دربارهٔ بهره‌گیری خواجه از ایهام و ایهام‌نوشتاری صحیح است و صائب. این ظرافت‌های زبانی مخصوص حافظ است و در جای جای دیوانش رد پای آن را می‌توان دید برای اثبات این دقیقه‌ها و لطیفه‌ها که از رَشحهٔ قلم خواجه تراوش کرده و به عمد نیز رُخ داده و از مقاصد ذهنی او محسوب می‌شده می‌توان به ایهام تناسب هم اشاره کرد و دانست که خواجه حتی این فضای ظریف‌نوشتاری را هم از یاد نبرده است:

مرنج حافظ و از دلبران حافظ مجوی      گناه باغ چه باشد چو این گیاه نرست

بازی تصحیفی میان گناه و گیاه به عمد آورده شده و ایهام تناسبِ ظریفی را ایجاد کرده است. از همین مقوله می‌توان به بیت زیر اشارتی داشت:

تا درخت دوستی بر کی دهد      حالیا رفتیم و تخمی کاشتیم  
بر کی با افزودن سرکشی برگی می‌گردد که با فضای بیت بسیار همخوان است.

و یا:

بیا تا در می صافیت راز دهر بنمایم      به شرط آن که نمایی به کژطبعان دل‌کورش

بازی تصحیفی ظریفی بین کژ و کر که با کور در قافیه تناسب می‌یابد، ایجاد شده است. چون نمونه‌ها فراوان است به نظر می‌رسد خواجه به عمد این ظرایف را لحاظ کرده است.

۱-۳- دربارهٔ ایهام شبه جنس هم با استاد موافقم و آنچه در مورد سرو گفته‌اند را می‌پذیرم اما آنچه در مورد سروش گفته شده، کمی قابل تأمل است، ایشان نوشته است که:

«... حافظ در سروده‌هایش هفت بار از واژه [سروش] بهره برده است که در سه مورد آن می‌توان [سر] را در [سروش] با دیگر اعضای بدن که در کنار آن‌ها آورده است مرتبط دانست:

بجز ثنای جلالش مساز ورد ضمیر      که هست گوش دلش محرم پیام سروش  
تا نگریدی آشنا زین پرده رمزی نشوی      گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش  
- در راه عشق و سوسه‌اهرمن بسی است      پیش آی و گوش دل به پیام سروش کن  
(پایمرد، ۱۳۹۲: ۲۷)

می‌دانیم سروش از سرو (SRU) به معنای شنیدن مشتق شده و علی القاعده نیز با این مفهوم در ادبیات ما شکل گرفته است. اگر خواهی حتی نحوه انشقاق سروش را نمی‌دانسته، که از آن هیچ اطلاعی در دست نداریم، اما چون با ادبیات گذشته ما مانوس بوده و در اشعار پیشینیان، سروش با شنیدن و گوش که عضو منحصر به فرد این حس است همیشه همراه بوده است. مانند این ابیات حکیم طوس:

بیامد همانگه خجسته سروش      به خوبی یکی راز گفتش به گوش  
چنان دید در خواب کاو را به گوش      نهفته به گیتی خجسته سروش  
چنان دید گودرز یک شب به خواب      که ابری برآمد از ایران پر آب  
بر آن ابر باران نشسته سروش      به گودرز گفتمی که بگشای گوش  
و یا این بیت استاد سخن شیخ اجل:

تورا یاوری کرد فرخ سروش      و گرنه زه آوردم بودم به گوش  
پس طبیعی است که خواهی نیز سروش را با گوش همراه کند به اضافه این که ذوق موسیقایی حافظ، بازی گوش و سروش را بسیار می‌پسندد و از آن استفاده می‌کند.

نکته دیگری که در ادامه همین مطلب آورده‌اند این است که: «... در دوبیت دیگر [حافظ]، در کنار سروش از واژه (دوش) استفاده کرده است که دوش در معنای (شانه و کتف) باز می‌تواند با [سر] نوعی ایهام تناسب بسازد:

- بیار باده که دوشم سروش عالم غیب      نوید داد که عام است فیض رحمت او  
- چه گویمت که به میخانه دوش مست و خراب      سروش عالم غییم چه مژده‌ها داده است

اما به نظر من ذهن موسیقایی خواهی، دوش را همچون گوش برای موسیقی درونی شعر به کار می‌برد، به همین جهت نوع رفتار خواهی با این کلمه [دوش] و طرز قرار گرفتن آن در ساختار بیت قابل تأمل است:

بیار باده که دوشم سروشِ عالمِ غیب      نوید داد که عام است فیضِ رحمتِ او

همان‌طور که ملاحظه می‌کنید بار موسیقایی بیت روی [دوشم سروش] می‌چرخد و اگر کلماتی دیگر را جایگزین این دو کلمه کنیم، خواهیم دید که ساخت موسیقایی شعر تنزل می‌یابد و به همین دلیل است که مصرع اول خوش آواتر و موسیقایی‌تر از مصرع دوم به نظر می‌آید و در مجموع بیت با بازی ایقاعی این دو کلمه تلطیف می‌شود.  
در بیت دیگر نیز:

چه گویمت که به میخانه دوش مست و خراب      سروشِ عالمِ غیبم چه مژده‌ها داده است

باز مشاهده می‌کنید که دوش و سروش بازی ایقاعی بیت را بر عهده می‌گیرند و در دو سوی انتهایی و ابتدایی مصاربع نقش خود را ایفا می‌کنند. برای اینکه منظور خودم را بهتر القا کنم به این بیت خواجه که از لحاظ مفهومی با بیت بالا نزدیک است دقت کنید:  
ساقی بیا که هاتفِ غیبم به مژده گفت      با درد صبر کن که دوا می‌فرستمت  
موسیقی شعر بر روی ساقی دور می‌زند و با صبر و می‌فرستمت تکمیل می‌شود، با خوانش دوباره هر دو بیت می‌توان فهمید که بیت نخست از لحاظ موسیقایی کامل‌تر و خوش بیان‌تر است و این تنها به استفاده هوشمندانه خواجه از [دوش] و [سروش] در انتها و ابتدای مصاربع باز می‌گردد. به همین دلیل معتقدم که استفاده حافظ از این دو کلمه بیش از هر چیز دیگر بار ایقاعی آن‌هاست که ذهن موسیقایی حافظ را ارضا می‌کند حتی در ابیات دیگری که مورد استشهاد جناب پایمرد نیامده، حافظ کلمه [سروش] را با کلماتی که در ساختارشان حرف [شین] جلوه بیشتری دارد همراه می‌کند:

-فرشته ای به حقیقت سروشِ عالمِ غیب      که روضه کرمش نکسته بر جان گیرد  
-ز فکر تفرقه باز آی تا شوی مجموع      به حکم آنکه چو شد اهرمن سروش آمد  
و از سوی دیگر بر اساس شواهدی که پیش از این نیز به آن‌ها اشاره شد در ادبیات پیش از حافظ سروش با خواب، پیوندی دیرین دارد:

-چنان دید در خواب کاو را به گوش      نهفته به گیتی خجسته سروش  
-چنان دید گودرز یک شب به خواب      که ابری بر آمد از ایران پر آب  
-بر آن ابر باران نشسته سروش      به گودرز گفتمی که بگشای گوش  
و یا:

-مرا گفت در خواب فرخ سروش      که فرّش نشاند از ایران خروش

و خواب منطقاً در شب صورت می‌گیرد به همین دلیل می‌توان واژه [دوش] را توجیه منطقی‌تری کرد تا آنچه استاد گفته‌اند.

۱-۴-۱ در فصل شخصیت پردازی در دیوان حافظ مرقوم فرموده‌اند که: «حافظ از همان ابتدای شاعری اش یک نظام اندیشگانی منسجم دارد، و برای بیان این اندیشه که به هر حال ریشه در گذشته فرهنگی اش دوانده و بسیاری از موادش را از این جا و آن جا به وام گرفته است، اشخاص، مکان‌ها و ابزار مناسب این اندیشه را می‌آفریند. عناصری چون: موضوع، اشخاص، مکان‌ها، نمادها و... همه در شعر پیش از او هم، چه عاشقانه‌گو چه عارفانه‌سرا، کاربرد داشته و به بلوغ خود رسیده‌اند و خواننده هم عصر حافظ با آن‌ها آشناست.» (پایمرد، ۱۳۹۲: ۴۹)

این سخن، سخن معقولی است. نظام اندیشگانی خواجه، منسجم است و وقتی مجموعه اشعارش با هم لحاظ شود ما با متن واحدی روبرو می‌شویم که می‌توان بر این اساس ذهن و زبان او را مورد واکاوی قرار داد و به نتایج متقنی نیز رسید. من با طرح پاشان غزل‌های خواجه مخالفم و پیش از این نیز دلایلم را مطرح کرده و درباره پیوند عمودی غزل‌های وی براهینم را بیان داشته‌ام. (ر.ک: کتاب در حال انتشار زبور عشق نوازی‌ها [تأثیر قرآن مجید بر رو ساخت‌های شعر حافظ] تألیف نگارنده) و از این جهت با استاد پایمرد هم داستانم و می‌پذیرم که: «... راهی جز این نمی‌ماند که به دیوانش به عنوان یک متن واحد نگریسته شود، و از چنین منظری بسیاری از ابهام‌ها و پیچیدگی‌های بیت یا ابیاتی به وسیله بیت یا ابیات دیگر بر طرف می‌شود.» (پایمرد، ۱۳۹۲: ۴۸)

۱-۴-۲ تا این جا را با پایمرد موافقم، اما پس از این مقدمه قابل اعتنا ایشان وارد مبحثی می‌شوند که به نظر من می‌تواند این قلت‌های جدی در پی داشته باشد، می‌نویسند: «... کاری که حافظ می‌کند هم چون داستان‌نویسی خبره از همان ابتدا، شخصیت‌ها و عناصر متن خویش را با طرح و شناخت کافی بر می‌گزینند... ابعاد روحی و شخصیتی این قهرمانان، چه حقیقی و چه مجازی، به مرور شکل می‌گیرند... و در پایان دیوان است که می‌توانیم از شخصیت‌های مختلف شعر او یک شناخت جامع و کامل به دست آوریم... حافظ قرن‌ها قبل از طرح این آراء، با خلق شخصیت‌ها و تیپ‌های متفاوت به دیوان غزل‌هایش شکلی داستان - واره بخشیده است. داستان‌واره دیوان حافظ، بنیادش نه بر پیرنگ و بن مایه آن استوار شده است، که البته خالی از این دو عنصر داستانی هم نیست، بلکه نظام آن بر شخصیت‌پردازی و تیپ‌سازی قهرمانان آن شکل گرفته است، که این روش یکی از اسلوب‌های داستان‌نویسی نوین است.»

استاد پایمرد در این مبحث از مفاهیم کلی استفاده می‌کند و هیچ توضیح اِقتناعی ارائه نمی‌نماید. او شعرِ حافظ را داستان‌واره می‌نامد اما هیچ تعریفی از داستان‌واره نمی‌دهد! تا خواننده متوجه شود که چرا از میان این همه سروده‌های پارسی تنها اشعار حافظ است که می‌توان به آن داستان‌واره اطلاق کرد، و علی‌القاعده داستان‌واره در ذهن ایشان چه ویژگی‌هایی دارد که بر اساس آن آیتم‌ها شعر خواجه در این مقوله می‌گنجد؟

چه داستان و چه داستان‌واره منطقاً شاکله‌ای دارند که این شاکله هر چند به اشکال مختلف بیان شده اما در تمام تعاریف، سه ویژگی مشترک دیده می‌شود: نخست مقدمه یعنی وضعیت آغازین و بستری که شخصیت‌های داستان در آن نقش خود را ایفا می‌کنند و دوم میانه حادثه یا حوادث اصلی که داستان در آن رخ می‌دهد و در آخر نتیجه است که پیامد رخداد‌های وضعیت جدیدی را که شخصیت‌های داستان بعد از سپری کردن حوادث در آن قرار می‌گیرند، نشان می‌دهد. (Cuddon, 1977: 87) در کدام غزل خواجه می‌توان با چنین فضایی روبرو شد هر چند ایشان گفته‌اند که: «داستان‌واره دیوان حافظ، بنیادش نه بر پیرنگ و بُن مایه آن استوار شده است» اگر پیرنگی plot وجود ندارد چگونه شاکله داستان شکل گرفته و چه چیزی جایگزین پیرنگ داستان شده که توانسته نام داستان را بر دوش بکشد؟

من تا آنجا که اطلاع دارم بیست و یک غزل مولانا جلال‌الدین در دیوان کبیر را می‌توان غزل - داستان دانست و آیتم‌هایی را برای شناخت داستان‌گونه‌گی آن بر شمرده، مثل غزل زیر:

دیدم سحر آن شاه را بر شاهراه هل آتی	در خواب غفلت بی خبر زو بوالعلی و بوالعلا
زان می که در سر داشتم من ساغری برداشتم	در پیش او بگذاشتم گفتم که ای شاه الصلا
گفتا چیست این ای فلان گفتم که خون عاشقان	جوشیده و صافی چو جان بر آتش عشق و ولا
گفتا چو تو نوشیده‌ای در دیگ جان جوشیده‌ای	از جان و دل نوشش کنم ای باغ اسرار خدا
آن دلبر سرمست من، بستد قدح از دست من	اندر کشیدش همچو جان کان بود جان و جان فرا
از جان گذشته صد درج، هم در طرب هم در فرج	می کرد اشاره آسمان کای چشم بد دور از شما

اما در شعر حافظ به نظر من، با غزل - داستان روبرو نیستیم و اساساً زبان خواجه و نوع رفتارش با بیت‌های یک غزل این فضا را ایجاد نمی‌کند، با اغماض می‌توان از چند بیت نخست «زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست...» و یا «در سرای مغان رفته بود و آب زده...» تحت این عنوان نام بُرد. پس اساساً در گام نخست ما با عدم تعریف از داستان‌واره روبرویم به همین دلیل نمی‌توان منظور نویسنده را دریافت و بعد بر اساس آن شاکله به قبول

و یا عدم پذیرش این ایده در شعر حافظ پرداخت. اما در همین ابتدا این موضوع روشن است که شعر حافظ را نمی‌توان زیر مجموعه داستان و داستان‌واره و حتی غزل - داستان دانست. استاد پس از این اشاره می‌کند که: «نظام آن [شعر حافظ] بر شخصیت‌پردازی و تیپ‌سازی قهرمانان آن شکل گرفته است، که این روش یکی از اسلوب‌های داستان نویسی نوین است.» بی‌شک شخصیت‌ها اساس داستان را تشکیل می‌دهند (Laurence, 1984: 67) اما آیا هر شخصیت‌پردازی ما را به سمت داستان و داستان‌پردازی می‌کشاند؟ صاحب نظران معتقدند که آن شخصیت‌پردازی منجر به داستان نویسی می‌شود که شخصیت‌ها در طول داستان تحول یابند. (Ibid) یعنی شخصیت‌های بی‌تغییر و بدون تحول نمی‌توانند روال داستانی ایجاد کنند. (ر.ک: لئونارد، ۱۳۷۴: ۲۲۴) و (آلوت، ۱۳۶۸: ۵۰۶)

در شخصیت‌پردازی حافظ کدام شخصیت در طول تمام دیوان تغییر و تحولی در او ایجاد می‌شود؟ شخصیت‌های دیوان خواجه شخصیت‌های پویایی Daynamic character که دستخوش تغییر می‌شوند نیستند این شخصیت‌ها کاملاً typical و نوعی هستند. (ر.ک: Laurence, 1984: 86) و شخصیت‌های تیپیکال تنها مشخصه‌های طبقه و دسته و گروه خود را ارائه می‌دهند و نکته دیگر این که باز توضیح نفرمودند که چرا شخصیت‌های type، شخصیت‌های داستان نویسی مدرن محسوب می‌شوند، به نظر می‌رسد گان داستان‌های مدرن، کمتر از شخصیت‌های type استفاده می‌کنند و از تیپ‌سازی گریزانند و به شخصیت‌های گنگ و مبهم رو می‌آورند و کشمکش‌های درونی آن‌ها را واکاوی می‌کنند که در نهاد، خود و فراخود شخصیت شکل می‌گیرد. (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۸۰)

۱-۴-۳- استاد پایمرد در ادامه به شخصیت‌های اشعار حافظ می‌پردازند و آن‌ها به چهار طبقه تقسیم بندی می‌کنند: اشخاص واقعی - تاریخی مانند شاه شجاع، شاه منصور، شیخ ابواسحاق، خواجه قوام الدین؛ اشخاص واقعی وابسته به طبقات و کاست‌های اجتماعی مانند محتسب، قاضی، شیخ، زاهد، واعظ، صوفی؛ اشخاص حقیقی - اسطوره‌ای مانند پیر مغان، یار، رند و اشخاص مجازی مانند باد صبا، کواکب، و... سپس در مورد هر کدام از این گروه‌ها سخن می‌گویند. من در مورد اشخاص واقعی - تاریخی جای دیگر در همین مقاله مفصل سخن خواهم گفت پس در این بخش از آن می‌گذرم اما در مورد سه بخش دیگر مخصوصاً دو طبقه میانی یعنی اشخاص واقعی وابسته به طبقات و کاست‌های اجتماعی و اشخاص حقیقی - اسطوره‌ای باید عرض کنم که در این مورد خواجه به شدت وامدار ادبیات قلندری پیش از خود است، با این شخصیت‌ها خواجه بر همان منوال ادبیات قلندری پیش از خود



تا به خلوتگه خورشید ... \_\_\_\_\_ ۲۷  
رفتار می‌کند. اگر گذری کوتاه به ادبیات قلندری و ادبیات ملامتیه (ر.ک: خالصی، ۱۳۸۶: ۱۰۷ به بعد) داشته باشیم خواهیم دید که شخصیت‌های میانی که استاد پایمرد به آن‌ها اشاره می‌کند همان‌گونه که در شعر حافظ دیده می‌شوند در این نوع ادبیات وجود دارند. از اواخر قرن پنجم به بعد در آثار امام احمد غزالی، حکیم سنایی و نابغه تصوف عین القضاة همدانی این شخصیت‌ها به همین شکل تصویر می‌شوند علت اساسی هم این است که در ادبیات قلندری تمام توت‌ها Totem به تابوها Taboo (جهت اطلاع بیشتر ر.ک: Freud, 1919 و فروید، ۱۳۴۹) و تابوها به توت‌ها تبدیل می‌شوند. (جهت اطلاع بیشتر ر.ک: خالصی، ۱۳۸۶: ۱۹۵ به بعد)

طعنه‌های امام احمد غزالی به عالمان و زاهدان ریاکار در همین مقوله جای می‌گیرد:  
لا تقل لا اله الا الله حتی یقولها: فتذر ما دونه، ولا تقل: محمداً رسول الله حتی تفرش بساطاً  
لشرعه.

«نگو لا اله الا الله تا این که کلمه توحید بگویند آنچه جز خداست بنه، و نگو محمد رسول  
الله است، اما برای دین او بساط پهن کن!» (غزالی، ۱۳۷۶: ۱۹)  
و یا در جای دیگر نیز به زاهدان و عالمانی که در فکر موقعیت خود هستند و درد خود  
دارند و درد دین ندارند به طنز می‌گوید:  
قد حلفت لیلی أن لا تدخل مجنوناً الا تخضب بالدماء انت تحت نظام عمامتك و مندليك  
و قميصك طيب الله عيشك في ظل طوبى! (همان: ۲۷)  
«لیلی سوگند یاد کرد که بر مجنون داخل نشود مگر این که با خون، خضاب کرده باشد.  
تو زیر نظام عمامه و پیراهنت هستی، خداوند زندگانی ات را در سایه درخت طوبی خوش  
گرداند!»

در مورد معرفت‌شناسی ایشان نیز احمد غزالی باز از همین موضع طعن و طنز بهره می‌برد:  
لم يتجاسر آدم أن يحوم حول حومه التوحيد مع بحيو حه الجنه، كيف يتأتى لك عمامتك  
و طيلسانك كمع برق من جناب التوحيد؟! (همان: ۳۳)  
«آدم با این که در مرکز بهشت بود جرأت نکرد گرد میدان توحید گردد، چگونه برای  
تو با عمامه و ردایت برقی از آستانه توحید درخشیده است؟!»  
اگر به این سه سخن امام احمد غزالی با دقت بنگریم، خواهیم دانست که:

الف: صوفیان، از نخستین روزهای بروز و حضور خود، منتقدان جدی زاهدان و عالمان ریاکارند که از همین جا دو تیپ شخصیتی متفاوت یعنی عارف/عابد شکل می‌گیرد و سپس گسترش می‌یابد و ژرف‌تر می‌شود که در سخن غزالی این مورد مشهود است.

ب: غزالی در این انتقاد از زبان طنز استفاده می‌کند که البته پیش از او نیز کم و بیش این طنز در سخن بعضی از صوفیان در انتقاد به زاهدان و فقیهان به چشم می‌خورد. اما غزالی آن را به یک روش انتقادی تبدیل می‌سازد که پس از او این روش به شدت مورد اقبال قرار می‌گیرد.

ج: مباحث معرفت‌شناسی آن‌ها [عابدان و زاهدان] از نکات دیگری است که در این فرازاها به چشم می‌آید و غزالی آن را ابتدایی و ناکارآمد می‌داند، این موضوع از مهم‌ترین آیتم‌های تضاد میان صوفیان و فقیهان است که بعدها در ادب صوفیانه بحث عریضی را ایجاد می‌کند. د: و در آخر رویکرد طنز آلود غزالی به پوشش ظاهری عابدان/فقیهان است که آن را از لوازم و وسائل مردم فریبی برمی‌شمرد و پس از او این طعن و طنز به شدت وارد ادب صوفیانه شده و برای خود بستری وسیع ایجاد می‌کند.

می‌بینیم که از همان ابتدای شکل‌گیری صوفیان، ما با تیپ‌سازی شخصیت‌ها روبروایم شخصیت عابد/زاهد ریاکار، ظاهرگرا، مغرور و به خویشتن مشغول، تاجر مآب، بی‌درد و پُرگو معرفی می‌شود. این تیپ‌سازی بعدها وارد ادبیات قلندری می‌شود و گسترش بسیاری می‌یابد و تنها به نقد زاهدان و عالمان بسنده نمی‌کند که حاکمان و صوفیان متظاهر را نیز به چالش می‌کشد؛ و از قضا بسیار مورد اقبال شاعران و عارفان قرار می‌گیرد و در ادبیات صوفیانه تازی و پارسی جای باز می‌کند تا جایی که ادبیات صوفیانه از قرن هفتم به بعد مخصوصاً در عرصه غزل، به طور مطلق ادبیات قلندری است.

در این ادبیات که رشد و گسترش آن مدیون حکیم سنایی است و حدوداً ۲۵۰ سال پیش از حافظ شکل گرفته، تخریب نمادها و سمبل‌ها از اساسی‌ترین ویژگی‌های آن محسوب می‌شود؛ و این تخریب نخست از شخصیت‌ها آغاز می‌شود:

تاکی حدیث صومعه و زهد و زاهدی      لختی طریق دیر و شراب و قمار گیر  
(سنایی، ۱۳۶۲: ۲۹۲)

تاکی از ناموس و زرق و زهد و تسبیح و نماز      بنده جام شراب و خانه خمار باش  
(همان: ۳۱۱)

باده نوشیم بی‌ریا از آنک      با ریا توبه نصوح کنیم  
(همان: ۴۰۸)

خرقه پوشانِ مَزُورِ سیرتِ سالوس و زرق خویشان را سُخره قِیماز و قیصر می کنند  
(همان: ۱۴۹)

مرا بی خویشان بهتر که باشم به قُرایی فروشم زهد و طامات  
(همان: ۷۳)

مولای پیالهُ بزرگم فرمانبر دور بی شمارم  
(همان: ۹۲۹)

از این نمونه در دیوان حکیم بسیار است که استشهاد به آن‌ها خود کتابی خواهد شد. نکات مهمی را که از این همین ابیات می‌توان برداشت کرد چنین است:  
الف: سنایی تو تم‌های صومعه، زهد، خرقه، تسبیح، نماز، توبه [توبه نصح] و قُرایی را تخریب می‌کند و تابوهای جام، شراب، خانه خمار، پیاله و باده نوشی را جایگزین آن‌ها می‌سازد.  
ب: لحن ابیات همان طور که می‌بینید تند و بی پروا است [خرقه پوشانِ مَزُورِ سیرتِ سالوس، مولای پیالهُ بزرگ، بنده جام شراب، بر گرفتن طریق شراب و قمار، فرمانبر دور (گردش جام شراب در مجالس می‌گساری) و...]  
ج: طنز برنده و نیش‌داری که در ابیات موج می‌زند:

باده نوشیم بی ریا از آنک با ریا توبه نصح کنیم  
د: و از همه مهم‌تر تیپ‌سازی است که به راحتی در ابیات فوق به چشم می‌آید. دو تیپ متفاوت عالم/عابد در مقابل قلندر/رند.

تخریب سمبل‌ها در ادبیات همه ملل وجود دارد و می‌توان آن را یکی از مهم‌ترین ابزارهای ادب اعتراضی به شمار آورد، و این تخریب بیشتر روی شخصیت‌ها شکل می‌گیرد، به طور مثال ولتر Voltaire در آغاز فرهنگ فلسفی Philosophical Dictionary زیر ماده کشیش که آغاز کتاب اوست و نیت او را از نگارش چنین کتابی آشکار می‌کند، می‌نویسد: «... آقای کشیش! کجا تشریف می‌بری؟... آیا می‌دانی که کشیش به معنی پدر است. اگر تو خدمت دولت می‌کنی، بی‌شک کاری انجام می‌دهی که همه کس می‌تواند انجام دهد... اگر تو آقای کشیش! هستی صرفاً برای این که پیراهن یقه بلند Dog-collar بپوشی با ردای کوتاه، و منتظر بخشی از درآمد کلیسا، تو شایسته نام کشیش نیستی!... چگونه گذشت روزگار معنی واژه‌ها را دگرگون می‌سازد!...» (Voltaire, 1977: 15)

یا در جای دیگر در تخریبِ تو تم جنگ‌های مذهبی می‌نویسد: «... خدای ما که به ما فرمان داده تا دشمنان خود را دوست داشته باشیم، و حتی بی شکایت، رنج‌ها را تحمل کنیم؛ بی‌شک راضی نمی‌شود که ما از دریاها بگذریم برای آن که گلوی برادران دیگرمان را ببریم، آن هم تنها برای خاطر این که یک گروه آدم گُش، جامه‌های سُرخ رنگِ پیوشند و کلاه‌هایی که دو پا بلندی دارد بر سر نهند و شهروندان را سرباز گیرند و با دو پاره چوب بر پوست خری که بر روی آهنی کشیده‌اند سر و صدا ایجاد کنند.»

Our Lord who has commanded us to love our enemies and to endure without complain certainly does not wish us to cross the sea and cut the throats of our brothers because some murderers dressed in red and wearing hats two feet high are enlisting citizens by making a noise with two little sticks on the tightly stretched skin of an ass. (Ibid : 19)

اما به نظر من ادبِ ملامتی و قلندری در زمینه تخریبِ سمبل‌ها و جایگزین کردنِ نمادهای دیگر جایگاهی بالاتر و والاتر از همتایان خود دارد، که حتی قابلِ قیاس با آن‌ها نخواهد بود. به سُخنِ خویش باز گردم، یکی از آیتم‌های مهم و شاید مهم‌ترین آیتم ادبیات قلندری تقابل با زهد و زاهد و وعظ و وعظ و قُرّایان و مُفتیان و صوفیان و کاتوزیان و آن‌چه که در مجموعه این اعمال و رفتار و کردار و شخصیت‌های آنان وجود دارد دور می‌زند، با نگاهی گذرا این تقابل را می‌توان دانست؛ حتی از زبان شیخ الاسلامی چون احمد جام که صوفی متعصبی است:

زهد و ورع به باد دادند	قُرّایی و علم و پارسایی
در راه قلندری فتادیم	بر بنده وبال شد قُرّایی
با تو به قلندری در آیم	با من، تو به عاشقی در آیی

(احمد جام. ۱۳۶۵: ۴۰۲)

نکته اساسی این است که واژه قلندر و قلندری در ادبیات فارسی از ابتدا نوعی تیپ‌سازی به همراه خود داشته که در این تیپ، رهایی از آداب و سنن اجتماعی / مذهبی مد نظر بوده است. به ابیات زیر دقت کنید و به نقش واژه قلندر/قلندری در شکل‌گیری بیت، توجه نمایید، خواهید دید، خود واژه به تنهایی در قلمرو آرایه تضاد ایجاد یک شخصیت با یک سری خصوصیات می‌کند که در تقابل آن شخصیت‌های دیگری با یک سری خصوصیات متضاد با او قرار می‌گیرند:

در راه قلندری زیان، سود تو شد	زهد و ورع و سجاده مردود تو شد
دشنام سرود و ورد، مقصود تو شد	پیری است پیاله تا که معبود تو شد

(سنایی، ۱۳۶۲: ۹۵۴)

پشت بر صومعه کردیم و سوی میکده روی  
 با حــــریفان قلندر به خرابات شدیم  
 خــــرقه را پاره بکردیم و همه توبه شکست  
 زهد بر هم زده و کاسه به کف کوزه به دست  
 (ظهیر فاریابی، ۱۳۳۷: ۴۴۴)

در قلندر چند قُرایی کنی  
 نقدِ جان در باز، قُرایی بس است  
 (عطار، بی تا: ۵۲)

ز نام و ننگ و زرق من نخیزد جز نگونساری  
 یکی بی زرق و فن خود را قلندروار بنماید  
 (همان: ۳۵۸)

تا چــــند ز زاهد ریایی آخــــر  
 ما را جگر از زهدِ ریایی خــــون شد  
 دُردی دَر کش که مــــرد مایی آخــــر  
 ای رندِ قــــلندری گنجایی آخــــر  
 (همان: ۴۹۳)

از توبه و زهد توبه کردم  
 اینک چو قلندران، شب و روز  
 (عراقی، بی تا: ۱۸۵)

ای رندِ قلندر کیش، می نوش و زکس مندیش (همان: ۱۰۸)  
 بلای عشق تو بنیادِ زهد و بیخِ ورع  
 چنان بکنند که صوفی قلندری آموخت  
 (سعدی، ۱۳۸۲: ۶۰۵)

به روشنی ملاحظه می کنید که این واژه [قلندر / قلندری] در شعر شاعران نوعی تضاد و تقابل و تناقض با شخصیت‌های به ظاهر موجه اجتماعی / مذهبی را با خود به همراه دارد و حتی شاعران غیر صوفی نیز با این واژه همان رفتار صوفیان را می‌کنند.

پس منطقاً شخصیت‌های ادب قلندری چه منفی و چه مثبت در یک دایره مشخص رفتاری گام می‌زنند و رفتار و کردارشان کاملاً مشخص و از پیش تعیین شده است، مثلاً شخصیت اصلی این گونه اشعار: رندانند و خوشباش و اهل خرابات و شاهدباز و عاشق و به شدت با تمام مظاهر ظاهری مذهب مخالف‌اند، نقطه مقابل زهد و زاهدند و با ریاکاران سر سازش ندارند و اهل جاه و مطامع دنیوی نیستند و از توبه و تمام مظاهر صوری شریعت ابا می‌کنند. در تمام دواوین شاعران صوفیه نمی‌توان جز این دید و در نقطه مقابل شخصیت زاهد و عابد و واعظ و صوفی و... قرار دارد که آن‌ها نیز در یک دایره کاملاً مشخص و از پیش تعیین شده گام می‌زنند همه ریاکارند و ظاهر ساز و خودبین و مغرور و جلوه فروش و دام گستر.

۱-۴-۴- برای این که مطلب روشن شود به شخصیت قلندر در دیوان عطار بنگرید:

الف: قلندر عطار مخالف مسجد و صومعه و هر مکان عبادتی است که در آن عبادت‌ها، اوراد و اذکار و رفتار صوری انجام می‌گیرد:

- گه نعره زن قلندر خواهی بود      گه در مسجد مجاورت خواهی بود  
- آن آه به صدق کز قلندر خیزد      در صومعه هیچ کس نشان می‌دهد

ب: رند است و مخالف زاهد:

زندهار به گرد من مگرد ای زاهد      کاین رند قلندر از نمازت ببرد  
ج: با همه اسباب و ابزار ظاهری سلوک مخالف است:

- من زاهد فوطه پوش چون دانه بود      چون یار مرا قلندری می‌خواهد  
- در قلندر چند قرائی کنی      نقد جان در باز، قرائی بس است

د: دشمن ریاست:

ما را جگر از زهد ریایی خون شد      ای رند قلندری کجایی آخر  
ه: پاک باز است:

سر به بازار قلندر در نهیم      پس به یک ساعت بیازم هر چه هست  
و: مست و دُردی آشام است از خود رسته:

گر همی خواهی که از خود وارهی      با قلندر دُردی آشام ای غلام  
همان‌طور که می‌بینید این شخصیت که البته به طور کامل در دیوان عطار به واکاوی و بررسی آن نپرداخته و گذری و نظری ایبائی را انتخاب کرده‌ام دارای شناسنامه است و با تتبع و تعمق می‌توان زوایای شخصیتی او را یافت و شخصیت کاملی از او ترسیم کرد که از قضا بسیار شبیه شخصیت رند حافظ است، در بسیاری از دواوین شاعران صوفی این شخصیت‌ها، با کنار گذاشتن ایبات مربوط به ایشان کنار هم قابل ترسیم و تصویرند، و این تنها مربوط به یک شاعر و یک عارف نمی‌شود.

۱-۴-۵- ادب قلندری ادب غالب زمان خواجه است شاعران چه سر در هوای عرفان داشته باشند و چه نداشته باشند از این نوع ادبی استفاده می‌کنند. یعنی وقتی به اشعار شاعرانی چون خواجه کرمانی، سلمان ساوجی، عیید زاکانی، ناصر بخارایی و... مراجعه می‌کنیم و غزلیات آنان را می‌خوانیم، می‌توانیم به راحتی غلبه این نوع ادبی را در رفتار شعری ایشان ببینیم.  
خواجو:

من که بر سنگ زدم شیشه تقوی و ورع      محتسب بهر چه بر شیشه زند سنگ مرا

محتسب بیهده گو منع مکن رندان را  
 -چند پندم دهی ای زاهد و وعظم گویی  
 نشنود پند تو ای زاهد تر دامن خشک  
 هزار زاهد صد ساله در حمایت نیست  
 زاهدان را به خروشیدن چنگ سحری  
 خرقه رهن خانه خمار دارد پیر ما  
 کآن که با شاهد و می نیست کدام است امروز  
 دلق و تسبیح تو را خرقه و زنار مرا  
 هرکس از درد مغان دامن پرهیز تر است  
 میباش منکر احوال عاشقان خواجو  
 از صوامع به در میسکده آواز کنیم  
 ای همه رندان مرید پیر ساغر گیر ما

مشو به حُسنِ عملِ غرّه و به زهدِ مناز  
 همین فضا را در شعر سلمان ملاحظه کنید:

جان صوفی نشد از دودِ کدورتِ صافی  
 فرزانه تر مردم اگر زاهد و صوفی است  
 صوفی هنوز صافی رندان نخورده است  
 من مستم و فارغ ز غم محتسب امروز  
 مکن ملامت رندان دگر به بدنامی  
 رندی و می خوارگی سهم من امروز نیست  
 من بنده رندان خرابات مغانم  
 من مست و رند و عاشقم از زهد و تقوی فارغم  
 -رسم دین بگذاشت سلمان مذهب رندی گرفت  
 تا نشد در بن خمخانه چو دردی بنشست  
 ای دوست به دوران تو فرزانه کسی نیست  
 ساقی برای او قدحی زین سبو بر  
 کو نیز چو من بر سر بازار خراب است  
 که هرچه پیش تو ننگ است نزد ما نام است  
 عادت دیرین دل پیشه پیشین ماست  
 کایشان همه عالم به پیشیزی نستانند  
 بدگوی را در حق من، گو، هرچه می خواهی بگو

حتی عبید زاکانی که علی القاعده به قول حمدالله مستوفی (مستوفی، ۱۳۳۳: ۸۰۵) در  
 صف صدور و وزراء بوده و هیچ اطلاعاتی درباره علاقه او به سیر و سلوک در دست نداریم  
 هم غزلیاتش از این مفاهیم جدا نیست.

آه از این صوفیان ازرق پوش  
 -صوفی و کنج مسجد و سالوسی نهان  
 -کار دریافت رنند فرزانه  
 صوفی افزوده بود مایه خویش  
 -دلیم به میکده زان می کشد که رندان را  
 -خوشا کسی که چورندان زخانه وقت سحر  
 -جوقی قلندرانیم بر ما رقم نباشد  
 که ندارند عقل و دانش و هوش  
 ما و شراب و شاهد و رندی آشکار  
 رفت و با عشق آشنایی کرد  
 در سر زهد و پارسایی کرد  
 کدورتی نه و با یکدگر صفایی هست  
 بدر گریزد و تن در شرابخانه دهد  
 بود و وجود ما را باک از عدم نباشد

چون ما قلندرانیم در ما ریا نباشد      تزویر و زرق و سالوس آیین ما نباشد  
 - ما سریر سلطنت در بی‌نوایی یافتیم      لذت رندی ز ترک پارسایی یافتیم  
 درد سر می‌دهد این واعظ و می‌بندارد      کالتفات است بدان بی‌هده افسانه مرا

آنچه به نظر می‌رسد این است که ادب قلندری، ادبیات پُر رونقِ زمانِ حافظ است و شاعران از هر مرام و مسلکی، جملگی از این خوان بهره می‌برند و حافظ ما تافته جدا بافته این بهره‌گیری نیست، آنچه او از شخصیت‌های مثبت و منفی ادب قلندری در اشعارش بیان می‌کند شاعران پیش از او و همزمان با او آن را بیان کرده‌اند. شاید نتوان ویژگی و خصوصیتی را در شعر خواجه درباره این شخصیت‌ها دید که پیش از او ترسیم و گفته نشده باشد، خواجه بزرگوار ما در همان دایره معهود و مانوس زبان شعری عصرش مخصوصاً دایره ادب قلندری گام می‌گذارد آنچه شعر او را فراتر و فرازتر و بالاتر و والاتر از شعر دیگر شاعران هم عصر و پیش از او قرار می‌دهد زبان معجزه آسا و خارق العاده اوست، زبانی که با معجزه پهلو می‌زند، به همین دلیل معتقدم که:

اولاً: شعر خواجه روال داستانی نداشته و ندارد و نمی‌توان آن را داستان‌واره و یا چیز دیگری از این مقوله برشمرد.

ثانیاً: آنچه به عنوان شخصیت‌های شعری حافظ بیان می‌شود ساخته و پرداخته ذهن خواجه نیست، و پیش از او قرن‌ها این شخصیت‌ها همین‌گونه در ادب قلندری حضور دارند، مخصوصاً زمان خواجه این نوع ادب، ادب غالب زمانه است، و ما می‌توانیم آنچه را که استاد پایمرد درباره این نوع شخصیت‌ها در دیوان خواجه می‌گویند، به راحتی به همه ادب قلندری عموماً و به ادبیات قلندری زمان حافظ خصوصاً تعمیم دهیم. و این مربوط به همه شخصیت‌ها می‌شود از زاهد و عابد و واعظ و مُحْتَسِب گرفته تا پیر و پیرمغان و رند و ساقی و مغیچه و... ثالثاً: رند که در این مقاله بسیار مورد توجه استاد بوده و دیگر حافظ‌پژوهان نیز بسیار به آن پرداخته‌اند و حافظ نیز شعر خود را رندانه نامیده است، باز از شخصیت‌های ساخته و پرداخته خواجه نیست. رند به همین شکل یعنی با تمام آیتم‌هایی که در شعر خواجه می‌بینیم در شعر گذشته او حضور و بروز دارد:

رند دیگر شاعران نیز چون رند خواجه خوشدل و خوشباش است، می‌خواره و اهل خرابات است، نظر باز و شاهد باز است، ضد صلاح و تقوی و توبه است، نقطه مقابل زهد و زاهد است، دشمن تزویر و ریاست، قلندر است، ملامتی است و از همه مهمتر عاشق است و مصلحت بین نیست.



سنایی:

هرچه اسباب است آتش زن و خرّم بنشین  
رندی و ناداشتی، به روز رستاخیز را  
خیام:

رندی دیدم نشسته بر خنک زمین  
نه کفر نه اسلام نه دنیا و نه دین  
نه حق نه حقیقت نه شریعت نه یقین  
اندر دو جهان کرا بود زهره این  
عطار:

منم اندر قلندری شده فاش  
همه افسوس خواره و همه رند  
ترک نیک و بد جهان گفته  
در میان جماعتی او باش  
همه دردی کش و همه قلاش  
که جهان خواه باش و خواه مباح  
دام دیوانگی بگسـترده  
تا به دام او افتاده عقل معاش

سعدی:

ساقیا می ده که ما دُردی کش میخانه ایم  
گرچه قومی را صلاح و نیک نامی ظاهر است  
خلق می گویند جاه و فضل در فرزاندی است  
باغ فردوس میارای که ما رندان را  
با خرابات آشناییم از خرد بیگانه ایم  
ما به قلاشی و رندی در جهان افسانه ایم  
گو مباح اینها که ما رندان نافرزانه ایم  
سر آن نیست که در دامن حور آویزیم

خواجو:

کدام رند خرابات دیده ای کور را  
هزار زاهد صد ساله در حمایت نیست  
سلمان:

مکن ملامت رندان دگر به بد نامی  
رندی و می خوارگی سهم من امروز نیست  
که هرچه پیش تو ننگ است نزد ما نام است  
عادت دیرین دل پیشه پیشین ماست

من بنده رندان خرابات مغانم  
کایشان همه عالم به پیشیزی نستانند

من مست و رند و عاشقم وز زهد و تقوی فارغم  
بدگوی را در حق من گو هرچه می خواهی بگو

عبید:

صوفی و کنج مسجد و سالوسی نهان  
ما و شراب و شاهد و رندی آشکار

آنچه رند حافظ و شخصیت‌های دیگر دیوان او را متمایز می‌کند، زبان شاخص و متمایز اوست:

کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم	عییم مکن به رندی و بد نامی ای حکیم
و آن کس که چوما نیست در این شهر کدامست	می‌خواره و سرگشته و رندیم و نظر باز
تسیح شیخ و خرقه رند شراب‌خوار	ترسم که روز حشر عنان بر عنان رود
ز رند و عاشق و مجنون کسی نجست صلاح	—صلاح و توبه و تقوی ز ما معجو حافظ
تا خرابت نکنند صحبت بد نامی چند	زاهد از کوچۀ رندان به سلامت بگذر
طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد	نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ
که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی	بر در می‌کده رندان قلندر باشند
با ما منشین و گـر نه بد نام شوی	ما عاشق و رند و مست و عالم سوزیم
هزار شکر که یاران شهر بی گنه‌اند	من ارچه عاشقم و رندومست و نامه سیاه

ملاحظه می‌فرمایید تصویر خواجه از رند با شاعران پیش از او و شاعران هم‌زمانش چندان تفاوتی نمی‌کند، بقیه شخصیت‌ها هم همین گونه‌اند، آنچه شعر حافظ را متمایز می‌کند و برای مخاطب همیشه نو و بدیع می‌نمایاند زبان ارجمند و فوق العاده اوست، این ویژگی را به راحتی از استقبال‌های حافظ از اشعار پیشینیان و هم عصرانش می‌توان دید آنچه دیگران گفته‌اند را خواجه چنان بیان کرده که اثری از شعری پیشین بر جای نگذاشته است:

انوری:

تا هم‌چو تو خویشتن پرستی نکنم	دانی غرضم ز می پرستی چه بود
	حافظ:
که تا خراب کنم نقش خود پسندیدن	به می پرستی از آن نقش خود زدم بر آب
	خاقانی:
ساقی برات ما ران بر عالم خرابی	زان پیش کز دو رنگی عالم خراب گردد
	حافظ:
ما ز جام باده گلگون خراب کن	زان پیشتر که عالم فانی شود خراب
	عطار:
کم ز ذره نه ای او هم ز هوا می‌آید	به هواداری گل ذره صفت در رقص آی

حافظ:

به هوا داری او ذره صفت در رقص کنان      تا لب چشمه خورشید درخشان بروم  
کمال الدین اسماعیل:

خامش چو پیاله با دلِ خونین باش      تا چسند چو چنگ ناله سر دستی

حافظ:

با دلِ خونین لبِ خندان بیاور همچو جام      نی گرت زخمی رسد آئی چو چنگ اندر خروش

و از این نمونه بسیار است که این مقاله را مجال بیش از این نیست. رفتار حافظ در استقبال از شعر پیشینیان و معاصرانش دقیقاً همان رفتاری است که با مفاهیم قلندری و شخصیت‌های موجود در این نوع ادبی دارد، مفاهیم را می‌گیرد و با زبان فوق العاده‌اش چنان ارائه می‌دهد که مخاطب فکر می‌کند پیش از او چنین سخن و مطلب و مفهومی را نشنیده و نخوانده است. ۱-۴-۶- برای این که مطلبم را به سامان برسانم در آخر نکته‌ای را درباره نوآوری در شخصیت‌پردازی عرض می‌کنم تا مشخص کنم که منظور از نوآوری در شخصیت‌پردازی و ارائه یک شخصیت جدید چیست؟ که علی القاعده در شعر خواجه از آن نشانی نیست و البته این عیبی هم نمی‌تواند باشد چرا که توقع ما از شعر ایجاد شخصیت‌های بدیع و نو نیست. هم زمان با خواجه شیراز، عبید زاکانی زندگی می‌کند که شاعر بزرگی است و پهلوان بلامنازع عرصه طنز ایران است او در زمینه شخصیت‌پردازی منحصر به فرد است و اگر بخواهیم در زمان خواجه به شاعر و نویسنده‌ای اشاره کنیم که در این عرصه کار قابل ملاحظه‌ای ارائه داده است بی‌شک او نفر اول خواهد بود. عبید با جسارتی آگاهانه و توفیق آمیز هویت واقعی، تاریخی، افسانه‌ای و ادبی بعضی از شخصیت‌های تاریخ و ادب ایران را دگرگون می‌کند و دستمایه هنر نقادانه خویش قرار می‌دهد.

از این نمونه می‌توان به شخصیت‌پردازی عبید درباره سلطان محمود و طلخک اشاره کرد. عبید در مقایسه با پیشینیان چهره کاملاً متفاوتی از سلطان محمود غزنوی ( برای اطلاع بیشتر: رک: الکامل، ۹: ۴۰۵ / شذرات الذهب، ۳: ۳۲۱ / وفيات الاعیان، ۲: ۴۱۱) به دست می‌دهد، چهره‌ای که از سلطان محمود در تاریخ و ادبیات ما حتی در ادبیات عرفانی ایران از قرن چهارم تا روزگار عبید ترسیم می‌شود چهره‌ای آگاه، مسلمان، جهادگر، دست و دلباز و اندیشمند و گاه با رگه‌های اغراق آمیز عرفانی است و بزرگانی چون خواجه نظام الملک، سنایی، نظامی، عطار، شمس تبریزی، مولانا جلال الدین، شیخ اجل و... از آن سلطان جبار غلام‌باره زورگو حاکمی عادل و عاشق و عارف ساخته‌اند، خواجه نظام الملک مدام شیوه

حکومتی او را به سلاجقه گوشزد می‌کند، صاحب قابوسنامه او را می‌ستاید و سنایی از او به بزرگی یاد می‌کند و عطار حدود ۶۰ حکایت از او در اشعارش می‌آورد اما عیب با فراهم آوردن چند حکایت که اغلب آن‌ها نیز بر ساخته خود اوست این شخصیت را واژگون می‌کند و او را با همان هویت اصلی‌اش معرفی می‌کند، عیب واقعتاً تاریخی چهره سلطان محمود را به مدد شخصیت پردازی طرفه طلخک به نمایش می‌گذارد، او برای واژگونی و انهدام شخصیت محمود غزنوی شخصیتی را باز سازی می‌کند که هیچ ربطی به زمان و دربار محمود ندارد، او این شخصیت را از دلخک به طلخک تغییر نام می‌دهد و از زیر غبار تاریخ به دربار سلطان محمود می‌کشد تا به نمایندگی از او داد خود را از این سلطان واستاند.

عیب با زیرکی هرچه تمام‌تر محمود را سبیل پادشاهان می‌گیرد و طلخک را برای تخریب این نماد به کار می‌برد، این رفتار عیب که جسورانه و شیرین کارانه است از قضا بسیار هم توفیق می‌یابد، تا جایی که امروز باور همگان است که طلخک، دلخک و مسخره دربار محمود بوده و در دربار او می‌زیسته است و نکته جالب این است که بعد از عیب ارتباط و اتصال طلخک با سلطان محمود بیش از سلطان با ایاز می‌گردد و نام محمود ناخود آگاه طلخک را هم به ذهن مخاطب می‌آورد و بالعکس، این در حالی است که اساساً دلخک، نام مرد شوخ طبعی است، وابسته به دربار سید شاه، حاکم ترمذ، که مولانا جلال الدین در مثنوی شریف در حکایت «مات کردن دلخک سید شاه ترمذ را» از آن یاد می‌کند:

شاه با دلخک همی شطرنج باخت	مات کردش زود و خشم شه بتاخت
گفت شه شه و آن شه کبر آورش	یک یک از شطرنج می زد بر سرش
دست دیگر باخستن فرمود میر	او چنان لرزان که عور از ز مهریر
باخت دست دیگر و شه مات شد	وقت شه شه گفتن و میقات شد
بر جهید آن دلخک و در گنج رفت	شش نمند بر خوف کند از بیم تفت
زیر بالش‌ها و زیر شش نمند	خفت پنهان تا ز زخم شه رهد
گفت شه هی چه کردی چیست این	گفت شه شه، شه شه ای شاه گزین
کی توان حق گفت جز زیر لحاف	با تو ای خشم آور آتش سجاف

(مولوی، ۱۳۷۰: دفتر پنجم: ۳۵۰۷-۳۵۱۵)

به جز این حکایت، مولانا جلال الدین در دو جای دیگر هم نام دلخک را همراه با سید شاه ترمذ می‌برد (ر.ک: مولوی، ۱۳۷۰: دفتر دوم: ۲۳۵۷-۲۳۶۱ و دفتر ششم: ۲۶۳۴-۲۵۱۳).

آنچه از فحوای حکایات برمی آید این است که سید شاه، حاکم ترمذ بوده و دلچک، همنشین او و همچنین به نظر می‌رسد که هر دو معاصر خوارزمشاه‌اند و در نیمه دوم قرن ششم می‌زیسته‌اند یعنی حدوداً دو قرن بعد از وفات سلطان محمود غزنوی (مت. ۴۲۱ ه. ق) عید این شخصیت را از لابلای اوراق خاک خورده تاریخی بر می‌کشد و او را دو قرن به عقب می‌برد و معاصر و همنشین سلطان محمود می‌کند و از او یک شخصیت ویژه برای تخریب اسطوره محمودی که طی این دو بیست سال، توسط مورخان و ادیبان و شاعران ساخته و پرداخته شده بود، می‌گرداند. به زبان دیگر ما نام طلخک، همنشین و دلچک سلطان محمود را در قرن هشتم برای نخستین بار از زبان عید می‌شنویم.

آنچه عید، از محمود ارائه داده بسیار با شخصیت واقعی‌اش هماهنگ است، به نظر می‌رسد عید تنها نمی‌خواهد شخصیت محمود را ملکوک کند بلکه می‌خواهد، انتقام همه مظلومان را از پادشاهان مستبد بگیرد. بیهقی تصویری که از سلطان محمود می‌دهد چنین است: «... امیر ماضی [محمود] مردی بود مستبد به رأی خویش و اگر گفتی ناصواب... از سر جباری و پادشاهی خویش... و کس صواب و خطای آن باز نمودی، در خشم شدی و مشغله کردی و دشنام دادی. (بیهقی، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۶۳)

این شخصیت را عید دقیقاً در حکایت سلطان محمود و بادنجان بورانی (عید زاکانی، ۱۳۸۳: ۱۲۷) آورده است. هفت حکایت در رساله دلگشا از محمود و طلخک آمده (عید زاکانی، ۱۳۸۳: ۱۴۲/۸۲/۶۵/۵۷، ۱۵۶/۱۴۷/۱۴۴/۱۴۲/۸۲/۶۵/۵۷)، که به نظر من این هفت حکایت به اندازه همه تاریخ‌هایی که به سلطان محمود تا آن زمان پرداخته‌اند، می‌آرزد. (برای اطلاع بیشتر ر. ک: خالصی، ۱۳۸۴: ۱۶۴-۱۶۹)

به نظرم با آوردن این مثال آن هم درست در زمان حافظ، سعی کرده‌ام این نکته را مدلل سازم که شخصیت‌پردازی، معیارها و میزان‌های خاص خودش را دارد و دوباره به سخن نخست خود باز می‌گردم که شخصیت‌هایی که در دیوان خواجه وجود دارند هیچ کدام ساخته و پرداخته ذهن خواجه نیستند و با همین شکل و شمایل در ادب پیش از او و هم زمان با او حضور دارند.

۱-۴-۷- استاد پایمرد در جای دیگر از همین بخش [شخصیت‌پردازی در دیوان حافظ] اشاره می‌کنند: «...داستان واره حافظ، روایتی برساخته به شیوه سنتی و کلاسیک نیست، که داستان بر اساس توالی منطقی زمانی و خطی پیش برود، بلکه آن را باید از دیدگاه داستان‌نویسی مدرن نگاه کرد که بر پایه جابه‌جایی زمان‌ها و رویدادها شکل می‌گیرد.» (پایمرد، ۱۳۹۲: ۵۰)

به نظرم می‌رسد که سر منشأ این مطلب (عدم توالی زمان در شعر حافظ) را نیز به جای آن که در ادبیات داستانی کهن و مدرن جستجو کنیم، باید به آموزه‌های صوفیان ارجاع دهیم و در آن‌جا آن را جستجو کنیم زیرا یکی از مقوله‌های مهم ادب صوفیانه دیدگاه آن‌ها نسبت به زمان است.

مولانا جلال الدین در مثنوی شریف در همین مورد می‌گوید:

پیش ما صد سال و یک ساعت یکی است      که دراز و کوتاه ما منفسکی است  
آن دراز و کوتاهی در جسم‌هاست      خود دراز و کوتاه اندر جان کجاست؟

(مولوی، ۱۳۶۳: دفتر سوم: ۲۹۳۷-۲۹۳۸)

زمان از دیدگاه صوفیان تقسیم بردار نیست، امری واحد بلکه عین وحدت است، و از همین روست که ماضی و مستقبل در ادبیات عرفانی ما مفهوم خود را از دست می‌دهد: «[شبلی] گفت: هزار سال گذشته در هزار سال ناآمده تو را نقد است، در این وقت که هستی بکوش تا تو را مغرور نگرداند، اشباح یعنی در ارواح زمان نیست و ماضی و مستقبل یکی است.» (عطار، ۱۳۳۶، ج ۲: ۱۵۱).

خواجه عبدالله انصاری در طبقات الصوفیه می‌آورد: «صوفی ابن الازل است» (انصاری،

بی تا: ۲۳۶)

یکی از بزرگترین تئوریسین‌های زمان، در معرفت‌شناسی صوفیه عین القضاة همدانی است او در کتاب زبده الحقایق، در این زمینه سخنان طُرفه و بدیعی دارد که برای همیشه و همه‌زمان‌ها راهگشاست، برای روشن شدن مطلب به چند فراز کوتاه از سخنان ژرف او اشارتی خواهم داشت:

الحق أن الله كان موجوداً و لا یكون معه شیء و هو الآن موجود لیس معه شیء و یكون موجوداً و لا یكون معه شیء فأزلیته حاضره مع ابدیته من غیر فرق و حیث سلطانه فلا موجود غیره. (عین القضاة، ۱۳۷۹: ۵۷)

«حقیقت این است که خدا بود و هیچ موجودی با او نبود و اکنون نیز هست و هیچ موجودی با او نیست و در آینده نیز نخواهد بود و هیچ چیز با او نخواهد بود، ازلیت او با ابدیت اوست بی هیچ تفاوتی و آن‌جا که سلطنت اوست چیزی غیر او نیست.»  
او در توضیح ازلیت می‌گوید:

اعلم ان من ظن أن الأزليہ شیء ماض نقداً فاحشاً وهذا وهمٌ غالب على الأكثرين، فحيث الأزليہ فلا ماض ولا مستقبل و هي محیطه بالزمان المستقبل كإحاطتها بالزمان الماض ولا مستقبل و هي محیطه بالزمان المستقبل كإحاطتها بالزمان الماضى من غير فرق. (همان: ۵۸)

«بدان هر کس بر این گمان است که ازلیت چیزی مربوط به گذشته است خطای ناپسندی کرده و این وهمی است که بر ذهن بیشتر مردم حاکم است اما آن جا که ازلیت است نه ماضی وجود دارد نه مستقبل، ازلیت محیط است بر آینده به همان نحو که محیط است بر گذشته بدون هیچ فرقی.»

همان گونه که در سخن عین القضاة می بینید در اندیشه صوفیان زمان خطی مفهومی ندارد، ازل و ابد در این بینش با هم متصلند و زمان دَواری را شکل می دهند که حتی اگر پایانی برای آن مُتصور شویم این پایان همان نقطه آغاز خواهد بود. تَهانوی در کشف اصطلاحات الفنون، اصطلاح «آن دائم» را که بر ساخته صوفیان از زمان قدسی است، چنین تعریف می کند:

هو امتداد الحضرة الإلهية الذي يندرج به الأزل في الأبد، و كلاهما في الوقت الحاضر لظهور ما في الأزل على احيان الأبد، و كون كل حين منها مجمع الأزل و الأبد فيتحد به الأزل و الأبد و الوقت الحاضر. (تهانوی، ۱۹۹۶: ۷۵)

«[آن دائم] امتداد حضرت الهیت است که به آن ازل در ابد و هر دو در وقت حاضر درج می شوند، زیرا آنچه در ازل هست بر لحظات ابد ظاهر شده و هر لحظه ای محل جمع ازل و ابد است. پس در آن دائم است که ازل و ابد و وقت ظاهر اتحاد می یابند.»

و صوفیان خود را در این وقت می بینند و به همین دلیل ابن الوقت اند. در این زمان، ما با اتحاد ازل و ابد روبروایم، به زبان دیگر در دایره زمان قرار داریم نه در امتداد آن:

که از آن سو مولد و مادته یکی است صد هزاران سال و یک ساعت یکی است - هست ازل را و ابد را اتحاد عقل را ره نیست ز آن سو ز افتقاد

(مولوی، ۱۳۶۳: دفتر اول: ۳۵۰۴-۳۵۰۵)

بر اساس آن چه گفته شد، اگر بخواهیم برای اشعار حافظ، یک خط سیر زمانی ترسیم کنیم منطقی این خط سیر در افق اندیشه های صوفیانه و در یک دایره زمانی شکل می گیرد که می توان برای آن استشادات و مستندات بسیار آورد.

۲- یکی از بخش های جذاب این کتاب، بخش «لطیفه های نهانی» است (پایمرد، ۱۳۹۲: ۶۷-۹۶). استاد پایمرد با توغّل و تفحص بسیار در شعر خواجه و همچنین انس و الفتی که به

مرور زمان با این اشعار پیدا کرده، به واکاوی و بررسی زبانی شعر خواجه پرداخته‌اند. به یقین می‌گوییم این بخش تنها با مطالعه مستمر و پی در پی شعر خواجه قابل استحصال است. عمری را باید با دیوان حافظ سپری کنی تا این بازی‌های شگرف زبانی برای تو مکشوف شود. در غزلیات حافظ همواره سویه‌ها، صداها، معناها، استعاره‌ها، تشبیه‌ها و واژگانی وجود دارند که یک مخاطب عادی نمی‌تواند به رمز و رازهای آن پی‌ببرد، بازی‌های طرفه و بدیع خواجه با تمام عناصر زبانی که منحصر به اوست و در تاریخ ادبیات فارسی مانند ندارد و با یک بار و دوبار خواندن اشعار او نیز حاصل نمی‌شود. به همین دلیل لذت خواندن غزلیات خواجه وقتی به اوج خود می‌رسد که این ریزه‌کاری‌های بدیع و بکر را شناخت و از آن پرده برداشت، بازی‌های زبانی‌ای که همیشه ما را به سمت عدم قطعیت معنایی می‌کشاند و این بزرگترین حربه خواجه در برخورد با مخاطب است. به همین دلیل بر این باورم که دیوان حافظ باید به مثابه متنی دیده شود که توانایی‌های متعدد معنایی خود را از رهگذر جایگشت‌های زبان شناختی خود به دست می‌آورد و به دلیل ماهیت خاص زبانی‌اش هست که همواره آمادگی آن را دارد که در جهتی متفاوت از آنچه ظاهراً در آن قرار دارد یا مختص آن است پیش رود. به واقع معتقدم تأمل بر بعد زبانی حافظ و آگاهی بر ماهیت آن، بسیاری از غوامض غزل حافظ را حل می‌کند و خواننده با تکیه بر این دانش و بینش، پاسخی در خور در مواجهه با شعر خواجه دریافت می‌کند که از اتقان و ایقان بالایی نیز برخوردار است و شاید بیشتر از بقیه کارهای حافظ پژوهی مثل تأویلات تاریخی که در آن همیشه با احتمالات و ظنیات و حدسیات بیش از حد روبروایم، ما را به ساحت واقعی شعر حافظ نزدیک می‌کند. از سوی دیگر این عرصه هیچ وقت ما را به انسداد معنایی closure نمی‌کشاند؛ زیرا زبان همواره در معرض انتشار و تعویق است.

در این نوع نقد ما با متن روبروایم و این زبان است که تنها با ما سخن می‌گوید به قول بارت Barthes در مقاله مرگ مؤلف The Death of the Author: «در یک متن ادبی این زبان است که سخن می‌گوید.» (Barthes, 1997:143) و یا به گفته شیموس هینی Saemus Haeney: «شاعران به زبان تعلق دارند نه به جهان» Poets belong to the language not to the world. کار منتقد/خواننده/پژوهشگر بیشتر حول محور توضیح ساختاری اثر و درک ارتباط عناصر و اجزای آن شکل می‌گیرد پس به قول فوکو Michel Foucault مؤلف چیست؟ what is an author؟ «... نقد، یعنی توضیح ساختار اثر هنری و درک ارتباط عناصر و اجزای متشکله آن با هم» (Foucault, 2000:15) و چه متنی چون



تا به خلوتگه خورشید ... ————— ۴۳

غزلیات حافظ در متون ادبی ما سراغ دارید که این توانایی را در بالاترین حد داشته باشد؟ به گفته سلدن غزل حافظ حداکثر آزادی ممکن را در برداشت‌های زبانی برای ما ایجاد می‌کند. (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۴۵)

پژوهش‌گر شعر حافظ همیشه نسبت به متن شعر خواجه عقب است همین امروز با اینکه از چاپ کتاب استاد پایمرد زمان چندانی نگذشته است اگر از او بخواهیم در مورد همین اشعاری که در این بخش به آن‌ها پرداخته دوباره مطلبی بنویسد من شک ندارم که کشف‌های تازه‌ای را برای ما عنوان خواهد کرد، یک متن باز ادبی این توانایی را دارد که مدام ما را با کشف و شهود جدید روبرو کند. سخنی از جر می هاتورتون Jeremy Hawthorn در ذهنم نقش بست که کاملاً وصف حال ما با دیوان خواجه است. او می‌گوید: «متن از مفسر متن پیش‌روتر است و مانند فرش تاشده بی‌پایانی است که هرگز باز کردن آن به آخر نمی‌رسد و جلو پای مفسر باز می‌شود. (Hawthorn, 1998: 39) و واقعاً کدام متن فارسی را سراغ دارید که بیش از دیوان حافظ فرش تاشده بی‌پایانی باشد که هر زمان بخشی از آن را بتوان باز کرد و طرح و نقش تازه‌ای در آن مشاهده کرد. به همین دلیل معتقدم که اگر بپذیریم شعر غیر قابل ترجمه است و به قول رابرت فراست Robert Frost «شعر همان چیزی است که در ترجمه از بین می‌رود». Poetry is what is lost in translation. و یا به قول جاحظ نویسنده بزرگ اسلامی در کتاب الحیوان: والشعر لا یستطاع أن یترجم و لا یجوز علیه النقل. و متی حوّل تقطع نظمه و بطل وزنه و ذهب حسنه و سقط موضع التعجب منه و صار کالکلام المنثور. و الکلام المنثور المبتدأ علی ذلك أحسن وأوقع من المنثور الّذی حوّل من موزون الشعر.

«و شعر، تاب آن را ندارد که به زبانی دیگر ترجمه شود و انتقال شعر از زبانی به زبان دیگر روا نیست. و اگر چنین کنند «نظم» شعر بریده می‌شود و وزن آن باطل خواهد شد و زیبایی آن از میان خواهد رفت و نقطه شگفتی برانگیز آن ساقط خواهد شد و تبدیل به سخن نثر خواهد شد. نثری که خود به خود نثر باشد زیباتر از نثری است که از تبدیل شعر موزون حاصل شده باشد.» (برای اطلاع بیشتر ر. ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ش ۱۱)

نمونه اتم و اکمل برای این موضوع در زبان فارسی بی شک غزلیات حافظ است. شعر خواجه به جهت بازی‌های زبانی خارق العاده‌ای که دارد به هیچ وجه قابل ترجمه نیست و نمی‌توان آن را جز در حیطه زبان، ادب و فرهنگ ایرانی خواند و از آن بدین شکل محظوظ شد. دیک دیویس Dic Davis سال‌ها پیش در مقاله‌ای مفصل تحت عنوان On Not Translating Hafez دلایل عدم توفیق در ترجمه شعر حافظ به زبان دیگر را بر می‌شمرد

و بر این موضوع صحنه می‌گذارد که شعر خواجه را نمی‌توان به زبان دیگری ترجمه کرد. (Davis, 2004: 182) و این باز می‌گردد به شگردهای زبانی حافظ که منحصرأ در اختیار اوست و راز رمز آن نیز تا کنون نامکشوف مانده است. استاد پایمرد در این بخش به این مهم می‌پردازد و با دقت و نکته بینی که لازمه این بررسی است به کنکاش در شعر خواجه روی می‌آورد و کارش نیز قرین توفیق است.

۳-۱- مظلّمه خون سیاووش (سیری در روزگار جوانی حافظ)، باید برون کشید از این ورطه رخت خویش (نگاهی به میان سالی حافظ) و حدیث آرزومندی (گذری بر پیرانه سری حافظ) (پایمرد، ۱۳۹۲: ۹۷-۱۶۹) سه مقاله آخر کتاب‌اند که بیش از هفتاد صفحه را به خود اختصاص داده‌اند؛ استاد پایمرد در مقاله اول با طرح بیت بحث برانگیز و جنجالی:

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

و عنوان این مطلب که: «در این چند دهه اخیر حدود چهل مقاله و یادداشت در مورد این بیت در کتب و مجلات مختلف نگاشته شده است» (همان: ۹۷) و سپس طرح این موضوع که: «همه شارحان بیت را به صورت مجرد و منفرد از کل غزل شرح و تفسیر کرده‌اند» (همان: ۹۸). به این نتیجه رسیده است که برای شرح این بیت باید تمام غزل را به چشم آورد و بر اساس آن، این بیت جنجالی خواجه را تعریف کرد، و سپس وارد یک تعریف تاریخی از این غزل می‌شوند و این غزل را مربوط به مرگ فجیع خواجه قوام‌الدین محمد بر اساس دسیسه‌های دربار شاه شجاع می‌داند و برای اثبات آن ادله‌های فراوان ارائه می‌کند و به تأویل‌های فراوان دست می‌زند مثلاً شاه ترکان که در شاهنامه حکیم طوس به افراسیاب اطلاق می‌شود در این غزل لقب شاه شجاع می‌شود و استاد دلیل می‌آورد که «چون شاه شجاع از طرف مادری به ترکان قراختایی کرمان می‌رسیده» (همان: ۱۰۱) پس اطلاق این لقب به شاه شجاع بی‌سببی نیست. و این سخن را پیش از استاد پایمرد، دیگران نیز گفته‌اند. اما من می‌خواهم عرض کنم که حتی می‌توان دلیل دیگری را هم برای این موضوع آورد که به فضای تعریضی rendering obnoxious غزل هم نزدیک تر باشد و آن این است که بر اساس تاریخ نوشته‌های آن زمان، قسمت عمده‌ای از سپاه شاه شجاع را ترکان تشکیل می‌دادند و این بدان علت بود که او به فارسیان که به شهامت و قوت اشتهار داشتند سخت بی‌اعتماد و بی‌اطمینان بود. (ر.ک: کتبی، ۱۳۴۶: ۲۲۰)

یا ایشان به واژه‌های صوفی و باده در ابیات ابتدای غزل می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که «حافظ با آوردن لفظ صوفی، خواسته از صراحت گویی بپرهیزد و همان‌گونه که شگرد

اوست، با روش غیر مستقیم و ابهام و ابهام آفرینی منظورش را برساند... به همین دلیل خطابش را عام گرفته اما منظورش فرد خاصی است که در نوشیدن شراب راه افراط می‌پیماید و او یا باید صوفی باشد و یا خود را به این طایفه نزدیک کرده و به آن‌ها ارادت داشته باشد؛ و این شخص مورد نظر کسی جز شاه شجاع نمی‌تواند باشد.» (پایمرد، ۱۳۹۲: ۱۱۲) و بعد دلیل آورده‌اند که شاه شجاع در خوردن شراب افراط می‌ورزیده و همین امر او را به کام مرگ کشانده است.

اگر بخواهیم ادله‌ای استوارتر برای واژه صوفی که جایگزین شاه شجاع شده است بیآوریم - که اساساً من با این نوع روش برای بررسی و کنکاش در شعر حافظ مخالفم و دلایلم را بعد از این خواهم گفت - می‌توان به این نکته تاریخی اشارت داشت که امیر مبارزالدین به سبب تبرک و ارادتی که به ابوالفوارس شاه شجاع صوفی و عارف کرمانی نیمه دوم قرن سوم داشت نام و کنیه پسرش را از او به وام گرفت و او را ابوالفوارس شاه شجاع نامید. (ر.ک: جامع‌التواریخ: ۱۳۲ و کتبی، ۱۳۶۴: ۱۸۶)

که البته این نوع نام‌گذاری در تاریخ ایران نمونه‌های دیگری نیز دارد چنان که در مورد سلطان محمد الجایتو نوشته‌اند که از فرط محبت و مودتی که به سلطان الاولیاء بایزید بسطامی داشت نام سه پسرش را بسطام و بایزید و طیفور نهاد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۲) و شاه شجاع مظفری هم نام پسر خود را به تیمن و تبرک شبلی گذارد که یاد آور شبلی [ابوبکر دلف بن جحد] صوفی مشهور قرن سوم هجری است [جهت اطلاع بیشتر ر.ک: تذکره الاولیاء، ۲: ۱۲۷ / اعلام زرکلی، ۳: ۲۱ / ریحانه الادب، ۲: ۱۸۲] (غنی، ۱۳۷۵: ۲۴۷).

می‌دانیم که این شاه شجاع عارف و صوفی ملامتی بوده و از شاهزادگان کرمان [... کان من اولاد الملوک] (ر.ک: سلمی، ۱۹۶۹: ۱۹۲)، که بر اثر تحولی روحی به سلک سالکان و صوفیان در می‌آید و به قول سیرجانی: خزانه الحکمه، ممدوح اهله شاه شجاع، ابوالفوارس کرمانی، کان احد المحققین فی شأنه له دلایل و براهین. (سیرجانی، ۱۳۹۰: ۱۷۲) «خزانه حکمت و ستوده اهل آن، شاه شجاع ابوالفوارس کرمانی یکی از محققین بود که برهان و دلایل در دست داشت.» می‌گردد.

عطار نیز در تذکره الاولیاء از او به بزرگی یاد می‌کند: «آن تیز چشم بصیرت، آن شاهباز صورت و سیرت، آن صدیق معرفت آن مخلص بی‌صفت، آن نور چراغ روحانی، شاه شجاع کرمانی رحمه الله علیه بزرگ عهد بود و مُحْتَشَم روزگار... و از ابناء ملوک بود و صاحب تصنیف...» (عطار، ۱۳۶۶: ۱۸۴).

آرامگاه شاه شجاع کرمانی در سیرجان بوده و در آن روزگار از چنان قداستی برخوردار بوده که امثال شاهرخ تیموری را «به زیارت مرقد منور و مشهد معطر شاه شجاع کرمانی» کشاند و شاهرخ در آنجا «شرایط زیارت به جای آورد.» (سمرقندی، ۱۹۳۹، ج ۲: ۱۸۷) رابطه آل مظفر هم که با کرمان کاملاً روشن است. (ر.ک: غنی، ۱۳۷۵: ۲۲۸ و وزیری، ۱۳۶۴: ۵۱۶) پس می‌توان این نکته را در نظر داشت که حافظ واژه تعریضی صوفی را بر این اساس به شاه شجاع اطلاق کرده است. از سوی دیگر شاه شجاع علاقمند بود او را در زی صوفیان ببینند. مثلاً در بحرانی‌ترین روزهای حکومتش که عازم حرکت از شیراز است به زیارت مقبره شیخ کبیر [عبدالله بن خفیف شیرازی] می‌رود. (غنی، ۱۳۷۵: ۲۱۶) و یا در وصایای قبل از وفاتش نوشته‌اند دستور داده کفنش را از کرباسی فراخور احوال درویشان تهیه کنند. (همان: ۳۲۱)

درنامه‌ای که به تیمور می‌نویسد در رجزی صوفیانه خود را درویش می‌خواند:

اگر یک نیمه کرد اید سپاه مشرق و مغرب ز دیگر نیمه بس باشد تن تنهای درویشان

(وزیری، ۱۳۶۴، ج ۱: ۵۳۶)

او حتی وصیت کرد جسدش را موقتاً در مکانی که از سوی صوفیان مقدس شمرده می‌شد یعنی در چهل مقام شیراز دفن کنند و بعد از آن به مدینه منتقل سازند. (غنی، ۱۳۷۵: ۳۲۱) به نظر می‌رسد این دلایل برای انتساب او به صوفیه کافی باشد.

۳-۲- استاد پایمرد در ادامه به تأویل غزل بر اساس مرگ خواجه قوام‌الدین محمد می‌پردازد و بیت مشهور و جنجالی:

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

را مربوط به عکس العمل خواجه به قتل قوام‌الدین دانسته و می‌گویند:

«خواجه قوام‌الدین محمد، بی‌گناه متهم شده و به قتل رسیده است. در حالی که پیر حافظ گفته که از قلم آفرینش هیچ خطا و لغزشی سر نمی‌زند. آیا کشته شدن یک فرد بی‌گناه خطایی محسوب نمی‌شود؟ ایهام بیت یا در حقیقت، مشکل بیت در مصرع دوم است که حافظ تعمداً نحو جمله را به صورتی آورده است که بتوان آن را دو گونه تفسیر کرد و بدین وسیله خود را از مظان تهمت مستقیم به شاه برهاند...» (پایمرد، ۱۳۹۲: ۱۱۷).

و در ادامه تأویل این بیت می‌گویند: «حافظ از یک سو خطای شاه را متذکر شده است، اما چون نمی‌خواهد این تذکر سر راست و بی‌پرده باشد، جایی را هم برای توجیه آن می‌گذارد و این چنین هنرمندانه و رندانه به این ایهام دامن می‌زند... و این ایهام عمدی بی‌شک از آن جا

سرچشمه می‌گیرد که اگر کار به «یرلیغ» دیوانی کشید، حافظ از توجیه آن برآید... و در حقیقت آرایهٔ ایهام را به سلاحی برای سانسور گریزی مبدل می‌کند.» (همان: ۱۱۸).

بعد تأویل عجیب و غریب دکتر پور نامداریان را در مورد این بیت بیان می‌کنند.

سؤال من از استاد این است آیا با این تأویلات مشکل این بیت حداقل در ذهن خودتان حل شده یا نه؟! این بیت همهٔ جنجالش سر «آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد» است آیا با این توجیه که حافظ از ایهام استفاده می‌کند تا راه گریز از مُفتَّشان حکومتی را داشته باشد مشکل این بیت جنجالی حل شده است؟ آیا این که این غزل در کل به قتل فجیع قوام‌الدین محمد باز می‌گردد و حافظ از ارادتمندان او بوده و این غزل در سوگ او سروده شده مشکل این بیت مُعلَّق و بحث برانگیز و ذهن سوزِ خواجه را حل کرده است؟ من به این پرسش‌ها بعد از این پاسخ خواهم داد اما حضرتعالی هم خود به یقین نرسیده‌اید. در مقالهٔ بعدی که به میان سالی خواجه اشارتی دارید در آخر می‌فرمایید «...از بسیاری غزل‌های به ظاهر عاشقانه و عارفانهٔ خواجه، که احتمال می‌توان داد در این سال‌ها سروده شده است...» (همان: ۱۴۹) شما بعد از آن همه مقدمه و مؤخره باز به سراغ احتمالات می‌روید و البته راهی هم ندارید! نمی‌توان به قطع یقین در این مورد سخن گفت. پیش از حضرتعالی هم کسانی که وارد تفسیر غزل‌های حافظ از بُعد تاریخی شده‌اند به همین مشکل روبرو بوده‌اند و دقیقاً عرض من و ایراد من همین جاست. عرصهٔ تأویلات غزل خواجه از منظر تاریخی به نظر من چاه ویلی است که از آن نمی‌توان سر برآورد و به جایی هم نمی‌توان رسید. پیش از شما دکتر قاسم غنی وارد این مطلب شد که البته کار سترگی هم کرد روزگار خواجه را از لحاظ تاریخی بررسی کرد و رفرنسی را در اختیار ما گذاشت که بسیار ارزشمند و گران‌بهاست تا این جا این کار سترگ قابل ستایش و مدح و تقدیر و تحسین است اما کار به جایی کشید که هر جا ذکری از الفاظ شاه و وزیر و شهبسوار و خواجه و... در غزل‌های حافظ آمده بود را دلالتی بر مدح دانست و بر اساس آن به توجیه غزل‌ها پرداخت. (غنی ۱۳۷۵: ۳۵۳ به بعد) دکتر همایون فرخ نیز در حافظ خراباتی بر همین طبل کوبید. البته با شدت بیشتری، ایشان حتی غزل‌های عاشقانهٔ خواجه را هم به شاه شجاع ارجاع داد:

مثلاً در بیت:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را    به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را  
تُرک شیرازی را شاه شجاع دانسته و آن خال هندو را نیز خالی که روی گونهٔ شاه بوده

تفسیر کرده است. (همایون فرخ، ۱۳۶۱: ۲۴۱۴)

و یا شاهین در بیت زیر را:

مرغ دل باز هوادار کمان ابرویی است ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد

اشاره به شاه شجاع می‌داند و معتقد است چون شاه شجاع در اشعارش خود را هما و شاهین نامیده، هر جا حافظ از هما و شاهین نام برده منظورش شاه شجاع است. (همان: ۱۸۸۵) باز در جای دیگر می‌گوید: «همه جا قصد و نظر حافظ از بالابلند و سرو سَهی اندام شاه شجاع است.» (همان: ۲۴۵۶)

همایون فرخ معتقد است که شیرین لب و شیرین سخن صفتی است که حافظ برای شاه شجاع به کار برده است. (همان: ۲۴۸۴)

در شرح بیت زیر:

به سر سبز تو ای سرو که چون خاک شوم ناز از سربنه و سایه بر این خاک انداز

می‌نویسد: «ای پادشاه جوان و کامکار، شاه شجاع به سرافراشته و افروخته تو که در روی اندام چون سروت شاداب و با طراوت است سوگند می‌خورم که لاقل هنگامی که از عیش و محبت و درد هجرت در گذشتم...» (همان: ۲۵۳۹)

او حتی سیه چَرده بیت زیر را شاه شجاع می‌داند (همان: ۱۱۲۶):

دلم رمیده لولی وشی است شور انگیز سیاه چرده و قتال وضع و رنگ آمیز

این تفسیر از حافظ در همان زمان هم مورد انتقاد شدید قرار گرفت. از آن نمونه می‌توان به نقد تند و تیز و طنز آمیز مرحوم سعیدی سیرجانی در مجله یغمای سال ۱۳۵۵ اشاره کرد. (یغما، ۱۳۵۵: شماره ۳۳۲)

سیروس شمیسا در کتاب *یادداشت‌های حافظ*، روش دکتر غنی و دکتر همایون فرخ را گسترش داد و در حصر تاریخی و تعیین ممدوح و مخاطب غزل‌های حافظ کوشید. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۹۳ به بعد). او در بخشی از کتابش که به نامه شاه شجاع به حافظ - که حضرت تعالی هم به این نامه اشاره داشتید و متن نامه را در پاورقی آوردید (پایمرد، ۱۳۹۲: ۱۵۱) - می‌پردازد و در مورد کتاب حافظ خراباتی دکتر همایون فرخ می‌گوید: «این کتاب مشحون از اطلاعات تاریخی در مورد حافظ و عصر اوست. اما به سبب چند نقد تند که در زمان انتشار آن نوشته شد، از چشم فضلا افتاد و محققان آن را نخواندند و از مطالب آن استفاده نکردند» (همان: ۱۹۹). این اظهار نظر نشان می‌دهد که دکتر شمیسا، این راه و روش را می‌پسندد و کتاب ایشان هم دال بر همین موضوع است. او بر این باور است که: «... در این گونه موارد ذهن به صورت طبیعی فعالیت می‌کند که ممدوح [حافظ] را مشخص کند، اما این کوشش‌ها غالباً

مورد اتفاق نظر و پسند همگانی نیست، مخصوصاً اگر پافشاری در اثبات نظر به افراط کشیده شود (چنان که حافظ خراباتی را محققان نپسندیدند). به نظر من محققى که می‌خواهد کتاب فرضی «ممدوحان حافظ» را بنویسد باید مکرراً تصریح کند که اقوال او حدس و گمان است و ضمانتی در صحیح بودن آنها نیست. اما من شخصاً این گونه کوشش‌ها را مفید می‌دانم چون به هر حال راهی به دهی است...» (همان: ۲۰۲)

دقیقاً سخن من هم همین است، این که زندگی حافظ را یا روزگار و زمان او را بکاویم و بدانیم خواجه در چه روز و روزگاری می‌زیسته و شرایط اجتماعی او چگونه بوده امری مستحسن و حتی واجب است و بی‌شک هم راهی به دهی است، اما این که شعرهای حافظ را با اگر و مگرهای فراوان و حدس و گمان - که هیچ‌گاه نمی‌توان در این موضوع به یقین رسید - به مسائل تاریخی تأویل کنیم جز ایجاد تشوّت در این آشفته بازار حافظ‌پژوهی چیزی حاصل نخواهد شد. به اضافه این که بیشتر این اقوال ظن و گمانی با یک من چسب و سریش به ریش شعر حافظ چسبانده شده که نه نویسنده توانسته از عهده اثبات آن برآید و نه خواننده آن را پذیرفته است.

این که مقصود از خسرو شیرین سلطان احمد پسر شیخ اویس جلایری است (همان: ۲۰۷)، این که هر شاه و وزیر و خواجه‌ای که در شعر حافظ آمده یکی از سلاطین و وزراء زمان اوست (همان: ۲۰۹)، این که شهسوار شیرین کار هر جا در غزل حافظ است منظور شاه شجاع است (همان: ۲۶۹)، این که صفات شیرین‌دهن، سیه‌چرده و زیبا همه‌جا در شعر حافظ نشان از شاه شجاع دارد (همان: ۲۶۶-۲۷۱)، این که هر جا حافظ اشارتی به یوسف و یار و خال چهره دارد منظور شاه شجاع است (همان)، این که هر جمال و جلالی که در شعر حافظ به کار رفته باز می‌گردد به وصف شیخ ابواسحاق و شاه شجاع (همان: ۲۰۹) و... آیا واقعاً قابل اثبات است؟ آیا ادله‌ای که این آقایان تا امروز آورده‌اند برای مخاطبان تخصصی و حتی عامه حافظ‌مُنع بوده است؟

در باره مدحیات حافظ چند دیدگاه جدی وجود دارد:

۱- ۲- ۳- نخستین دیدگاه همین دیدگاهی است که همه اشعار حافظ را با ممدوحان او قابل تأویل دانسته و برای هر کدام به تأویل‌ها و تفسیرهای عجیب رو می‌آورد و او را یک شاعر درباری (همان: ۲۳۲) مفلوک و بز دل و جبون معرفی می‌کند که حتی از افراد بسیار معمولی جامعه که اگر سخنی بر حق بگویند، ایستادگی می‌کنند و حرفشان حداقل برای خودشان قابل احترام است، پایین‌تر می‌آورد. ممکن است بگویید شخصیت حافظ این گونه بوده،

شعرش زیبا و فاخر است اما شخصیت اش جَبون و مُدَبَدَب و نان به نرخ روز خور؛ مگر از این نمونه سراغ نداریم؟ من عرضم این است که اثبات آن چه به عنوان تأویلات تاریخی تا کنون در مورد اشعار خواجه آمده با ظن و گمان همراه بوده و از هیچ قَطْعِیَّت و یقینی برخوردار نیست. اگر حافظ با دلائل مُتَقَن و مُسْتَحْکَم تاریخی این چنین شخصیت متزلزلی دارد، می توان او را نپذیرفت و شعرش را خواند و از آن لذت بُرد. مگر در تاریخ ادبیات ما کم اند کسانی که دن کیشوت وار صلاهی پهلوانی زدند و همیشه هراسان و مَرعوب و مَداح قدرت بوده اند و سخن از شرافت و پاکدامنی گفته و خود تردامن ترین و بی شرافت ترین مردمان بوده اند و ما شعرشان را می خوانیم و از شعرشان لذت می بریم و به شخصیت مَفْلُوک و مَلکوکشان هم کاری نداریم؛ اما سخن من این است کدام ادله تاریخی مُتَقَن و کدام اسناد تاریخی مستحکم ما را به چنین برداشتی از شاعری می کشاند که لقب لسان الغیب را از قرن نهم هجری تا امروز با خودش داشته و خواهد داشت؟ این پژوهش ها ذهن خواننده را درگیر اگر و مگرهایی می کند و به ظن و گمان هایی دچار، که لذت خواندن شعر خواجه را از او دریغ می دارد و ذهنش را مَشُوب و مُشَوَّش می کند بی آن که پنجره ای به حقیقت و واقعیت شخصیت خواجه بگشاید.

۳-۲-۲- دومین دیدگاه از آن کسانی است که معتقدند حافظ اندیشه های خود را فارغ از مدیحه ها طرح کرده، خواجه شعر خود را کامل و بی هیچ نقصانی آورده، حتی تخلص خود را نیز به عنوان مُهر پایانی شعر بر سروده اش زده و پس از آن بیتی یا چند بیتی در مدح ممدوح آورده است، و اساساً حافظ، شاعری مداح نیست، گاه اگر از سر اجبار زبان به مدح گشاده چنان رندانه آن را سامان داده تا مخاطب بداند که این ابیات ستایش آمیز ربطی به ذهن و زبان او نداشته و با نبود آن خللی بر کاخ مانای شعر او نمی رسد. (ر.ک: آشوری، ۱۳۷۹: ۳۴۷-۳۴۸ / دشتی، ۱۳۵۷: ۹۱-۹۳ / بامداد، ۱۳۶۰: ۶۲)

۳-۲-۳- برخی از محققان از این نکته هم فراتر رفته و می گویند که ابیات مدحی خواجه که بعد از تخلص آمده است الحاقی است و افزوده دیگران. (ر.ک: نیساری، ۱۳۸۵: ۲۳)

۳-۲-۴- برخی دیگر معتقدند که حافظ غزلی را متناسب با اندیشه هایش می سروده و وقتی به ضرورتی به نزد شاه و وزیری و یا صاحب منزلتی می رفته بیت یا ابیاتی بر غزل خود می افزوده و آن را صرفاً در آن مجلس ارائه می داده و طبیعتاً این ابیات در واکاوی اندیشه حافظ محلی از اعراب نخواهند داشت. (ر.ک: استعلامی، ۱۳۸۶: ۱۹ و ۳۷۰)

۳-۲-۵- بعضی نیز تأویلات غریب و دور از ذهنی کرده اند. مثلاً بیت:



ساقی حدیثِ سرو و گل و لاله می رود وین بحث با ثلاثه غساله می رود  
را متناسب با ممدوح دانسته‌اند و گفته‌اند که سرو و گل و لاله فرزندان غساله وزیر سلطان  
غیاث‌الدین پادشاه بنگاله‌اند و از قضا هم سه پسر صاحب جمال‌اند نه سه دختر با کمال!  
(ر.ک: مجتبیایی، ۱۳۸۵: ۲۵۳-۲۵۴)

۳- ۲- ۶- برخی دیگر از محققان نیز به تأویل مدیحه‌ها روی آورده‌اند و گفته‌اند که این  
مدیحه‌ها ظاهری و باطنی دارند؛ در ظاهر مدح پادشاهان و وزیران‌اند و در باطن مدح خداوند  
و انبیاء و اولیاء. (بهشتی شیرازی، ۱۳۷۱: ۴۲)

۳- ۲- ۷- دکتر معین معتقد است که حافظ، منتِ دونان نکشیده و به قدر ضرورت مدح  
گفته و با مداحان درباری هیچ قابل قیاس نیست. (معین، ۱۳۶۹: ۱۶۹-۱۷۱)

استاد خرمشاهی هم مثل همیشه مخاطب را استخوان در زخم رها کرده و در مورد مدایح  
حافظ می‌گوید: «شعر مدحی حافظ رندانه است.» (خرمشاهی، ۱۳۷۳: ۶۶) به نظر می‌رسد  
دیدگاه استاد به نظرگاه دومی که پیش از این برشمردیم نزدیک‌تر است.

برخی نیز بر این باورند که مدیحه با گزافه و غلو و اغراق همراه است ولی مدیحه‌های  
حافظ این گونه نیست (برهانی، ۱۳۶۷: ۲۰-۲۱).

بعضی از محققان نیز در صدد توجیه این اشعار برآمده‌اند و معتقدند: حافظ با ممدوحان  
رابطه دوستی داشته و شعرهای مدحی را یا به پاس دوستی سروده یا اینکه غم نان او را مجبور  
کرده که از روی اضطرار و برای کسب معیشت بدین کار تن دهد. (ر.ک: رحیمی، ۱۳۷۱:  
۲۲۲-۲۲۷)

به سادگی ملاحظه می‌فرمایید که در این مورد همانند موارد دیگر مربوط به خواجه با چه  
آشفته‌بازاری روبروایم. من خود از دو منظر به اشعار مدحی خواجه می‌نگرم:

۳- ۳- ۱- از مجموعه ۴۹۵ غزل در دیوان حافظ چاپ قزوینی ۶۷ غزل ساختار مدحی دارند  
یعنی حدود ۱۳/۵۳ درصد اشعار حافظ مدحی است. خواجه در ۱۱ غزل یعنی در ۱۶/۴۱  
درصد از آن ۱۳/۵۳ درصد غزل‌های مدحی از آغاز به مدح رو آورده است و غزل کاملاً  
شکل و شیوه مداحانه و ستایش‌گرانه دارد مانند:

خسروا گوی فلک در خم چوگان تو باد      ساحت کون و مکان عرصه میدان تو باد  
زلف خاتون ظفر شیفته پرچم توست      دیده فتوح ابد عاشق جولان تو باد  
و یا:

دارای جهان نصرت دین خسرو کامل      یحیی بن مظفر ملک عالم و عادل

و در ۵۶ غزل یعنی ۸۳/۵۷ درصد از ۱۳/۵۳ درصد غزل‌های مدحی، خواجه، غزل‌های خود را چونان غزل‌های دیگرش آغاز و به اتمام می‌رساند و سپس به در یک یا چند بیت، بعد از تخلص به مدح می‌پردازد.

حالا اگر به همین غزل‌ها یعنی به این ۸۳/۵۷ درصد هم بنگریم و در آن دقت کنیم خواهیم دید که خواجه چگونه به آن چند بیت مدحی می‌رسد و رفتارش با این ابیات چگونه است. از این مجموعه یعنی از ۸۳/۵۷ درصد، ۸ غزل آن یعنی حدود ۱۴/۲۸ درصد به شکل وصفی آغاز می‌شود مانند غزل زیر:

دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی      کز عکس روی او شب هجران سرآمدی

که تا آخر غزل فضای وصفی وجود دارد و خواجه در آخر به مدح گریز می‌زند:

گر دیگری به شیوه حافظ زدی رقم      مقبول طبع شاه هنر پرور آمدی

۲۲ غزل از مجموعه ۸۳/۵۷ درصد یعنی ۳۹/۲۸ درصد ساختار پند آمیز دارند مانند غزل زیر:

ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروژی      از این باد ارمدد خواهی چراغ دل برافروزی

خواجه در ادامه فضای غزل خویش را به سمت پند می‌برد:

چو گل‌گر خردای داری خدارا صرف عشرت کن      که قارون را ضررها داد سودای زر اندوزی  
طریق کام‌بخشی چیست ترک کام خود جستن      کلاه سروری آن است کز این ترک بردوزی  
سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی      که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروژی

و در آخر به مدح می‌رسد:

نه حافظ می‌کند تنها دعای خواجه تورانشاه      ز مدح آصفی خواهد جهان عید و نوروژی

جنابش پارسایان راست دعای دل و دیده      جنبش صبح خیزان راست روز فتح و نوروژی

۱۰ غزل نیز از این مجموعه یعنی ۱۷/۸۵ درصد به شیوه عاشقانه شکل می‌یابند، مانند غزل زیر:

ای رخت چون خلد و لعلت سلسبیل      سلسبیل کرده جان و دل سبیل

و در بیت آخر، خواجه چنین به مدح گریز می‌زند:

شاه عالم را بقا و عز و ناز      باد و هرچیزی که باشد زین قبیل

از این مجموعه تعداد ۱۶ غزل یعنی ۲۸/۵۷ درصد هم در مبارزه با ریا شکل می‌گیرد،

مثلاً در غزل «ساقی به نور باده برافروز جام ما» خواجه در ادامه همان روش معهود خود، به

نقد شیخ می‌پردازد:

ترسم که صرفه‌ای نَبَرَد روز باز خواست نانِ حلالِ شیخ ز آبِ حرامِ ما  
و در آخر باز دوباره به مدح می‌رسد:

دریای اخضر فلک و کشتی هلال هستند غرقِ نعمتِ حاجی قوام ما  
در این غزل‌ها تقابل حافظ با شیخ، محتسب، خرقة پوش، عابد، زاهد و صومعه نشین دیده  
می‌شود که رویه معهود و مرسومِ خواجه در اشعارش است.  
به طور مثال در غزل «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت» خواجه به نقد خرقة  
می‌پردازد و سپس به مدح روی می‌آورد:

کنون به آب می لعل خرقة می شویم نصیبیه ازل از خود نمی توان انداخت  
مگر گشایش حافظ در این خرابی بود که بخشش از لش در می مغان انداخت  
جهان به کام من اکنون شود که دور زمان مرا به بسندگی خواجه جهان انداخت  
از مطالبی که بر شمردم می‌توان نکات زیر را استنتاج کرد:

الف: مدیحه‌های حافظ نسبت به دیگر شاعران مداح زبان فارسی رقم بسیار کمی را به خود  
اختصاص می‌دهد یعنی ۱۳/۵۳ درصد غزل‌های خواجه به این امر اختصاص دارد که رقم  
قابل ملاحظه‌ای نیست. اگر کسی به ادب فارسی در حد معمول آشنا باشد و شعر فارسی را  
از زمان رودکی تا خواجه تورقی سطحی کند به راحتی متوجه می‌شود که نمی‌توان خواجه  
را در سلک شاعران مدیحه‌سرا آن هم با این قلت تعداد اشعار مدحی قرار داد.  
ب: آمار نشان می‌دهد که از همین تعداد اندک هم تنها ۱۱ غزل، مدحی کامل‌اند یعنی حدود  
۲/۲ درصد غزل‌های حافظ مدحی محض‌اند. بر همین اساس می‌توان نقش مدح را در شعر حافظ  
به بررسی نشست.

ج: ۵۶ غزل مدحی خواجه رنگ و بوی مدح ندارند. غزل راه و روش خود را پی می‌گیرد و  
در پایان ما با بیتی و یا چند بیتی ستایش‌گرانه روبرو می‌شویم، همانطور که قبلاً اشاره کردم  
و از اشعار خواجه استشهد آوردم این ابیات در آخر غزل قرار دارند و بیشتر آن‌ها بسیار ملایم  
و معمولی‌اند یعنی مدح غلو آمیز و خاکسارانه‌ای در آن‌ها مشاهده نمی‌شود و خواجه نیز  
رندانه این ستایش‌ها را در آخر غزل و بیشتر بعد از تخلص آورده است.

د: چگونه می‌توان شاعری را با آمار ۲/۲ درصد از صد در صد اشعارش به موضوعی علاقمند  
و یا درگیر تصور کرد؟ فکر کنید مثلاً شاعری در اشعارش حدود ۲ درصد از مفاهیم صوفیانه  
بهره برده و ۹۸ درصد بقیه به مطالب دیگر پرداخته باشد، آن وقت، ما این شاعر را صوفی  
بدانیم و به نقد اندیشه‌های صوفیانه در شعر او بپردازیم و این موضوع را محملی برای شناخت

اندیشه‌های او بدانیم. به نظر عقل سلیم از این نوع برداشت به شدت ابا می‌کند، داستان مدایح خواجه نیز از این مقوله جدا نیست.

ه: فرم شعر مدحیه در ادبیات فارسی از همان ابتدا قصیده بوده است و شاعران مدحیه‌سرا علی‌العموم از این فرم برای بیان مقاصد خود در ادب پارسی و تازی استفاده کرده‌اند. در دیوان خواجه ۴۹۵ غزل، ۳۳ قطعه، ۵ مثنوی، ۴۲ رباعی و تنها ۴ قصیده وجود دارد. با این حساب در دیوان خواجه بر اساس چاپ قزوینی ۵۷۹ قطعه شعر از انواع مختلف غزل، قطعه، مثنوی، رباعی و قصیده وجود دارد، که به ترتیب غزل با ۸۵/۴۹ درصد، رباعی با ۷/۲۵ درصد، قطعه با ۵/۶۹ درصد، مثنوی با ۰/۸ درصد و قصیده با ۰/۶ درصد کم‌ترین آمار را به خود اختصاص می‌دهد. همان‌طور که ملاحظه می‌کنید قصیده در دیوان خواجه از همه فرم‌های شعری درصد پایین‌تری را به خود اختصاص داده است. آیا حافظ قصیده سرای بدی بوده و از پس این فرم بر نمی‌آمده است؟ از چهار قصیده‌ای که در دیوان خواجه وجود دارد که همه هم مدحی است و در ستایش شاه شجاع، قوام الدین محمد، شاه شیخ ابواسحاق و شاه منصور سروده شده است، می‌توان فهمید که حافظ حداقل از هم‌عصران خود در قصیده‌سرایی چیزی کم ندارد، قصایدش بسیار مستحکم و جاندار است و به نظر من از بسیاری از پیشینیان و هم‌عصرانش در این عرصه توانمندتر است، چرا خواجه از این اسلوب رایج و متداول کم‌ترین بهره را می‌گیرد؟ او اگر شاعر مدحیه‌سرایی بود نباید و نمی‌توانست از این فرم که به گوش و زبان ممدوحان آشناترین قالب مدحیه‌سرایی است بدین سادگی بگذرد. در صورتی که آمار قصیده در مجموعه آثار شاعران هم عصر او کم نیست و این فرم هنوز در عصر خواجه رونق و رواج دارد.

۳-۲-۳- نکته دیگری را هم می‌توان برای اثبات این سخن پیش کشید و به تجزیه و تحلیل آن پرداخت، و آن این است که ببینیم حافظ در زمان خود و در اسناد صد ساله بعد از خود چگونه معرفی می‌شود آیا از او به عنوان شاعری مداح و درباری یاد می‌کنند یا نه؟ و در تذکره‌های پس از شاعر که به زمان زیست و مرگ او نزدیک است چهره شاعر چگونه است؟ به نظر من این روش نیز بتواند برای متقاعد کردن مخاطب طریقی مطمئن محسوب شود.

۳-۲-۱- نخستین اطلاعات ما درباره زندگی حافظ را هم کلاسی وی شمس‌الدین محمد گلندام در اختیار ما قرار داده است. گلندام نخستین جامع کلی شعرهای حافظ است و خود نیز شاعر و مَحَرَر و مُنْشِی بوده است. مقدمه او بر اشعار خواجه مشهور به مقدمه گلندام است و امروز در اصالت آن کوچک‌ترین تردیدی وجود ندارد و هویت تاریخی نویسنده‌اش به

تحقق پیوسته و در بسیاری از نسخه‌های قدیم دیوان، این مقدمه مضبوط است (ر.ک: قزوینی: ۱۳۲۰: ص قز/ جلالی نائینی، ۱۳۵۰). گلندام، حافظ را چنین معرفی می‌کند:

«ذات ملک صفات مولا نا الأعظم، الشهيد السعيد، مفخر العلماء، أستاذ نحارير الأدباء، معدن اللطائف الروحانيه، مخزن المعارف السبحانيه، شمس المله والدين، محمد الحافظ الشيرازي بود طيب الله، تربته و رقع في عالم القدس رتبته، كه أشعار آبدارش، رشك چشمه حيوان، و بنات أفكارش، غيرت حور و ولدان است، آيات دلاويزش، ناسخ سخنان سحبان [است]، و منشآت لطف آميزش، منسى احسان حسان... و بعد می‌افزاید: مذاق عوام را، به لفظ متین، شیرین کرده و دهان خواص را، به معنی مبین، نمکین داشته، هم أصحاب ظاهر را بدو، أبواب آشنایی گشوده، و هم أرباب باطن را، از او مواد روشنایی افزوده، در هر واقعه‌ای، سخنی مناسب حال گفته، و برای هر معنی، غریبه‌ای انگيخته، و معانی بسیار، به لفظ اندک، خرج کرده و أنواع إبداع، در درج انشاء، درج کرده، گاه، سرخوشان کوی محبت را، بر جاده معاشرت و نظربازی داشته و شیشه صبر ایشان، بر سنگ بی‌ثباتی زده [است].»

إفاضت سلسال طبع لطيفش، كه حکم هذا عذب قرات سايع دارد، خاص و عام را شامل و شایع است، و إفادت آثار فضل فياضش، كمشكوه فيها مصباح أقاصی و أدانی را، لايح و ساطع، سحر حلال طبعش، عقده در زبان ناطقه افكنده و عقد منظوم فكرتش، وزن متاع بحر و كان، برده، رشحات ينابيع ذهن وقادش، حدائق مجلس انس را به زلال معين، و من الماء كل شئ حى، صفت نضارت بخشیده، و نفحات گلزار فكرش، در رياض جانها، معنى آيت فأنظروا إلی آثار رحمة الله، كيف يحيى الأرض بعد موتها، فاش کرده، كلمات فصيحش، چون أنفاس مسيح، دل مرده را حیات بخشیده، و رشحات أقلام خضر خاصيتش، بر سرير سخن، يد بيضا، نموده، گویی، هوای ربيع، كسب لطافت، از نسيم أخلاق وی کرده، و عذار گل و نسرین، زیب و طراوت، از شعر آبدار او گرفته، و قد شمشاد و قامت دلجوی سرو، اعتدال و اهتزاز، از استقامت رای او پذیرفته [است].»

...لاجرم، رواجل غزل‌های جهانگیرش، در أدنی مدتی، به اقصای ترکستان و هندوستان رسیده، و قوافل سخن‌های دلپذیرش، در اقل زمانی، به اطراف و أکناف عراقین و آذربایجان کشیده، قد هب هبوب الريح و دب دبیب المسيح، بل، سار مسير الأمثال و سرى سرى الخيال سماع صوفیان، بی‌غزل شورانگیز او، گرم نشدی، و مجلس می پرستان، بی‌نقل سخن ذوق آمیز او، رونق نیافتی...

اما به واسطه محافظتِ درسِ قرآن، و ملازمتِ بر تقوی و احسان، و بحثِ کشف و مفتاح و مطالعه مطالع و مصباح، و تحصیلِ قوانینِ ادب، و تجسسِ دواوینِ عرب، به جمعِ اشعار غزلیاتِ نپرداخت و به تدوین و اثباتِ ابیات، مشغول نشد و مسود این ورق - عفا الله عنه ما سبق - در درس گاه دین پناه مولانا و سیدنا استاد البشر، قوام المله و الدین عبدالله - اعلی الله درجانه فی اعلی علیین -، بکرات و مرات، که به مذاکره رفتی، در أثناء محاوره، گفتی که «این فراید فواید، را، همه، در یک عقد می باید کشید، و این غررِ دُرر را در یک سِلک، می باید پیوست، تا قلاده جید وجودِ اهل زمان و تمیمه و شاحِ عروسانِ دوران، گردد. و [لی] آن جناب، حوالتِ رفعِ ترفیعِ این بنا، بر ناراستی روزگار کردی و به غدرِ اهلِ عصر، غدرِ آوردی، تا در تاریخِ سنه اثنی و تسعین و سبعمائه، ودیعتِ حیات، به مَوکلانِ قضا و قدر، سپرد و رختِ وجود، از دهلیزِ تنگِ اَجَل، بیرون برد و روحِ پاکش، با ساکنانِ عالمِ علوی، قرین شد و همخوابه پاکیزه رویانِ حُور العین گشت.» (گلندام، ۱۳۷۶)

سعی کردم بیشتر سخن محمد گلندام را بیاورم تا مشخص شود اولین سند زیستی خواجه، او را چگونه توصیف می کند؛ چند نکته اساسی در این مقدمه که با لفاظی های نثر قرن هشتمی آمیخته است قابل تأمل جدی است:

الف: القابی که برای خواجه می آورد بسیار راه گشاست و به این مهم بعد از این خواهم پرداخت. ب: از این مقدمه می توان استنباط کرد که لطافتِ زبانی خواجه و سحر زبانی او که از مهم ترین ویژگی های شعرش محسوب می شود در زمانِ حافظ نیز مد نظر صاحب نظران بوده و با اعجاب به آن می نگریستند.

ج: نکته دیگر تأثیر شعر حافظ در عوام و خواص است. هر کس شعر او را به فراخور اندیشه اش می فهمد و در می یابد، همین خصیصه ای که امروز هم از مهم ترین آیتم های شعری او محسوب می شود.

د: شعر حافظ در محافل مختلف مردمی خوانده می شده و مورد توجه بوده است از محافل روحانی و سماع صوفیان تا مجالس می پرستان.

ه: جهان گیری شعر خواجه در زمان حیاتش از نکاتی است که گلندام به آن اشاره می کند.

و: ایجاز در شعر خواجه که از مهم ترین ویژگی های شعر اوست.

ز: بی علاقهگی خواجه به جمع آوری اشعارش، آن هم به سبب محافظتِ درسِ قرآن و ملازمتِ بر تقوی و احسان.

ح: علاقه مردم به جمع آوری اشعار او.

ط: و در آخر ارتباط اجتماعی خواجه با همه اقشار مردم:  
 «... در مجلس خواص و عوام و خلوت سرای دین و دولت، پادشاه و گدا و عالم و عامی  
 بزمها ساخته و در مقام شغبها آمیخته و شعرها برانگیخته.» (همان)  
 از این مقدمه نمی‌توان برداشت کرد که خواجه، یک شاعر درباری بوده است و تمام وقت  
 و روزگار خود را با شاهان سپری می‌کرده و در مدح آنان داد سخن می‌داده است.  
 ۳-۲-۲- القابی که محمد گلندام برای حافظ آورده، بسیار قابل تأمل است، باید دانست  
 در نظام‌های سنتی، موقعیت اجتماعی و سلسله مراتب افراد به وسیله لقب‌ها و بر اساس  
 عنوان‌های اجتماعی تعیین می‌شده است. به همین دلیل از طریق بررسی القاب و عناوینی که  
 منابع نزدیک به زیست خواجه در قرن هشتم و نهم در اختیار ما می‌گذارند، می‌توانیم پایگاه  
 اجتماعی خواجه را دریابیم و آن را به زیست شعری او هم تسری دهیم.  
 الف: در نخستین منابع باز مانده از فاصله ۷۶۳ تا ۸۲۴ هجری نام و لقب حافظ غالباً «مولانا  
 شمس المله و الدین محمد حافظ شیرازی» آمده است. حافظ را بیشتر منابع زمان حیاتش  
 «مولانا» یا «مولی» یا «مولانا الاعظم» لقب داده‌اند این لقب تا اواخر قرن نهم دیده می‌شود.  
 در سفینه مسعود متطبب (۷۶۳ ق) «لمولانا شمس المله و الدین محمد حافظ...»  
 در دست نویس المعجم (۷۷۵ ق) «مولانا محمد حافظ شیرازی»  
 در جنگ علاء مرندی (علاء مرندی، ۱۳۸۷: ۶۳) «للمولی السعید شمس المله و الدین  
 مولانا محمد حافظ تغمده الله»

مرحوم علامه قزوینی در مقدمه دیوان خواجه می‌نویسد که در نسخه قدیمی دیوان حافظ  
 (نسخه نخجوانی) که در سال ۸۵۰ ق کتابت شده [اگر تاریخ وفات خواجه را بر اساس  
 مستندات سال ۷۹۱ یا ۷۹۲ ق در نظر بگیریم، این نسخه حدود ۵۸ سال پس از فوت خواجه  
 کتابت شده است] کاتب در آخر دیوان از حافظ این گونه یاد می‌کند:

«تم الديوان المولى العالم الفاضل ملك القراء افضل المتأخرين شمس المله و الدین مولانا  
 محمد الحافظ روح الله و نور مرقدہ بعون الله»

کاتب در این جا نیز از لقب مولى العالم الفاضل و مولانا برای حافظ استفاده کرده است.  
 مولانا و مولى لقبی برای اهل علم و فضل بوده است، به اندیشمندان و عالمان، مولانا و  
 مولى می‌گفته‌اند. در مقدمه گلندام همان‌طور که ملاحظه نمودید و در تاریخ جدید یزد  
 (کاتب، ۱۳۸۶: ۲۴) از حافظ با عنوان مولانای اعظم یاد می‌شود. این عنوان در زمان خواجه  
 منحصراً در اختیار فضلا و دانشمندان و قاضیان بوده و به آن‌ها اطلاق می‌شده است.

۵۸ ————— مجله حافظ پژوهی، سال ۲۲ (دوره جدید) شماره ۱، پاییز ۱۳۹۸  
منشی یزدی در همایون نامه (نگارش ۸۵۰ ق) الگوهای نامه نگاری قرن هشتم را آورده  
که در آن‌ها لقب مولانای اعظم تنها برای قاضیان و فضلا و علما به کار می‌رفته است. (منشی،  
۲۵۳۶: ۵۶-۵۷)

شاه یحیی مظفری در نامه‌ای علامه سعد الدین تفتازانی (فقیه، متکلم و ادیب متوفی ۷۹۲  
ق) (برای آشنایی با زندگی او رک: بغیه الوعاه: ۲: ۲۸۵ / شذرات الذهب: ۶: ۳۱۹ / ریحانه  
الادب: ۱: ۳۳۸ / کشف الظنون: ۱: ۸۴۷) را مولانای اعظم خطاب می‌کند. (همان: ۱۵۶-۱۵۸)  
ب: یکی دیگر از القابی که محمد گلندام برای حافظ ذکر می‌کند لقب بحث برانگیز  
«شهید» است که منشأ قصه سازی‌هایی درباره فشارهای اهل شرع و از بین بردن اشعار حافظ  
توسط خانواده‌اش و سرانجام مرگ خواجه بر اثر این فشارها شده است. استاد دکتر شفیع  
کدکنی در توضیح این لقب می‌نویسند:

«...از جستجو در میان منابع قدیمی به زبان عربی که در ایران تألیف شده است و موضوع  
آن زندگی نامه بزرگان علم و تصوف است، به خوبی روشن می‌شود که کلمه شهید یکی از  
موارد عمده اطلاق درباره علما و بزرگان اهل تصوف و عرفان نیز بوده است. و این کاربرد  
هیچ رابطه‌ای با مفهوم شهادت (کشته شدن در راه خدا یا...) ندارد.... در طول چهار قرن، از  
قرن پنجم تا عصر حافظ، این کلمه در مورد بسیاری از بزرگان علم و تصوف که مسلماً به مرگ  
طبیعی در گذشته‌اند اطلاق شده است... و به عنوان لفظی است که نشان دهنده رتبه علمی و  
معنوی است...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۹۷-۹۹).

استاد سپس اشاره می‌کند که نخستین کاربرد شهید در نامه امام قشیری مؤلف رساله قشیریه  
است که استادش ابو علی دقاق را به عنوان الاستاذ الشهید یاد می‌کند و همچنین عبدالغافر  
فارسی نیز از دقاق به عنوان شهید یاد می‌کند. (همان: ۱۰۰)

این لقب برای ابوالحسن خرقانی، عبدالکریم بن هوازن قشیری و نجم الدین رازی صاحب  
مرصاد العباد هم به کار رفته است. در قرن هشتم هم علاوه بر حافظ که محمد گلندام این عنوان  
را در حق او به کار برده است، این عنوان در مورد یک شاعر معاصر خواجه نیز به کار رفته و  
آن جلال عضد یزدی است... که مردی برجسته در قلمرو علم و عرفان به شمار می‌آمده  
است. (همان: ۱۰۰-۱۰۲)

از مجموع موارد استعمال این کلمه، می‌توان استنباط کرد که این لقب در مورد عرفا به  
کار می‌رفته و تمام کسانی که این کلمه در حق آن‌ها به کار رفته، علاوه بر مقام علمی دارای  
رتبه‌ای عرفانی هم بوده‌اند.



ج: حافظ: حافظ خود بر اساس نص صریحِ شعرش حافظ قرآن بوده است و در جای جای دیوانش به آن اشاره می‌کند:

- عشقت رسد به فریاد و بر خود به سان حافظ قرآن زبر بخوانی در چـارده روایت  
- ندیدم خوشتر از شعر تو حافظ به قـرآنی که اندر سینه داری  
- ای چـنگ فرو برده به خون دل حافظ فکرت مگر از غیرت قرآن خدا نیست  
تخلص حافظ را نیز خود بر همین اساس انتخاب کرده است. گلندام، هم کلاسی خود را سرآمد حافظان قرآن (ملک الحفاظ) معرفی می‌کند، این لقب، که مربوط به حفظ قرآن است در شش منبع در قرن هشتم و نهم به صورت ملک القراء، حامل کلام رب العالمین، ملک الحفظ و حافظ کلام المجید آمده است: در نسخه ۸۱۱ استانبول این چنین نگاشته شده است: «من کلام... حامل کلام رب العالمین شمس المله و الدین محمد الحافظ الشیرازی نور الله مرقده».

در نسخه قدیمی دیوان حافظ به خط میر علی کاتب در سال ۸۰۸ ق حافظ «ملک القراء» یعنی پادشاه قاریان نامیده شده، در نسخه نخجوانی کتابت شده سال ۸۵۰ ق «حامل کلام رب العالمین» دیده می‌شود، گلندام او را ملک الحفظ می‌خواند و در نسخه خطی مهدوی که در سال ۸۶۶ ق کتابت شده حافظ کلام المجید و کاشف اسرار الفرقان و التوحید نوشته شده است. حتی شاعران معاصر خواجه مثل قاسم انوار (متولد ۷۵۷ ق) نیز شعر حافظ را معنی همه قرآن می‌داند: به آب زر بنویسند شعر حافظ را که معنی همه قرآن حق کلام وی است (کازرونی، ۱۳۸۶: ۲۴۵)

با این که در قرن هشتم به موسیقی دانان و خوش آوازان نیز حافظ گفته می‌شده (خجندی، ۱۹۷۵: ۱۰۱۴-۱۰۲۷-۱۰۳۳-۱۰۳۹) و در دوره تیموری، و در قرن نهم بسیار شیوع یافته بود، و حافظ نیز به خوش آوازی و خوش لهجگی خود اشاراتی دارد:

- غزل سرایی ناهید صرفه ای نبرد در آن مقام که حافظ بر آورد آواز  
- ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت مرید حافظ خوش لهجه خوش آواز  
اما در هیچ منبعی در قرن هشتم، نهم و دهم به خوانندگی و نوازندگی حافظ اشاره نشده است، بلکه همه به حافظ قرآن بودن و ملک القرائی او اشاره دارند. البته این نکته را هم بگویم که آشنایی با موسیقی و خوش آوازی با حفظ و قرائت قرآن در زمان خواجه و پیش از آن نه تنها تباین و تضادی ندارد که گاه آشنایی با موسیقی در جهت تکمیل قرأت بهتر قرآن به کار می‌رفته است. سخن عبدالقادر مراغی (متوفی ۸۳۸ ق شاعر، موسیقی دان و هنرمند بزرگ ایرانی) در این زمینه بسیار راهگشاست. او در مقاصد الالحان می‌نویسد:

«... اما والدیم به حال این فقیر التفات و اهتمام تمام داشت... غرض آن حضرت از تعلیم بنده در این فن موسیقی دانی و خوانندگی آن بود که چون قرآن را حفظ کرده بودم، خواستند که این بنده را معرفتی کامل حاصل شود، تا چون به تلاوت کلام الله مشغول شوم به نعمات طیبه - خوش آواز - بدان ترنم کنم و آواز من از سر و قوف باشد... و چون در این علم و عمل کسی را نیافتم که او را قابلیت تکمیل این فن باشد تا من هم به تعلیم او اشتغال نمایم، لاجرم تصانیف و کتابها که در عملیات این فن ساخته‌ام اکثر آنها مستور ماند و مشهور نشد نه یک دریغ که هر دم هزار بار دریغ...» (حافظ مراغی، ۱۳۴۴: ۱۳۹-۱۴۰).

بر اساس این سخن، او فن موسیقی دانی و خوانندگی را از آن جهت می‌آموزد تا چون به تلاوت کلام الله مشغول گردد با خوش آوازی آن را ترنم کند و قرائتش از سر و قوف باشد. پس در گذشته میان خوش آوازی و موسیقی دانی و قرائت قرآن نه تنها تباینی نبوده بلکه از این هنر جهت زیباتر خواندن و بهتر قرائت کردن قرآن استفاده می‌شده است.

نکته دیگر که باید به آن در همین جا اشاره کرد این است که حافظ را گنندام و بقیه منابع زمان او ملوک القراء به معنای پادشاه قاریان می‌نامند، برای این که روشن شود این مقام در زمان حافظ چه جایگاهی داشته و خواجه را چه منزلتی بوده است، می‌توانیم به سخن ابن بطوطه (متوفی ۷۷۹ ق جهانگرد مشهور) استشهاد کنیم.

ابن بطوطه، مشهورترین جهانگرد مسلمان است و قریب سی سال از عمر خود را پیوسته و بدون وقفه صرف جهانگردی و سفر نموده و بسیاری از سرزمین‌های شرق و بخشی از نواحی آفریقا را درنوردیده است. کراچکوفسکی سفرنامه او را به عنوان گزارشی جامع از جامعه اسلامی و شرقی قرن چهاردهم میلادی و نمونه‌ای منحصر به فرد می‌داند. (کراچکوفسکی، ۱۳۷۶: ۳۴۰). خصباک سفرنامه او را سندی ممتاز از اوضاع حاکم بر سرزمین‌های قرن چهاردهم میلادی بر می‌شمرد. (خصباک، ۱۴۰۸: ۲۰۲).

تاریخ سفرنامه نویسی، جهانگرد مسلمان را سراغ ندارد که مسافتی حدود ۷۵۰۰۰ مایل طی کرده باشد. (دایره المعارف بزرگ اسلامی، ج ۳: ۱۲۳) گستردگی مکانی این سفر به حدی است که قلمرو چهل و چهار دولت را شامل می‌شود. (موحد، ۱۳۷۸: ۲۷-۲۳) او را سید الرحاله العرب و المسلمین می‌نامند. (خصباک، ۱۹۹۸: ۲۱۶)

ابن بطوطه که در صداقت و راست گفتاری او هیچ کدام از محققین شک ندارند در عهد شاه ابواسحاق اینجو یعنی در زمان جوانی خواجه به شیراز می‌آید و قاریان شیرازی را از

نزدیک می‌بیند. او که عرب زبان است و قلمرو ۴۴ دولت را دیده است در یک اظهار نظر شگفت‌انگیز دربارهٔ قاریان شیرازی می‌گوید:

«... فیدخل منه القراء یقرؤن بالاصوات الحسان و لیس فی معمور الارض أحسن أصواتاً بالقرآن من اهل شیراز...» (ابن بطوطه، ۱۹۸۷: ۲۲۷). سخن ابن بطوطه این است که در روی زمین هیچ‌جا قرآن را به زیبایی و مطبوع‌تر از شیراز نمی‌خوانند و حافظ در چنین زمانی ملک القراء است. از همین نکته می‌توان به جایگاه حافظ و زیبایی و خوش‌الحانی او پی برد. د: از القاب دیگر خواجه که گلندام و دیگران به آن اشاره دارند: مَفْخَرُ الْعُلَمَاءِ، استاد نَحَارِیرِ الْاَدْبَاءِ و الْعَالِمِ الْفَاضِلِ است. او را افتخار دانشمندان می‌نامند و از او به عنوان استاد نَحَارِیرِ اَدِیْبَانِ نام می‌برند، نحاریر جمع نَحْرِیرِ است و نَحْرِیرِ را فَطْنٌ، عالم و حاذق فی علمه، یعنی انسان کارگشته و مُجَرَّبٌ و زَبْرٌ دست و دانای در علم خویش معنا می‌کنند. (المعجم الوسیط، ۲: ۱۹۳۷).

همچنین او را دانشمند فاضل معرفی می‌نمایند. فصیحِ خَوَافِیِ مَوْرَخِ در میانهٔ قرن نهم در مجمل فصیحی (نگارش ۸۴۵ ق) حافظ را افتخار افاضل می‌نامد. (فصیح خوافی، ۱۳۸۳، ج ۳: ۹۹۴) و در تاریخ کبیر یزد، حافظ را از فضلالی عصر و مدرس علم کلام و تفسیر کشاف و کتاب التلخیص و استاد غزل معرفی می‌کند. (جعفری، ۱۳۳۷: ۱۵۷)

ه: حافظ را لسان الغیب نیز نامیده‌اند، این لقب مربوط به گفتمان عرفانی است و در آغاز به شخص خواجه و بعدها به دیوان وی نسبت داده‌اند، بنا به نوشتهٔ لطایف اشرفی (اشرف. ۱۹۷۶: مقدمه) اکابر روزگار حافظ، او را لسان الغیب نامیده‌اند.

دیگر سندی که لقب لسان الغیب را به حافظ داده جواهر الاسرار آذری طوسی (۸۴۰ ق) است. (آذری طوسی، ۱۳۰۳)، سپس تاریخ دیار بکریه (نگارش ۸۷۵ ق) این لقب را به دیوان حافظ داده و می‌گوید: «درویشان صاحب ذوق آن را لسان الغیب می‌گویند» (طهرانی، ۱۹۶۴: ۳۶۳).

عمادالدین گاوآن (مت. ۸۸۶ ق) نیز در کتاب مناظر الانشاء (گاوآن، ۱۳۸۱: ۷۵-۱۰۲) حافظ را لسان الغیب می‌نامد. جامی در نفحات الانس (نگارش ۸۸۳ ق) حافظ را لسان الغیب و ترجمان الاسرار خوانده است. (جامی، ۱۳۷۰: ۲۰۴) و در بهارستان (نگارش ۸۹۲) شعرش را تا به سر حد اعجاز بر کشیده و آن را لسان الغیب نامیده است. (جامی، ۱۳۶۷: ۱۰۵) علیشیر نوایی (علیشیر نوایی، ۱۳۶۳: ۱۱۷) و دولتشاه سمرقندی (سمرقندی، ۱۳۸۵: ۳۵۵) نیز حافظ را لسان الغیب نامیدند.

تا این جا مشخص شد بر اساس اسناد به جای مانده از زمان زندگی خواجه تا صد سال پس از رحلت او، حافظ را در سلک عالمان و دانشمندان و فاضلان از یک سو و از سوی دیگر او را پادشاه حافظان و قاریان قرآن و بر اساس لقب شهید، وی را از جمله عارفان بزرگ می دانستند و معرفی می کردند. همانطور که پیش از این گفته شد در گذشته این القاب اند که موقعیت های اجتماعی و سلسله مراتب افراد را تعیین می کنند و هرچه کاربری این القاب به زمان زیست شاعر نزدیک تر باشد برای ما مطمئن تر و متقن تر است. هیچ کدام از منابع قرن هشتم و نهم او را یک شاعر درباری معرفی نمی کنند و او را جلیس شبانه روزی شاهان و مصاحب و مقرب همیشگی ایشان نمی شناسند.

شخصیت او به شدت تحت تأثیر قرآن دانی و علم و فضل او قرار دارد، و حتی کسی چون دولتشاه سمرقندی وقتی می خواهد از نشست و برخاست او با حکام و صدور سخن به میان آورد با احتیاط این موضوع را مطرح می کند:

«...در علم قرآن بی نظیر است و در علوم ظاهر و باطن مشارالیه است، همواره با درویشان و عارفان صحبت داشتی و احیاناً به صحبت حکام و صدور نیز رسیدی» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۵: ۵۳۱-۵۳۴).

تنها از میان این مدارک و اسناد در تاریخ کبیر یزد است که پس از آن که حافظ را از فضایل عصر و مدرس علم کلام و تفسیر کشاف و کتاب التلخیص و استاد غزل و طراز سخن نام می برد او را شاعر شاه منصور و مورد احترام او می داند (جعفری، ۱۳۳۷: ۱۵۷).

آنچه در تفحص و تفرس این مدارک به دست ما می رسد این است که شعر حافظ در زمان خودش بسیار مورد توجه بوده است و از شهرت فراوانی نیز برخوردار. وجود بالغ بر پنجاه دست نویس از جنگ ها و دیوان های حاوی شعرهای حافظ که از قرن هشتم و نهم باقی مانده، به روشنی نشان از پُر خواننده بودن شعر او دارد. حافظ در قیاس با دیگر شاعران هم عصرش و حتی بسیاری از شاعران بزرگ فارسی زبان بیشترین نسخ خطی را در یک قرن پس از خود داراست.

و نکته مهم تر این که خوانش شعر او در این زمان براساس خوانش عرفانی صورت می گرفته و از شعر او برداشتی الحاد آمیز و فسق انگیز و یا حتی عاشقانه محض هم نمی شده است. این باز می گردد به این که شعر در زمان خواجه همان طور که پیش از این گفتیم در مشرب شعر قلندری صوفیانه سروده می شده و اذهان دقیقاً این نوع شعر را می شناختند و از آن برداشتی جز آن نداشتند. برای این که سختم روشن شود به نکته ای اشاره می کنم و آن

این است که رباعیات خیام از بعضی وجوه شبیه شعر خواجه است اما خوانش آن در دید هم عصران خیام، خوانشی الحادی است. با این که خیام را تالی ابن سینا و در حکمت و نجوم بی‌همتا و در ریاضیات بی‌مانند می‌دانستند و عنوان‌هایی چون حجه الحق و فیلسوف العالم و سیدالحکماء به وی می‌دادند، اما بر اساس زمینه ذهنی فلسفی او، وقتی وارد خوانش رباعیاتش می‌شدند، رباعیات وی را تخطئه می‌کردند. مثلاً ابن قفطی در تاریخ الحکماء ابتدا خیام را می‌ستاید: امام خراسان و علامه الزمان یعلّم علم یونان و یحث علی طلب الواحد الدیان بتطهیر الحركات البدنیة لتنزیه النفس الانسانیة و یأمر بالتزام السیاسة المدنیة حسب القواعد الیونانیة. او را امام خراسان و علامه دوران و بر دانش یونان مسلط می‌داند که معتقد است در سیاست مُدُن باید از آن پیروی کرد و خدانشناسی را در اجتناب از شهوات جسمانی که طبعاً مستلزم تزکیه نفس خواهد بود توصیه می‌کند... اما وقتی به شعر او می‌رسد این مدح تبدیل به قدح می‌شود:

... حیّات للشریعه لواسع و مجامع للاغال جوامع و لما قدح اهل زمانه فی دینه و اظهروا ما اسرّه من مکنونه خشی علی دمه و امسک من عنان لسانه و قلمه و حج متاقاه لا تقیه و ابدی اسرار من السرار غیر نقیّه و لما حصل بیغداد سعی الیه اهل طریقه فی العلم القدیم فسّد دونهم الباب سد النادم لا سد الندیم و رجع من حجه الی بلده یروح الی محل العباده و یغدو و یکتّم اسراره و لا بد ان تبدو و کان عدم القرین فی علم النجوم و الحکمه و به یضرب المثل فی هذه الانواع لو رزق العصمه و له شعر طائر تظهر خفیاته علی خوافیه و تکدر عرف قصده کدر خافیة فمنه. (ابن قفطی، ۱۹۱۹: ۲۶۴-۲۶۵)

قفطی می‌گوید اشعار خیام چون مار خوش خط و خال، ظاهری دارد فریبا و باطنی زهرپاش که شریعت را آسیب می‌رساند. چون مردم زمانش در استواری عقاید مذهبی او به گمان افتاده بودند و بگو مگویی راه افتاد، خیام بر جان خویش بیمناک شده عنان قلم را در کشید و از بیم غوغای عوام به حج رفت. هنگام ورود به بغداد در راه روی خود بست و از دیدار مشتاقان اجتناب ورزید. پس از برگشتن از حج در پنهان کردن اسرار خود کوشید و متظاهر به عبادت گردید. او در علم نجوم و حکمت بی‌مانند است و ای کاش به همین نسبت، عقاید مذهبی وی نیز استوار می‌بود. اشعار بلندی دارد که با همه خوبی نمی‌تواند تیرگی‌های روح او را بپوشاند.

نجم الدین رازی نیز در مرصاد العباد طعن تلخ و تندى به اشعار خیام وارد می‌کند:

«بیچاره فلسفی و دهری و طبایعی که از این هر دو مقام محرومند و سرگشته و گم گشته، تا یکی از فضلا که نزد ایشان به فضل و حکمت و کیاست معروف و مشهور است و آن عمر خیام است از غایت حیرت در تیه ضلالت او را جنس این بیت‌ها می‌باید گفت و اظهار نابینایی کرد. (نجم الدین رازی، ۱۳۶۶: ۳۱)

شعر خیام همان طور که می‌بینید، هم در زمان خودش بنا به گفته ابن قفطی، و هم پس از او خوانشی غیر دینی دارد که فقیهان و صوفیان و متشرعان را بر می‌آشوبد. اما شعر حافظ چنین نیست؛ در همان حیطه ادبیات قلندری خوانده می‌شود و بر همین اساس نیز شعر او در قرن هشتم و نهم خوانشی عرفانی می‌یابد، و خواجه بر همین اساس با القاب عرفانی معرفی می‌شود:

گلندام با معدن اللطائف الروحانیه و مخزن المعارف السبحانیه از او یاد می‌کند، آذری طوسی (۸۴۰ق) او را لسان الغیب و صاحب مشرب می‌نامد و در جامع التواریخ حسنی حافظ، شیخ العارفین نامیده می‌شود، خواجه در جواهر الاسرار (۸۴۰ق)، تاریخ دیار بکر (۷۸۰ق)، نفحات الانس (۸۸۳ق)، مناظر الانشاء (۸۸۶ق)، بهارستان (۸۹۲ق)، تذکره الشعرا (۸۹۲ق) و مجالس النفایس (۸۹۶ق) لسان الغیب نامیده می‌شود و در تحفه المحبین (۸۵۸ق) عارف محقق و لسان الوقت لقب می‌گیرد و در نسخه خطی مهدوی کاشف اسرار الفرقان و التوحید، در نسخه خطی کتابخانه ملی (۸۷۴ق) شمس الطریقه و الحقیقه در نفحات جامی (۸۸۳ق)، ترجمان الاسرار نامیده می‌شود و علامه دوانی (۹۰۰ق) نیز او را لسان الوقت و ترجمان الزمان لقب می‌دهد.

آنچه گفته شد نشان می‌دهد که شعر خواجه در حیطه گفتمان عرفانی هم در زمان حیاتش و هم چند سده بعد از مرگش تعریف و تبیین و تشریح می‌شده و معاصران او از همین منظر به او و شعرش می‌نگریستند.

این بخش را طولانی‌تر از حد معمول آوردم تا ادله‌های خود را شرح دهم و مستندات کافی بر این موضوع ارائه کنم که زندگی خواجه یک زی علمی-عرفانی است، حداقل در زمان حیات او تا چهار قرن پس از آن تصویری که از زندگی او می‌دهند، چنین است. این بخش در سال‌های گذشته به شدت مغفول مانده و بدون توجه به آن به خواجه نگریسته شده است، و این از یک سو باز می‌گردد به شعر چند لایه و چند معنای او که پیش از این از آن سخن به میان آوردیم و از سوی دیگر باز می‌گردد به جو و جبر زمانه که دوست دارد از خواجه، چهره‌ای که اگر نگوییم سنت‌ستیز، که یک چهره Intellectual امروزی بسازد، با

دغدغه‌های آزادی، مبارزه با استبداد، و آزاد اندیشی با مفهوم و معنای امروزی‌اش؛ روشنفکری امروز محصول پیدایش فلسفه‌های مبتنی بر شک و تردید نسبت به عقاید سنتی است و از نظر خاستگاه تاریخی، محصول روند سکولاریسم، اومانیزم و لیبرالیسم است (Benda, 1928:43).

روشنفکر در مفهوم امروزی کسی است که هم در جهت انتشار عقلانی معرفت تلاش می‌کند و هم، نقش ایدئولوگ را در فرایند عقلانی سازی برای اهداف سیاسی ایفا می‌نماید. (Ibid) این مفاهیم به نظر شما چقدر با زمان و روزگار خواجه شبیه است؟ برداشت خواجه و هم‌عصرانش از استبداد، آزادی و آزاد اندیشی چقدر با معنای امروزی آن می‌تواند شبیه باشد؟ بی شک ما از این لحاظ در دو جهان متفاوت زندگی می‌کنیم. ارجاع این مفاهیم به ذهن و زبان خواجه و تلاش برای به‌منصه رساندن این ذهنیت با تأویل در سروده‌های حافظ، چندان معقول به نظر نمی‌رسد.

من نمی‌خواهم راه‌های تفسیر تاریخی را بر شعر خواجه ببندم و با بعضی از نصوص شعر او به مخالفت برخیزم که عقل سلیم آن را نمی‌پذیرد. اگر خواجه از «وظیفه» از «خوارزمیان و ترکان سمرقندی» از «شاه شجاع» از «حاجی قوام» از «دولت مُسْتَعَجَل بودن بواسحاقی» از «مجلس سلطان غیاث الدین» و... نام می‌برد این‌ها قابل تأویل نیستند و من هم درصدد تأویل آن‌ها نخواهم بود. غالباً اینقدرم عقل و کفایت باشد. اما از این منظر همه دیوان حافظ را بررسی کردن و همه ابیات را بر این اساس دیدن و برای هر غزل و بیت، شاهی از دربار بواسحاقی و آل مظفر آوردن و حافظ را چون دریوزگان، مدام در پی خاکساری و مدگت، روزگار سپری کردن را طریق انصاف نمی‌بینم و از آن جهت که برشمردم حافظ را به مفهوم رایج، یک شاعر درباری نمی‌دانم و هیچ مستند تاریخی هم در این زمینه در دست ندارم و دیگران نیز به دست نداده‌اند تا بر اساس اتکای به آن، حافظ را این‌گونه بنگریم و اشعارش را بر این اساس تفسیر کنیم.

ممکن است بگویید با این روش، خوانش‌های متعدد شعر حافظ را محدود کرده و از این طریق لذت درک شعر او را کاسته‌ام. پیش از این مفصل گفته‌ام که چقدر می‌توان به این خوانش آن هم در این سطح وسیع مطمئن بود. با این که برداشت‌های استاد پایمرد معتدل‌تر از دیگران در این مقوله است و ایشان سعی کرده است جانب احتیاط را داشته باشد اما در همین یادداشت‌ها هم شما با مشکلات فراوان روبرو می‌شوید.

به طور مثال: الف: استاد بعد از توضیحات مفصل در مورد این که بیت جنجالی خواجه:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد  
را نمی توان مجرد و منفرد از کل غزل بررسی کرد و بعد همه غزل را به موضوع قتل فجیع  
قوام الدین محمد سوق می دهند و به تفسیر این بیت می پردازند. آن چه در تفسیر این بیت  
می آورند هیچ سخنی اضافه تر از گذشتگان نیست و این بیت همچنان در لایه ای از ابهام چون  
گذشته باقی می ماند.

«...خواجه قوام الدین محمد، بی گناه متهم شده و به قتل رسیده است. در حالی که پیر  
حافظ گفته که از قلم صنع هیچ گاه خطا و لغزشی سر نمی زند. آیا کشته شدن یک فرد بی گناه  
خطایی محسوب نمی شود؟ ابهام یا درحقیقت، مشکل بیت در مصراع دوم است که حافظ  
تعمداً نحو جمله را به صورتی آورده است که بتوان آن را دو گونه تفسیر کرد و بدین وسیله  
خود را از مظان تهمت مستقیم شاه برهاند، هر دو گونه برداشت از قول استاد خرمشاهی  
آورده می شود...» (پایمرد، ۱۳۹۲: ۱۱۷).

و بعد از این سخن استاد خرمشاهی آورده می شود که تکرار همان سخنان پیشین است و  
مشکل بیت را حل نمی کند. استاد پایمرد، در ابتدا می گوید که این بیت هنگامی که وارد  
خوانش تاریخی می شود قابلیت معنایی می یابد و تعقید آن در این نوع خوانش از میان می رود  
و ما با معنای جدید و البته مقنعی از بیت روبرو می شویم. آیا واقعاً این اتفاق روی داده است؟  
آیا با این نوع خوانش ما با معنای تازه ای حتی نه معنای مقنعی روبرو شده ایم؟  
**ب: همچنین در جایی دیگر:**

نرگس مست نوازش کن مردم دارش خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد

«...با وجود لحن و فضای عاشقانه ای که بر بیت حاکم است، اما باز می بینیم چه رندانه و  
پنهان، به موضوع خون ریزی شاه اشاره می کند، تناقضی (پارادوکس) که در مفهوم مصراع  
اول با مصراع دوم ایجاد شده است، یعنی از یک طرف چشم مست است (که احتمالاً اشاره ای  
است به همان مستی دایم شاه) و از طرف دیگر نوازش کننده و مردم دار (با ابهام). مستی این  
چشم مردم دار است که سبب می شود که گاه خون عاشق را بریزد یا بنوشد. گویی که حق  
طبیعی اوست و بر آن واخواستی نیست.» (همان: ۱۲۱)

اگر بیت را همان طور که استاد می گوید ببینیم، آن وقت نوازش کن مردم دار چه معنایی  
خواهد داشت؟ آیا در زندگی شاه شجاع حداقل در همین کتاب و در همین مقاله مردم داری  
دیده می شود؟ مگر این که باز به سراغ توجیه برویم که مثلاً شاه شجاع روزهای اول مردم دار



بوده یا عده‌ای خاص را تحت حمایت داشته و نوازش ویژه! می‌کرده و از این قبیل سخنان و باز هم تأکید بر این که احتمال می‌دهیم و گمان می‌کنیم و شاید... به تفسیر این بیت پردازیم. از آن‌ها که بگذریم نوشش باد را چگونه می‌توان تأویل کرد؟ عاشق این جا کیست؟ که اگر خون او را شاه، قدح قدح هم بخورد، نوش جانش باد! آیا خواجه به شاه شجاع بعد از آن ابیات که استاد آن‌ها را اعتراض به قتلِ قوام الدین محمد می‌داند و می‌گوید: اگر حالا قوام الدین محمد را به قتل رساندی، دست مریزاد و سرِ خُم می‌سلامت، بشکست اگر سبویی هم به درک! حداقل حافظ می‌توانست مثل مداحان چاپلوس دیگر بگوید قوام الدین کافر و خاطی و خیانت کار بوده و شاه هم این جرثومهٔ فساد را از زمین برداشته و کار شاه هم مبارزه با کفر و زندقه و خیانت است این قابل پذیرش است و با سابقهٔ ستایش‌گری درباری هم بیشتر جور می‌آید تا این که بگوید نوشش باد که در این مورد بی‌شک کلمهٔ چندش آوری است! ج: گرچه از کبر سخن با من درویش نگفت جان فدای شکرین پستهٔ خاموشش باد

استاد در توضیح این بیت می‌نویسد: «پادشاه از روی نخوت و غرور سلطانی، هیچ‌گونه مشورت و گفت و گویی دربارهٔ کشتن وزیرش با او [حافظ] نکرده است.» (همان: ۱۲۱)

کدام مستند تاریخی می‌گوید حافظ مشیر و مشاور شاه شجاع بوده و شاه شجاع در هر کاری با او مشورت می‌کرده و نظر او را جویا می‌شده و پس از شنیدن نظرات خواجه اقدام به عمل می‌کرده است؟ که حالا در مورد امر خطیری چون کشتن وزیرش چون با او مشورت نکرده و نظر او را جویا نشده خواجه را گلایه‌مند کرده است؟!

۵: استاد می‌گوید منظور خواجه از شاه ترکان شاه شجاع است که قبلاً نیز به آن اشاره شد و پیش از ایشان نیز دیگران گفته‌اند و برای اثبات این منظور به ابیاتی اشاره کرده‌اند:

-شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم  
-سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل شاه ترکان فارغ است از حال ما کورستمی

سؤال من این است در این ابیات، تهمتن و رستم چه کسی است؟ برادران شاه شجاع؟ دشمنان شاه شجاع؟ تیمور؟ چه کسی رستم ذهنی حافظ است که می‌تواند نجات‌بخش او باشد؟ شمع چگل کیست؟ که حافظ از بهر او سوخته است و شاه شجاع این سوختن را نمی‌بیند و از حال او فارغ است و او دل به رستمی بسته است تا این شمع چگل را به او برساند؟

۵: خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی

استاد می نویسد: «ترک سمرقندی اشاره‌ای است به تیمور گورکانی» (همان: ۱۳۳) که پیش از ایشان نیز این نکته گفته شده است. چگونه است که حافظ دست به دامان ترک خون‌خواری چون تیمور می‌شود و آن اهریمن دجال فعل ملحد شکل چه ویژگی خاصی دارد که حافظ از نسیمش بوی جوی مولیان را حس می‌کند. تیمور مژوری است بسیار کُش که همراه لشکرش مسجدهی قطعه قطعه حمل می‌کند تا در هر جا که می‌گُشد و از میان می‌برد اُتراق نماید و بر روی جنازه‌ها و خرابه‌ها، آن مسجد را بنا کند و نماز را حتماً به جماعت گزارد. آیا این مژور جنایت‌کار مورد توجه خواجه است؟

تیمور، اصفهان را به خاک و خاکستر تبدیل کرد و قتل عام او در اصفهان و کشتن صد هزار نفر در آن جا و از سر کُشتگان، مناره ساختن در آن شهر و طی دو روز آن‌جا را به ویرانه‌ای تبدیل کردن مشهور عام و خاص است حتی در زمان خود خواجه و نیازی به شرح ندارد. من در این قتل عام تنها به مطلبی اشاره می‌کنم و می‌گذرم. مردم اصفهان بعد از آن همه فجایع که بر شهرشان رفت، به یکی از سرداران تیمور پناه می‌برند و از او راه چاره می‌جویند تا دگر افراد شهر از تیغ شمشیر او و سپاهیان در امان بمانند، وی می‌گوید گروهی از کودکان خردسال را بر جایی بلند نگاه دارند تا شاید تیمور را رحم برآید و از خون دیگران بگذرد، چون مردم شهر چنین کردند، او تیمور را از آن ره‌گذار که کودکان بدان جای بودند گذر داد و چون چشم تیمور به آن خردسالان افتاد علت حضور آنان را پرسید و در پاسخ گفتند که این نگون بختان خاک نشین، کودکان بازمانده از قتل و غارت اویند و بدین جهت جمع آمدند تا امیر را شفقت بجنبد و بر بقیه مردم شهر رحم آورد، تیمور سخنی نگفت و اسب بدان سوی راند و چنان نمود که آن‌ها را ندیده و چشم بدیشان نگشوده و سپاهیان نیز به تاسی از پی وی شتافتند و بر کودکان گذشتند و آنان را به سُم ستوران و اسبان کوفتند و لگد مال کردند و کودکان را با خاک یکسان نمودند (رک: ابن عربشاه، ۱۳۷۳: ۴۷-۵۰).

چگونه است که خواجه شیفته این ترک خون‌خوار می‌شود و خاطر بدو می‌دهد و عاشقانه در وصفش می‌گوید که بوی جوی مولیان را از این لنگ خون‌خواره استشمام می‌کند، مگر این که خواجه را آدمی بدانیم سخت گیج و مالیخولیایی که هیچ قدرت تشخیصی نداشته و نمی‌دانسته در اطراف و اکناف او چه می‌گذرد که دامان پاک خواجه شیراز از این تهمت بری است و از این نمونه بسیار می‌توان جست که اشاره به آن‌ها این مطلب طولانی را طولانی‌تر می‌کند. سؤال من این است که این خوانش با این همه تزلزل و اشکال چگونه می‌تواند به قول دکتر شمیس راهی به دهی باشد؟ چه لذتی از آن حاصل می‌آید؟ چه وجهی از خواجه رخ

تا به خلوتگه خورشید ... \_\_\_\_\_ ۶۹  
می‌نماید که خواننده را شوق می‌افزاید و به خواندن ترغیب می‌کند؟ آن چه از اشعار حافظ که روی به مدح دارد و تاریخی است را می‌توان و باید با این خوانش خواند و دید، اما بقیه اشعار او را بدین منوال تأویل کردن و بر این اساس خواندن، گریه‌ای است سخت درشتناک، که اثبات و ایقان آن غیر ممکن است و راه به جایی جز حدسیات و ظنیات و احتمالات نمی‌برد.

### منابع

- آشوری، داریوش. (۱۳۷۹). *عرفان و رندی در شعر حافظ*. تهران: مرکز.
- ابن عربشاه. (۱۳۷۳). *زندگی شگفت‌انگیز تیمور*. ترجمه محمدعلی نجاتی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ابن القفطی. (۱۹۱۹). *تاریخ الحکماء*. جولیوس لیبرت. د. طبعه لایسیج.
- استعلامی، محمد. (۱۳۸۶). *درس حافظ*. تهران: سخن.
- اشرف، سیدوحید. (۱۹۷۶). *مقدمه لطایف اشرفی*. هند، بروده: دانشگاه مهاراجه سیاهی راؤ.
- بامداد، محمدعلی. (۱۳۶۰). *حافظ شناسی یا الهامات خواجه*. تهران: اتحاد.
- برهانی، مهدی. (۱۳۶۷). *زین آتش نهفته*. تهران: پاژنگ.
- بهشتی شیرازی، احمد. (۱۳۷۱). *شرح جنون*. تهران: روزنه.
- بیهقی. (۱۳۷۶). *تاریخ بیهقی*. توضیحات و تعلیقات: منوچهر دانش پژوه، تهران: هیرمند.
- محمدعلی. (۱۹۹۶). *کشاف اصطلاحات الفنون*. رفیق العجم، بیروت: مکتبه لبنان.
- جام، احمد. (۱۳۶۵). *دیوان احمد جام*. مصحح: احمد کرمی، تهران: نشریات.
- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۶۷). *بهارستان*. تصحیح اسماعیل حاکمی، تهران: اطلاعات.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰). *نفحات الانس من حضرات القدس*. تصحیح محمودعابدی، تهران: اطلاعات.
- جعفری، جعفر بن محمد. (۱۳۳۷). *چند فصل از تاریخ کبیر*. با مقدمه و تصحیح ایرج افشار، فرهنگ ایران زمین. ج ۶.
- حافظ شیرازی. شمس‌الدین محمد. (۱۳۲۰). *دیوان*. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: چاپخانه مجلس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۷). *دیوان*. تصحیح قزوینی و غنی، تهران: اساطیر.
- حافظ مراغی، عبدالقادر. (۱۳۴۴). *مقاصد الالحن*. به اهتمام تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر.
- خالصی، محمدرضا. (۱۳۸۴). *حجره‌ای برای همیشه*. تهران: ژیمند.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *نقشی از مستی و مستوری*. شیراز: نوید.

- ۷۰ \_\_\_\_\_ مجله حافظ پژوهی، سال ۲۲ (دوره جدید) شماره ۱، پاییز ۱۳۹۸
- خجندی، کمال الدین مسعود. (۱۹۷۵). *دیوان*. به اهتمام ک. شیدفر، مسکو: اداره انتشارات دانش، شعبه ادبیات خاور.
- خرمشاهی، بهاء الدین. (۱۳۷۳). *حافظ*. تهران: طرح نو.
- خصبک، شاکر. (۱۴۰۸ق). *فی الجغرافیه العربیه*. بیروت: دارالحداده.
- خیام. (۱۳۳۹). *رباعیات*. با مقدمه و حواشی محمدعلی فروغی و قاسم غنی، تهران: زوار.
- دشتی، علی. (۱۳۵۷). *نقشی از حافظ*. تهران: امیرکبیر.
- دولت‌شاه سمرقندی. (۱۳۸۵). *تذکره الشعرا*. مقدمه، تصحیح و توضیح: فاطمه علاقه، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- رحیمی، مصطفی. (۱۳۷۱). *حافظ اندیشه*. تهران: نور.
- سلدن، رامان. (۱۳۷۵). *نظریه ادبی و نقد علمی*. ترجمه جلال سخنور، سیما زمانی، تهران: فرزندگان.
- سلمی، ابو عبدالرحمن. (۱۹۶۹). *طبقات الصوفیه*. تصحیح نوالدین شریه، قاهره: مکتبه المیانجی.
- سمرقندی، کمال الدین عبدالرزاق. (۱۹۳۶). *مطلع السعدین و مجمع البحرین*. به تصحیح محمد شفیع. لاهور.
- سنایی، محدود بن آدم. (۱۳۸۰). *دیوان*. به اهتمام مدرس رضوی، تهران: سنایی.
- سیرجانی. ابوالحسن علی بن الحسن. (۱۳۹۰). *البیاض و السواد*. تصحیح و تحقیق محسن پور مختار، تهران: مؤسسه پژوهش حکمت و فلسفه ایران و دانشگاه آزاد برلین آلمان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *این کیمیای هستی*. تبریز: آیدین.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱). «در ترجمه ناپذیری شعر». *فصلنامه هستی*، شماره ۱۱.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). *دفتر روشنایی*. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). *یادداشت‌های حافظ*. تهران: علم.
- طهرانی، ابوبکر. (۱۹۶۴). *دیاربکریه*. به تصحیح نجاتی سوغال و فاروق سومر، انکارا: افست تهران: طهوری.
- ظهیر فاریابی. (۱۳۷۷). *دیوان*. تصحیح تقی بینش، خراسان: کتابفروشی باستان.
- عراقی. (۱۳۷۹). *دیوان*. تصحیح ناصر هیری، تهران: گلشایی.
- عطار. (۱۳۶۶). *تذکره الاولیاء*. به کوشش محمد استعلامی، تهران: زوار.
- عین القضاة همدانی. (۱۳۷۹). *زبده الحقایق*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- غنی، قاسم. (۱۳۶۹). *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*. تهران: زوار.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۵). *تاریخ عصر حافظ*. تهران: زوار.

- فروید، زیگموند. (۱۳۴۹). *توتم و تابو*. ترجمه علی محمدخنجی، تهران: طهوری.
- فصیح خوافی. (۱۳۸۶). *مجمعل فصیحی*. تصحیح ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.
- کازرونی، شیخ ابوالقاسم انصاری. (۱۳۸۶). *سلم السموات*. تصحیح عبدالله نورانی، تهران: میراث مکتوب.
- کراچکوفسکی. (۱۳۷۶). *تاریخ نوشته‌های جغرافیایی در جهان اسلام*. ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی و فرهنگی.
- گاون، خواجه عمادالدین محمود. (۱۳۸۱). *مناظر الانشاء*. تصحیح معصومه معدن کن، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- گلندام، محمد. (۱۳۷۶). *مقدمه بردیوان حافظ*. به اهتمام سید رضا جلالی نائینی و نذیر احمد، تهران: امیر کبیر.
- مجتبایی، فتح الله. (۱۳۸۵). *شرح شکن زلف*. تهران: سخن.
- مستوفی، حمدالله. (۱۳۳۳). *تاریخ گزیده*. تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: امیر کبیر.
- معین، محمد. (۱۳۶۹). *حافظ شیرین سخن*. به کوشش مهدخت معین، تهران: معین.
- منشی یزدی، محمد بن علی بن جمال الاسلام. (۲۵۳۶). *هما یون نامه*. به اهتمام رکن الدین همایون فرخ، تهران: دانشگاه ملی.
- موحد، محمد علی. (۱۳۷۸). *ابن بطوطه*. تهران: طرح نو.
- موسوی بجنوردی، کاظم. (۱۳۷۲). *دایره المعارف بزرگ اسلامی*. تهران: مرکز دایره المعارف.
- مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۶۳). *مثنوی معنوی*. به کوشش رینولد نیکلسون، تهران: امیر کبیر.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
- نجم الدین رازی. (۱۳۶۶). *مرصاد العباد*. به اهتمام محمد امین ریاحی، تهران: علمی فرهنگی.
- نوایی، امیر علیشیر. (۱۳۶۳). *مجالس النفایس*. به اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: گلشن.
- نیساری، سلیم. (۱۳۸۰). *نسخه‌های خطی حافظ (سده نهم)*. شیراز: مرکز شیرازشناسی.
- وزیری، احمد علی. (۱۳۶۴). *تاریخ کرمان*. به تصحیح محمد ابراهیم باستانی پاریزی، تهران: علمی.
- همایون فرخ، رکن الدین. (۱۳۵۴). *حافظ خراباتی*. تهران: اساطیر.
- یغما. (۱۳۵۵). *اردیبهشت شماره ۳۲۲*.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۵۵). *هنر داستان نویسی*. تهران: امیر کبیر.

- Bend, Julien. (1928). *The Treason of the Intellectuals* trons Richard Aldingto. New Yourk: Norton
- Button, F.R. (1934). *English Poetry and English Language*. Birmingham. Birmingham University Press.
- Cuddon, J.A. (1977). *A Dictionary of Literary terms*. England: Penguin book.
- Dic Davis. (2004). *On Not Translating Hafez*. The New England Review. Vol.25 :No. 182
- Drew, Elizabeth. (1984). *Discovering Poetry Bristol*. Press. 1987
- Eliot, T.S. (1999). *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*. New York: Bartleby Press
- Faucault, Michel. (2000). *What is an author? In David Lodge and Nigle Wood (eds) modern criticism and theory*. Harlow :Longman. NewYork: Pearson
- Freud, Sigmund. (1919). *Totem and Taboo*. NewYork: Yard and company
- Gureen, Wilfred. (1993). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. NewYork: Harper and Row Press.
- Hawthorn, Jeremy. (1998). *A concise Glossary of contemporary Literary Terms*. London: Arnold, NewYork. Oxford University Press.
- Juvenal. (1976). *The Sixteen Satires*. London: Penguinbooks
- Laurence. (1984). *Litrature harcour brace Jovanovich*. NewYork.
- McQueen, Richard. (1952). *Criticism and critic: from Old to Modern*. Chicago: Adventure Word Press
- Penn Warren, Robert. (1959). *Exploring Poetry*. London: Oxford University Press
- Richards, I.A. (1924). *Principles of Literary Criticism*. NewYork: Contoso Press
- Voltaire. (1997). *Philosophical Dictionary*. London: Penguin books
- Wellek, Rene and Warren Osteen. (1949). *Theory of Literature*. NewYork: Ronald Brothers Group
- Wellek, Rene. (1965). *History of Modern Criticism*. NewYork: Contoso Press.

