



مجله حافظ پژوهی

دوره ۲، شماره ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲

- کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۴۰۰ خورشیدی (۳۲-۱)
مریم آذرنیا
- نگاهی به گستره‌ی ایماژ در شعر حافظ، از نقاشی تا سینما (۶۲-۳۳)
محمد رضا امینی
- استعاره‌ی راه و مفهوم ناپایداری در دیوان حافظ (۸۴-۶۳)
سمیرا بختیاری نسب
- شب کوتاه وصال و تدبیر شاعرانه‌ی حافظ (۱۰۰-۸۵)
اصغر دادبه
- شیوه‌های «تعالی خویشتن» و «خودشکوفایی» از نگاه حافظ و آبراهام مزلو (۱۲۶-۱۰۱)
منصوره سلامت آهنگری
- بررسی سه آموزه‌ی «گفتار نیک، پندار نیک، کردار نیک» در شعر حافظ (۱۴۸-۱۲۷)
منیژه عبدالهی
- همسویی فرم خط با معنای شعر در اشعار حافظ با توجه به رسم الخط زمانه‌ی شاعر (۱۷۸-۱۴۹)
مهدی عظیم‌پور
- نمود شغل‌ها و مقام‌های انتفاعی و درآمدزا در دیوان حافظ شیرازی (۲۰۲-۱۷۹)
محمد کشاورز بیضایی
- جلوه‌های حافظانه در اشعار احمد شاملو (۲۱۶-۲۰۳)
شیوا متحد
- نگاهی دیگر به زندگی حافظ شیرازی؛ نقد و بررسی کتاب زندگی حافظ شیرازی، نوشته‌ی منصور پایمرد (۲۳۴-۲۱۷)
علیرضا مظفری
- ساقی به چند رنگ می‌اندر پیاله ریخت؛ جستاری درباره‌ی بازتاب سحر و جادو در شعر حافظ (۲۶۴-۲۳۵)
سپیده موسوی
- نگاهی به پیوند هنر خوش‌نویسی و چاپ دیوان حافظ (۳۰۴-۲۶۵)
فرهاد نصیری شیرازی

بسم الله الرحمن الرحيم

مجدی حافظ پژوهی

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ مدیر مسئول و سردبیر: سعید حسام‌پور

ویراستار فارسی: سیدعلی امامی‌فر مدیر داخلی: سمیرا بختیاری‌نسب

سرویراستار فارسی: سمیرا بختیاری‌نسب ویراستار انگلیسی: فریده پورگیو

اعضای هیأت تحریریه‌ی مجله

- نصرالله امامی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز
- بهادر باقری دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
- فریده پورگیو استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز
- کاووس حسن‌لی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
- سعید حمیدیان استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
- اصغر دادبه استاد فلسفه‌ی اسلامی و ادبیات عرفانی دانشگاه علامه طباطبائی
- منصور رستگار فسایی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
- مصطفی صدیقی دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان
- صفر عبدالله استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آلمانی - قزاقستان
- منیژه عبدالحی دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم پزشکی شیراز
- شریف حسین قاسمی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دهلی - هند
- محمّد کانار استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استانبول - ترکیه
- حجابی کرلانگیچ استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استانبول - ترکیه
- علی گزل‌یوز استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استانبول - ترکیه
- علیرضا مظفری استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
- وارطان وسکانیان استاد ایران‌شناسی دانشگاه ایروان - ارمنستان



نشانی: شیراز، حافظیه، مرکز حافظ‌شناسی، کدپستی: ۷۱۴۶۶۹۱۱۳۶

وب‌گاه مرکز: www.hafezstudies.com سامانه‌ی مجله: www.jhp.hafezstudies.com

به نام خدا

راهنمای تدوین مقاله در مجله‌ی حافظ پژوهی

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

بیست‌ویک شماره از شماره‌های پیشین این مجله، در قالب دفترهای سالانه‌ی حافظ پژوهی و شماره‌های بیست‌ودو، بیست‌وسه، بیست‌وچهار نیز به صورت «دو فصل‌نامه» منتشر شده است. اکنون در دوره‌ی جدید فعالیت‌ها، نخستین شماره‌ی مجله‌ی حافظ پژوهی با همکاری انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی و مجوز رسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در بهار ۱۴۰۱ همچنان به صورت «دو فصل‌نامه» منتشر می‌شود.

پژوهشگران محترم می‌توانند مقاله‌های خود را که دستاوردی تازه دارد و در ساختار علمی پژوهشی نوشته شده است، در سامانه‌ی مجله به آدرس jhp.hafezstudies.com بارگذاری و ارسال نمایند.

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

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

www.hafezstudies.com www.ricest.ac.ir

۱. شرایط علمی مقاله

- ۱.۱. نتیجه‌ی کاوش‌ها و پژوهش‌های علمی نویسنده یا نویسندگان باشد.
- ۲.۱. دارای اصالت و فکر تازه باشد.
- ۳.۱. در مقاله روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر استفاده شود.
- ۴.۱. موضوع مقاله با حافظ و حافظ‌پژوهی ارتباط داشته باشد.

۲. شرایط نگارش

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

نقل قول غیرمستقیم است برای ارجاع‌دهی آن می‌توان ابتدا از (رک.) یا (نک.) استفاده کرد و سپس (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره‌ی صفحه) را نوشت.

۹.۲. چکیده انگلیسی به همراه کلیدواژه‌های انگلیسی که ترجمه‌ی چکیده‌ی فارسی مقاله است در پایان مقاله آورده شود.

۱۰.۲. نگارش مقاله با توجه به دستور خط فارسی مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد.

۱۱.۲. معادل لاتین نام‌های خاص، اصطلاحات لاتین و ترکیب‌های خارجی در متن مقاله آورده شود.

۳. یادآوری

- ۱.۳. مجله در پذیرفتن یا نپذیرفتن و همچنین ویراستاری مقاله‌ها آزاد است.
- ۲.۳. مسئولیت مطالب هر مقاله از هر نظر به عهده‌ی نویسنده یا نویسندگان است.

مجله‌ی حافظ پژوهی

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲

فهرست مطالب

۱-۳۲	کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۴۰۰ خورشیدی مریم آذرینا
۳۳-۶۲	نگاهی به گستره‌ی ایماژ در شعر حافظ، از نقاشی تا سینما محمدرضا امینی
۶۳-۸۴	استعاره‌ی راه و مفهوم ناپایداری در دیوان حافظ سمیرا بختیاری‌نسب
۸۵-۱۰۰	شب کوتاه وصال و تدبیر شاعرانه‌ی حافظ اصغر دادبه
۱۰۱-۱۲۶	شیوه‌های «تعالی خویشتن» و «خودشکوفایی» از نگاه حافظ و آبراهام مزلو... منصوره سلامت آهنگری
۱۲۷-۱۴۸	بررسی سه آموزه‌ی «گفتار نیک، پندار نیک، کردار نیک» در شعر حافظ منیژه عبدالهی
۱۴۹-۱۷۸	همسویی فرم خط با معنای شعر در اشعار حافظ با توجه به رسم‌الخط زمانه‌ی شاعر مهدی عظیم‌پور
۱۷۹-۲۰۲	نمود شغل‌ها و مقام‌های انتفاعی و درآمدزا در دیوان حافظ شیرازی محمد کشاورز بیضایی
۲۰۳-۲۱۶	جلوه‌های حافظانه در اشعار احمد شاملو شیوا متحد
۲۱۷-۲۳۴	نگاهی دیگر به زندگی حافظ شیرازی؛ نقد و بررسی کتاب زندگی حافظ شیرازی، نوشته‌ی منصور پایمرد علیرضا مظفری
۲۳۵-۲۶۴	ساقی به چند رنگ می‌اندر پیاله ریخت؛ جستاری درباره‌ی بازتاب سحر و جادو در شعر حافظ سپیده موسوی
۲۶۵-۳۰۴	نگاهی به پیوند هنر خوش‌نویسی و چاپ دیوان حافظ فرهاد نصیری شیرازی

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱-۳۲

کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۴۰۰ خورشیدی

مریم آذرینیا*

چکیده

با توجه به حجم گسترده‌ی آثاری که هر ساله درباره‌ی حافظ منتشر می‌شود، بررسی آماری و دسته‌بندی موضوعی این آثار، مفیدترین راه برای مخاطبان و محققان حوزه‌ی حافظ‌پژوهی است تا با شناخت تازه‌ترین پژوهش‌ها و تحلیل موضوعی و محتوایی آن‌ها، علاوه‌بر دست‌یابی به نقاط ضعف و قوت آثار در سیر مطالعات حافظ‌شناسی، مباحث مهم و مغفول‌مانده را نیز شناسایی و به آن بپردازند.

جستار حاضر که بر پایه‌ی اطلاعات کتاب‌شناسی دو پایگاه «سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران» و «خانه‌ی کتاب» تنظیم شده است، نمایانگر آن است که در سال ۱۴۰۰، ۱۹۲ عنوان کتاب در پیوند با حافظ منتشر شده که در مقایسه با سال ۱۳۹۹ افزایش داشته است.^۱ همچنین مقایسه موضوعی آثار منتشرشده، نشان می‌دهد کتاب‌هایی با موضوع «درباره‌ی حافظ: اندیشه، شعر و زندگی حافظ» با ۷۰ عنوان کتاب، بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده است. این آمار بیانگر آن است که سیر کتاب‌های تألیفی درباره‌ی حافظ همچنان صعودی و رو به رشد است. شایان ذکر است کتاب‌هایی با موضوع «دیوان همراه با فالنامه» اعم از چاپ نخست یا مجدد، کماکان در شمار آثار پرتیراژ قرار دارد.

واژه‌های کلیدی: حافظ‌پژوهی، طبقه‌بندی موضوعی حافظ، کتاب‌شناسی حافظ.

* کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز maryamazarnis@gmail.com

۱. مقدمه

امروزه با گذشت ۷ قرن از عصر زندگی خواجه‌ی شیراز، دیوان غزلیات حافظ همچنان یکی از پر مخاطب‌ترین کتاب‌های فارسی است. همین امر سبب شده هر ساله میزان قابل‌توجهی از آثار منتشرشده‌ی حوزه‌ی کتاب، در پیوند با حافظ شیرازی باشد. بررسی آماری و دسته‌بندی موضوعی این آثار، یکی از مفیدترین راه‌ها برای مخاطبان، محققان و حافظ‌پژوهان است تا با شناخت تازه‌ترین پژوهش‌ها و تحلیل موضوعی و محتوایی آن‌ها، علاوه‌بر دست‌یابی به نقاط ضعف و قوت آثار در سیر مطالعات حافظ‌شناسی، مباحث مهم و مغفول‌مانده را نیز شناسایی کنند و به آن‌ها پردازند. مرکز حافظ‌شناسی از سال ۱۳۷۶ تا کنون، هم‌زمان با یادروز حافظ و برگزاری نشست علمی، به انتشار مقالات تخصصی در حوزه‌ی حافظ همت گماشته است. «کتاب‌شناسی حافظ» از مقاله‌های مهمی است که در این روز ارائه می‌شود و به گزارش اطلاعات کتاب‌شناسی آثاری که طی یک سال در پیوند با حافظ منتشر شده، می‌پردازد.

در پژوهش حاضر که بر پایه‌ی اطلاعات کتاب‌شناسی دو پایگاه «خانه‌ی کتاب» و «سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران» تنظیم شده است، ضمن ارائه‌ی کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۴۰۰ با دسته‌بندی موضوعی، به همه‌ی کتاب‌های منتشرشده در این حوزه، اعم از کتاب‌های چاپ اول یا تجدید چاپ اشاره شده است. براساس گزارش سایت رسمی «خانه‌ی کتاب»، در سال ۱۴۰۰ خورشیدی، ۲۰۶۰۶ عنوان کتاب با موضوع دیویدی ادبیات منتشر شده است که از این تعداد، ۱۴۵ عنوان به کتاب‌هایی با موضوع حافظ اختصاص دارد. در سایت «سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی» نیز شمار آثار چاپ‌شده با موضوع ادبیات، ۱۸۴۸ عنوان است که ۸۵ عنوان از آن‌ها درباره‌ی حافظ است.^۲ متأسفانه چنان‌که اعداد و ارقام در این مقاله و مقاله‌های پیشین کتاب‌شناسی حافظ نشان می‌دهد، گزارش این دو پایگاه با یکدیگر متفاوت است؛ بنابراین آنچه در این جستار بررسی و ارائه می‌شود، حاصل تجمیع عناوین غیرتکراری این دو پایگاه

اطلاعاتی است. در ادامه‌ی این مقاله، جدول داده‌ها و فهرست کتاب‌های منتشرشده با دسته‌بندی موضوعی آمده است، اما پیش از آن توجه به چند نکته ضروری است:

۱. عنوان برخی کتاب‌های ذکرشده مشابه است، اما شماره‌ی شابک (شماره‌ی استاندارد بین‌المللی کتاب) متفاوت و مجزا است.

۲. اطلاعات کتاب‌شناسی کتاب‌ها براساس داده‌های موجود تنظیم شده است؛ بنابراین اگر کاستی‌هایی (نظیر عدم ذکر تعداد نسخه‌های منتشرشده) در هر یک از موارد دیده می‌شود، به دلیل دسترسی‌نداشتن به اطلاعات مورد نیاز علی‌رغم جست‌وجوهای متعدد است.

۳. در هر دو پایگاه برای هر مجلد از کتاب‌های چند جلدی، شابکی مجزا درج شده، اما در شمارش آماری، تمام مجلدات مجموعه، زیر یک عنوان گزارش شده است. در گام نخست، برای سهولت دسترسی به مجموع اطلاعات، دسته‌بندی موضوعی کتاب‌ها همراه با تعداد و شمارگان هر یک^۳ در قالب یک جدول تنظیم شده است و در ادامه، مشخصات کامل کتاب‌شناسی هر یک به نظر حافظ‌دوستان و حافظ‌پژوهان خواهد رسید.

جدول کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۴۰۰

ردیف	عنوان موضوعی	چاپ نخست	چاپ مجدد	اطلاعات چاپ ناقص	تعداد کلی	شمارگان
۱	دیوان کامل چاپی	۱۲	۲۲	۱	۳۵	۵۸۹۶۰
۲	گزیده‌ی دیوان	۴	۳	۲	۹	۳۵۱۰
۳	ترجمه‌ی کامل دیوان	۱	۱۰	۲	۱۳	۱۵۷۵۰
۴	ترجمه‌ی بخشی از دیوان	-	۱	-	۱	۸۰۰
۵	دیوان همراه با فالنامه	۱۱	۱۷	۱	۲۹	۵۵۸۵۰
۶	گزیده‌ای از دیوان همراه با فالنامه	-	۱	-	۱	۲۰
۷	شرح کامل دیوان	۵	۸	۴	۱۷	۸۲۵۰
۸	شرح بخشی از دیوان	۸	-	۲	۱۰	۴۲۵۰
۹	درباره‌ی حافظ (اندیشه، شعر و زندگی حافظ)	۳۵	۱۳	۷	۵۵	۲۲۹۳۷

ردیف	عنوان موضوعی	چاپ نخست	چاپ مجدد	اطلاعات چاپ ناقص	تعداد کلی	شمارگان
۱۰	استقبال، مشاعره و تضمین غزل‌های حافظ	۳	-	۱	۴	۲۵۰۰
۱۱	فرهنگ و دانشنامه	۲	-	-	۲	۱۵۰۰
۱۲	حافظ و دیگران	۱۲	۱	۵	۱۸	۸۸۰۰
۱۳	متفرقه	۳	-	-	۳	۳۵۰۰
۱۴	جمع کل	۹۶	۷۶	۲۵	۱۹۷	۱۸۶۶۲۷

براساس آمار موجود، تعداد کل کتاب‌هایی که در سال ۱۴۰۰ در پیوند با حافظ منتشر شده، ۱۹۷ عنوان است و مجموع شمارگان کتاب‌هایی که تعداد تیراژ آن‌ها در پایگاه‌های اطلاعاتی یادشده آمده، به ۱۸۶۶۲۷ شماره می‌رسد. این تعداد در مقایسه با کتاب‌های چاپ‌شده‌ی سال پیش (۱۳۹۹) که ۱۶۰ عنوان بوده، افزایش داشته است.

چنان‌که از داده‌های جدول بالا نمایان است، کتاب‌هایی با موضوع «درباره‌ی حافظ: اندیشه، شعر و زندگی حافظ» با ۵۵ عنوان، بیشترین تعداد کتاب را به خود اختصاص داده است و بعد از آن، «دیوان کامل چاپی» با ۳۵ عنوان، «دیوان همراه با فالنامه» با ۲۹ عنوان، «حافظ و دیگران» با ۱۸ عنوان، «شرح کامل دیوان» با ۱۷ عنوان، «ترجمه‌ی کامل دیوان» با ۱۳ عنوان، «شرح بخشی از دیوان» با ۱۰ عنوان، «گزیده‌ی دیوان» با ۹ عنوان، «استقبال، مشاعره و تضمین غزل‌های حافظ» با ۴ عنوان، «متفرقه» با ۳ عنوان، «فرهنگ و دانشنامه» با ۲ عنوان، «ترجمه‌ی بخشی از دیوان» و «گزیده‌ای از دیوان همراه با فالنامه» هرکدام با ۱ عنوان، به‌ترتیب در جایگاه‌های بعدی قرار دارد.

۲. کتاب‌شناسی

۱.۲. دیوان چاپی

۱.۱.۲. دیوان کامل چاپی

۱.۱.۱.۲. چاپ نخست

- **دیوان حافظ**، تحقیق و تصحیح: کاظم مطلق، خطاط: اخوین، قم: انتشارات آبراه، ۵۱۲ صفحه، پالتویی (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، تذهیب: حمید یوسفی، قم: کتاب آشنا، ۳۵۸ صفحه، چاپ ۱.
- **دیوان حافظ**، تهران: آرتامیس، رقعی، چاپ ۱.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، خطاط: مهدی فلاح، تهران: کارگاه فیلم و گرافیک سپاس، ۵۰۴ صفحه، گالینگور، چاپ ۱، ۱۵۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، گردآورنده: بنیاد پرفسور حسابی، محقق: مانا هلال‌زاده، تهران: خانه‌ی فرهنگ و هنر گویا، ۴۳۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، گردآورنده: مریم شاملو، تهران: قلم، ۴۹۶ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۵۵۰ نسخه.
- **دیوان حافظ از روی نسخه‌ی دکتر پرویز ناتل‌خلری**، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: پرویز خانلری، ویراستار: احمد عزتی‌پرور، قم: ملورین، ۵۳۰ صفحه، گالینگور، چاپ ۱، ۲۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ شیرازی براساس نسخه‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی**، شمس‌الدین محمد حافظ، قم: آیین شریعت، ۴۹۵ صفحه، پالتویی، چاپ ۱.
- **دیوان حافظ براساس نسخه قاسم غنی و محمد قزوینی به همراه وزن عروضی و تعبیر عارفانه**، گردآورنده: کاظم عابدینی مطلق، قم: آوای منجی، ۵۰۴ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۳۰۰۰ نسخه.

- **حافظ**، به کوشش: عبدالکریم سینی چی (سالک مشهدی)، مشهد: مرندیز، ۷۱۹ صفحه، وزیری، چاپ ۱.
- **حافظ**، نگارش: محمد احصائی، تصحیح: بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: مشکی، ۵۴۰ صفحه، چاپ ۱.
- **حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی**، خوشنویسی: نرگس فضل‌اللهی، اسفراین: انتشارات امیرحسام، ۴۴۸ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱.

۲.۱.۱.۲. چاپ مجدد

- **دیوان حافظ (ادبیات کلاسیک)**، تهران: مکتوب، ۵۲۸ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ ۲، ۵۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، تذهیب: فرید هنرور، تهران: راه بیکران، ۳۳۶ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ ۲.
- **دیوان حافظ**، گردآورنده: بنیاد پرفسور حسابی، محقق: مانا هلال‌زاده، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا، ۴۳۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۲، ۵۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، گردآورنده: فرید هنرور، تهران: راه بیکران، ۳۳۶ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ ۳، ۵۰۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، خطاط: مهدی فلاح، گرافیک: کارگاه فیلم و گرافیک سپاس، تهران: کارگاه فیلم و گرافیک سپاس، ۴۹۸ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ ۲، ۱۵۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تصویرگر: امیر طهماسبی، تهران: راه بیکران، ۴۱۶ صفحه، رحلی (گالینگور)، چاپ ۶، ۵۰۰۰ نسخه.

- دیوان حافظ براساس نسخه‌ای به تصحیح غنی و قزوینی، خطاط: مهدی فلاح، تهران: کارگاه فیلم و گرافیک سپاس، ۵۰۰ صفحه، خشتی، چاپ ۳.
- دیوان حافظ براساس نسخه‌ی زمان حیات حافظ (۷۸۷ هجری قمری)، شمس‌الدین محمد حافظ، به‌اهتمام: علی‌اکبرخان محمدی، ویراستار: فاطمه خوشبخت‌مروی، تهران: ابجد، ۵۴۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۷، ۵۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ براساس نسخه‌ی قاسم غنی و علامه محمد قزوینی، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: قاسم غنی و محمد قزوینی، تذهیب: مرضیه عرفانی، خطاط: محمد مهدی منصوری، تهران: کتاب آبان، ۵۴۶ صفحه، پالتویی (گالینگور)، چاپ ۳، ۲۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ براساس نسخه‌ی علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، خوشنویس: حسن ملائی تهرانی، تهران: انتشارات صمد، ۵۵۲ صفحه، چاپ ۲، ۱۱۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ براساس نسخه‌ی علامه محمد قزوینی، دکتر قاسم غنی با نگاه به حافظ (به سعی سایه)، غزل‌های حافظ (دکتر سلیم نیساری)، دیوان حافظ (دکتر پرویز ناتل خانلری)، دیوان حافظ (عبدالرحیم خلخالی)، دیوان حافظ (دکتر محمدرضا جلالی نائینی _ دکتر نذیر احمد)، به‌اهتمام: جهانگیر منصور، تهران: نشر دیدار، ۳۹۲ صفحه، گالینگور، چاپ ۹، ۳۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ براساس نسخه‌ی علامه محمد قزوینی، دکتر قاسم غنی، به‌اهتمام: جهانگیر منصور، تهران: دوران، ۳۹۸ صفحه، جیبی (گالینگور)، ۶۹، ۲۵۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ براساس نسخه‌ی قزوینی _ غنی و نسخه‌های سایه، خانلری، نیساری، خلخالی و جلالی نائینی، به‌اهتمام: جهانگیر منصور، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: دیدار، ۳۹۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۴، ۲۰۰۰ نسخه.

- دیوان حافظ براساس نسخه‌ی قزوینی و غنی و نسخه‌های سایه، خانلری، نیساری، خلخال‌ی و جلالی نائینی، به‌اهتمام: جهانگیر منصور، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: دیدار، ۴۰۰ صفحه، گالینگور، چاپ ۱۵، ۶۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: قاسم غنی و محمد قزوینی، خطاط: محمد مهدی منصوری، تهران: دانش‌پرور، ۴۰۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۲، ۲۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ شیرازی، مصحح: قاسم غنی و محمد قزوینی، خطاط: محمد مهدی منصوری، تهران: دانش‌پرور، ۴۰۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۳، ۳۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ شیرازی، مصحح: قاسم غنی و محمد قزوینی، خطاط: محمد مهدی منصوری، تهران: دانش‌پرور، ۴۰۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۴، ۳۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ شیرازی از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی علامه محمد قزوینی، شمس‌الدین محمد حافظ، زیرنظر: مرتضی امیری اسفندقه، تهران: پیام عدالت، ۳۷۴ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ ۵، ۵۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ مطابق نسخه‌ی تصحیح دکتر قاسم غنی و علامه محمد قزوینی، به‌اهتمام: حمیدرضا مجدآبادی، خطاط: شیوه اخوین، تهران: پروان، ۵۸۰ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱۱، ۳۵۰۰ نسخه.
- دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، الیگودرز: کلام حق، ۴۰۴ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۲، ۱۰ نسخه.
- دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، مصحح: سیدعلی محمد رفیعی، تهران: موسسه‌ی انتشارات قدیانی، ۷۰۸ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ ۱۱، ۱۱۰۰ نسخه.
- دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی از روی نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و علامه قزوینی و تطبیق با چندین دیوان دیگر، پدیدآور: امیر مقدم، مقدمه:

رضا معصومی، خطاط: اسماعیل نیک‌بخت، تهران: گلی، ۵۶۸ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ ۱۷، ۵۰۰۰ نسخه.

۳.۱.۱.۲. اطلاعات چاپ ناقص

▪ **دیوان حافظ به تصحیح غنی-قزوینی**، تذهیب: محمدرضا هنرور، تابلوهای خوشنویسی: مهدی خدایانه، نگارگری: امیر طهماسبی، خوشنویسی رایانه‌ای: کاوه اخوین، تهران: شرکت انتشارات آراز بیکران، ۴۳۶ صفحه، بیاضی بزرگ.

۲.۱.۲. گزیده‌ی دیوان

۱.۲.۱.۲. چاپ نخست

- **حافظ شاد (شعرهای شاد حافظ)**، گردآورنده: محسن پایمزد، تهران: سه سه تار، ۲۰۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۳۱۰ نسخه.
- **زبده‌ی دیوان خواجه حافظ شیرازی**، پدیدآور: محمدعلی فروغی، به‌اهتمام: هاشم بناءپور، تهران: مدید، ۴۳۸ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- **ساز طرب (گلچینی از غزلیات حافظ)**، گردآورنده: داوود باقری‌زاد، تهران: اندیشه قلم، ۸۸ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- **سرو سفید یا حافظ ناصر**، ناصر قلمکار، ویراستار: علی حسن‌آبادی، مدیر هنری: فؤاد فراهانی، تهران: چشمه، ۱۶۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.

۲.۲.۱.۲. چاپ مجدد

- **حافظ به روایت عباس کیارستمی**، پدیدآور: عباس کیارستمی، گرافیک: علی بخشی، تهران: فرزانه روز، ۶۹۴ صفحه، جیبی (شومیز)، چاپ ۱۰، ۷۰۰ نسخه.

- **سرو سفید یا حافظ ناصر**، ناصر قلمکار، ویراستار: علی حسن‌آبادی، مدیر هنری: فؤاد فراهانی، تهران: چشمه، ۱۶۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۲، ۵۰۰ نسخه.
- **گزیده‌ی ابیاتی از حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، گرافيست: فرزاد رجبی، تهران: نظام‌الملک، ۱۰۸ صفحه، خشتی (شومیز)، چاپ ۴، ۵۰۰ نسخه.

۳.۲.۱.۲. اطلاعات چاپ ناقص

- **دلبرانه (کودکانه‌های غزلیات حافظ، هفت غزل از حافظ)**، گردآورنده: صدیقه شاه‌حسینی. گرگان: اشکاف، ۲۰ صفحه.
- **رساله‌ای از ابیات منتخب از غزل‌های دیوان حافظ**، گردآورنده: محمد مصورفر، تبریز: آذر توران، ۱۲۰ صفحه.

۲.۲. ترجمه‌ی شعر حافظ

۱.۲.۲. ترجمه کامل دیوان

۱.۱.۲.۲. چاپ نخست

- **دیوان حافظ (فارسی-انگلیسی)**، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تهران: راه بیکران، ۳۶۴ صفحه، گالینگور، چاپ ۱، ۵۰۰۰ نسخه.

۲.۱.۲.۲. چاپ مجدد

- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: حسین الهی‌قمشه‌ای، مترجم: آرتورجان آربری، خطاط: کاوه اخوین، تذهیب: محمود فرشچیان، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا، ۷۴۸ صفحه، گالینگور، چاپ ۲، ۷۰۰ نسخه.

- **دیوان حافظ**، مقدمه: حسین الهی‌قمشه‌ای، مترجم: آرتورجان آربری، خطاط: اسرافیل شیرچی، تذهیب: محمود فرشچیان، گرافیکست: محمد زمانیان، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا، ۴۰۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۳، ۷۵۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: حسین الهی‌قمشه‌ای، مترجم: آرتورجان آربری، خطاط: کاوه اخوین، تذهیب: محمود فرشچیان، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا، ۴۵۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۴، ۶۵۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: حسین الهی‌قمشه‌ای، مترجم: آرتورجان آربری، خطاط: کاوه اخوین، تذهیب: محمود فرشچیان، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا، ۴۴۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۶، ۶۵۰ نسخه.
- **دیوان حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: حسین الهی‌قمشه‌ای، مترجم: آرتورجان آربری، خطاط: کاوه اخوین، تذهیب: محمود فرشچیان، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا، ۴۴۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۷، ۷۵۰ نسخه.
- **دیوان حافظ شیرازی**، شمس‌الدین محمد حافظ، مترجم: هنری ویلبرفورس کلارک و فرزاد فریدافشین، ویراستار: حسن ساسانی، تذهیب: مرضیه عرفانی، تهران: کتاب آبان، ۵۵۶ صفحه، گالینگور، چاپ ۱۳، ۱۰۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ (فارسی-انگلیسی)**، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تصویرگر: امیر طهماسبی، تهران: راه بیکران، ۳۸۴ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۷، ۵۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ (فارسی-انگلیسی)**، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تصویرگر: امیر طهماسبی، تهران: راه بیکران، ۳۸۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۹، ۵۰۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ فارسی-انگلیسی همراه با تفسیرهای کوتاه**، مترجم: هنری ویلبرفورس کلارک، تهران: سمیر، ۶۳۴ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۶، ۲۵۰ نسخه.

- **غزلیات حافظ**، شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: حسین الهی‌قمشه‌ای، مترجم: آرتور جان آربری، خطاط: امیراحمد فلسفی، تذهیب: محمود فرشچیان، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا، چاپ ۲، ۲۴۸ صفحه، گالینگور، چاپ ۲، ۵۰۰ نسخه.

۳.۱.۲.۲. اطلاعات چاپ ناقص

- **حافظ به روایت گرتروود بل**، ترجمه: مصطفی حسینی، تهران: آگه، ۲۱۱ صفحه.
- **دیوان حافظ (فارسی-انگلیسی)**، به تصحیح: قاسم غنی و محمد قزوینی، تذهیب: محمدرضا هنرور، نگارگری: امیر طهماسبی، تهران: پیام عدالت، ۴۴۰ صفحه، رحلی (گالینگور).

۲.۲.۲. ترجمه‌ی بخشی از دیوان

۱.۲.۲.۲. چاپ مجدد

- **۴۰۰ غزل منتخب از دیوان حافظ (فارسی و آلمانی)**، به اهتمام: علی عبداللهی، خطاط: مهدی فلاح، تهران: کتاب‌سرای نیک، ۱۱۰۴ صفحه، شومیز، چاپ ۳، ۸۰۰ نسخه.

۳.۲. فال حافظ

۱.۳.۲. دیوان همراه با فالنامه

۱.۱.۳.۲. چاپ نخست

- **دیوان حافظ به انضمام فال**، شمس‌الدین محمد حافظ، شرح: سوده خوش‌دل، مشهد: شمشاد-ترانه، ۵۴۶ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **دیوان حافظ به همراه فال از نسخه محمد قزوینی و قاسم غنی**، قم: نسیم حیات، ۴۸۴ صفحه، چاپ ۱.

- **دیوان حافظ (همراه با فالنامه، لغت‌نامه و تفسیر عرفانی) بر اساس نسخه دکتر قاسم غنی و محمد قزوینی، مصحح: قاسم غنی و محمد قزوینی، تفسیر و تعبیر اشعار: کاظم عابدینی مطلق، قم: کومه، ۴۹۶ صفحه، گالینگور، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.**
- **دیوان حافظ (همراه با فالنامه، لغت‌نامه و تفسیر عرفانی) بر اساس نسخه قاسم غنی و محمد قزوینی، شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، تفسیر و تعبیر اشعار: کاظم عابدینی مطلق، قم: کومه، ۴۹۷ صفحه، نیم‌وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.**
- **دیوان حافظ همراه با فالنامه‌ی کامل، ترکیب خوشنویسی: محمدمهدی منصوری، تذهیب محمدرضا هنرور، تنظیم‌کننده: محمدحسین نظیفی، تهران: انتشارات اسلامی، ۲۵۵ صفحه، رحلی کوچک، چاپ ۱، ۲۰۰۰ نسخه.**
- **دیوان حافظ همراه با فالنامه‌ی کامل، شمس‌الدین محمد حافظ، خطاط: محمدمهدی منصوری، تذهیب: محمدرضا هنرور، تهران: اسلامی، ۵۵۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۲۰۰۰ نسخه.**
- **دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: محد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: انسان برتر، چاپ ۱، ۵۸۰ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۳۰۰۰ نسخه.**
- **دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: راه بیکران، ۵۴۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.**
- **دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی علامه محمد قزوینی با ترجمه‌ی احوال حافظ از لغت‌نامه‌ی علامه علی‌اکبر دهخدا، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تهران: ارتباط نوین، ۵۷۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.**

- دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی علامه محمد قزوینی با ترجمه‌ی احوال از لغت‌نامه علی‌اکبر دهخدا، شمس‌الدین محمد حافظ، خطاط: مصطفی اشرفی، تذهیب: محمدرضا هنرور، ترسیم رایانه‌ای تذهیب: فرید هنرور، اجرا: مهدی فیروزخانی، تهران: پیام آزادی، ۵۷۸ صفحه، جیبی (گالینگور)، چاپ ۱، ۳۰۰۰ نسخه.
- شرحی ادیبانه و فال‌گونه بر غزلیات دیوان حافظ براساس نسخه‌ی دکتر سلیم نیساری مشتمل است بر نوع غزل، وزن غزل، اشاره به آیات قرآنی و احادیث نبوی، معنی و توضیح واژه‌ها و شرح تک‌تک ابیات و پاسخ فال آن‌ها، مقدمه: علی شیخ‌الاسلامی، شرح و توضیح واژه‌ها: سید مهدی آیت‌اللهی، تهران: جهان‌آرا، ۱۰۷۵ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.

۲.۱.۳.۲. چاپ مجدد

- دیوان حافظ همراه با فال براساس نسخه‌ی دکتر قاسم غنی و علامه محمد قزوینی، شمس‌الدین محمد حافظ، به‌اهتمام: میترا افشار، مصحح: قاسم غنی و محمد قزوینی، خطاط: محمد مهدی منصوری، تهران: صدای معاصر، ۵۴۴ صفحه، گالینگور، چاپ ۱۰، ۱۱۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ همراه با فال براساس نسخه‌ی محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: کاظم دزفولیان، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: طلایه، ۵۱۲ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ ۱۶، ۷۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی علامه محمد قزوینی با ترجمه‌ی احوال حافظ از لغت‌نامه‌ی علامه علی‌اکبر دهخدا، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: راه بیکران، ۵۶۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۳، ۵۰۰۰ نسخه.

- دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی علامه محمد قزوینی با ترجمه‌ی احوال حافظ از لغت‌نامه‌ی علامه علی‌اکبر دهخدا، شمس‌الدین محمد حافظ، مصحح: محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: راه بیکران، ۵۶۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۴، ۵۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ با ترجمه‌ی احوال حافظ از لغت‌نامه‌ی علامه علی‌اکبر دهخدا، مصحح: محمد قزوینی و قاسم غنی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: راه بیکران، ۵۶۴ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۲، ۵۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی با ترجمه‌ی احوال حافظ از لغت‌نامه‌ی علی‌اکبر دهخدا، خطاط: مصطفی اشرفی، تذهیب: محمدرضا هنرور، تهران: ارتباط نوین، ۵۷۴ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۶، ۵۰۰۰ نسخه.
- دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی با ترجمه‌ی احوال حافظ از لغت‌نامه‌ی علی‌اکبر دهخدا، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: شرکت انتشارات آراز بی‌کران، ۵۴۴ صفحه، بیاضی بزرگ، چاپ ۴.
- دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی با ترجمه‌ی احوال حافظ از لغت‌نامه‌ی علی‌اکبر دهخدا، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: شرکت انتشارات آراز بی‌کران، ۵۶۰ صفحه، نیم‌وزیری، چاپ ۲.
- دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل فالنامه‌ی حافظ از روی نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی با ترجمه‌ی احوال حافظ از

لغت‌نامه‌ی علی‌اکبر دهخدا، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: شرکت انتشارات آراز

بی‌کران، ۵۶۰ صفحه، نیم‌وزیری، چاپ ۵.

■ *دیوان حافظ همراه با فالنامه براساس نسخه‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی*،

شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: سید مصطفی موسوی گرمارودی، مصحح: محمد

قزوینی و قاسم غنی، خطاط: مهدی طوسی، تهران: ساز و کار، ۵۰۶ صفحه،

وزیری (گالینگور)، چاپ ۴، ۱۰۰۰ نسخه.

■ *دیوان حافظ همراه با فالنامه براساس نسخه‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی*،

شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: سید مصطفی موسوی گرمارودی، مصحح: محمد

قزوینی و قاسم غنی، خطاط: مهدی طوسی، تهران: ساز و کار، ۵۰۴ صفحه،

وزیری (گالینگور)، چاپ ۷، ۱۰۰۰ نسخه.

■ *دیوان کامل و جامع هدیه حافظ با تفأل و معنی لغات کلیدی و ابیات مشکل و*

ترجمه‌ی ابیات به زبان انگلیسی همراه با مقدمه‌ای خواندنی از زندگینامه و

عرفان و سبک و سیاق خواجه‌ی شیراز، شمس‌الدین محمد حافظ، به‌اهتمام:

عباس عطاری کرمانی، ویراستار: شیلا عطاری، تهران: آسیم، ۷۳۰ صفحه، وزیری

(گالینگور)، چاپ ۲۱، ۵۵۰ نسخه.

■ *فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل*، شمس‌الدین محمد

حافظ، تهران: لیدا، ۵۳۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۳، ۱۰۰۰ نسخه.

■ *فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی*

تصحیح‌شده‌ی علامه محمد قزوینی، شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: علی‌اکبر

دهخدا، مصحح: محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام عدالت، ۵۸۰

صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱۰، ۵۰۰۰ نسخه.

■ *فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی*

تصحیح‌شده‌ی علامه محمد قزوینی، شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: علی‌اکبر

دهخدا، مصحح: محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: پیام عدالت، ۵۷۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱۲، ۵۰۰۰ نسخه.

▪ **فالنامه‌ی حافظ: دیوان حافظ شیرازی همراه با متن کامل از روی نسخه‌ی**

تصحیح‌شده‌ی علامه محمد قزوینی، شمس‌الدین محمد حافظ، مقدمه: علی‌اکبر دهخدا، مصحح: محمد قزوینی، خطاط: مصطفی اشرفی، تهران: راه بیکران، ۵۷۶ صفحه وزیری (گالینگور)، چاپ ۶، ۵۰۰۰ نسخه.

▪ **فالنامه‌ی کامل حافظ شیراز علیه‌الرحمه**، خطاط: اسماعیل نژادفرد لرستانی، تعبیر

و تفسیر غزل‌ها مهدی داودی، مقدمه: علی‌اکبر دهخدا، تهران: کتاب برتر، ۵۱۲ صفحه، نیم وزیری، چاپ ۲.

۳.۱.۳.۲. اطلاعات چاپ ناقص

▪ **دیوان حافظ شیرازی همراه با فالنامه‌ی کامل براساس نسخه‌ی محمد قزوینی و**

قاسم غنی، ترکیب خوشنویسی: محمدمهدی منصوری. تهران: انتشارات اسلامی، ۵۴۰ صفحه، نیم‌ربعی.

۲.۳.۲. گزیده‌ای از دیوان همراه با فالنامه

۱.۲.۳.۲. چاپ مجدد

▪ **راز حافظ: مجموعه‌ای از فال‌های خواجه حافظ شیرازی**، پدیدآور: سیدمهدی

موسوی‌نژاد، تهران: همای سبز، ۲۲۸ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۲، ۲۰ نسخه.

۴.۲. شرح غزلیات حافظ

۱.۴.۲. شرح کامل دیوان

۱.۱.۴.۲. چاپ نخست

- ترجمه‌ی غزلیات حافظ به زبان فارسی ساده‌تر، به اهتمام: فریدون صوفی، ویراستار: گیتی صندوقچه‌ساز، قزوین: مهرگان دانش، ۲ جلد، چاپ ۱.
- شرح جنون: تفسیر موضوعی دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، شرح: سیداحمد بهشتی شیرازی، سیاه‌مشق و خوشنویسی: سید محمد احصایی، حروف‌چینی و صفحه‌آرایی: رضا عابدینی، تهران: روزنه، ۷۶۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، ویراست دوم، چاپ ۱.
- شرحی عرفانی بر غزلیات دیوان حافظ، محقق: سیدمهدی آیت‌اللهی، مقدمه: غلامحسین دینانی، تهران: جهان‌آرا، ۱۱۱۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- گنجینه‌ی عرفان: شرح غزل‌های حافظ، پدیدآور: محمد معین، به‌اهتمام: مه‌دخت معین و سهیلا امیرقاسم‌خانی، تهران: صدای معاصر، ۷۵۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۱۰۰ نسخه.
- متن کامل دیوان حافظ همراه با تفسیر، به‌اهتمام: سید محمود محمودی، تهران: آلا قلم، ۱۰۱۲ صفحه، گالینگور، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.

۲.۱.۴.۲. چاپ مجدد

- دیوان غزلیات مولانا شمس‌الدین محمد خواجه حافظ شیرازی با معنی واژه‌ها و شرح ابیات و ذکر وزن و بحر غزل‌ها و فهرست آیات و امثال و حکم و برخی نکته‌های دستوری، به‌اهتمام: خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه، ۷۳۴ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۶۱، ۲۵۰ نسخه.

- **حافظ خودمونی: دیوان حافظ آسان‌خوان و آسان‌فهم**، پدیدآور: غلامعلی گرایبی و زهراسادات حسینی و مجید شمس‌الدین، مقدمه: حسن ذوالفقاری، اصفهان: خاموش، ۵۴۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۲، ۱۰۰۰ نسخه.
- **حافظ‌نامه: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی، و ابیات دشوار حافظ**، پدیدآور: بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۲ جلد، ۱۵۴۸، وزیری (گالینگور)، چاپ ۲۲، ۱۰۰۰ نسخه.
- **حافظ‌نامه: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی، و ابیات دشوار حافظ**، پدیدآور: بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۲ جلد، ۱۴۴۸ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۲۴، ۱۰۰۰ نسخه.
- **حافظ‌نامه: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی، و ابیات دشوار حافظ**، پدیدآور: بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۲ جلد، ۱۵۴۸ صفحه، ویراست ۲، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱۸، ۱۰۰۰ نسخه.
- **حافظ‌نامه: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی، و ابیات دشوار حافظ**، پدیدآور: بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۲ جلد، ۱۵۴۸ صفحه، ویراست ۲، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱۹، ۱۰۰۰ نسخه.
- **شاخ نبات حافظ: شرح غزل‌ها، همراه با مقدمه، تلفظ واژگان دشوار، درست‌خوانی ابیات و فرهنگ اصطلاحات عرفانی**، پدیدآور: محمدرضا برزگر خالقی، ویراستار: فهیمه فیاض‌مهر، تهران: زوار، ۱۱۷۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱۱، ۵۵۰ نسخه.
- **شرح غزلیات حافظ**، پدیدآور: بهروز ثروتیان، تهران: موسسه انتشارات نگاه، ۴ جلد، ۲۲۲۸ صفحه، گالینگور، چاپ ۴، ۱۰۰ نسخه.

۳.۱.۴.۲. اطلاعات چاپ ناقص

- دیوان الفبایی حافظ: شرح الفاظ، اعلام و ابیات دشوار و بیان برخی نکات دستوری، ناصر سلحشور. تهران: انتشارات طهورا، ۶۱۸ صفحه.
- دیوان حافظ: همراه با معنی و شرح لغات دشوار، قم: انتشارات آب و آتش، ۵۱۲ صفحه، نیم‌وزیری.
- دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی: شرح لغات دشوار و تعبیر عارفانه، گردآورنده: کاظم عابدینی مطلق. قم: انتشارات آب و آتش، ۴۹۵ صفحه.
- فسون و فسانه حافظ: شرحی مختصر و روان بر کلیه غزلیات حافظ، به‌کوشش: محمدمهدی صادقی تهرانی، مقدمه: میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نوین‌انتشار، ۱۰ جلد.

۲.۴.۲. شرح بخشی از دیوان

۱.۲.۴.۲. چاپ نخست

- باز در بیشه‌های راز (گزارش بیست غزل حافظ بر پایه‌ی زیباشناسی و باورشناسی)، میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر گویا، ۱۸۸ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- تاری از تارستان یار (گزارش زیباشناختی و باورشناختی بیست غزل از دیوان حافظ)، میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر گویا، ۲۲۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- سخن عشق: ۱۳۰ غزل شورانگیز از حافظ به همراه شرح کامل دشواری‌ها، به‌اهتمام: منوچهر علی‌پور، تهران: واش، ۱۳۲ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.

- شرح بی‌نهایت (ابیات بحث‌انگیز حافظ) آ.ب، ابراهیم قیصری، ویراستار: هاشم بناءپور، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ج ۱، ۵۴۲ صفحه، رحلی (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۰۰ نسخه.
- شرح منتخبی از غزل‌های خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، محمدرضا کلباسی‌اشتری، تصحیح و تعلیق: احمد کلباسی‌اشتری، سرویراستار: محمدرضا منصفی‌سروندانی، قم: موسسه‌ی بوستان کتاب، ۱۱۲ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۵۰ نسخه.
- شرح نولکشور بر دیوان حافظ: یکصد و دو غزل همراه با شرح، نقد و بررسی: فاطمه شفیعی، تهران: سخنوران، ۱۹۴ صفحه، شومیز، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- غزلنامه‌های حافظ: شرح و تفسیر شصت و چهار نامه از دیوان غزلیات حافظ شیرازی، بهروز ثروتیان، ویراستار: علیرضا قوجه‌زاده، تهران: تمثال، ۲۴۰ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- گلگشتی در گرثمان (گزارش بیست غزل حافظ بر پایه‌ی زیباشناسی و باورشناسی)، میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر گویا، ۱۹۸ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.

۲.۲.۴.۲. اطلاعات چاپ ناقص

- حدیث دوست: یادداشت‌های بی‌ارجاع بر ابیاتی از حافظ، پدیدآور: مجید اسکندری و علی‌اکبر محرابیان، شیراز: همارا، ۲۴۰ صفحه، رقعی (شومیز).
- گزیده‌ی غزلیات خواجه حافظ شیرازی به همراه شرح کامل دشواری‌ها، پدیدآور: منوچهر علی‌پور، تهران: واش، ۱۰۰ صفحه، رقعی.

۵.۲. درباره‌ی حافظ (اندیشه، شعر و زندگی حافظ)

۱.۵.۲. چاپ نخست

- *ادبیات تطبیقی و چگونگی تأثیر قرآن بر غزلیات حافظ*، مریم میهن‌پور، قم: باقیات، ۱۶۰ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰ نسخه.
- *آیات قرآن در ابیات حافظ*، فرزانه زنبقی، گرافيست: ملیحه عینعلی، تهران: لک‌لک، ۲۵۲ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۷ نسخه.
- *آینه‌دار خاطر ما: هشت مقاله و سخنرانی درباره‌ی حافظ*، بهادر باقری، ویراستار: محمد حیدری، اصفهان: نشر خاموش، رقعی، چاپ ۱.
- *آینه‌ی عرفان در اندیشه‌ی حافظ*، فهیمه دهقانی‌پوده، تهران: سنجش و دانش، ۹۰ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۳۰ نسخه.
- *تأثیر خواجه‌ی شیراز از مکتب امیر حجاز (تأثیر نهج البلاغه در شعر حافظ)*، لیلا رضائی‌کنگرلوئی، تهران: انتشارات شیل، ۱۹۶ صفحه، چاپ ۱، ۳۰۰ نسخه.
- *تأثیرپذیری حافظ از مرصادالعباد*، علی حاتمی، همدان: فراگیران سینا، ۱۷۴ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- *پرتو حسن: شش داستان کوتاه درباره‌ی حافظ*، پدیدآور: مهشید صیاد و میترا صیاد، قم: دارالعلم، ۹۳ صفحه، پالتویی، چاپ ۱.
- *جهان‌خاتون، معشوقه‌ی حافظ*، سیدکاظم کمالی، ویراستار: مینا مقصودی، رشت: کاغذ سپید، ۱۳۰ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- *چاشنی طنز در اشعار حافظ*، ناصر ناصری، تبریز: اختر، ۲۶۰ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۲۰۰ نسخه.
- *چهار مقاله در فرهنگ ترکیبات عشق: رقص عشق در دیوان عطار نیشابوری، اعجاز عشق در دیوان حافظ شیرازی، معراج عشق در دیوان اسرار سبزواری*

- حدیث عشق در دیوان منصور حلاج، اسماعیل حقیقی (هابیل)، لنگرود: آوای غزل، ۴۱۳ صفحه، رقعی، چاپ ۱.
- حافظ شاعر عارف، نه عارف شاعر، زهره وقاری لنگرودی، تهران: سنجش و دانش، ۱۱۰ صفحه، چاپ ۱.
 - حافظ شناخت، عبدالعلی دستغیب، تهران: کتاب سرزمین، ۲ جلد، ۱۳۵۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۴۰۰ نسخه.
 - حافظ شیرازی، بهاءالدین خرمشاهی، شیراز: قلمکده و سازمان فرهنگی_اجتماعی و ورزشی شهرداری شیراز، ۱۹۲ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
 - حافظ قدسی، نصرالله شفیعی، صفحه‌آرایی: سمیرا نهنگی، طراح جلد: امیر حیدری، قم: انتشارات ملینا، ۱۴۳ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
 - حافظ و رود جادو: دیوان غزلیات خواجه از منظر روانکاوی مدرن و باستان‌شناسی ادبی، فرزاد پروا، ویراستار: نقی مظفری، صفحه‌آرا: اکرم زنبوبی، تهران: انتشارات نگاه، ۳۲۰ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۳۰۰ نسخه.
 - حافظ و هرمنوتیک، صالح کاکویی، گرگان: نوروزی، ۱۹۲ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
 - حضور حافظ، سیدعطاءالله مهاجرانی، ویراستار: جمیل کدیور، تهران: امید ایرانیان، ۶۶۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۲۰۰۰ نسخه.
 - خلوت انس: تحلیل اندیشه‌ها و شخصیت حافظ، محمدتقی جعفری تبریزی، تدوین: عبدالله نصری، مصحح: زهره محمدعلی، میترا رفیع‌زاده، ساره شاهسون و علی جعفری، تهران: ارمغان طبوبی، ۳۸۲ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۳۰ نسخه.
 - در خلاف آمد عادت: مقالاتی درباره‌ی زندگانی و شعر حافظ، اصغر شهبازی، تهران: فریاد، ۲۴۸ صفحه، شومیز، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.

- **دردکش ملامتی، سیم‌کش قلندری (بررسی و تطبیق پیر مغان در اشعار خاقانی و حافظ)**، طاهره باباخانی، کرمانشاه: طاق بستان، ۱۵۵ صفحه، چاپ ۱.
- **رطل‌گران: جستاری چند در حافظ‌شناسی**، علی صفرزاده، مقدمه: علی‌اکبر کمالی‌نهاد، اراک: نگار کمال، ۱۲۶ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۲۰۰ نسخه.
- **زند حافظ (حافظ زند)**، کاووس علی‌زاده، تهران: موسسه‌ی آموزشی تألیفی ارشدان، ۲۲۹ صفحه، رقعی، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **زند عالم‌سوز**، عبدالوهاب فیروزی، ویراستار: فاطمه رجبی، تهران: کاکتوس، ۲۵۲ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **ریتیم در هنر نقاشی و اشعار حافظ**، فرزانه رضانیا، اردبیل: ثنای سرخ، ۱۱۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- **شب شهر حافظ**، محمدمنصور فلامکی، ویراستار و صفحه‌آرا: فاطمه بحرینی، تهران: نشر فضا، ۲۳۴ صفحه، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- **شگردهای انتقاد در غزلیات حافظ: زر سرخ**، مریم محمدی‌عالیبری، تهران: موسسه‌ی آموزشی تألیفی ارشدان، ۱۶۴ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **شمیم سخنان امام علی علیه‌السلام در شعر حافظ**، محسن راثی، تهران: انتشارات استاد شهریار، ۳۴۳ صفحه، چاپ ۱.
- **قرآن و حافظ در اندیشه‌ی گوته**، حمیده بهجت، تهران: موسسه‌ی انتشارات دانشگاه تهران، ۱۷۲ صفحه، شومیز، چاپ ۱.
- **کار سبک‌باران: بازخوانی شعر حافظ در جست‌وجوی خوش‌روانی**، سیدفرشید سادات شریفی، ویراستار: شمیرا فروتن، محقق: امیر مرادی، یاسوج: رزبار-گروه علمی آموزشی سماک، ۲۵۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.

- **مدار سیر و سلوک عرفانی حافظ**، محقق: محمدنقی تسکین دوست، ویراستار: محمدصادق تبریزی، تهران: زیارت، ۸۱۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۲۵۰ نسخه.
- **می باقی: ۷۴ مقاله‌ی حافظ پژوهی**، بهاء‌الدین خرمشاهی، به‌اهتمام: عارف خرمشاهی، تهران: ناهید، ۳۰۶ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۵۵۰ نسخه.
- **ناز به حافظ نکن ۲: رندانه‌خوانی اشعاری از حافظ**، علی لباف، تهران: خسرو خوبان، ۵۶ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- **نسیم گره‌گشا: دستورالعمل‌ها و نصایح سلوکی خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی**، جعفر صالحان، تهران: تراث، ۸۰۷ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **نماد در شعر حافظ (بررسی نمادهای پرکاربرد در شعر حافظ)**، پروانه افسری‌پور، مشهد: خاتم، ۲۴۰ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **همچون حافظ: یک روایت داستانی**، مرتضی کلانی، تهران: البرز فر دانش، ۱۲۱ صفحه، رقعی، چاپ ۱.

۲.۵.۲. چاپ مجدد

- **آشنایی با حافظ**، سیدمحمدعلی جمال‌زاده، به‌اهتمام: علی دهباشی، تهران: علم، ۲۱۶ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۲، ۵۵۰ نسخه.
- **بحث در آثار و افکار و احوال حافظ**، قاسم غنی، تهران: هرمس، ۱۴۰۴ صفحه، پالتویی (گالینگور)، چاپ ۲، ۱۰۰۰ نسخه.
- **حافظ**، بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: ناهید، ۲۸۰ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۸، ۲۲۰ نسخه.

- **حافظ**، سارا محمدی‌اردهالی، ویراستار: آذین محمدزاده، تهران: شهر قلم، ۸۰ صفحه، شومیز، چاپ ۲.
- **حافظ به گفته‌ی حافظ: یک شناخت منطقی**، محمد استعلامی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۹۶ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ ۲.
- **حافظ ناشنیده‌پند**، ایرج پزشک‌زاد، تهران: نشر قطره، ۲۸۰ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱۸، ۱۰۰۰ نسخه.
- **سلوک باطنی حافظ: سیری در رمزشناسی عرفانی شعر حافظ**، منصور پایمرد، اصفهان: نشر خاموش، ۳۶۵ صفحه، رقعی، چاپ ۲.
- **۳۶۵ روز در صحبت حافظ**، حسین الهی‌قمشه‌ای، تهران: سخن، ۸۵۸ صفحه، گالینگور، چاپ ۷.
- **شاعر راز و شیراز، حافظ**، محمدکاظم مزینانی، نقاشی: محمدرضا لواسانی، ویراستار: احمد بروجردی، تهران: پیدایش، ۲۲۴ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱۰، ۵۰۰ نسخه.
- **عرفان و رندی در شعر حافظ**، داریوش آشوری، تهران: نشر مرکز، ۴۰۸ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ ۱۸، ۱۰۰۰ نسخه.
- **گلگشت در شعر و اندیشه‌ی حافظ**، محمدامین ریاحی، تهران: علمی، ۵۳۲ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۲، ۳۰۰ نسخه.
- **مکتب حافظ: مقدمه بر حافظ‌شناسی**، منوچهر مرتضوی، تهران: توس، ۲ جلد، ۱۳۳۶ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۷، ۵۰۰ نسخه.
- **نسیم گره‌گشا: دستورالعمل‌ها و نصایح سلوکی خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی**، جعفر صالحان، تهران: تراث، ۸۰۷ صفحه، وزیری (گالینگور)، چاپ ۲، ۱۰۰۰ نسخه.

۳.۵.۲. اطلاعات چاپ ناقص

- **با حافظ در راه عشق**، آذرخش شیرازی، شیراز: نیارش، ۱۹۰ صفحه.
- **بر سر خوان حافظ**، سیدعلیرضا ابطحی، ویراستار: فرشته حسین‌زاده، بابل: کارپی، ۵۲۹ صفحه.
- **تجلی عشق در غزل‌های حافظ**، وحید صالحی، ویراستار: مهناز میرزایی‌مطلق، تهران: آریا دانش، ۵۰۰ صفحه، رقعی.
- **حافظ شیرازی**، فانی تبریزی، تبریز: یانار_آیدین، ۱۶ صفحه‌ی مصور.
- **راز درون پرده**، حمید خلبنانی همدانی، همدان: سروش الوند، ۸۲ صفحه.
- **عقیق باده**، نویسندگان: نسیم عباسیان ده‌محسنی، زهرا کریمی، زیبا فیروزی و فریبا مسعودی، تهران: سخنوران، ۱۸۴ صفحه.
- **نقشی از اندیشه‌ی حافظ**، محمدتقی نادری، تهران: نشر بهانه، ۹۸ صفحه.

۶.۲. استقبال، مشاعره و تضمین غزل‌های حافظ

۱.۶.۲. چاپ نخست

- **تضمین شهریار از حافظ و گلچینی از دیوان شهریار**، به‌اهتمام: اژدر کرمی، تهران: آفتاب اندیشه، ۱۶۸ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **مشاعره با حافظ**، بهروز بیدقی، تهران: شیش دو چهار، ۱۰۸ صفحه، رقعی (گالینگور)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- **مشاعره حافظ: دیوان کامل حافظ به ترتیب حروف الفبا**، زهرا کشت‌کار، ویراستار: علی داودی، شیراز: کتیبه نوین، ۵۲۰ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.

۲.۶.۲. اطلاعات چاپ ناقص

- به دنبال حافظ: تضمین غزلیات حافظ، احمد قسیم‌اکبری، ویراستار: فریدون محمدی، تهران: نشر عقیل، ۱۴۲ صفحه.

۷.۲. فرهنگ و دانشنامه

۱.۷.۲. چاپ نخست

- فرهنگ کنایات: دیوان خواجه حافظ شیرازی، علی رزاقی‌شانی، تهران: تیرگان، ۲۸۸ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- فرهنگ لغات و اصطلاحات کتاب حافظ احساس، کتایون (کاترین) کرمی، تهران: شرکت کرمیت پارس، ۷۳۶ صفحه، ۵، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.

۸.۲. حافظ و دیگران

۱.۸.۲. چاپ نخست

- ابرهای خروشان: ابر در اشعار حافظ و نقاشی‌های ویلیام ترنر، پدram حکیم‌زاده، تهران: شهر پدram، ۷۸ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- اشعار عارفانه: گلچین از دیوان حافظ، مولانا، علامه شهید بلخی، علامه اقبال لاهوری با اشعار و ضرب‌المثل‌های از دفتر یادداشت عالم ربانی و عارف صمدانی مرحوم والد حضرت آیت‌الله حاج آخوند بکک (ره)، محمدعلی دانش، قم: ابوالحسنی، ۳۰۶ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- اصلاحات معماری در غزلیات مولوی و حافظ، فرج‌الله چتری‌پور، تهران: سنجش و دانش، ۸۰ صفحه، شومیز، چاپ ۱.

- **الهام، شهود، عالم غیب در ادبیات جهان: هارمونی معجزه‌گر حافظ و پوشکین،** هدی کیانی بارفروشی، تهران: اندیشه کهن، ۲۰۰ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۵۰۰ نسخه.
- **تجلی صلح و دوستی از منظر حافظ، مولانا و گوته: بررسی تطبیقی،** فرنگیس محمدی، ویراستار: مهدی بهادرانی، تهران: رصد علم، ۱۵۶ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **چهار شاعر: خیام، نظامی، سعدی، حافظ،** محمدتقی جعفری تبریزی، به‌اهتمام: علی جعفری، تدوین: عبدالله نصری، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۸۳۸ صفحه، وزری (گالینگور)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **دهر در نگاه شاعران: حافظ، باباطاهر، عمر خیام، سعدی،** نویسنده: مه‌ری صفری و محمدحسین رویگرد، تهران: هاتف، ۱۰۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **ریاستیزی در شعر سنایی و حافظ،** نویسنده: کیانوش بیرانوند و طاهره موسی‌زاده مقدم، تهران: سخنوران، ۲۳۹ صفحه، چاپ ۱.
- **زمینه‌های آرامش در اندیشه‌ی مولانا و حافظ،** کرم عبادی‌جوکندان، لاهیجان: کتاب‌های سبز شمال، ۱۱۲ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **شب شعر: مجموعه اشعار مولانا، حافظ، سعدی، شهریار،** گردآورنده: زهرا اسدی‌آقچه‌قشلاق، علیرضا اسدی‌آقچه‌قشلاق، مهسا نوروزی‌چلمردی و مریم یوسفی، تهران: زهره علوی، ۵۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **نور واحد در اشعار حافظ و مولانا،** محمود گودرزی، ویراستار: جواد نعمتی، تهران: افرو، ۲۲۲ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.
- **همانگی آواز و مضمون در غزل خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی و حافظ شیرازی،** طاهره ایشانی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۷۹ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۳۰۰ نسخه.

۲.۸.۲. چاپ مجدد

- چهار سخنگوی وجدان ایران (فردوسی، مولوی، سعدی، حافظ)، محمدعلی اسلامی‌ندوشن، تهران: نشر قطره، ۲۵۶ صفحه، وزیری (شومیز)، چاپ ۱۷، ۵۰۰ نسخه.

۳.۸.۲. اطلاعات چاپ ناقص

- پرسه در میان ستاره‌ها: دست‌گزینی از اشعار خیام، مولانا، سعدی و حافظ، به‌کوشش: حسام‌الدین بروجردی، تهران: نیک بد، ۱۰۹ صفحه.
- جلوه‌ای کرد رخت: جلوه‌های ناز و نیاز در اشعار سعدی و غزلیات حافظ، فاطمه قوی‌نیت، مشاور و ویراستار: مجتبی گلی و حمید عزیزآبادی فراهانی، تهران: انتشارات پلک، ۳۱۲ صفحه، رقعی.
- سعدی و حافظ، دو آفتاب در یک سرزمین، گردآوری و نگارش: علی‌اصغر سلیمانی، ویراستار: مریم نظری، استهبان: والتین، ۱۹۶ صفحه، مصور (رنگی)، رقعی.
- عشق عرفانی: بررسی عشق و حب در ادب عرفانی با گرایش به آثار ابن‌عربی و مقایسه با آثار حافظ و شیخ محمود شبستری، حسن اسلامیان‌کوپایی، تهران: هفتان، ۳۲۴ صفحه.
- مقامات معنوی، محسن بینا، تهران: ماندگار، ۴ جلد، ۱۴۰ صفحه، رقعی.

۹.۲. متفرقه

۱.۹.۲. چاپ نخست

- دریای بی‌پایان: روش‌های تغییر خود برای دسترسی به توانایی‌های بی‌نهایت در دیدگاه‌های گوناگون همراه با اشعار مولوی، حافظ و... (به‌صورت پرسش و پاسخ)، عبدالحسین حق‌بین، شیراز: مرجع علم، ۱۲۹ صفحه، پالتویی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.

- رنگ‌آمیزی با خط و نقاشی مینیاتورهای ایرانی (در نگارستان حافظ شیرازی سیاحت کنید و از رنگ‌آمیزی مینیاتورهای زیبا لذت ببرید)، خطاط: یعقوب ثروین، نقاش: سارا نکومنش، تهران: سبزان، ۶۰ صفحه مصور، خشتی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۵۰۰ نسخه.
- کارکرد اخلاقی شعر ستایشی از آغاز تا عصر حافظ، لیلی کمالوند، ویراستار: یوسف عالی عباس‌آباد، تهران: سینا نگار، ۱۲۴ صفحه، رقعی (شومیز)، چاپ ۱، ۱۰۰۰ نسخه.

۳. نتیجه‌گیری

بر اساس آمار کتابخانه‌ی ملی و خانه‌ی کتاب، در سال ۱۴۰۰، ۱۹۷ عنوان کتاب در پیوند با حافظ منتشر شده است. این آمار در مقایسه با سال ۱۳۹۹ نشان‌دهنده‌ی افزایش تألیف درباره‌ی حافظ می‌باشد. در این میان کتاب‌هایی با موضوع «درباره‌ی حافظ (اندیشه، شعر و زندگی حافظ)» با ۵۵ عنوان، بیشترین تعداد کتاب را به خود اختصاص داده است.

یادداشت

۱. رک. رضا زاده، ۱۴۰۱.
۲. با توجه به شناسنامه‌ی ارائه شده از هر اثر در سایت کتابخانه‌ی ملی، کتاب‌های در پیوند با حافظ، در دسته‌ی موضوعی «شعر فارسی» ذکر شده است؛ بنابراین شاید بهتر باشد در بیان آمار این پایگاه، کتاب‌های مرتبط با حافظ را در این دسته جست‌وجو و ارائه کنیم. بر این اساس، از میان ۶۹۶۴ کتاب با موضوع «شعر فارسی»، ۱۰۰ عنوان آن در ارتباط با حافظ است.
۳. شایان ذکر است برای همه‌ی کتاب‌های عنوان شده در سایت کتابخانه‌ی ملی، تعداد نسخه و برای برخی، نوبت چاپ کتاب ذکر نشده است؛ و آمار عددی ارائه شده در قسمت «شمارگان»، تنها در بر دارنده‌ی اطلاعات سایت خانه‌ی کتاب است، بنابراین، رقم درج شده، تعداد شمارگان کامل کتاب‌ها را شامل نمی‌شود.

۴. چاپ قبلی: نوید شیراز، انجمن دوست‌داران حافظ، ۱۳۸۶.

۵. تعداد صفحات این اثر در پایگاه کتابخانه‌ی ملی ۱۶۷ صفحه ذکر شده است.

منبع

رضازاده، سعیده. (۱۴۰۱). «کتاب‌شناسی حافظ در سال ۱۳۹۹ خورشیدی». مجله‌ی

حافظ پژوهی، سال ۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۲، صص ۱۵۷-۱۸۴.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۶۲-۳۳

نگاهی به گستره‌ی ایماژ در شعر حافظ، از نقاشی تا سینما

محمد رضا امینی*

چکیده

ایماژ یا تصویر در شعر، به‌ویژه از نظر زیبایی‌شناسی، عنصری اساسی است که می‌توان پیوندهای آن را با تجسم و تصویر در هنرهای همچون نقاشی و سینما مقایسه کرد و از نگاه این هنرها به آن نگریست. برای انجام روشمند و منسجم چنین مطالعه‌ای، نخست باید یک قطعه شعر را همچون یک اثر هنری مستقل در نظر گرفت و سپس به تحلیل کارکردهای هنری سازه‌های زبانی، فرایندهای ادبی، تشریح و ارزیابی نقش آن‌ها برای رسیدن به هدف نهایی شعر پرداخت. با چنین نگاهی، نوشتار پیش‌رو به بررسی نمونه‌هایی از شعر حافظ می‌پردازد تا نشان دهد که به‌شرط آشنایی با ظرافت‌های زبان شعر، تسلط لازم بر علوم و فنون ادبی، درک معنای عمیق هنر و انس و الفت با مسائل و شیوه‌های هنری، می‌توان از این طریق، چهره‌ای تازه از زیبایی شعر و قدرت شاعر را پدیدار ساخت. حافظ در شعر خود، از تصویر، نقش و نقاش، طرح و رنگ، پرده و کارگاه نقاشی و نیز عالم تصویر بسیار یاد کرده و این اصطلاحات را چنان با آشنایی و مؤانست به‌کار برده که به‌نظر می‌رسد خود نیز دستی در نقاشی داشته‌است. موضوع اساسی این مقاله بررسی شباهت بنیادینی است که میان تصاویر شعر حافظ و آثار مهم نقاشی یا صحنه‌ها و شگردهای سینمایی وجود دارد. شرح نمونه‌هایی از مهم‌ترین این شباهت‌ها و توضیح نکته‌های هنری می‌تواند هم در تعمیق شناخت جنبه‌ی هنری خیال‌پردازی حافظ راهگشا باشد و هم در فهم دقیق‌تر ظرافت‌های زبان شعر او.

* دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز. mza130@gmail.com

واژه‌های کلیدی: ایماژ در شعر فارسی، تصویر در شعر حافظ، حافظ و سینما، حافظ و نقاشی، زبان شعر حافظ.

۱. مقدمه

ایماژ، تصویر شاعرانه یا صور خیال از مباحث مهم شعر است. ایماژ در چند دهه‌ی پیش، عمدتاً بسیار بیشتر از امروز مورد بحث قرار می‌گرفت، زیرا در آن دوره، اصل این مبحث که غالباً الهام‌گرفته از منابع غربی^۱ بود و گاه با مسائل مشابهی همچون تشبیه و استعاره در علوم ادبی سنتی نیز مقایسه می‌شد، همچنان تازگی داشت؛ اما امروزه در انبوه مسائل جدید نقد و نظریه‌های ادبی، بحث از ایماژ، بی‌آن‌که جوانب آن در عرصه‌ی نقد ادبی کشور ما، به دقت و کمال، بررسی و تدوین شده باشد، صرفاً به دلیل گذشت زمان، تا حد زیادی به فراموشی سپرده شده‌است. با وجود این، بحث درباره‌ی ایماژ یا تصویر در شعر، چنان اساسی و بنیادین است که پرداختن به آن، همواره برای فهم بهتر شعر و کشف زیبایی‌های آن ضرورت دارد. به‌علاوه امروزه می‌توان از دیدگاهی نو به مسئله‌ی ایماژ در شعر نگریست و جنبه‌های تازه‌ای از آن را نشان داد، به‌ویژه در شعر حافظ که بسیار تصویرگرایانه است. معمولاً تاکنون تصویر شعر حافظ را از دیدگاه‌های سنتی و مرسوم که بیشتر مبتنی بر جنبه‌های لغوی، ادبی یا تفسیری است، شرح داده‌اند؛ درحالی‌که برای کمال‌یافتن تحلیل شعر، باید در کنار این مسائل، نقش و کارکرد هنری عنصر ایماژ را نیز در نظر گرفت. چنین تحلیل هنری کارکردگرایانه‌ای، افزون‌بر آشنایی با شعر و تسلط بر علوم و فنون ادبی، نیازمند آشنایی با معنای عمیق هنر و انس و الفت با مسائل و شیوه‌های هنری و به‌ویژه پیشینه‌ی مطالعات مرتبط با ایماژ است.

۲. مسئله‌ی پژوهش

موضوع این پژوهش تمرکز بر نقش و کارکرد عنصر ایماژ در شعر حافظ، نه از منظری صرفاً ادبی، بلکه از دیدگاهی مبتنی بر مطالعات، تجارب و دریافت‌هایی میان‌رشته‌ای در زمینه‌ی هنر و ادبیات و ارتباط بنیادین آن‌هاست، به گونه‌ای که یک قطعه شعر را همچون یک اثر مستقل هنری در نظر بگیریم و به تحلیل کارکردهای هنری مجموعه‌ی سازه‌های آن در راستای هدف نهایی از سرودن آن شعر بپردازیم. چنین نگاهی می‌تواند بخشی از رازهای زیبایی و قدرت شعر حافظ را نشان دهد.

۳. پیشینه‌ی پژوهش

ایماژ در دنیای غرب، از کهن‌ترین روزگارها، در قالب مفاهیم گسترده‌تری همچون «محاکات یا تقلید» (Mimèsis) و «بازنمایی» (Représentation) در شعر، موضوع اندیشه‌ی افلاطون و ارسطو بوده و از همان زمان، بینش‌های متفاوتی درباره‌ی تصویرسازی در هنر و ادبیات را پدید آورده که دیوید دیچز (۱۳۷۰) شرح آن را در فصل «معضل افلاطونی» و «راه‌حل ارسطویی»، به تفصیل بیان کرده‌است. تطور و تکامل این اندیشه درباره‌ی تصویرآفرینی را اریش آوریخ در کتاب بسیار مهم و مشهورش، می‌مسیس: بازنمایی واقعیت در ادبیات غرب،^۲ ترسیم نموده‌است. رنه وِلک در نگاهی کلی به مجموعه‌ی نوشته‌های مهم درباره‌ی جوانب مختلف این موضوع نتیجه می‌گیرد که: «چهار اصطلاح تصویر، استعاره، سمبول و اسطوره نشان‌دهنده‌ی تقارب دو خط‌اند که هردو در مطالعه‌ی شعر اهمیت بسیار دارند. [...] یکی شعر را به نقاشی و موسیقی پیوند می‌دهد [...] و دیگری «صنعت‌گری» یا «مشابه‌پردازی» است [...] و تصویرسازی موضوعی است که هم به روان‌شناسی و هم به تحقیق ادبی مربوط می‌شود» (وِلک، ۱۳۸۲: ۲۰۷).

در ایران، بحث جدی درباره‌ی ایماژ، در سال ۱۳۴۰ و با انتشار کتاب *صور خیال* در شعر فارسی دکتر شفیعی کدکنی آغاز شد. او در نخستین فصل کتاب، به تبیین مفهوم ایماژ و انطباق آن با مقولات بلاغت و بیان اسلامی می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که: «شایسته است که آنچه در کتاب‌های بلاغت فرنگی به نام ایماژ خوانده می‌شود (و بعضی از معاصران ما به‌عنوان «تصویر» از آن یاد می‌کنند) با کلمه‌ی خیال [...] برابر نهاده شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۱۰). ادامه‌ی مطالعه و تبیین دقیق و تفصیلی مباحث مربوط به تصویر را می‌توان در کتاب *بلاغت تصویر* مشاهده کرد.

در سال‌های اخیر، درباره‌ی تصویر در شعر حافظ، مقالات متعددی نوشته شده‌است، مثلاً شفیعی کدکنی (۱۳۶۹) سابقه‌ی تصویر «جدایی شمع از یار شیرین خود، انگبین» در شعر حافظ را در شاعران پیش از او کاویده‌است. دسته‌ی دیگری از این مقالات، عناصر مختلفی را که براساس آن‌ها، در شعر حافظ، تصویرسازی صورت گرفته‌است، بررسی کرده‌اند، همچون گل و گیاه (ایرانی و منصوری، ۱۳۹۰)، به‌گزینی‌های حافظ در پیوند با زلف (حسن‌لی، ۱۳۸۳)، زلف و دل (صیادکوه و رحمانیان، ۱۳۹۲)، اشیا و محیط پیرامون (بساک و میرنژاد، ۱۳۹۴)، می و متفرعات آن (ترکمانی باراندوزی و دیگران، ۱۳۹۴)، و می و چهره (محمدی کله‌سر و وکیلی مطلق، ۱۳۹۹). گروهی دیگر از مقالات، به کاوش در ساختار و ویژگی‌های گوناگون تصویر شعر حافظ پرداخته‌اند، چنانکه باقری خلیلی و دیگران (۱۳۹۲) درباره‌ی «طرح‌واره‌ی چرخشی در غزلیات حافظ»، نبی‌لو و بهرام‌نیا (۱۳۹۸) پیرامون «مقایسه‌ی بن‌مایه‌های تصاویر شعری حافظ با شاعران دیگر»، شهبازی (۱۴۰۰) راجع به «تصویر هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ»، کمالی بنیانی و امامی (۱۴۰۰) درباره‌ی «تلفیق استعاره‌ی مفهومی و تصویر» و طاهری (۱۴۰۱) در زمینه‌ی «تصویر در تصویر در شعر حافظ»، مطالب مفیدی را یافته‌اند. با این‌همه، تا آنجا که نگارنده می‌داند، تاکنون تصاویر شعر حافظ به شیوه‌ای که در مقاله‌ی حاضر، براساس اصول هنری کارکردگرایانه تحلیل شده، در هیچ‌یک از منابع پیش‌گفته نیامده‌است.

۴. روش تحقیق و تحلیل هنری کارکردگرایانه‌ی شعر

توضیح و تدوین اصول تحلیل هنری کارکردگرایانه‌ی شعر مدنظر نگارنده، که نتیجه‌ی مطالعات نظری و سوابق عملی او در نقد است، نیاز به فرصتی مستقل و مبسوط دارد؛ اما در سخنی کوتاه می‌توان جوهره‌ی تحلیل هنری مبتنی بر کارکرد سازه‌ها و فرایندهای^۳ شعری را چنین تعریف کرد: تحلیل هنری عبارت است از بررسی سازه‌ها و فرایندهای لغوی و ادبی شعر از نظر کارکردی، که هریک از آن‌ها در رسیدن شعر به اهداف نهایی معناشناسانه و زیبایی‌شناسانه‌ی و ارتباطی آن دارند.

هنرها هرچند در سطح اصول کلی، اشتراکات بسیار دارند، اما روشن است که نقطه‌ی تمرکز، شرح جزئیات و هدف نهایی هر تحلیل هنری از شعر، به‌شدت تحت تأثیر دیدگاه هنری و هنر موردعلاقه‌ی منتقد خواهد بود؛ زیرا مثلاً نگاه یک محقق آشنا به موسیقی به شعر حافظ، با منتقدی که شعر او را از دیدگاهی مبتنی بر نقاشی یا سینما می‌نگرد می‌تواند کاملاً متفاوت باشد. از این گذشته، هریک از این نگاه‌ها، ویژگی‌ها و جنبه‌ی خاصی از شعر را آشکار خواهد کرد. از این لحاظ، مفهوم ایماژ یا تصویر شعری، همان‌گونه که از خود این اصطلاح پیداست، کاملاً می‌تواند با هنرهای تجسمی و بصری مانند نقاشی و سینما مرتبط باشد. از این‌رو هدف این نوشتار آن است که از دیدگاه خاص مبانی و اصول و گاه شگردهای هنری مرتبط با نقاشی و سینما، نگاهی کوتاه به شعر حافظ داشته باشد و نشان دهد که چگونه می‌توان از طریق این دو دیدگاه، زیبایی‌های ناپیدا در شعر حافظ را بهتر یافت و عمیق‌تر تماشا کرد.

۵. اهمیت و معنای اصطلاحات نقاشی در شعر حافظ

نخستین نکته در بررسی شعر حافظ و پیوند آن با نقاشی این است که براساس نشانه‌هایی که در شعر حافظ آمده می‌توان اطمینان یافت که او به‌خوبی با نقاشی آشنایی و حتی انس و الفت داشته و احیاناً خود وی نیز عملاً دستی در نقاشی داشته‌است.

این‌گونه اشاره‌ها به نقاشی را در بسیاری از ابیات دیوان حافظ می‌توان یافت، اما هدف ما در این نوشتار، جست‌وجوی این نوع اشارات نیست، بلکه صرفاً بر آنیم تا با ذکر یکی دو مورد از آن‌ها نشان دهیم که حافظ به‌لحاظ هنری، از شباهت کار تصویرآفرینی شاعرانه‌ی خود با کار نقاشان، کاملاً آگاهی داشته و اصرار دارد که در نقاشی و صورتگری، به مقام استادی رسیده و خود را در این شیوه، از برترین نقاشان جهان و به‌ویژه صورتگران چین و حتی مان‌ی (پیامبری که معجزه‌اش نقاشی بوده) استادتر می‌دانسته‌است، تا حدی که در غزلی، با کمال اطمینان می‌گوید:

اگر باور نمی‌داری، رو از صورتگر چین پرس

که مان‌ی نسخه می‌خواهد ز نوک کلک مشکینم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۸۷)

البته مقصود اصلی حافظ از این‌گونه تعبیرات آن است که نشان دهد تصاویر و ایماژهایی که او در هر بیت از خلق کرده چنان زیبا و شکوهمندند که برترین استادان نقاشی جهان نیز باید آن‌ها را سرمشق خود سازند. این سخن حافظ را به‌راستی خوانندگان و منتقدان آشنا با هنر نقاشی، نه ادعایی شاعرانه، که حقیقتی آشکار و عیان می‌یابند، حقیقتی که نمونه‌های آن را در سراسر دیوان وی می‌توان دید.

چنانکه گفتیم، توجه حافظ به «نقش» و «نقاش» و اسباب نقاشی و اصطلاحات مرتبط با آن، در سراسر دیوان وی به چشم می‌خورد، اما آشنایی او با نقاشی، فقط به حد امور عملی محدود نمی‌شود، بلکه با تعمق بیشتر می‌توان دید که او برای خود، مبانی نظری و فلسفی خاصی درباره‌ی نقاشی و مفهوم اساسی تصویر و نقش یا، به اصطلاح امروز، «فرم» داشته‌است. او اصطلاح «عالم تصویر» را به همین طریق فلسفی به‌کار برده‌است، مثلاً در آنجا که در تحسین زیبایی معشوقه می‌گوید:

نازنین‌تر ز قدت در چمن ناز نرست

خوش‌تر از نقش تو در «عالم تصویر» نبود

(همان: ۲۰۶)

در اینجا، عالم تصویر مفهومی هنری-ریاضی است که با یک نگاه گسترده‌ی فلسفی، همه‌ی صورت‌های ممکن را دربر می‌گیرد. پسندیدن و انتخاب یکی از این تصاویر ممکن براساس معیار زیبایی و وجود «آن» به مفهوم حافظانه‌اش، «نقش خوش» نامیده می‌شود. با این‌که شگفت‌آور به نظر می‌رسد، اما کاملاً محرز است که حافظ درباره‌ی عالم تصویر و نقش و زیبایی، به روشنی فلسفه‌ای مشخص داشته‌است. حافظ جهان خلقت را نیز از همین منظر می‌بیند و معتقد است این جهان شگفت‌آور، آفریده‌ی نگارنده‌ای است که همچون مهندسی که با ابزار علمی (پرگار) نقش می‌آفریند، کار او نیز کاملاً مبتنی بر اصول ریاضی و هندسی است. براساس چنین محاسباتی است که او این همه نقش‌های شگفت و تصورنکردنی را پدید آورده‌است. این نقاش کائنات را حافظ چنین ستایش کرده‌است:

خیز تا بر کلک آن نقاش، جان افشان کنیم

کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

(همان: ۱۳۴)

آشنایی حافظ با نقش و نقاشی، از این مباحث نظری فراتر می‌رود و گاه درست مانند نقاشی حرفه‌ای سخن می‌گوید. شاهد این مدعا را در بیت زیر می‌توان دید که برای توصیف یکی از عاطفی‌ترین حالات روحی خود، تعبیر «نقاشی کردن بر روی آب» را چنان صمیمانه و آشنا به کار برده‌است که شکی در انس و الفت عملی او با هنر نقاشی باقی نمی‌ماند. در این بیت، شاعر خود را دقیقاً همچون نقاشانی توصیف می‌کند که هنگام به هیجان آمدن از منظره یا وقتی که جرقه‌ی اندیشه‌ی تابلویی جدید در ذهنشان می‌درخشد، عادت دارند با اشاره‌ی انگشت بر هوا نقاشی بکشند. حافظ این صحنه‌ی نقاشانه را دو بار در یک غزل توصیف کرده‌است:

دیشب به سیل اشک، ره خواب می‌زدم نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم

نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم بر کارگاه دیده‌ی بی‌خواب می‌زدم

(همان: ۲۶۵)

در این دو بیت، شاعر مانند نقاشی ماهر، تصویر جمال زیبای یار را در نظر گرفته‌است و در طول شب بی‌خواب خویش می‌کوشد نقش این نگار نازنین را بر صفحه‌ی آب ترسیم کند. او عاشق خیال‌پردازی است که غرق در رؤیای عاشقانه‌ی خود، کنار جویباری از اشک نشسته‌است و بر آب رونده و ناپایدار این جویبار گذرا، صورت معشوقه را نقاشی می‌کند. در این بیت، از سویی، تعبیر زبانی زیبای «نقش بر آب زدن» با صراحت و بی‌پردگی، به بی‌حاصل بودن این خیالات عاشقانه‌ی غیرممکن اشاره می‌کند و از سوی دیگر، «سیل اشک» و «آب» در کنار «نقش زدن»، تصویری ذهنی می‌آفریند که از جمله نقاشی با آبرنگ را تداعی می‌کند. این درآمیختن هنرمندانه‌ی تصویر ذهنی و تعبیر زبانی، خود، یکی از اساسی‌ترین رازهای بوطیقای فنی شعر دلپذیر و پرتأثیر حافظ است.

این شگرد حافظانه گاه به دلیل آن‌که بسیار ناپیدا و خاموش به کار گرفته می‌شود، با این‌که خواننده را ناخودآگاه از جادوی کلام سرمست می‌کند، اما کمتر مورد توجه آگاهانه‌ی او قرار می‌گیرد؛ به طوری که غالباً خواننده، یا متوجه علت فنی ایجاد این حس ذهنی دلنشین نمی‌شود، یا اگر هم متوجه شود، آگاهی بر این شگرد شاعرانه‌ی لطیف، هرگز مزاحم و مانع جریان ادراک شعر و تلذذ از آن نمی‌گردد. این درست برعکس کار برخی شاعران دشوارسرای سبک هندی است که در پیروی از حافظ، همین شیوه را تقلید کرده‌اند، اما در به کارگیری آن افراط نموده‌اند و در تقلا برای به رخ کشیدن هنرنمایی خود، پیچیدگی سخن را از حد طبیعی فراتر برده‌اند و مانع جریان یافتن سیال معنا و درک طبیعی تصویر در ذهن خواننده شده‌اند. اساساً در سبک هندی، شاعران هنگام درآمیختن تصویر شعری با تعبیر زبانی، چنان مسحور هنرنمایی‌های خود می‌شوند که گویی هدف اصلی شعر را فراموش می‌کنند و اصرار دارند برای اثبات قدرت شاعری و سخن‌پردازی خود، خواننده را به سرگردانی در معنا و تحیر از انشا، همچنان در سطح لایه‌ی گیج‌کننده‌ی صنایع شعر محصور نگاه دارند.

این خطای بزرگ البته در هنرهای دیگر نیز اتفاق می‌افتد و هنرشناسان نکته‌سنج آن را به‌خوبی می‌شناسند. هربرت رید در کتاب ارزشمند خود، به نام معنی هنر، آن را نمایش غیرلازم «شیرین‌کاری»های برآمده از قدرت‌نمایی فنی هنرمندان خودنمایی می‌داند که در عمل، موجب انحراف توجه مخاطب از اصل اثر هنری می‌شود. او تأکید هنرمندان بر این هنرنمایی‌های فنی را شبیه معماری می‌داند که پس از اتمام بنا، همچنان اصرار دارد داربست‌های اطراف ساختمان را سر جای خود نگاه دارد (رید، ۱۳۵۲: ۱۴۵). اما حافظ غالباً صناعات شعری را آشکار نمی‌کند و آن‌ها را به رخ مخاطب نمی‌کشد؛ بلکه این خود خواننده است که به‌تدریج و با انس گرفتن با زوایای زبان شعر او، اندک‌اندک این نکته‌های ناپیدا را کشف می‌کند و این اکتشاف گام‌به‌گام و دائمی، همواره اسباب لذت بیشتر او از شعر حافظ می‌گردد.

۶. تعاریف و مبانی تصویرپردازی براساس نقاشی و سینما، برای تحلیل شعر حافظ

برای مشاهده‌ی قله‌های زیبایی شعر حافظ و رسیدن به حدی که بتوان تحلیل هنری درست و عمیقی از هر بیت و غزل ارائه داد، نخست باید با معنای ایماژ و نقش آن آشنایی داشت. ایماژ اصطلاحی است که در نقد ادبی غرب بسیار به‌کار برده می‌شود و گستره‌ی معنایی وسیعی دارد، تا جایی که گاه به تصویری ذهنی که در ذهن خواننده ایجاد می‌شود اطلاق می‌گردد و گاه به تأثیری کلی که شعر با مجموعه‌ی عناصر خود ایجاد می‌کند. بر همین اساس است که شاعری چون سی. دی لوئیس (C. Day Lewis) در کتاب تصویر شاعرانه (*Poetic Image*)، ایماژ در معنای محدود را «تصویری ساخته‌شده از واژه‌ها» می‌داند و تصویر در معنای وسیع را آن می‌داند که کل شعر تصویری باشد که خود از مجموعه‌ای از تصاویر فراهم آمده شده باشد (رک. شفیع، ۱۳۷۰: ۹). پیداست که میان معنای اول و دوم ایماژ، فاصله‌ی بسیار هست. در مباحث سنتی تصویر، معمولاً معنای اول ایماژ مدنظر است و درباره‌ی تصویر کلی یا فضایی که تمامیت شعر در پایان، در ذهن خواننده ایجاد می‌کند، کمتر بحث شده‌است. باید توجه

داشت که حتی تصویر از نوع اول (تصاویر مشخص و معین شعری) نیز، خود، انواع مختلفی دارند که برخی از آن‌ها، در علم بیان سنتی، با تأکید و دقتی بیشتر، بررسی شده‌اند؛ ازجمله در مبحث تشبیه، صورتهای شعری را به: صور ساده و مرکب تقسیم کرده‌اند که در شعر حافظ، هر دو نوع را می‌توان دید. البته با این تفاوت که یافتن تصاویر ساده در شعر حافظ دشوارتر است؛ برای نمونه، در مصراع «بر آن چشم سیه، صد آفرین باد!» (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۳)، تصویر ساده‌ی یک چشم سیاه را که مانند یک طراحی سیاه‌قلم است، می‌توان دید، ولی یافتن این‌گونه تصویرهای ساده در شعر حافظ واقعاً دشوار است؛ زیرا قدرت تصویرپردازی نقاشانه‌ی حافظ چنان شگفت‌آور است که مثلاً برای تجسم و ترسیم صحنه‌ای که حافظ در یکی از زیباترین ابیات خود خلق کرده، باید امکانات و توانایی‌های بسیاری در نقاشی را درهم آمیخت تا شاید بتوان در یک تابلو، بیت زیر را نقاشی کرد:

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت به تماشای تو آشوب قیامت برخاست

(همان، ۱۰۷)

دقت بیشتر در ظرافت‌های این بیت شگفت‌انگیز و زیبا نشان می‌دهد که هنر نقاشی، با همه‌ی توانایی‌های خود، در تجسم و ترسیم این بیت، کاستی‌هایی خواهد داشت؛ چراکه هنر نقاشی نه می‌تواند خرامیدن مستانه‌ی زیبای یار در جمله‌ی «مست بگذشتی» را چنانکه در خیال خواننده شکل می‌گیرد، نشان دهد، نه قدرت آن را دارد که طنین آشوب و غوغایی که از ملکوت برخاسته را به گوش مخاطب برساند و نه به‌سادگی قادر است تصویری درخور تصور عظیم ذهنی ما از ملکوت و قیامت و تداعی‌های همراه آن بیافریند. از همین روست که شاید بهتر باشد تصاویر شعر حافظ را (که هرگز ایستا نیستند) به جای مقایسه با هنر نقاشی، با سینما قیاس کنیم؛ چون سینما علاوه بر جنبه‌های بصری، قادر به نمایش عینی^۴ حرکت و پخش آوای موسیقی و خلق ریتم نیز هست. البته خواهیم دید که حتی سینما نیز، با آن‌همه امکانات، نمی‌تواند همه‌ی ویژگی‌ها و توانایی‌های عظیم شعری چون شعر حافظ را در خود منعکس کند.

ریشه‌ی همه‌ی این توانایی‌های عظیم و ظریف شعر را که از همه‌ی هنرهای بصری فراتر می‌رود، باید در ایجاد پیوند ناشناخته‌مانده‌ی زبان و ذهن انسان دانست؛ زیرا شعر اگرچه به‌ظاهر به‌واسطه‌ی زبان است که با ذهن انسان رابطه برقرار می‌کند، اما پیوند و خویشاوندی ذهن و زبان یا، به عبارت دیگر، سنخیت ادراک و ارتباط هنگام شنیدن شعر، چنان نزدیک است که غالباً نمی‌توان کوچک‌ترین تصور آگاهانه‌ای از ماهیت و کارکرد آن داشت. منشأ این پیوند و همزادی تصویر و زبان را باید اولاً در مبانی اساسی نشانه‌شناسی زبان انسان و ثانیاً در چگونگی ادراک شعر (به گونه‌ای که در شعرشناسی شناختی مطرح می‌شود) جست. در نشانه‌شناسی زبان، هر دال وظیفه دارد تصویر اشیای عینی جهان بیرون (یا تصویری را که ما از آن پدیده‌ها در ذهن داریم) بیان کند، مثلاً در واژه‌ی «پروانه»، همواره تصویری از پروانه وجود دارد. هرچند گاهی در کاربردهای روزانه‌ی زبان، درجه‌ی وضوح و پررنگی این تصویر در ذهن ما، همیشه یکسان نیست و ممکن است این‌گونه تصویرهای نهفته در عمق واژه‌ها، بسیار کم‌رنگ و حتی ناپدید شوند، اما ماهیت و کارکرد شعر به گونه‌ای است که درست برعکس این، شاعر می‌تواند با تمهیدات و شگردهایی که در اختیار دارد، «توجه» خوانندگان به این نوع تصاویر را تا حد زیادی افزایش دهد. تحلیل ادراکی «توجه» خواننده هنگام خوانش شعر، اخیراً در شاخه‌ای از زبان‌شناسی شناختی با عنوان «شعرشناسی شناختی»، بسیار مورد توجه قرار گرفته‌است.

در شعرشناسی شناختی، چگونگی حرکت توجه خواننده در هنگام خواندن شعر، امری اتفاقی نیست؛ زیرا اساساً «توجه، تجربه‌ای پویاست که بخش‌های موردنظرش را برمی‌گزیند، نه این‌که همه‌ی بخش‌ها را به یک اندازه پوشش دهد» (Stockwell, 2020: 75)؛ چراکه هم در حوزه‌ی بصری و هم در متن شعر، معمولاً «با ترکیبی غنی از اشیاس بالقوه جالب روبه‌رو هستیم که هرکدام برای جلب توجه، با هم در رقابت‌اند» (استاکول، ۱۳۹۳: ۳۸). شعرشناسی شناختی برای تبیین دقیق و توصیف روشن جنبه‌های مختلف توجه خواننده‌ی شعر و انواع عناصری که به این ساحت ادراکی ارتباط دارند، مفاهیم و

اصطلاحات خاصی را به کار می‌گیرد، اما در این نوشتار، برای پرهیز از پیچیدگی، تلاش شده هنگام بیان این‌گونه مفاهیم، که همگی به‌نوعی با مسئله‌ی «توجه» ارتباط دارند، مطلب را با سخنی آشناتر و معمولاً با نمونه‌های ملموس بیان کنیم.

۷. نمونه‌هایی از تحلیل تصویرپردازی در شعر حافظ، براساس هنر نقاشی و سینما

آشنایان با فن شعر به‌خوبی می‌دانند که شعر می‌تواند نوع و درجه‌ی ظهور تصویر در واژه و چگونگی توجه خواننده به آن را به طریقی تقریباً آگاهانه تنظیم کند. درواقع بخش بزرگی از فنون شاعری، مرتبط با همین مسئله است؛ زیرا شاعر باید مانند یک نقاش یا کارگردان، چگونگی جزئیات نمایش تصاویر را انتخاب کند. شاعر برای این کار، هم امکاناتی ازپیش‌آماده دارد و هم از قدرت خلاقیت خود بهره می‌گیرد. مثلاً تلمیح یکی از ابزارهایی است که شاعر با ذکر یک کلمه در جایگاه مناسب می‌تواند تصویر خاصی را از شخصی یا شیئی پدید آورد یا حتی داستان مفصلی که مربوط به آن است و همه‌ی خوانندگان با آن آشنا هستند را به طرزی برق‌آسا، در ذهن مخاطب تداعی نماید. برای نمونه، در بیت زیر، واژه‌ی «یوسف» البته با قرارگرفتن در کنار «به زر فروختن»، داستان عجیب زندگی حضرت یوسف و صحنه‌ی فروش او به کاروانیان در سر چاه کنعان را تداعی می‌کند:

یار مفروش به دنیا، که بسی سود نکرد آن‌که یوسف به زر ناسره بفروخته بود

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۷)

به‌اختصار می‌توان گفت که ذهن انسان هنگام مواجهه با قطعه‌ای کامل و زیبا همچون بیتی از حافظ، در حالت مطلوب، به دلیل سرعت انتقال، کیفیت عالی و پیچیده‌ی دریافت ذهنی و گستره و عمق ایجاد معانی که با فعال ساختن فرایند تداعی ذهنی، با همراهی تخیل و به‌وسیله‌ی تکرار زاینده‌ی پی‌درپی این معانی برانگیخته شده‌است، به یاری حافظه، چنان دریافت گسترده و پیچیده‌ای از شنیدن شعر پدید می‌آورد که تشریح

جزئیات آن برای اهل فن دشوار و برای ناآشنایان با اعجاز سخن، باورنکردنی و اغراق‌آمیز جلوه می‌کند.

درحقیقت علوم ادبی قدیم و نظریه‌ها و رویکردهای جدید، هریک، در حد کفایت ابزارها و روش‌های خود، بیشتر در پی کشف و توضیح ساختمان الگوهای ادبی تصویرساز هستند. تحقیق در چگونگی آفرینش تصویر شعر، پژوهش درباره‌ی چگونگی فرایند ادراک این تصویر شاعرانه در ذهن مخاطب و یا تعمق در چگونگی نقش زبان در این دو فرایند، به حوزه‌ی روان‌شناسی آفرینش هنری، روان‌شناسی ادراک هنری، شاخه‌های مختلف زبان‌شناسی، رویکردهای نقد ادبی و نیز نشانه‌شناسی تعلق دارد. البته بدیهی است که هنگام سخن‌گفتن معمولی یا حتی تحلیل‌های مرسوم ادبی، هیچ نیازی به ورود به جزئیات فنی ساختمان شعر، فرایندهای ذهنی آفرینش ادبی یا مکانیسم روان‌شناسانه‌ی دریافت و تأثیرپذیری از شعر نیست؛ زیرا نتیجه‌ی همه‌ی این عوامل، به‌طور خلاصه، در تعبیر کلی ما از مفهوم «زیبایی و تأثیر شعر»، به‌سادگی بیان می‌شود.

دقت در شعر فارسی نشان می‌دهد که برخی شاعران بر جزئیات این مطلب وقوف بیشتری داشته‌اند و حتی از آن سخن به‌میان آورده‌اند؛ مثلاً وحشی بافقی در سخنان زیر که از زبان مجنون در توصیف لیلی گفته شده‌است، به‌روشنی نشان می‌دهد که با مبانی این نوع نگاه ذهنی و تصویرپردازی سوژکتیو که از تصویر ایستا می‌گذرد و به موضوع نگاه خود، حیات و حرکت و معنای عاطفی و عمق می‌بخشد، کاملاً آشناست. در این ابیات، مجنون همچون روان‌شناسی آگاه و عمیق، به کسی که به انکار زیبایی لیلی برخاسته توضیح می‌دهد که:

اگر در دیده‌ی مجنون نشینی	به‌غیر از خوبیِ لیلی نبینی
تو «قد» بینی و مجنون «جلوه‌ی ناز»	تو «چشم» و او «نگاه ناوک‌انداز»
تو «مو» می‌بینی و من «پیچش مو»	تو «ابرو»، او «اشارت‌های ابرو»
دل مجنون ز «شکرخنده» خون است	تو «لب» می‌بینی و «دندان» که چون است

(وحشی بافقی، ۱۳۹۲: ۴۵۴)

اگر این بیت‌ها را چند بار با دقت و تأمل بخوانیم، نخست پی خواهیم برد که این شاعر نیز، مثل یک سینماگر، به جای ترسیم صرف «قد»، حرکت زیبای ناشی از ناز قامتِ یار را به تصویر می‌کشد؛ به جای «چشم»، نگاه زنده و پویا و ناوک‌انداز یار را بر پرده‌ی شعر نمایش می‌دهد؛ حرکت پرپیچ‌وتاب گیسوان یار، اشارت‌های زیبا و پرمعنای ابروی دوست، و شکرخنده‌هایی که دل مجنون را خون کرده‌اند از مرز تصویرهای ایستا و تک‌بعدی درمی‌گذرند و به اوج بازنمایی هنرمندانه نزدیک می‌شوند. گویی سراینده‌ی این ابیات، با اشاره به تفاوت عظیم هنری که میان تصویر «لب» و «لبخند» وجود دارد، برای اولین بار، به ما می‌آموزد که چرا شاهکار جهانی لئوناردو داوینچی را با عنوان زیبا، فریبنده و عمیق «لبخند مونالیزا» - و نه «لب مونالیزا» - نام‌گذاری کرده‌اند. این نکته که نقاش بزرگی چون داوینچی از ترسیم ساده‌ی لب، به بازنمایی لبخندی رازآلود توفیق می‌یابد این حقیقت نهفته را نیز آشکار می‌کند که نقاشی به معنای هنرمندانه‌ی آن نیز به شیوه‌ی خود در تجسم حرکت تواناست.

به‌ظاهر در نقاشی، برعکس سینما، حرکت مشهود نیست؛ چون مثلاً در تابلو نقاشی، پرندگان به معنای فیزیکی حرکت نمی‌کنند، اما نقاش ابرها و پرندگان را در حال حرکت نقاشی می‌کند و غالباً به‌خوبی می‌تواند نمایش یا مفهوم حرکت را به مخاطب القا کند. شاید بتوان گفت که نقاشی از طریق امکانات خاص خود که غالباً جنبه‌ی نشانه‌شناسانه و ایما و اشاره‌ی غیرمستقیم و قراردادی دارند، حرکت را به ذهن مخاطب تعلیم‌دیده القا می‌کند، اما سینما به‌لحاظ فنی، به‌سادگی توان نمایش عینی و واقع‌نمای حرکت را دارد. در شعر حافظ نیز گاه بیتی مانند یک تابلو رنگین نقاشی، تصویری کامل را ایجاد می‌کند و حتی فراتر از آن، با کمک سلسله‌ای از تصاویر متعدد و پی‌درپی، قصد دارد تصویری کلی و کامل مثلاً از سراپای معشوقه و زیبایی‌ها و حرکات و سکناات او را مانند یک فیلم سینمایی ترسیم کند. برای نمونه، می‌توان غزلی را شاهد آورد که با بازخوانی آن، همراه با ترنم زیبای نغمه‌های موسیقی کلام، معشوقه‌ی حافظ از پسِ قرن‌ها، چنین بر پرده‌ی سینمای شعر او ظاهر می‌شود:

دامن‌کشان همی‌شد در شرب زر کشیده
صد ماهرو ز رشکش، جیب قصب دریده
از تاب آتش می، بر گرد عارضش خوی
چون قطره‌های شبنم، بر برگ گل چکیده
لفظی فصیح و شیرین، قدی بلند و چابک
رویی لطیف و زیبا، چشمی خوش و کشیده
یاقوت جان‌فزایش از آب لطف زاده
شمشاد خوش‌خرامش در ناز پروریده
آن لعل دلکشش بین و آن خنده‌ی دل‌آشوب
و آن رفتن خوشش بین و آن گام آرمیده
آن آهوی سیه‌چشم از دام ما برون شد

یاران، چه چاره سازم با این دل رمیده!

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۲۶)

نگریستن به این غزل از دیدگاه سینمایی، درحقیقت چیزی به اصل شعر اضافه نمی‌کند؛ بلکه تنها توجه ما را به وجود این جنبه از شعر جلب می‌نماید و باعث تلذذ بیشتر و ادراک بهتر شعر می‌شود. ذهن ما می‌آموزد که به‌جای تصاویر ایستا، به تصاویر شعر در حال حرکت و پویا بنگرد. این توانایی ذهنی جدید به ما فرصت می‌دهد با زبان گویاتری بتوانیم دریافت ذوقی و هنری خود از این شعر را برای دیگران نیز بازگو کنیم.

پیش‌تر بیان شد که توانایی تجسم حرکت را نه تنها در سینما، که در شعر و نقاشی نیز می‌توان دید. تاریخ هنر نقاشی غرب نشان می‌دهد که این توانایی در نقاشی و حتی مجسمه‌سازی در نمایش حرکت، به‌ویژه در سبک باروک،^۵ به اوج می‌رسد؛ زیرا یک اصل اساسی در مکتب باروک، تأکید بسیار بر نمایش حرکت است، تا جایی که هاینریش ولفلین در کتاب خود، *رئسانس و باروک*، جوهر این سبک را نمایش «حرکت

متمکن در حجم» می‌داند (رک. رید، ۱۳۵۲: ۱۱۷). این ویژگی اساسی باروک در نقاشی‌های اعجاب‌آور روبنس یا در مجسمه‌های شگفت‌انگیز دو مجسمه‌ساز ایتالیایی هم‌عصر، به نام‌های برنینی (Bernini) و برومینی (Borromini)، به اوج رسیده‌است. بی‌شک کسانی که با شاهکارهای نقاشی و مجسمه‌سازی باروک آشنایی دارند تصدیق خواهند کرد که حافظ، آنگاه که سرمست از باده‌ی هنر و آزاد از همه‌ی قید و بندها، شجاعانه به ترسیم خیالات بی‌پروای خود می‌پردازد، شاهکارهایی خلق می‌کند که اگر در صفحه‌ی ذهن، با شکلی عینی تجسم پیدا کنند، می‌توانند کاملاً به‌لحاظ بصری، به آثار درجه‌اول باروک شباهت بسیار داشته باشند؛ مثلاً یکی از تابلوهای بسیار مشهور روبنس، «ربایش دختران لئوکیپوس» (The Rape of Daughters of Leucippus) است که به‌ویژه به‌لحاظ ترکیب‌بندی و نمایش فوق‌العاده چشمگیر حرکت، شاهکاری جهانی به‌شمار می‌رود. این تابلو صحنه‌ای از اساطیر یونان را نشان می‌دهد که در آن، فرزندان زئوس و لذا، یعنی دو پسر دوقلویی که یکی در مبارزه و دیگری در سوارکاری مهارت بسیار داشته و غالباً با صورت فلکی «دو پیکر» مرتبط دانسته می‌شوند، سوار بر اسب‌های سرکش خود، در حال ربودن دو دختر زیبای لئوکیپوس هستند. نقاش با اغراق در حرکت اسبان سرکش، اندام‌های ورزیده و قوی دو سوارکار، و بدن‌های زیبا و کشیده اما فربه دختران، پیچ‌و تاب گیسوان، لباس‌ها و پارچه‌ها و یکی دو فرشته‌ی خردسال که در صحنه در پروازند، از سویی، زیبایی‌های جسم برهنه‌ی انسان و پیکر قوی و عضلانی اسب را هنگام حرکت ترسیم کرده و از سوی دیگر، توانسته با استفاده از عناصری چون فرشتگان خردسال و دورنمای خیال‌انگیزی از دشت و تپه‌های رؤیایی، حالت اثیری این تجسم اسطوره‌ای را نیز القا کند. عظمت، حرکت، زیبایی و جاودانگی خاص ترکیب کلی این تابلو، آن را در نوع خود، اثری جاودانه کرده‌است. این تابلو عظیم‌گویی این شعر حافظ را در ذهن تداعی می‌کند:

فردا اگر نه روضه‌ی رضوان به ما دهند غِلْمان ز روضه، حور ز جنت به‌در کشیم!

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۹۸)

بیرون کشیدن حور و غلمان از بهشت و خواستار روضه‌ی رضوان شدن، در بافت فرهنگ عرفانی، تفسیرهای ویژه‌ی خود را دارد، اما اگر به‌عنوان موضوع یک تابلو نقاشی به یک نقاش هنرمند (با پیش‌فرض‌های نقاشی کلاسیک غربی) سفارش داده شود، به احتمال بسیار، وی به دنبال خلق طرحی شبیه به تابلو روبنس خواهد بود، به‌ویژه آن‌که خود حافظ نیز در سراسر ابیات این غزل، روحی از حرکت و اعتراض و پرده‌داری و سرکشی را دمیده که به‌خوبی تکمیل‌کننده‌ی تصویر بیت مورد بحث هستند:

صوفی، بیا که خرقه‌ی سالوس برکشیم

واین دلق زرق را خط بطلان به سر کشیم

فردا اگر نه روضه‌ی رضوان به ما دهند

غلمان ز روضه، حور ز جنت به‌در کشیم!

بیرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان

غارت کنیم باده و شاهد به‌بر کشیم

عشرت کنیم، ورنه به حسرت کشندمان

روزی که رخت جان به جهان دگر کشیم

سرّ خدا که در تنق غیب منزوی است

مستانه‌اش نقاب ز رخسار برکشیم

کو جلوه‌ای ز ابروی او، تا چو ماه نو

گوی سپهر در خم چوگان زر کشیم

(همان)

این غزل، که در هر بیت آن، سرکشی و حرکت و اعتراض و شهرآشوبی و شورش و هیاهو و سرمستی و تابوشکنی موج می‌زند، واقعاً با تابلوها و مجسمه‌های شناخته‌شده‌ی مکتب باروک برابری می‌کند، اما گویا در پی این بدمستی لجام‌گسیخته‌ی تخیل پر شر و شور، شاعر شیرازی ناگهان به خود می‌آید و شاید با یادآوری گران‌جانان زمانه

و طالبان خموشی و رخوت خیال و از بیم تکفیر و انتقام آنان، در بیت آخر، با لحنی کاملاً متفاوت و یکسره محافظه‌کارانه، زبان به عذر می‌گشاید:

حافظ، نه حد ماست چنین لاف‌ها زدن پای از گلیم خویش چرا بیشتر کشیم؟!

(همان)

این فراز و فرود، فرازجویی پرواز خیال و فروخوردن سخن، در دیوان حافظ بی‌سابقه نیست و احتمالاً ریشه‌ی آن را در زمینه‌های تاریخی و اجتماعی عصر حافظ و نیز در علل روان‌شناسانه‌ی روحيات و شخصیت وی باید جست. اما این فراز و فرودهای روحی نقاش یا شاید مصلحت‌اندیشی‌های او برای در امان ماندن از آزار گران‌جانان هنرنشناس، در شیوه‌ی کار و حاصل هنر و قدرت تصویرپردازی کمال‌یافته‌ی شعر او تأثیر بسیار دارد و حتی درجه‌ی موفقیت او را تعیین می‌کند. مثلاً مولانا، به‌ویژه در غزلیات شمس، همواره از روحیه‌ای سست‌پنده و بی‌پروا برخوردار است و بی‌ترس و بی‌اعتنا هرچه را بخواهد با قلم‌موی شعر خویش رقم می‌زند. او حتی در زمینه‌ی تصویرپردازی غنایی هم روحیه‌ای سخت سلحشورانه دارد و مثلاً در بیت یگانه و جاویدان زیر، تابلویی نقاشی یا صحنه‌ای سینمایی ترسیم کرده که بسیار زیبا و بی‌نظیر است:

یک دست جام باده و یک دست جعد یار رقصی چنین میانه‌ی میدانم آرزوست!

(مولانا، ۲۵۳۵: ۲۵۶)

اما در دیوان حافظ، بیتی هست که موضوع آن درست معادل این بیت مولاناست، ولی گویی برعکس محیط امن قونیه‌ی بهره‌مند از مدارای معین‌الدین پروانه که چنین آزادی خیال و بیان را برای شاعر مهاجر بلخی فراهم آورده بود، هوای شیراز امیرمبارزالدین‌زده‌ی آن عصر چنان نفس را در سینه‌ی شاعران حبس کرده بود که حافظ باید با ترس‌ولرز، در شعر خود از رقص نامی ببرد و نهایت عمل متهورانه‌اش آن باشد که در یک لحظه، بتواند دزدانه دست معشوقه را در دست خود بگیرد و آهسته بگوید:

رقص بر شعر تر و ناله‌ی نی خوش باشد

خاصه رقصی که در آن، دست نگاری گیرند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۸۷)

مجموعه‌ی این مثال‌ها به‌خوبی نشان می‌دهد که چنین نگاهی از منظر نقاشی و سینما به شعر، چه اندازه می‌تواند برای دیدن جنبه‌های مغفول اما جذاب شعر فارسی سودمند باشد، به‌ویژه آن‌که برخی از مسائل اصولی این دو هنر، مانند ترکیب‌بندی در نقاشی و تدوین در سینما، اساساً به یکدیگر شبیه‌اند و می‌توان با نگاهی ژرف‌تر، آن‌ها را در شعر حافظ تشخیص داد.

۸. ترکیب‌بندی و تدوین هنری از طریق سازه‌های زبانی، در شعر حافظ

یکی از مباحث مهم در نقاشی، کمپوزیسیون یا ترکیب‌بندی است که می‌توان آن را با تدوین و میزانشن در سینما، تا حدودی برابر دانست. در شعر، ترکیب‌بندی یا تدوین از طریق دخالت عامدانه و هدفمند در نحو یا، به قول زبان‌شناسان، با چینش‌های مختلف اجزای سخن در محور همنشینی ایجاد می‌شود. خوشبختانه نحو زبان فارسی، به شکلی کاملاً متفاوت با بسیاری از زبان‌های دنیا، امکانات بسیار زیادی برای جابه‌جایی سازه‌های نحوی، به‌ویژه در کلام منظوم، در اختیار فارسی‌زبانان قرار می‌دهد. درواقع شاعر از میان انواع مختلف صورت‌های ممکن که برای تدوین این عناصر استفاده می‌شوند، می‌تواند یکی را برگزیند. البته چنانکه قبلاً گفتیم، کار منتقدی که به تحلیل شعر می‌پردازد، اصلاً این نیست که به چگونگی جریان‌های ذهنی شاعر هنگام سرایش بپردازد؛ بلکه کار او تنها بررسی دلایل هنری است که به انتخاب صورت برگزیده و نهایی شعر منجر شده‌است. به بیت زیر توجه کنید:

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت به تماشای تو، آشوب قیامت برخاست

(همان: ۱۰۷)

برای درک درست این‌که چرا حافظ به شکل نهایی این بیت رسیده‌است، باید دلیل هنری انتخاب جایگاه نحوی تک‌تک اجزا و عناصر بیت مشخص شود؛ باید دید که «مست بگذشتی» در آغاز بیت، چه تأثیری در ایجاد زیبایی و کمال هنری این تصویر شعری دارد؛ زیرا درست از همین راه است که می‌توان قدرت شاعر و کمال شعر را نشان داد. درواقع در این روش، منتقد می‌کوشد نخست بهترین توجیه هنری^۷ از کوشش‌های شاعر را ارائه دهد. آنگاه است که او و خوانندگان می‌توانند برحسب میزان ذوق شخصی خود یا از راه‌های دیگری مانند مقایسه با سبک شاعران دیگر، درجه‌ی موفقیت او را تعیین کنند؛ چراکه در این قسمت از داوری یا، به عبارت بهتر، پسند ادبی این سلیقه و پسند شخصی منتقد یا خواننده است که باید به درجه‌ی کمال شعر امتیاز داد و نمی‌توان هیچ معیار عمومی و کلی دیگری برای این مرحله تعیین کرد. البته اگر در طول تاریخ، اجماع و پسند عمومی گروه کثیری از مردم، شاعری را تأیید نماید، مقامی خاص به اشعار وی اعطا می‌گردد. حافظ شاعری است که از آزمون ذوق عمومی و تاریخی، بسیار سربلند درآمده‌است. ازاین‌رو باید به یاد داشت که درمورد آثار عالی شاعران بزرگی چون وی، غالباً فقط محاسن سخن آن‌ها را مورد بحث قرار می‌گیرد و حتی تلاش می‌شود اصول موفقیت در فصاحت و بلاغت را از توانایی‌ها و موفقیت‌های سخن آن‌ها استخراج کرد. بنابراین با چنین دیدگاهی و به قصد کشف ظرافت‌های هنری این بیت زیبا، اگر به شیوه‌ی تدوین و چینش سازه‌ها در محور همنشینی بنگریم، نکته‌های جالبی خواهیم یافت. صرف‌نظر از برخی تغییرات کوچک، اگر سازه‌های اصلی بیت را جابه‌جا کنیم، امکان ایجاد ترکیب‌های زیادی و ازجمله خود صورت اصلی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. از خلوتیان ملکوت، به تماشای تو، [که] مست بگذشتی، آشوب قیامت برخاست.

۲. به تماشای تو، [که] مست بگذشتی، آشوب قیامت برخاست، از خلوتیان ملکوت.

هرچند ذهن ما به همان صورتی که در بیت حافظ آمده مانوس شده‌است و حتی بررسی صورت‌های محتمل دیگر را خوش نمی‌دارد، اما از نگاه زبان‌شناسی، هریک از این صورت‌های زبانی، طیف‌های معنایی و هنری خاصی را بیان می‌کنند که به شرط قصد شاعر به بیان آن‌ها، می‌توانستند متناسب‌ترین صورت ممکن باشند. از این رو انتخاب قطعی هریک از گزینه‌های محتمل سخن، خود، هنر بزرگی است که درجه‌ی موفقیت آن بستگی به قریحه و نبوغ شاعر دارد؛ گویی شاعر در آن واحد، همانند کارگردان، فیلم‌بردار و تدوین‌گر سینما، باید درباره‌ی اجزای تصویر در شعر بیندیشد و با سنجش همه‌ی جوانب، صورت نهایی را برگزیند (البته همچنان از یاد نبریم که این تفکیک جزء به جزء و شرح تفصیلی مراحل آن، با آنچه غالباً به صورت برق‌آسا و ناخودآگاه در ذهن خلاق شاعر می‌گذرد کاملاً متفاوت است و تنها یک روش کار تحلیل ادبی جهت شفاف‌سازی جزئیات زبانی و هنری شعر است).

از سوی دیگر، در بیت یادشده، میان تصویر و زبان، توازی خاصی وجود دارد؛ زیرا این گزینه‌های مختلف تدوین تصویر را در حوزه‌ی زبان می‌توان به شکل اجزا و سازه‌های نحوی مشاهده کرد. خوشبختانه در زبان فارسی، برخلاف بسیاری از زبان‌های دیگر، آزادی عمل زیادی در سطح نحوی وجود دارد و شاید همین امر عامل بزرگی در کمال شعر فارسی بوده‌است. البته می‌توان وارونه‌ی این نظر را هم مطرح کرد و گفت که این شعر قدرتمند فارسی بوده که به دلیل توانایی و رواج بی‌نظیرش در جامعه، نحو زبان فارسی را چنین انعطاف‌پذیر ساخته‌است. آگاهی جامعه از این انعطاف در چینش نحوی اجزای جمله در شعر فارسی را در رواج طنزآمیزی از صنعت طرد و عکس در مثالی چون مثال زیر که زبانزد خاص و عام است، می‌توان یافت که در آن، آزادی حرکت فاعل یا مفعول به آغاز جمله، به‌خوبی دیده می‌شود:

بُرده دل و جان من دلبر جانان من دلبر جانان من برده دل و جان من!
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۷۵)

حافظ در استفاده‌ی هنرمندانه از این امکان زبانی برای تنظیم ظرافت‌های معنا و منظور از طریق تجسم و تدوین شبه‌سینمایی در شعر، استاد بی‌بدیلی است. فهم این قدرت هنرمندانه زمانی معلوم خواهد شد که تصاویر حاصل از اجزای یک بیت را به شکلی درنظر بگیریم که گویی آن تصاویر را به‌ترتیب از چشم دوربین فیلم‌برداری می‌نگریم؛ مثلاً اگر به همین ترتیب، در ذهن خود، اجزای بیت زیر از شعر حافظ را بخش‌به‌بخش ترسیم کنیم، خواهیم داشت:

حلقه‌ی توبه / گر امروز / چو زهاد زخم خازن می‌کده / فردا / نکند در بازم
(همان: ۲۳۱)

با دقت در این بیت و تجسم تصاویر آن به همان ترتیب که شاعر خواسته، خواهیم دید که در این بیت، پیوند میان دو مصراع بسیار به یکی از شیوه‌های دقیقی که اصطلاحاً برش تطبیقی (Match Cut) نامیده می‌شود، شبیه است و در تدوین سینمایی برای پیوند هنرمندانه، دو صحنه‌ی متفاوت با استفاده از یک رابط مشترک از آن استفاده می‌گردد. در این نوع برش، مثلاً شخصیتی، درحالی‌که دستگیره‌ی درِ خانه را در دست دارد، می‌گوید: «باید با عجله بروم و در اداره، رئیس را ملاقات کنم»، سپس دستگیره‌ی درِ خانه را می‌چرخاند و هنگامی که در را باز می‌کند، ناگهان او را در اتاق رئیس می‌بینیم. این تکنیک معمولاً به قصد اختصار و ایجاز به‌کار گرفته می‌شود، اما بسته‌به خلاقیت کارگردان می‌تواند برای القای بسیاری از امور با هنرمندی به‌کار گرفته شود که برای دیدن نمونه‌های عالی آن در تاریخ سینما، باید به منابع تخصصی مراجعه کرد.

در بیت بالا نیز زدنِ «حلقه‌ی درِ توبه» ما را به زدنِ حلقه‌ی درِ می‌خانه منتقل می‌کند و به این ترتیب، براساس این نگاه، زیبایی و طنز خاصی در این بیت می‌یابیم که شاعر شیرازی، پیش از توبه‌کردن، در فکر شکستن آن و بازگشت به در میکده است و تازه بیم آن دارد که مبادا در را بر روی او باز نکنند. بنابراین تدوین نهایی مورد پسند شاعر، تنها

یکی از صورت‌های ممکنِ نحویِ این سازه‌هاست که با هدفِ هنریِ نهاییِ او بیشتر مطابقت دارد. استدلالِ طنزآمیزِ شاعر رند شیرازی، توبه و انکار شراب حکایتی است غیرممکن و حتی تصور حلقه بر درِ توبه کوفتن هم فوراً در ذهن او منجر به تصور محروم‌شدن و راه‌نیافتن به میکده است. این نوع استدلال، که اصطلاحاً «عذر بدتر از گناه» خوانده می‌شود، در شعر حافظ سابقه دارد:

من از ورع، می و مطرب ندیدمی زین پیش

هوای مغ‌بچگانم در این و آن انداخت!

(همان: ۱۰۵)

تدوین و ترتیب تصاویر در شعر حافظ، نمونه‌های دیگری هم دارد که با استفاده از دیگر عناصر زبان ایجاد شده‌است. به این بیت بنگرید:

سر ز حسرت به درِ میکده‌ها برکردم

چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود

(همان: ۱۰۷)

در این بیت، شاعر بارها و بارها جست‌وجو کرده و عاقبت از حسرت این‌که در همه‌ی صومعه‌ها، هیچ پیری شناسنده‌ی معشوقه نبوده، به میکده‌ها روی آورده‌است. این تکرارِ تصویرِ کلیِ شعر، شباهت بسیار به تکنیک سینمایی خاصی دارد که با نمایش صحنه‌های بسیار کوتاهی مثلاً از مرد فقیری که همه‌جا برای تهیه‌ی پولِ داروی فرزندش سر زده و عاقبت هم به آن دست نیافته‌است، به اختصار، کوشش بسیار او را بیان می‌کند، اما این تکرار صحنه‌ها در بیت بالا، صرفاً با افزودن «ها»ی جمع و افزودن «یک» به «پیر» به وجود آمده‌است. به عبارت بهتر، باید گفت که تسلط شاعر به الگوهای زبانی و تفاوت‌های ناچیز اما مؤثر آن، نقش مهمی در کمال قدرت تصویرآفرینی مناسب دارد.

۹. نتیجه‌گیری

آنچه تا کنون گذشت به‌خوبی نشان می‌دهد که این‌گونه نگاه هنری به شعر، بیش از هر چیز، باعث تربیت ذهن برای ادراک و تجسم و تلذذ بیشتر می‌شود؛ به گونه‌ای که با خواندن این نوع تحلیل از یک بیت، اساساً نگاه و تیزبینی ما نسبت به همه‌ی اشعار دیگر نیز دگرگون می‌شود و ناخودآگاه با دقت و حساسیت بسیار بیشتری به زبان شعر خواهیم نگرست. این نگرش نو با نگرش و برداشت‌های مرسوم و مدرسی سنتی، تفاوتی اساسی دارد؛ زیرا مثلاً شگرد هنرمندانه‌ای که زیبایی و جذابیت نوین و سینماگونه‌ای دارد، از دیدگاه صناعات ادبی سنتی، فقط شامل صنعتی است که مخاطب صرفاً نامی از آن می‌داند، بی‌آن‌که تصویر زیبای حاصل از آن صنعت ادبی کشف شود. نکته‌ی دیگر این‌که، این‌گونه مطابقت‌ها میان آثار ادبی و سینما، نباید موجب این تصور غلط شود که گویی شعر و ادبیات از این طریق می‌خواهند برای خود اعتبار کسب کنند؛ زیرا اصولاً مسئله برعکس است و این ادبیات است که با غنای خویش، ذوق هنرمندان حوزه‌های مختلف دیگر را نیز، آگاهانه و ناآگاهانه، شکوفا می‌کند و به آنان الهام می‌بخشد. از سوی دیگر، تعامل میان هنرهای مختلف، امری عادی و سازنده است، چنانکه تردیدی نیست که هم شاعران قدیم از نقاشی^۸ و معماری و هنرهای دیگر عصر خود الهام و تأثیر بسیار گرفته‌اند و هم شاعران معاصر، علاوه بر هنرهای کهن، از هنر نوین سینما تأثیر می‌پذیرند و بی‌شک هریک از این هنرها^۹ نیز، خود، همواره از چشمه‌ی جوشان شعر قدیم و جدید الهام می‌گیرند.

در پایان سخن، باید افزود که جست‌وجو و تحقیق در این مسائل را همچنان می‌توان دنبال کرد و مثلاً به این موضوع پرداخت که در شعر، ارزش و اهمیت «تصویر» در برابر «مفهوم» چقدر است؟ و اصولاً این دو عنصر مهم در شعر فارسی، چگونه درهم تنیده شده‌اند؟

یادداشت‌ها

۱. احتمالاً ظهور مکتب شعری Imagism در آمریکا و مکتب Imaginism در روسیه در ربع اول قرن بیستم، در تقویت این جریان بی‌تأثیر نبوده‌است.

2. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature

۳. برای آشنایی با مفهوم دقیق «فرایند» به‌مثابه‌ی یک اصطلاح و مفهوم اساسی از نگاه فرمالیست‌ها، به این مقاله رجوع کنید: «تحلیل بیتی از سعدی و حافظ برای درک یک مفهوم بنیادین صورت‌گرایی». افزون‌بر آن، دریافتی عمیق‌تر از این مفهوم را نیز می‌توان در مقاله‌ی «نمونه‌هایی از تحلیل کارکردگرایانه‌ی تمهیدات ناپیدای هنری، در شعر سعدی و حافظ» مشاهده کرد.

۴. افزودن صفت «عینی» به حرکت در سینما، تعمیدی و برای یادآوری مجمل این نکته‌ی بسیار مهم و مفصل است که اتفاقاً نقاشی و حتی مجسمه‌سازی در نمایش هنری حرکت، بسیار توانا هستند، لیکن دوربین سینما قادر به نمایش حرکت به معنای معمولی و عینی آن است که البته برحسب توانایی کارگردان، درجه‌ی استفاده‌ی هنری از آن می‌تواند بسیار متفاوت باشد.

۵. برای آشنایی بیشتر با شعر باروک و مقایسه‌ی ابیاتی از شعر حافظ با آن مکتب، به «سبک باروک در ادبیات غنایی اروپا» بنگرید.

۶. برای آشنایی بیشتر با مفهوم فنی «انتخاب» در متن ادبی از نظر نگارنده، به مقاله‌ی «آستانه‌ی انتخاب، مفهومی ضروری در بررسی تحولات ادبی و سبک‌شناسی» مراجعه فرمایید.

۷. پیش از ورود به این بحث، لازم است یک پرسش یا، بهتر بگوییم، یک اعتراضِ مقدرِ روش‌شناسانه را که در این‌گونه مواقع به ذهن خطور می‌کند، صراحتاً مطرح کنیم و به آن پاسخی کوتاه دهیم و بحث مفصل را به نوشتاری مستقل واگذاریم. معمولاً زمانی که منتقدی قصد دارد زیبایی و کمال صورت منتخب شاعر را توضیح دهد، غالب خوانندگان در ذهن خود، این وسوسه را دارند که اکنون منتقد می‌کوشد برای توجیه کار شاعر، دلایلی نه‌چندان قوی را مطرح کند و خوانندگان را درباره‌ی نظر خود، با چرب‌دستی و شیرین‌زبانی اقناع نماید. پاسخ این است که این احساس، هرچند درمورد «نیت» منتقدی که روش‌مندانه استدلال می‌کند صادق نیست، اما درباره‌ی «روش کار» او، کاملاً صادق و درست است، زیرا واقعاً از نظر ما، یک منتقد تحلیلگر باید به‌راستی در پی آن باشد که در مرحله‌ی نخست، انتخاب نهایی شاعر را براساس هدف هنری مدنظر شاعر، به بهترین شکل ممکن توجیه کند. شاید پرسیده شود چگونه می‌توان این هدف هنری را تشخیص داد؟ پاسخ این است که در مطلوب‌ترین حالت، منتقد در

نخستین گام، به عواملی چون ساختار معنایی، منطق درونی، محتمل‌ترین منظور شاعر، سبک سرایش و قرائن مختلف مرتبط با اثر ادبی توجه می‌کند و سپس براساس ذوق و تشخیص خود، این هدف نهایی مفروض و قابل دفاع را تشخیص می‌دهد. طبیعی است که هر منتقدی حق دارد نظر خاص خود را داشته باشد؛ زیرا در هر حال، عرصه‌ی نقد و تفسیر آثار ادبی و هنری نهایتاً بستگی به شیوه و شخصیت منتقد دارد. دیگران هم البته همین حق را دارند و اگر اختلافی پیش آید، مخاطبان در کمال آزادی می‌توانند نظر هریک از منتقدان را که برتر می‌دانند بپذیرند، خاصه آن‌که برخلاف بسیاری از حوزه‌های دیگر، در نقد ادبی، از این تعدد نظرات استقبال هم می‌شود، چون به دلیل ماهیت خاص هنر و ادبیات، وجود نگاه‌های متفاوت بر غنای ادراک ما از اثر هنری می‌افزاید و به این ترتیب، از هر نگاه جدیدی همواره استقبال می‌شود، هرچند تجربه نشان می‌دهد که در عمل، همیشه نوعی اجماع اصولی وجود داشته‌است.

۸. بهترین نمونه از الهام‌بخشی معماری و نقاشی را می‌توان در بنای زیبا و شگفت‌انگیز ایوان مدائن یافت که خرابه‌های آن کاخ سربه‌فلک کشیده‌ی ساسانی سبب خلق شاهکار بزرگ خاقانی، یعنی قصیده‌ی «ایوان مدائن»، شده‌است. از سوی دیگر، نقاشی‌ها و نقش برجسته‌های بازمانده بر دیوارهای همین کاخ، الهام‌بخش بحتری، شاعر بزرگ عرب، در سرودن قصیده‌ی طولانی و غرایبی در وصف این نقش‌ها شده که عظمت سپاه رزم‌آور ایران را با تحسین بسیار وصف می‌کند و درباره‌ی نجابت و بزرگواری ایرانیان، زبان به ستایش می‌گشاید. ترجمه‌ی متن کامل قصیده‌ی بحتری و بررسی تطبیقی آن با «ایوان مدائن» خاقانی را در مقاله‌ای به قلم ژروم کلیتون، با عنوان «نقد تطبیقی ایوان مدائن خاقانی و ایوان کسرای بحتری»، می‌توان یافت. در این قصیده، شاعر ضمن شکایت از روزگار، درباره‌ی شرح نقش‌های ایوان کسری چنین سروده‌است:

«آنگاه که تلاطم روزگار سرنگونم خواست کرد، استوار ایستادم.

خویشتن را از آلودگی‌ها پاس داشتم و عطایای فرومایگان را سرافرازانه واپس زدم.

زمانه‌ی تنگ‌چشم، جز جرعه‌ای اندک، مرا آبی نمی‌داد.

آری، روزگار فقط فرومایه‌ترین فرومایگان را برتری می‌دهد.

خانه‌ام از اندوه آکنده بود. اسبم را برنشستم و به‌سوی کاخ سپید مدائن تاختم.

تاختم تا در ویرانه‌های اندوه‌بار ساسانیان، غم خویش را فراموش کنم.

رنج‌های پی‌درپی روزگار، رنج ساسانیان را به یادم بازآورد.

ساسانیان در کاخی که بلندایش چشم را خیره می‌ساخت، همواره به‌آسایش می‌زیستند. دروغ و درد، که تاروپود آن کاخ‌های زیبا را گذر زمان از هم درگسیخته‌است. کاخ متروک جرماز اکنون به گورستانی ویران و ازیادرفته می‌ماند. آن بزم‌گاه جشن‌ها و شادی‌خواری‌ها به ماتم‌کده‌ای تبدیل شده‌است. با این همه، این کاخ کهن به‌شیوایی از شگفت‌کاری‌های مردمانش سخن می‌گوید. و دیوارنگاره‌هایش از جنگ انطاکیه، هنوز پشت آدمی را به‌لرزه درمی‌افکنند: صحنه‌هایی از میدان مرگ‌بار جنگ، درفش کاویان در اهتزاز، و انوشیروان، که در جامه‌ی سبز و سوار بر سمندی زرد، پیشاپیش سپاهیان خاموش و باوقارش، پیش می‌تازد.

در صحنه‌ی این نبرد، صفی از جنگاوران با نیزه، رو به پیش نهاده، و صفی دیگر در پس سپرها پناه گرفته‌اند. این سربازان را مردانی زنده می‌یابم که در خموشی خود، با هم در گفت‌وگویند. نقش‌هایی آن‌چنان زنده، که دستم را برای لمس آنان به پیش می‌برم. بر یاد این دو لشکر، دست چابک پسر، ابوالغوث، مرا رطل گرانی از باده نوشاند. باده‌ای به‌سان ستاره‌ای درخشان در ظلمت یا همچون شعله‌ی خورشید

که هر جرعه‌اش جانم را برافروخت» (کلینتون، ۲۰۰۱: ۱۳۴)

۹. برای نمونه، خود دیوان حافظ نیز منبع الهام بسیاری از خوش‌نویسان، مذهبیان، کتاب‌آرایان و نیز نقاشان و به‌ویژه مینیاتوریست‌ها بوده و غالب چاپ‌های دیوان خیام یا حافظ همواره با دربر داشتن نقاشی‌های زیبای مینیاتور، جذابیت خاصی یافته‌است. در روزگار معاصر، مرحوم اسماعیل آشتیانی، از شاگردان مستعد کمال‌الملک، تابلو زیبا و ارزشمندی را با الهام از این بیت حافظ ساخته‌است و نگارنده، در سال‌های دانشجویی خود، بارها به شوق تماشای این تابلو، به کتابخانه‌ی حافظیه می‌رفت. این اثر ارزشمند گویا امروزه به موزه‌ی پارس شیراز منتقل شده‌است:

در آسمان، نه عجب گر به گفته‌ی حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را
(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۹)

منابع

- استاک‌ول، پیترو. (۱۳۹۳). *بوطیقهای شناختی*. ترجمه‌ی محمدرضا گلشنی، تهران: نشر علمی.
- امینی، محمدرضا. (۱۳۷۴). «سبک باروک در ادبیات غنایی اروپا»، *مجله‌ی کیهان فرهنگی*. سال ۱۲، شماره‌ی ۱۲۲، صص ۲۸-۳۳.
- _____. (۱۳۹۱). «تحلیل بیتی از سعدی و حافظ برای درک یک مفهوم بنیادین صورت‌گرایی»، *مجله‌ی بوستان‌ادب*. شماره‌ی ۱، پیاپی ۱۱، صص ۲۱-۴۰.
- _____. (۱۴۰۱). «نمونه‌هایی از تحلیل کارکردگرایانه‌ی تمهیدات ناپیدای هنری، در شعر سعدی و حافظ»، *مجله‌ی بوستان‌ادب*. دوره‌ی ۱۴، شماره‌ی ۵۱، صص ۲۳-۴۸.
- ایرانی، محمد؛ منصوری، زهرا. (۱۳۹۰). «کارکردهای هنری گل و گیاه در شعر حافظ، سبکی جدید در مضمون‌آفرینی»، *فصلنامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار/ادب)*. سال ۴، شماره‌ی ۱، پیاپی ۱۱، صص ۳۲۹-۳۳۸.
- باقری خلیلی، علی‌اکبر؛ محرابی کالی، منیره. (۱۳۹۲). «طرح‌واره‌ی چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی»، *فصلنامه‌ی نقد ادبی*. سال ۶، شماره‌ی ۲۳، صص ۱۲۵-۱۴۸.
- بساک، حسن؛ میرنژاد، محمدتقی. (۱۳۹۴). «انواع تصویرسازی در شعر حافظ، برمبنای اشیا و محیط پیرامون»، *فصلنامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار/ادب)*. سال ۸، شماره‌ی ۳، پیاپی ۲۴، صص ۸۱-۹۴.
- ترکمانی باراندوزی، وجیهه؛ سعیدی، آلیس؛ مشایخ، فهیمه. (۱۳۹۴). «تصویر می و متفرعات آن در ذهن و زبان حافظ»، *زیبایی‌شناسی ادبی*. شماره‌ی ۲۶، صص ۹۱-۱۲۵.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان*. تصحیح قزوینی - غنی، به اهتمام ع. جربزه‌دار، تهران: اساطیر.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). «زلف تاب‌دار حافظ؛ به‌گزینی‌های حافظ در پیوند با زلف»، *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*. سال ۱۲، شماره‌ی ۴۶-۴۵، صص ۱۱۴-۱۳۶.

دیچز، دیوید. (۱۳۷۰). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه‌ی محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی.

رید، هربرت. (۱۳۵۲). معنی هنر. ترجمه‌ی نجف دریابندری، تهران: کتاب‌های جیبی. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۹). «تکامل یک تصویر در حاشیه‌ی حکایتی از بوستان سعدی»، *جستارهای نوین ادبی*. دوره‌ی ۲۳، شماره‌ی ۳-۴، صص ۳۸۴-۳۹۰.

_____. (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی؛ تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه‌ی بلاغت در اسلام و ایران*. تهران: انتشارات آگاه. شهبازی، اصغر. (۱۴۰۰). «تصویر هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ»، *فصلنامه‌ی کاوش‌نامه*. سال ۲۰، شماره‌ی ۵۰، صص ۱۷۹-۲۱۰.

صیادکوه، اکبر؛ رحمانیان، علی. (۱۳۹۲). «پیوند «زلف» و «دل» و کارکردهای هنری آن در دیوان حافظ»، *فصلنامه‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب)*. سال ۵، شماره‌ی ۲، پیاپی ۱۶، صص ۶۱-۷۲.

طاهری، حمید. (۱۴۰۱). «تصویر در تصویر؛ پژوهشی در تصویرهای هم‌پیوند براساس غزلیات حافظ»، *پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت*. مقالات آماده‌ی انتشار، انتشار آنلاین از تاریخ ۲۴ اسفند ۱۴۰۱.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: انتشارات سخن. کلیتون، د. ژروم و. (۲۰۰۱). «نقد تطبیقی ایوان مدائن خاقانی و ایوان کسرای بختی»، ترجمه‌ی محمدرضا امینی، *الدراسات الأدبیة، الجدیة، السنة الأولى، الرقم المسلسل ۳۵-۳۶* (عددان ۱-۲)، بیروت، صص ۱۲۷-۱۵۳.

مولانا، جلال‌الدین محمد. (۲۵۳۶). *کلیات شمس*. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات امیرکبیر.

نبی‌لو، علی‌رضا؛ بهرام‌نیا، رقیه. (۱۳۹۸). «بررسی و مقایسه‌ی بن‌مایه‌های تصاویر شعری حافظ با شاعران دیگر»، *متن‌شناسی/ادب فارسی*. دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۴۲، صص ۷۹-۵۹.

وحشی بافقی، کمال‌الدین. (۱۳۹۲). *دیوان وحشی بافقی*. با مقدمه‌ی سعید نفیسی، تهران: نشر ثالث.

ولک، رنه؛ وارن، آوستن. (۱۳۸۲). *نظریه‌ی ادبیات*. ترجمه‌ی ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

وکیلی‌مطلق، شیوا؛ محمدی کله‌سر، علی‌رضا. (۱۳۹۹). «پیوند تصویری می و چهره در دیوان حافظ»، *کهن‌نامه‌ی ادب پارسی*. سال ۱۱، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳۰، صص ۲۲۷-۲۵۳.

Stockwell, Peter. (2020). *Cognitive Poetics: An Introduction*. 2nd Edition, London and New York: Routledge.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۸۴-۶۳

استعاره‌ی راه و مفهوم ناپایداری در دیوان حافظ

سمیرا بختیاری‌نسب *

چکیده

حافظ به اشراف و برخورداری از دیوان شاعران پیش از خود معروف است. از منظر استعاره‌ی مفهومی، این بدان معناست که او نظام اندیشگانی و استعاره‌ی شاعران پیش از خود را به‌خوبی درک کرده است. بررسی استعاره‌های مفهومی دیوان او نیز موید همین مطلب است. یکی از مهمترین حوزه‌های مفهومی در دیوان او «راه» است که برای تبیین اندیشه‌های او درباره‌ی مفهوم «دنیا»، با دیگر حوزه‌های مفهومی ترکیب شده است. حافظ عشق را به مثابه راهی از ازلت تا ابدیت و این جهان را به مثابه منزلی از این راه بی‌آغاز و بی‌پایان درک می‌کند. منزلی که مهمترین ویژگی‌اش «ناپایداری» است؛ حافظ برای تبیین این ناپایداری، به دو شکل از حوزه‌ی مفهومی راه استفاده می‌کند. به بیان دیگر و از منظر تأثیر و تأثر حوزه‌های مفهومی، مفهوم ناپایداری به دو شکل بر حوزه‌ی مفهومی راه در دیوان حافظ تأثیر می‌گذارد: ۱. حوزه‌ی مفهومی راه در ترکیب با مفهوم ناپایداری گسترش می‌یابد؛ اضافه‌ی تشبیهی «رهزن دهر» نتیجه‌ی همین نوع تأثیر است؛ ۲. او برای تبیین دیگر مفاهیم مرتبط با «ناپایداری»، حوزه‌ی مفهومی راه را با دیگر حوزه‌های مفهومی، مانند جنگ و مستی ترکیب می‌کند.

کلیدواژه‌ها: حافظ، ناپایداری، استعاره‌ی مفهومی راه، نگاشت مرکزی، کلان‌استعاره.

* دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز. Bakhtiari.smr@gmail.com

۱. مقدمه

نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی در سال ۱۹۸۰ نگاه سستی به استعاره را به چالش کشید و برای استعاره کارکردی شناختی قایل شد. این نظریه، با درنظرگرفتن استعاره به‌عنوان ویژگی مفاهیم (و نه واژه‌ها)، آن را درک مفهومی (انتزاعی) به کمک مفهومی دیگر (عینی) دانست. حوزه‌ی مفهومی انتزاعی را حوزه‌ی مفهومی «هدف» و حوزه‌ی مفهومی عینی را حوزه‌ی مفهومی «مبدأ» نامید و تناظر میان اجزای این دو حوزه‌ی مفهومی را «نگاشت» خواند.

بررسی استعاره‌های مفهومی هر متن، به پرسش‌های مهمی درباره‌ی جهان‌بینی، زبان و حتی فرم آن پاسخ می‌دهد. به همین دلیل، پژوهشگران ادبیات فارسی در سال‌های اخیر، به بررسی متون با رویکرد استعاره‌ی مفهومی توجه ویژه‌ای نشان داده‌اند. با کنار هم نهادن پژوهش‌های انجام‌شده، می‌توان فهرستی از مهمترین و پرکاربردترین استعاره‌های متون کهن فارسی به دست آورد؛ هرچند این فهرست هنوز کامل نیست و در دست‌داشتن آن نیز، به منزله‌ی گام نخست در این دست از پژوهش‌ها است.

یکی از مهمترین حوزه‌های مفهومی در این فهرست، حوزه‌ی مفهومی راه است. درواقع این حوزه‌ی مفهومی یکی از مهمترین حوزه‌های مفهومی در عرفان اسلامی است. حوزه‌ی مفهومی راه، از حوزه‌های عام در دیگر ادبیات و زبان‌ها نیز قلمداد می‌شود. چنانکه لیکاف و جانسون در معرفی نظریه‌ی خود از همین حوزه‌ی مفهومی و استعاره‌ی زندگی سفر است استفاده کرده‌اند. در عرفان اسلامی نیز عبارت‌هایی چون طی طریق، سالک، مقام و منزل، نشان‌دهنده‌ی نقش زیربنایی این حوزه‌ی مفهومی در مفهوم‌سازی اصطلاحات عرفانی و به تبع آن شکل‌گرفتن اندیشه و زبان عرفان اسلامی است. این حوزه‌ی مفهومی به خصوص در تبیین نسبت آفرینش با مبدأ هستی کاربرد دارد. به همین دلیل ظهور زبانی آن را در دیوان شاعری چون حافظ که بهشتی سرشت‌بودن انسان از دغدغه‌های مضمون‌ساز اوست، می‌توان دید.

درواقع حوزه‌ی مفهومی راه در دیوان حافظ ظهور زبانی پرتکراری دارد، اما در کنار استعاره‌های چشمگیری چون ساقی، رند، باده و... حضور آن دیده نمی‌شود؛ یعنی، پررنگ‌بودن دیگر حوزه‌های مفهومی ازسویی و عام‌بودن حوزه‌ی مفهومی راه از دیگرسو، باعث شده در بررسی استعاره‌های مفهومی دیوان حافظ، استعاره‌ی مفهومی راه از نظر دور بماند. مقاله‌ی حاضر به بررسی نقش این حوزه‌ی مفهومی در دیوان حافظ می‌پردازد.

۲.۱. پیشینه‌ی پژوهش

بافت شعر حافظ، به دلیل پیچیدگی اندیشگانی و زبانی ویژه‌اش، بستر پرمایه‌ای برای تاثیر استعاره‌های مفهومی بر یکدیگر فراهم می‌کند. شناخت تأثیر و تأثر این استعاره‌ها، زمینه را برای فهم بهتر اندیشه و زبان او فراهم‌تر می‌کند. پژوهشگران در سال‌های گذشته به بررسی شعر حافظ با رویکرد استعاره‌ی مفهومی پرداخته‌اند. از جمله‌ی آن‌ها باید از پژوهش‌ها زیر نام برد: باقری‌خلیلی و محرابی‌کالی (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «طرح‌واره‌های چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی» با مقایسه‌ی سعدی و حافظ از رهگذر طرح‌واره‌های تصویری، سعدی را واقع‌گرا با فهمی خطی از زمان و حافظ را آرمان‌گرا با فهمی دایره‌ای از زمان می‌دانند. پورابراهیم و غیاثیان (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق» به شیوه‌های مفهوم‌سازی عشق در دیوان حافظ پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که حافظ در مفهوم‌سازی عشق، از روش ترکیب و پیچیده‌سازی بیشترین استفاده و از روش پرسش کمترین استفاده را کرده است. بساک و میرنژاد (۱۳۹۴) در مقاله‌ی «انواع تصویرسازی در شعر حافظ برمبنای اشیا و محیط پیرامون» تصاویر سبک‌ساز در شعر حافظ را به سه دسته طبیعت، فلک و اشیاء پیرامون تقسیم می‌کنند و دسته‌ی سوم را عنصری سبک‌ساز در شعر او تلقی می‌کنند که در سبک هندی از آن تقلید شده است. سبزه‌علی‌پور و وزیری (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «بررسی استعاره‌ی مفهومی عرفان خرابات است در دیوان حافظ» برآنند که استعاره‌ی مفهومی «عرفان خرابات است» از مهمترین استعاره‌های متون کلاسیک ایرانی

است و در دیوان حافظ استعاره‌ای از جهان آرمانی، نیک و مثبت است. صبوری و ذبیح‌نیاعمران (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «بررسی مفهوم‌سازی‌های چشم در غزلیات حافظ از دیدگاه شناختی» به مفهوم چشم در جایگاه حوزه‌ی مفهومی مقصد پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که حافظ در مفهوم‌سازی چشم بیشتر از روش ترکیب استفاده کرده است. تلخابی و عقدایی (۱۳۹۸) در مقاله‌ی «تحلیل طرح‌واره‌های قدرتی در شعر حافظ» استعاره‌های «غم سد است» و «زهد سد است» را به‌عنوان کلان استعاره‌های دیوان حافظ معرفی می‌کنند. کارگر و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله‌ی «نقش نور در مفهوم‌سازی عشق در غزلیات حافظ» به چگونگی مفهوم‌سازی عشق با حوزه‌ی مفهومی نور در غزلیات حافظ پرداخته‌اند.

ویژگی عمده‌ی پژوهش‌های پیشین، پرداختن به یک حوزه‌ی مفهومی (اغلب حوزه‌های مشهور دیوان او مانند مستی) یا روش‌های کاربرد شاعرانه‌ی استعاره‌ها در دیوان حافظ است؛ درحالی‌که مقاله‌ی حاضر به روابط حوزه‌های مفهومی در دیوان حافظ با محوریت حوزه‌ی مفهومی‌ای از نظر دورمانده (راه) می‌پردازد تا در نتیجه‌ی تحلیل آن به مهمترین مفهوم در نظام اندیشگانی حافظ دست یابد. این مقاله، برای رسیدن به این هدف، می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. حوزه‌ی مفهومی راه برای مفهوم‌سازی چه مفاهیمی به کاررفته است؟
۲. حوزه‌ی مفهومی راه چگونه شکل گرفته است؟
۳. حوزه‌ی مفهومی راه بر چه حوزه‌های مفهومی دیگری تأثیر گذاشته است؟ چرا و چگونه؟

۳.۱. مبانی نظری

لیکاف و جانسون در سال ۱۹۸۰ میلادی با انتشار مقاله‌ی «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» دیدگاه تازه‌ای درباره‌ی استعاره ارائه کردند. در این نگاه تازه، نقش استعاره زینت‌بخشی به کلام نیست؛ بلکه استعاره ابزاری شناختی است و برای ادراک

مفاهیم انتزاعی به کار می‌رود و لزوماً در زبان نمود دارد. در این دیدگاه شناختی که بعدها به نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی معروف شد، درک مفهومی انتزاعی به کمک مفهومی عینی در فرآیند استعاره‌ی «استعاره‌ی مفهومی» و ظهور زبانی آن، «استعاره‌ی زبانی» نامیده می‌شود (Semino and Steen, 2008: 235).

در شکل‌گرفتن هر استعاره‌ی مفهومی دو حوزه‌ی مفهومی عینی و انتزاعی دخیل هستند؛ یعنی هر استعاره‌ی مفهومی از تناظر میان حوزه‌ی مفهومی عینی، که آن را حوزه‌ی مبدأ می‌نامند با حوزه‌ی مفهومی انتزاعی، که آن را حوزه‌ی هدف می‌نامند، به وجود می‌آید (رک. کوچش، ۱۳۹۶: ۲۱). تناظر منظم میان اجزای این دو حوزه را «نگاشت» می‌نامند (Lakoff and Johnson, 2003: 139).

هر تناظر میان دو حوزه‌ی مفهومی عینی و انتزاعی، شامل چندین نگاشت است که از تناظری یک به یک میان اجزای هر دو حوزه به وجود می‌آید. از میان تمام این تناظرها، یک تناظر اهمیت بیشتری دارد؛ یعنی یک مفهوم از حوزه‌ی انتزاعی اهمیت بیشتری دارد. کوچش نگاشت مربوط به این مفهوم را «نگاشت مرکزی» می‌نامد؛ بنابراین هر نگاشتی که در آن، معنی متمرکز اصلی مبدأ بر هدف نگاشته می‌شود، نگاشت مرکزی است (Kovecses, 2010: 140).

«کوچش ویژگی‌های زیر را برای نگاشت‌های مرکزی در نظر می‌گیرد:

۱. از نظر مفهومی، نگاشت‌های مرکزی موجب شکل‌گرفتن نگاشت‌های دیگر می‌شوند، یا حتی جزء تشکیل‌دهنده‌ی نگاشت‌های پایه یا استلزام‌های استعاره هستند؛
۲. از نظر فرهنگی نگاشت‌های مرکزی، نشان‌دهنده‌ی دغدغه‌های اصلی و مهم انسان درباره‌ی با قلمروهای هدف هستند؛
۳. از نظر انگیزشی، نگاشت‌های مرکزی نگاشت‌هایی هستند که بیشتر به صورت تجربی انگیخته می‌شوند؛ خواه این تجربه فیزیکی باشد خواه فرهنگی؛
۴. از نظر زبانی نگاشت‌های مرکزی، تعبیر زبانی استعاره را که بر استعاره‌ی مفهومی تسلط دارند، ایجاد می‌کند» (هاشمی، ۱۳۹۴: ۳۸).

نگاشت مرکزی در شکل‌گرفتن حوزه‌ی مفهومی بسیار موثر است؛ زیرا ما به همان شیوه‌ای که درباره‌ی حوزه‌ی مفهومی مبدأ می‌اندیشیم و استدلال می‌کنیم، حوزه‌ی مفهومی هدف را نیز درک می‌کنیم. با شکل‌گرفتن نگاشت مرکزی دو حوزه‌ی مفهومی در تناظر با یکدیگر قرار می‌گیرند؛ یعنی مفهوم‌ساز شروع به اندیشیدن درباره‌ی مفهوم مقصد در چارچوب حوزه‌ی مبدأ می‌کند؛ در نتیجه، نگاشت‌هایی افزون‌بر نگاشت اولیه شکل می‌گیرد. فرآیند شکل‌گیری این نگاشت‌های اضافی را «استلزام» می‌نامند (همان: ۴۲).

نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی به ما می‌گوید چطور استعاره‌های به‌ظاهر پراکنده در سطح زبانی متن، در زیرساخت به یکدیگر مربوط‌اند. درواقع این انسجام نتیجه‌ی استلزام و نگاشت‌های میان حوزه‌های مفهومی است که در سطح شناختی اتفاق می‌افتد. افزون‌بر این، برخی از انواع استعاره نیز باعث انسجام بیشتر در سطح زبانی می‌شوند. یکی از مهمترین انواع این استعاره‌ها، «کلان‌استعاره» است. کلان‌استعاره‌ها در زیرساخت متن حضور دارند، بدون این‌که لزوماً در سطح زبانی به‌طور مستقیم ظاهر شوند؛ این استعاره‌ها، استعاره‌های دیگری را در متن فعال می‌کنند (رک. کوچش، ۱۳۹۶: ۹۹-۱۰۰). این مقاله، با هدف بررسی استعاره‌های بنیادین دیوان حافظ و یافتن ارتباط آن‌ها با یکدیگر است، به مفاهیم کلیدی «نگاشت مرکزی»، «استلزام» و «کلان‌استعاره‌ها» توجه ویژه خواهد کرد.

۲. استعاره‌ی مفهومی راه

حوزه‌ی مفهومی راه برای درک مفاهیم مربوط به خلقت و آفرینش به‌کار می‌رود. با دیدی کلی، این دست از استعاره‌ها را ذیل دو دسته‌ی کلی می‌توان قرار داد: «استعاره‌ی راه برای تبیین خلق از عدم» و «استعاره‌ی راه برای تبیین ازلیت و ابدیت».

۱.۲. استعاره‌ی مفهومی راه و مفهوم خلقت

۱.۱.۲. استعاره‌ی راه و دو مفهوم عدم و وجود

نظریه‌پردازان استعاره‌ی مفهومی حرکت و جهت را از حوزه‌های مفهومی رایج مبدأ می‌دانند (رک. کوچش، ۱۳۹۶: ۴۶). به نظر می‌رسد برای درک بهتر استعاره‌های مفهومی برخاسته از این حوزه‌ی رایج، باید قدمی عقب‌تر رفت و از مکان‌مندی و مکان به‌عنوان حوزه‌ی مفهومی رایج و اولیه در شکل‌گرفتن بسیاری از حوزه‌های مفهومی سخن گفت. مکان‌مندی در استعاره‌های مربوط به خلقت دیده می‌شود. مثلاً عدم و وجود دو مفهوم انتزاعی هستند. این دو مفهوم در بسیاری از متون عرفانی به مثابه دو مکان مجزا در نظر گرفته می‌شوند؛ در نتیجه خلقت در فهمی استعاره‌ی به منزله‌ی گذشتن از فاصله یا راه میان این دو مکان یا اقلیم درک می‌شود. چنین مفهومی‌پردازی‌ای در متون عرفانی مختلف دیده می‌شود، در اینجا فقط به ذکر دو نمونه از احمد غزالی و فخرالدین عراقی بسنده می‌کنم.

احمد غزالی در ابتدای *سوانح‌العشاق* می‌گوید: «روح از عدم به وجود آمد. بر سرحد وجود، عشق منتظر مرکب روح بود» (غزالی، ۱۳۸۱: ۲۰). گذشته از جاندارانگاری در دو مفهوم روح و عشق، واژه‌های «از... به»، «آمد»، «سرحد»، «مرکب» نشان می‌دهد که عدم و وجود به مثابه دو مکان مجزا درک شده‌اند و خلقت در دید غزالی طی کردن فاصله‌ی آن دو است.

عراقی نیز در مفهوم‌سازی خلقت از استعاره‌ی راه بهره می‌برد؛ او در مفهوم‌سازی عدم و وجود از دو مفهوم خواب و قبا استفاده می‌کند، اما در ادامه‌ی متن استعاره‌ی راه خود را نشان می‌دهد: «عاشق سیراب آب حیات شد، از خواب عدم برخاست، قبابی وجود درپوشید. کلاه شهود بر سر نهاد. کمر شوق بر میان بست، قدم در راه طلب نهاد و از علم به عین آمد و از گوش به آغوش» (عراقی، ۱۳۹۰: ۴۹). «کمر بر میان بستن»، «راه طلب»، «از... به» همگی ظهور زبانی استعاره‌ی راه هستند.

۲.۱.۲. استعاره‌ی مفهومی راه و دو مفهوم ازلیت و ابدیت

برخی دیگر از عرفا در تبیین خلقت، به نسبت آفرینش و ازلیت می‌پردازند. در نظر ایشان هستی در نتیجه‌ی تجلی ازلیت خلق شده است. در چنین تعبیری از خلقت، معمولاً تجلی به مثابه نور یا پرتو نور مفهوم‌سازی می‌شود. اما گاهی در درک و تبیین ازلیت و نسبت آن با خلقت، از حوزه‌ی مفهومی راه استفاده می‌کنند. درست مانند مفهوم‌سازی عدم و وجود به مثابه دو مکان، ازلیت را به مثابه مکان درک می‌کنند و صدور هستی از ازلیت را به معنای خارج‌شدن از محدوده‌ی مکانی ازلیت. این تبیین استعاره‌ی گاه با حوزه‌ی مفهومی جهت و دو مفهوم بالا و پایین ترکیب می‌شود: «ازلیت بالاست»؛ در نتیجه مخلوقات با پایین‌آمدن از مرتبه‌ی ازلیت، خلق می‌شوند. البته این شیوه‌ی مفهوم‌سازی در متون عرفانی گاه با استعاره‌های دیگری نیز ترکیب می‌شود و تصویری کامل می‌آفریند. یکی از بهترین نمونه‌های چنین مفهوم‌سازی‌ای در *عبر‌العاشقین* روزبهان بقلی دیده می‌شود. روزبهان به استعاره‌ی ازلیت بالاست، مفهوم استعاره‌ی بهشت را نیز می‌افزاید؛ در نتیجه روح ناطقه که در بهشت ازلی سکنا داشته است، نزول می‌کند در این عالم در پی بازگشت به بهشت ازلی است (برای دیدن اطلاعات کامل درباره‌ی استعاره‌ی بهشت در *عبر‌العاشقین* رک. بختیاری‌نسب و محمودی، ۱۴۰۱: ۱۶-۱).

۲.۲. استعاره‌ی راه در دیوان حافظ

چنانکه گفته شد، اساس شکل‌گیری حوزه‌ی مفهومی راه، بر درک دو مفهوم (عدم و وجود، یا ازلیت و ابدیت) به مثابه دو مکان متفاوت است؛ به‌خصوص درک ازلیت به مثابه مکانی (اغلب بهشت) که انسان پیش از خلقت در آن به سر می‌برده و موطن اصلی او تلقی می‌شود و اکنون از آنجا دور افتاده است. چنین فهم استعاره‌ی ای از ازلیت، مفهوم فراق را به مثابه جدایی از مکان و موطن اصلی در حوزه‌ی مفهومی ازلیت قرار می‌دهد. در *دیوان حافظ* نیز چنین مفهوم‌سازی مکان‌مندی در درک استعاره‌ی ازلیت و در نتیجه

درک فراق و وصال دیده می‌شود. او عدم و وجود را به مثابه دو مکان مجزا تلقی می‌کند و آفرینش را به مثابه راه میان این دو مکان که انسان آن را طی کرده است:

رهرو منزل عشقیم و ز سرحد عدم

تا به اقلیم وجود این همه راه آمده‌ایم

(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۵۲)

نگاشت میان حوزه‌های مفهومی راه و آفرینش در این بیت چنین است: «عدم اقلیم است»، «وجود اقلیم است»، «عشق منزلی از اقلیم وجود است»، «انسان راهرو است» و درنهایت «آفرینش حرکت در راه است».

افعالی چون «آمدن»، «رسیدن» نیز ظهور زبانی از شیوه‌ی مفهوم‌سازی فراق با حوزه‌ی مفهومی مکان است:

گل عزیز است غنیمت شمردش صحبت

که به باغ آمد از این راه و از آن خواهد شد

(همان: ۱۱۶)

خوش آمد گل و زان خوش‌تر نباشد

که در دستت به جز ساغر نباشد

(همان: ۱۱۴)

رسیدن گل و نسرين به خير و خوبی باد

بنفشه شاد و کش آمد سمن صفا آورد

(همان: ۱۰۴)

در تمامی این نمونه‌ها، افزون‌بر جاندارانگاری (در گل و نسرين و...) که خود نوعی از درک استعاره‌ای است، «بهره‌مندی» حافظ یا امکان بهره‌مندی او به مثابه «آمدن دلخواه» از جایی دیگر به جایی است که حافظ در آن حضور دارد. این مطلب به‌خصوص درباره‌ی گل و گیاه و توصیف بهار، درست به معنای برآمدن از عدم، رسیدن به دنیا و بازگشتن به عدم است. مطلبی که به صراحت در این بیت بیان می‌کند:

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود

بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود

(همان: ۱۵۳)

در ادامه‌ی همین مطلب می‌توانیم حضور پرتکرار صبا را در نقش پیام‌رسان میان عاشق و معشوق درک کنیم؛^۱ زیرا حافظ هجر را به مثابه دوری فیزیکی درک می‌کند، حتی اگر معشوق، معشوقی درونی باشد:

یاد باد آنکه سر کوی توام منزل بود

دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود

(همان: ۱۴۵)^۲

در نتیجه خبری از معشوق، یا نشانی از او به مثابه پیام‌رسانی که از جایی به جایی دیگر حرکت می‌کند، درک می‌شود:

هم عفاالله صبا کز تو پیامی می‌داد ورنه در کس نرسیدیم که از کوی تو بود

(همان: ۱۴۷)

۱.۲.۲. دنیا، منزلی از راه

در تناظر میان دو حوزه‌ی مفهومی آفرینش و راه (از ازلیت تا ابدیت)، نگاشت مرکزی، داشتن ابتدا و انتها است؛ یعنی دگرگونی و تحول وجودی به مثابه راه درک می‌شود و روشن است که این تحول یک صورت ابتدایی (ازلیت) و یک صورت پایانی (ابدیت) دارد؛ در نتیجه، داشتن ابتدا و انتها مهمترین دغدغه‌ی مفهوم‌ساز است و نگاشت مرکزی استعاره را شکل می‌دهد. همین شیوه‌ی شناختی است که در ترکیب با استعاره‌ی بهشت، روح ناطقه را به مثابه پرنده‌ای اسیرشده در دنیا تصویر می‌کند که نشیمن اصلی خود را فراموش کرده است. شعر منسوب به مولانا:

مرغ باغ ملکوتم نی‌ام از عالم خاک چندروزی قفسی ساخته‌اند از بدنم

(مولانا، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۳۶۸)

ظهور زبانی همین شناخت استعاری است. حافظ نیز نسبت میان انسان و ازلیت را به همین شکل درک می‌کند. در دیوان او استعاره‌ی راه با استعاره‌ی پادشاه ترکیب می‌شود. زیرساخت این نوع ترکیب، حوزه‌ی مفهومی بالا و پایین است. راهی که او از ازلیت تا ابدیت در ضمیر خود دارد، به شکل دایره است، بالای این دایره ازلیت و ابدیت و در پایین آن دنیا است. انسان که در بهشت ازلی بر ساعد پادشاه منزل داشته، از بهشت رانده شده و به دنیا هبوط کرده است:

شهباز دست پادشهم این چه حالت ست کز یاد برده‌اند هوای نشیمنم
(همان: ۲۳۶)

که ای بلندنظر، شاهباز سدره‌نشین نشیمن تو نه این کنج محنت‌آباد است
تو را ز کنگره‌ی عرش می‌زنند صغیر ندانمت که در این دامگه چه افتاده‌ست
(همان: ۳۳)

حتی کارکرد تلمیح به داستان ملک سلیمان و ملکه سبا نیز با محوریت هدهد، ظهور زبانی همین استعاره‌ی مفهومی به روش تفصیل است:

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت رخت بربندم و تا ملک سلیمان بروم
(همان: ۲۴۷)

ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت
حیف است طایری چو تو در خاک‌دان غم زاینجا به آشیان وفا می‌فرستمت
(همان: ۶۸)

اما آنچه حافظ را از دیگران متمایز می‌کند، افزودن مفهوم عشق به این نگاشت است. او دنیا را به مثابه عشق درک می‌کند؛ یعنی دنیا ابتدا در نگاشت میان آفرینش و راه، به مثابه منزل تلقی می‌شود، سپس «منزل دنیا» در جایگاه حوزه‌ی مفهومی هدف می‌نشیند و با حوزه‌ی مفهومی عشق درک می‌شود و مثلاً به صورت اضافه‌ی تشبیهی «منزل عشق» ظهور زبانی می‌یابد:

رهرو منزل عشقیم و ز سرحد عدم تا به اقلیم وجود این همه راه آمده‌ایم
(همان: ۲۵۲)

حافظ در این منزل عشق، مدام به دنبال زیبایی معشوق است:
ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟ منزل آن مه عاشق‌کش عیار کجاست
(همان: ۲۲)

رواق منظر چشم من آشیانه‌ی تست کرم نما و فردا که خانه‌ی تست
(همان: ۳۱)

دل من در هوس روی تو ای مونس جان
خاک راهی‌ست که در دست نسیم افتاده‌ست
(همان: ۳۲)

در نگاه حافظ، منزل دنیا یا منزل عشق که جزئی از آن راه کلان است، یگانه فرصتی است که انسان برای رخت بربستن و توشه‌اندوختن برای ادامه‌ی راه دارد. البته این مطلب در نگاه زهدمحور هم دیده می‌شود؛ در نگاه زاهدانه، زهد از دنیا دستمایه‌ی رستگاری آخرت است؛ اما به عکس، حافظ فرصت عاشقی و ستایش زیبایی در این دنیا را تنها ره‌توشه‌ی بهشت می‌داند؛ هرچند که او تعریف خاص خود را از عشق و ستایش زیبایی دارد (بهشت در اینجا استعاره‌ای از ابدیت و رستگاری است که انسان می‌خواهد به آن بازگردد):

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد کسی که سیب زنخدان شاهی نگزید
(همان: ۱۶۶)

از همین منظر و با استفاده از حوزه‌ی مفهومی راه، حقیقت را به مثابه شاهراه درک می‌کند:

گر این نصیحت شاهانه بشنوی حافظ به شاهراه حقیقت گذر توانی کرد
(همان: ۱۰۳)

و طبیعت را در مقابل آن به مثابه «سرای» می‌داند. در اینجا سرای به منزله‌ی چیزی محدودکننده که پویایی را از فرد می‌گیرد، دانسته شده است:

تو کز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون کجا به شاهراه حقیقت گذر توانی کرد
(همان: ۱۰۲)

حوزه‌ی مفهومی راه، مفهوم «رهبر» نیز در ضمیر حافظ بیدار می‌کند. او با استفاده از همین مفهوم زاهدان را نقد می‌کند و از جرگه‌ی عشق بیرون می‌راند:

زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است عشق کاری است که موقوف هدایت باشد
(همان: ۱۱۲)

چنانکه دیدیم، حوزه‌ی مفهومی راه در دیوان حافظ با دیگر استعاره‌های مفهومی از جمله، بهشت، پادشاه، پرنده و عشق ترکیب شده است و در میان آن‌ها، عشق موقعیت ویژه‌ای دارد. بررسی دقیق رابطه‌ی این استعاره‌ها، تصویری دقیق از نگاه حافظ به انسان و دنیا به دست می‌دهد. اما افزون‌بر آنچه گفته شد، استعاره‌ی راه با دو حوزه‌ی مفهومی دیگر نیز ترکیب می‌شود: جنگ و مستی، اما این تأثیر به گونه‌ای کاملاً متفاوت است.

۲.۲.۲. تأثیر استعاره‌ی راه بر حوزه‌های مفهومی مستی و جنگ

آنچه درباره‌ی حوزه‌ی مفهومی راه، ظهور زبانی آن و ترکیبش با دیگر استعاره‌ها گفته شد، کم‌وبیش در شیوه‌ی شناختی دیگر عارفان و شاعران نیز دیده می‌شود. حتی ترکیب راه با عشق نیز که یکی از مهمترین وجوه اندیشه‌ی او را نشان می‌دهد، در اندیشه‌ی کسانی چون احمد غزالی در *سوانح‌العشاق* و به‌ویژه روزبهان بقلی در *عبر‌العاشقین* دیده می‌شود (رک. بختیاری‌نسب و محمودی، ۱۴۰۰: ۵۱-۷۴؛ ۱۴۰۱: ۱-۱۶). اما ترکیب راه با مستی و عشق در دیوان حافظ کاملاً متفاوت است؛ زیرا راه در فرآیند ترکیب، بر این دو حوزه‌ی مفهومی تأثیر می‌گذارد.

۱.۲.۲.۲. تأثیر حوزه‌ی مفهومی راه بر حوزه‌ی مفهومی مستی

مستی برای درک دو حوزه‌ی مفهومی کلان در دیوان حافظ به‌کار می‌رود؛ اولی ریا است. در حوزه‌ی مفهومی ریا، مفاهیمی چون مسجد، سجاده، تقوا، زهد و... قرار می‌گیرند و در حوزه‌ی مفهومی مستی، میخانه، می، ساقی، مغیچه و...:

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب

چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۴۱)

من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم

اینم از عهد ازل حاصل فرجام افتاد

(همان: ۸۱)

من از ورع می و مطرب ندیدم زین پیش

هوای مغیچگانم در این و آن انداخت

(همان: ۲۰)

چنین مضمون‌هایی را در دیوان شاعران پیش از حافظ نیز می‌توان دید. چیزی که او را از دیگران تمایز می‌کند، تناظر کامل و انسجام یافته‌ی این دو حوزه‌ی مفهومی است؛ به‌گونه‌ای که از بطن این تناظر، رویارویی دو گفتمان زهد و رندی سر برمی‌آورد.

دومین حوزه‌ی مفهومی، دم‌غنیمت‌شمردن است. مستی با مفاهیمی چون شادخواری و دم‌غنیمت‌شمردن رابطه‌ی تنگاتنگی دارد. این همبستگی تجربه، حوزه‌ی مفهومی مستی را در جایگاه حوزه‌ی مفهومی مبدأ برای درک دو مفهوم دیگر قرار می‌دهد. ظهور زبانی این استعاره‌ی مفهومی را در رباعیات خیام می‌بینیم:

چون عهده نمی‌شود کسی فردا را حالی خوش دار این دل پرسودا را

می نوش به ماهتاب ای ماه که ماه بسیار بتابد و نیابد ما را

(هدایت، ۱۳۹۸: ۴۰)

این استعاره‌ها به دیوان حافظ نیز راه یافته است. پژوهشگرانی که حافظ را متأثر از خیام می‌دانند، به همین استعاره‌ها استناد می‌کنند. از جمله‌ی ظهور زبانی این استعاره‌ها می‌توان از این بیت‌ها یاد کرد:

می‌خور که هر که آخر کار جهان بدید از غم سبک برآمد و رطل گران گرفت
(حافظ، ۱۳۷۷: ۶۶)

قدح به شرط ادب گیر زانکه ترکیش ز کاسه‌ی سر جمشید و بهمن است و قباد
(همان: ۷۵)

مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر که تا بزاد و بشد جام می ز کف نهاد
(همان: ۷۵)

اما حافظ تفاوتی ظریف با خیام دارد. او مفهوم مستی را با مفهوم عشق ترکیب کرده است. درواقع تناظری میان این دو حوزه‌ی مفهومی در ضمیر او رخ داده است. چنانکه او ساقی را به مثابه معشوق می‌داند. مضمون‌هایی که درباره‌ی زیبایی ساقی می‌سازد، ظهور زبانی همین بازشناخت استعاره‌ی است:

بیا ای ساقی گلرخ، بیاور باده‌ی رنگین

که نقشی در خیال ما از این خوش‌تر نمی‌گیرد
(همان: ۱۰۶)

ساقی سیم‌ساق من گر همه درد می‌دهد

کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند
(همان: ۱۳۵)

درواقع درک معشوق به مثابه ساقی، گرانیگاه یا نقطه‌ی اتصال ترکیب عشق و مستی در دیوان حافظ است. همین ترکیب زمینه‌ساز ترکیب دو حوزه‌ی مفهومی مستی و راه در دیوان حافظ است؛ از سویی دنیا منزلی از راهی کلان است و راهبر می‌خواهد؛ از دیگر سو منزل عشق است و معشوقی دارد که ساقی است؛ درنتیجه، رهبر نیز با عشق و

مستی نسبتی دارد؛ بدین شکل مفهوم استعاره‌ی پیرمغان از تلفیق دو حوزه‌ی مفهومی راه و مستی با واسطه‌ی عشق، سر بر می‌آورد^۳ و در نتیجه‌ی آن، دنیا خرابات است: بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم مگر رسیم به گنجی در این خراب‌آباد (همان: ۷۵)

«خراب‌آباد» که کنایه از دنیا است، به‌خصوص در پیوند با می، «خرابات» را تداعی می‌کند.

۲.۲.۲.۲. تأثیر حوزه‌ی مفهومی راه بر حوزه‌ی مفهومی جنگ

استعاره‌ی جنگ نیز با واسطه‌ی مفهوم عشق به دیوان حافظ راه می‌یابد. درواقع پیش از حافظ نیز حوزه‌ی مفهومی جنگ برای بازشناخت استعاره‌ی حوزه‌ی مفهومی عشق به کاررفته است. از بارزترین نمونه‌های این بازشناخت استعاره‌ی، سوانح/العشاق است. احمد غزالی در این کتاب، به‌صراحت عشق را جنگ می‌خواند و از این حوزه‌ی مفهومی برای بازشناخت استعاره‌ی سوانح عشق استفاده می‌کند: «ابتدای عشق از عتاب و جنگ در پیوندد که دل پاس انفاس او داشتن گیرد» (غزالی، ۱۳۸۱: ۳۵)؛ «چون این حقیقت معلوم شد، بلا و جفا، قلعه‌گشادنِ منجنیق اوست... تیری که از کمان ارادت معشوق رود چون بر قبله‌ی تویی تو آمد...» (همان: ۳۷). در این جنگ، عاشق و معشوق خصم یکدیگرند؛ زیرا معشوق می‌خواهد تمامی عاشق را تصرف کند و عاشق خام (در ابتدای عشق) معشوق را برای کام خود می‌خواهد و معشوق تن نمی‌دهد. تمام مضمون‌های عاشقانه‌ای که با تیز مژگان، کمان ابرو، ستم و بی‌وفایی معشوق ساخته می‌شود، ظهور زبانی استعاره‌ی جنگ است. حافظ نیز از این مضمون‌ها فراوان به‌کاربرده است:

ز چشمت جان نشاید برد کز هر سو که می‌بینم

کمین از گوشه‌ای کرده است و تیری در کمان دارد

(حافظ، ۱۳۷۷: ۸۷)

به دام زلف تو دل مبتلای خویشان است

بکش به غمزه که اینش سزای خویشان است

(همان: ۴۲)

یارب مگیرش ار چه دل چون کبوترم

افکند و کشت و عزت صید حرم نداشت

(همان: ۶۰)

چنانکه در نمونه‌ها نیز دیده می‌شود، حوزه‌ی مفهومی راه شامل مفاهیمی چون خصم، قلعه، تیر، سنان، لشکر و... است. اما در *دیوان حافظ* مفاهیم دیگری از حوزه‌ی مفهومی جنگ نیز دیده می‌شود؛ مفاهیمی چون: کمین‌کردن، رهن، غارتگر:

راه عشق ار چه کمین‌گاه کمانداران است هر که دانسته رود صرفه ز اعدا ببرد
(همان: ۹۳)

رهن دهر نخفته‌ست مشو ایمن از او اگر امروز نبرده است که فردا ببرد
(همان: ۹۳)

می بیاور که ننازد به گل باغ جهان هر که غارت‌گری باد خزانی دانست
(همان: ۴۱)

بنابراین می‌توان گفت حوزه‌های مفهومی جنگ در ترکیب با حوزه‌ی مفهومی راه و متأثر از آن، با مفاهیمی چون کمین‌گاه، رهن و... در غزلیات حافظ ظهور کرده است. همچنین حوزه‌ی مفهومی مستی نیز متأثر از حوزه‌ی مفهومی راه، با مفاهیمی چون دم‌غنیمت‌شمردن، شادخواری، ظهور زبانی دارد. فصل مشترک تمام این مفاهیم، «ناپایداری» است. مفهومی که حافظ در اولین غزل از *دیوان* آن را با حوزه‌ی مفهومی راه

به‌خوبی نشان می‌دهد. اما این مفهوم چگونه به دیوان حافظ راه یافته است و چه نسبتی با استعاره‌ی راه دارد؟

۳.۲.۲. راه و مفهوم ناپایداری

دیدیم که چگونه راه به واسطه‌ی مفهوم عشق با دیگر استعاره‌ها ترکیب شد. درواقع عشق جنبه‌ای از دنیا را مفهوم‌سازی می‌کند و آن زیبایی، عشق و لذتی است که به مثابه ره‌توشه‌ی راه ابدیت تلقی شود. اما این تنها جنبه‌ی دنیا نیست. برای تشریح دقیق‌تر مطلب باید به استعاره‌ی راه بازگردیم. راهی از ازلیت تا ابدیت که دنیا تنها در حکم منزلی یا کاروان‌سرایی در میانه‌ی آن است؛ بنابراین انسان اقامتی کوتاه‌مدت در آن دارد. این ویژگی، مفهوم ناپایداری را در ذهن پررنگ می‌کند، اما این مطلب به تنهایی ناپایداری را در کانون توجه حافظ قرار نمی‌دهد؛ به‌طوری که در ترکیب استعاره‌های آن نقش مهمی داشته باشد.

درواقع ناپایداری در کنار مفهوم عشق است که در کانون توجه حافظ قرار می‌گیرد. از سویی دنیا منزل عشق است و تنها فرصت لذت‌بردن و فراهم‌کردن ره‌توشه، از دیگرسو بخش کوچکی از راهی بزرگ است و اقامت آن کوتاه. مجموع این دو، ناپایداری را در کانون توجه او قرار می‌دهد. درواقع حافظ با ترکیب استعاره‌ها می‌کوشد ناپایداری را مفهوم‌سازی کند. ناپایداری از اساسی‌ترین مفاهیم در اندیشه‌ی اوست و حافظ می‌کوشد از زوایای مختلف آن را بکاود و حاصل کار استعاره‌هایی هستند که با یکدیگر ترکیب می‌شوند. ترکیب تمام این استعاره‌ها را در اولین غزل از دیوان می‌توان یک‌جا دید. او در این غزل ناپایداری انسان و سرگذشت محتوم او را به تصویر می‌کشد. در بیت اول طرح موضوع می‌کند و به مشکلی اشاره می‌کند:

الا یا ایها الساقی ادر کاسا وناولها

که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

(همان: ۹)

در بیت سوم صراحتاً ناپایداری را با استعاره‌ی «جرس» و واژه‌های «هر دم» و «فریادداشتن» مفهوم‌سازی می‌کند:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم

جرس فریاد می‌دارد که بر بندید محمل‌ها

(همان: ۹)

و در بیت چهارم «پیرمغان» را به عنوان استعاره‌ای از «رهبر» به کار می‌برد:

به می سجاده رنگین کن گرت پیرمغان گوید

که سالک بیخبر نبود زه راه و رسم منزل‌ها

(همان: ۹)

و در بیت پنجم به کمک دریایی پر آشوب دوباره به ناپایداری دنیا بازمی‌گردد:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل

کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها

(همان: ۹)

حافظ ظهور زبانی استعاره‌ی دریای پر آشوب را در غزلیات دیگر نیز به کار می‌برد:

کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را

(همان: ۱۲)

اگر نه عقل به مستی فروکشد لنگر چگونه کشتی از این ورطه‌ی بلا ببرد

(همان: ۹۳)

درواقع «ناپایداری» مهمترین ویژگی دنیا در نگاه حافظ است که هم به صورت نگاشت

مرکزی در تناظر میان دو حوزه‌ی مفهومی دنیا و راه دیده می‌شود و هم در ترکیب این

حوزه‌ی مفهومی بنیادین با دیگر حوزه‌ها نقش مهمی ایفا می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل استعاره‌های مفهومی و روابط آن‌ها در متن ما را به نگاهی دقیق‌تر به شیوه‌ی اندیشگانی نویسنده/شاعر می‌رساند. گاه یک حوزه‌ی مفهومی در متنی فعال می‌شود و در نتیجه روابط بینامتنی به دیگر متن‌ها نیز منتقل می‌شود. آنچه تمایز و سبک شخصی افراد را مشخص می‌کند، نگاشت مرکزی در هر استعاره‌ی مفهومی است. چنانکه حوزه‌ی مفهومی راه پیش از حافظ به اعتبار دو مفهوم ابتدا و انتها در مفهوم‌سازی خلقت به‌کار می‌رود، اما در دیوان حافظ ناپایداری در جایگاه نگاشت مرکزی می‌نشیند و هم حوزه‌ی مفهومی راه را بسط می‌دهد و هم باعث شکل‌گرفتن و بسط‌یافتن دیگر حوزه‌های مفهومی می‌شود. در این میان مفهوم عشق نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. این نشان می‌دهد که کارکرد عشق در ادبیات کلاسیک ما به‌طور کلی و در ادبیات عرفانی به‌طور خاص، بسیار مهم‌تر و ظریف‌تر از چیزی است که تا کنون پژوهشگران بدان پرداخته‌اند. عشق در سطح شناختی بستری برای روابط میان حوزه‌های مفهومی مختلف فراهم کرده است و در فرآیند مفهوم‌سازی و زایش معنا بسیار تعیین‌کننده است. ازجمله، در دیوان حافظ در کنار استعاره‌ی راه قرار می‌گیرد و وجه ناپایداری آن را پررنگ‌تر می‌کند، به‌طوری‌که ناپایداری در قالب کلان‌استعاره‌ای دیگر جنبه‌های دو حوزه‌ی مفهومی مستی و جنگ را فعال می‌کند و در نهایت سبک فردی حافظ را در مواجهه با چهار حوزه‌ی مفهومی پرتکرار در ادبیات فارسی (راه، عشق، مستی و جنگ) به وجود می‌آورد.

یادداشت‌ها

۱. در شکل‌گرفتن مفهوم استعاره صبا، مفاهیم دیگری ازجمله درک معشوق به مثابه گل و مفهوم استعاره بو نقش دارند. اینجا برای متمرکزماندن بر مفهوم استعاره راه، از دیگر جنبه‌های استعاره صبا درمی‌گذریم.
۲. روشن است که مفهوم‌سازی فراق به مثابه دوری مکانی، خاص حافظ نیست و در دیگر دیوان‌ها نیز نمونه‌های فراوانی دارد. همچنین در تمام این نمونه‌ها هم لزوماً مبتنی بر درک ازلیت به مثابه

مکان نیست. اشاره کردن به مفهوم سازی فراق براساس حوزه‌ی مفهومی مکان، صرفاً برای به دست دادن تصویری کلی از حوزه‌ی مفهومی راه در دیوان حافظ است.

۳. در شکل گرفتن مفهوم استعاره‌ی پیرمغان، مفاهیم دیگری هم نقش دارند؛ درواقع استعاره‌ی پیرمغان، استعاره‌ای مرکب است، اما در اینجا فقط به نقش استعاره‌ی راه می‌پردازیم.

منابع

- باقری خلیلی، علی اکبر؛ محرابی کالی، منیره. (۱۳۹۲). «طرح‌واره‌های چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی»، نقد ادبی. سال ۶، شماره‌ی ۲۳، صص ۱۲۵-۱۴۸.
- بختیاری نسب، سمیرا؛ محمودی، خیرالله. (۱۴۰۰). «عشق؛ یک مفهوم و سه درک استعاره‌ی (بررسی و تحلیل نظام استعاره‌های مفهومی در سوانح/عشاق)»، نقد و نظریه‌ی ادبی. سال ۶، دوره‌ی ۲، صص ۷۴-۵۱.
- (۱۴۰۱). «بهشت، نور و زیبایی؛ استعاره‌های بنیادین عبهر/عاشقین»، فنون ادبی. سال ۱۴، شماره‌ی ۲، صص ۱-۱۶.
- بساک، حسن؛ میرنژاد، محمدتقی. (۱۳۹۴). «انواع تصویرسازی در شعر حافظ برمبنای اشیا و محیط پیرامون»، فصلنامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال ۸، شماره‌ی ۳، صص ۸۱-۹۴.
- پورابراهیم، شیرین؛ غیاثیان، مریم سادات. (۱۳۹۲). «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم سازی عشق»، نقد ادبی. سال ۶، شماره‌ی ۲۳، صص ۵۹-۸۲.
- تلخابی، مهری؛ عقدایی، تورج. (۱۳۹۸). «تحلیل طرح‌واره‌های قدرتی در شعر حافظ»، پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت. سال ۸، شماره‌ی ۱، صص ۸۱-۹۹.
- سبزعلی پور، جهان دوست؛ وزیری، سهیلا. (۱۳۹۷). «بررسی استعاره‌ی مفهومی عرفان خرابات است در دیوان حافظ»، پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا). سال ۱۲، شماره‌ی ۱، صص ۱-۲۶.

صبوری، نرجس بانو؛ ذبیح‌نیا عمرا، آسیه. (۱۳۹۷). «بررسی مفهوم‌سازی‌های چشم در غزلیات حافظ از دیدگاه شناختی»، پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت. سال ۷، شماره‌ی ۲، صص ۱۱۵-۱۳۴.

عراقی، فخرالدین. (۱۳۹۰). *لمعات*. مقدمه و تصحیح: محمد خواجوی، تهران: انتشارات مولی.

غزالی، احمد. (۱۳۸۱). *سوانح‌العشاق*. تصحیح: جواد نوربخش، تهران: انتشارات یلدا قلم. کارگر، شهرام و دیگران. (۱۳۹۹). «نقش نور در مفهوم‌سازی عشق در غزلیات حافظ»، ادبیات و پژوهش‌های میان رشته‌ای، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال ۲، شماره‌ی ۳، صص ۲۱۲-۲۳۴.

کوچش، زولتان. (۱۳۹۶). *استعاره، مقدمه‌ای کاربردی*. ترجمه‌ی جهان‌شاه میرزابیگی، چاپ یکم، انتشارات آگاه.

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۹۳). *غزلیات شمس تبریز*. مقدمه، گزینش و شرح از محمدرضا شفیعی کدکنی، ج ۲، تهران: سخن.

هاشمی، زهره. (۱۳۹۴). *عشق صوفیانه در آینه‌ی استعاره: نظام‌های استعاری عشق در متون عرفانی منشور بر اساس نظریه‌ی استعاره‌ی شناختی*. تهران: انتشارات علمی.

هدایت، جهانگیر. (۱۳۹۸). *خیام صادق؛ مجموعه‌ی آثار صادق هدایت درباره‌ی خیام*. تهران: چشمه.

Lakoff, G & Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Semino, E. & Steen. (2008). "Metaphor in Literature". In Gibbs, R.W.Jr. (Ed). *The Cambridge handbook of Metaphor and Thought*. New York: Cambridge Press. 232_246.

Kovecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. (2ed). Oxford: University Oxford Press.

مجله‌ی حافظ پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۸۵-۱۰۰

شب کوتاه وصال و تدبیر شاعرانه‌ی حافظ

اصغر دادبه*

معاشران، گره از زلف یار باز کنید

شبی خوش است، بدین قصه‌اش دراز کنید

حافظ

چکیده

حافظ اشعار سروده‌ی خود را پیوسته به صورت ناقدانه بازبینی می‌کرد؛ برخی را رد و برخی را جرح و تعدیل می‌نمود تا سخن، هرچه بیشتر، هنری شود، بر بلاغت آن بیفزاید و نیز شمول معنایی بیشتری یابد. حاصل بازبینی خواجه در بیت بالا (معاشران گره از زلف یار باز کنید...) آن بود که «قصه» به جای «وُصله» نشست؛ قصه‌ای نه به صورت مطلق، بلکه قصه‌ای که اولاً مقید است (یعنی قصه‌ی زلف سیاه و دراز معشوق) و ثانیاً - در قیاس با وُصله - واژه‌ای است بی‌گمان شاعرانه‌تر، با این هدف که چنین قصه‌ای طبق تدبیر شاعرانه‌ی حافظ، به شب کوتاه وصال پیوندد و آن را شبی دراز و پایان‌ناپذیر سازد.

واژه‌های کلیدی: قصه، وُصله، شب وصال، زلف.

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه. adaadbeh@yahoo.com

۱. مقدمه

اختلاف ضبط‌ها و قرائت‌ها از مباحثی است که در حافظ‌پژوهی جایگاهی خاص دارد. هدف از طرح این بحث، دستیابی یا دست‌کم نزدیک‌شدن به سروده‌های اصلی و اصیل حافظ و فراهم‌آوردن مجموعه‌ای از اشعار این شاعر کم‌نظیر است، چنانکه خود سروده‌ها، به تعبیر دقیق‌تر، آن‌سان که پس از بازبینی‌ها و بازنگری‌های دقیق و هوشمندانه، با هدف هرچه هنری‌ترشدن و شمول معنایی یافتن، نهایتاً انتخاب کرده‌است. اختلاف ضبط‌ها معلول دو عامل است: عامل بیگانه و عامل خودی.

«عامل بیگانه» یعنی کاتبان و ناسخان که گاه به‌دلیل این‌که معنای واژه‌ها و تعبیرها را نمی‌فهمیدند، یا گمان می‌کردند که مخاطبان از دریافت معانی برخی واژه‌ها و تعبیرها ناتوان‌اند، آن‌ها را تغییر می‌دادند و جای آن‌ها را به واژه‌ها و تعبیرهایی می‌دادند که مأنوس و مفهوم باشند؛ برای مثال، از آنجا که معنای «وقت بوریا» را در سخن خواجه در نمی‌یافتند، آن را به «فرش بوریا» تغییر می‌دادند:

خوش وقت بوریا و گدایی و خواب امن

کاین عیش نیست درخور اورنگ خسروی^۱

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۳۳)

گاهی نیز کم‌سوادی، شتاب، خستگی، بی‌دقتی و عواملی از این دست موجب غلط‌خوانی می‌شد و بر انبوه ضبط‌ها می‌افزود. این‌گونه بود که مثلاً «سحر چشم» به «بحر چشم» بدل می‌شد:

تا سحر چشم یار چه بازی کند که باز بنیاد بر کرشمه‌ی جادو نهاده‌ایم

(همان: ۲۵۱)

اما «عامل خودی» یعنی خودِ شاعر، که نخستین عامل دگرگونی‌ها و دگرسانی‌ها در شعر خود بوده‌است. خواجه پس از خلق اثری هنری، چونان ناقدی - به تعبیر قدما - «موی‌بین» و بسی سخت‌گیر، به نقد اثر خود می‌پرداخت و به مرحله‌ی «رد و قبول» می‌رسید. بسا سروده‌ها که در مرحله‌ی نخست رد می‌شدند. سروده‌هایی که به مرحله‌ی

قبول می‌رسیدند نیز واژه‌به‌واژه و تعبیربه‌تعبیر مورد توجه منتقدانه قرار می‌گرفتند و تعبیرهای «حافظانه‌تر» جانشین واژه‌ها و تعبیرهای «حافظانه» می‌شد تا سخن هنری‌تر و شامل‌تر گردد و حاصل کار چنان باشد که به تعبیر بیهقی، «موی در او نتوانستی خزید» (بیهقی، ۱۳۵۶: ۵۳۰). برای نمونه، تأمل در ضبط حافظانه‌ی «شیخ خام» و تغییر آن به تعبیر حافظانه‌تر «شیخ جام»، هم صورت هنرمندانه و حافظانه‌ی مرحله‌ی خلق اثر را نشان می‌دهد و هم صورت کمال‌یافته و حافظانه‌تر مرحله‌ی گزینش را (برای آگاهی از تفصیل موضوع، رک. دادبه، ۱۳۹۵: ۴۷-۷۱):

حافظ مرید جام می‌است، ای صبا، برو
وز بنده بندگی برسان شیخ جام را
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۴)

اینجا توجه به یک نکته‌ی بسیار مهم ضروری است و آن این‌که عبارت حافظانه‌تر دارای دو ویژگی است: یکی هنری‌تر و بلاغی‌تر بودن و دیگر شمول معنایی بیشتر داشتن.

۲. طرح موضوع

مسئله‌ی این نوشتار ماجرای «قصه» و «وصله» است:
معاشران، گره از زلف یار باز کنید

شبی خوش است، بدین قصه‌اش دراز کنید

(همان: ۱۶۹)

نهادن «قصه» به‌جای «وصله» یا «وصله» به‌جای «قصه»، بی‌گمان برآمده از بازنگری‌های ژرف‌بینانه و ناقدانه‌ی خواجه است؛ زیرا ضبط‌های بحث‌برانگیز و ایجاد جلوه‌های هنری کار ناسخان و کاتبان نیست. اکنون باید به طرح این پرسش پرداخت: کدام یک ناسخ دیگری است؟

الف. «وصله»: به نظر خانلری، طبق نسخه‌های معتبر متعدد، ضبط صحیح «وصله» به معنای «زلف عاریه» است؛ زیرا «قصه را برای کوتاه‌کردن شب می‌گویند، نه برای

درازکردن آن» (خانلری، ۱۳۶۲: ۱۲۳۸)؛ بنابراین «وصله» ناسخ است و «قصه» منسوخ. ایشان همچنین با توجه به معنایی که از «وصله» به‌دست داده‌اند، نتیجه می‌گیرند که: «مضمون پیوند زلف به شب برای دراز کردن آن، در شعر فارسی سابقه دارد» (همان). مانند این رباعی از مسعود سعد:

ترسم ما را ستارگان چشم کنند تا زود رسد ز روز^۲ در وصل گزند
خواهی تو که روز ناید، ای سرو بلند؟ زلفِ سیه دراز در شب پیوند
(مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۷۸۳)

ب. «قصه»: دربرابر دیدگاه پیشین، طبق این دیدگاه، «قصه» ناسخ است و «وصله» منسوخ. برای تبیین هرچه بیشتر این موضوع، ابتدا به شعر از منظر ادبی - بلاغی می‌نگریم و سپس به طرح دلایلی می‌پردازیم که مُثَبِّت مدعای ناسخ بودن «قصه» و منسوخ بودن «وصله» است.

شعر با نگاهی گزارش ادبی - بلاغی معانی و مفاهیم گوناگون است، معانی‌ای که شاعر با شگردهای ادبی - بلاغی، آن‌ها را به‌اصطلاح به مضامین شاعرانه تبدیل می‌کند. دامنه‌ی این معانی گسترده است و از ساده‌ترین مسائل تا دشوارترین و پیچیده‌ترین مسائل علمی و فلسفی را دربر می‌گیرد. برای نمونه، به این بیت بنگرید:

ساقیا، در گردش ساغر، تعلل تا به چند؟ دور چون با عاشقان افتد، تسلسل بایدش!
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۹۱)

در این بیت، خواجه مسئله‌ی دشوارِ فلسفیِ دور و تسلسل و بطلان آن از دیدگاه حکیمان را به گونه‌ای ظریف و هنرمندانه، به مضمونی شاعرانه بدل ساخته و به‌رغم نظر آنان، نه از بطلان دور و تسلسل که از امکان تحقق آن سخن به‌میان آورده‌است، امکانی که امری مُحال (مُحال عقلی) را به امری ممکن (ممکن شاعرانه) دگرگون می‌سازد. برخی مضامین شاعرانه، آرمان‌ها و آرزوهای انسان است که در عالم واقع، تحقق آن ممکن نیست و شاعر با مضمون‌پردازی هنرمندانه، آن را در عالم خیال شاعرانه و در جهان آرمانی هنرمندانه ممکن می‌کند. به‌لحاظ روانی، لحظات خوش‌زودگذر و ناپایدار

به‌نظر می‌رسند و لحظات ناخوش دیرنده و پایدار؛ گویی زمان در لحظه‌های خوش شتاب می‌کند و در لحظه‌های ناخوش می‌ایستد. در نگاه عاشق، شب فراق، که لحظه‌لحظه‌ی آن ناخوش‌ترین لحظات است، به تعبیر سعدی، شبی است سخت دیرنده، به درازای فاصله‌ی مرگ تا رستاخیز:

شب‌های بی‌توام شب‌گور است در خیال و ر بی‌تو بامداد کنم، روز محشر است
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۵)

خواجه تنها امیدوار است که چنین شبی به صبح بپیوندد تا گله‌های خود را از شب فراق، به او باز گوید:

کو پیک صبح، تا گله‌های فراق را با آن خجسته طایر فرخنده‌پی کنم
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۴۲)

مضمونِ مقابلِ درازایِ شبِ فراق، کوتاهیِ شب وصال است. شب وصال، که در نگاه عاشق، خوش‌ترین زمان و خجسته‌ترین شب است، شبی کوتاه و زودگذر است، زودگذرتر از هر زودگذری. به همین سبب، از این کوتاهی و از این گذرندگی شکوه می‌کند و گلایه‌ها دارد. شاعر عاشق، که به‌مدد خیال شاعرانه و شگردهای هنرمندانه، ناممکن‌ها را ممکن می‌سازد، در رفع این مشکل و در حل این معما فرو نمی‌ماند. در ادامه، نخست راه‌حل‌های هنری سعدی را مطرح می‌کنیم و سپس به بررسی دیدگاه حافظ می‌پردازیم.

۳. دیدگاه سعدی؛ تجاهل و بستن در صبح

سعدی، که هم استاد شاعری است و هم استاد عاشقی، عمدتاً دو راه‌حل پیشنهاد می‌کند. راه‌حل اول او عبارت است از تجاهل هنرمندانه، که براساس آن، اعلام وقت از سوی خروس را (نشانه‌ی فرا رسیدن بامداد) به رسمیت نمی‌شناسد؛ خروس را بی‌محل می‌خواند؛ زیرا صبح آنگاه فرامی‌رسد که یا از مسجد آدینه بانگ اذان بلند شود، یا از در سرای اتابک (حاکم فارس)، به نشانه‌ی اعلام وقت و فرا رسیدن بامداد، فریاد طبل به

گوش برسد. با این تجاهل و با این توجیه هنرمندانه در عالم خیال شاعرانه، دل خوش می‌دارد که شب وصال همچنان ادامه دارد:

امشب مگر به وقت نمی‌خواند این خروس

عشاق بس نکرده هنوز از کنار و بوس

تا نشنوی ز مسجد آدینه بانگ صبح

یا از در سرای اتابک، غریو کوس،

لب بر لبی چو چشم خروس، ابلهی بود

برداشتن به گفته‌ی بیهوده‌ی خروس!

(سعدی، ۱۳۶۲: ۵۲۸)

راه‌حل دوم سعدی بستن در صبح بر خورشید است. از آنجا که برای ورود به هر مکانی، باید از در آن وارد شد، شاعر در خیال شاعرانه‌ی خود، جهان را سرایی می‌انگارد که دری دارد. از سوی دیگر، نور خورشید از دریچه‌های زیبا و هنرمندانه‌ی اتاق‌ها به درون می‌تابد و با بستن دریچه‌ها، ورود آفتاب ناممکن می‌شود. با توجه به این معانی، سعدی با تکیه بر خیال شاعرانه، از آسمان (فلک)، که در شعر فارسی، نقش‌های گوناگونی بر عهده دارد، می‌خواهد که در صبح را بر آفتاب ببندد و مانع از برآمدن خورشید و فرا رسیدن صبح گردد و هر اندازه که ممکن است، حتی در حد یک لحظه (دم)، به طول شب وصال بیفزاید، که او با معشوق ماه‌سیمای خود وقتی خوش دارد (ایهام تناسب قمر در معنای ماه آسمان با آفتاب درخور توجه است):

ببند یک نفس، ای آسمان، دریچه‌ی صبح بر آفتاب، که امشب خوش است با قمرم

(همان: ۵۵۳)

۴. دیدگاه حافظ؛ پیوند زلف به شب

تدبیر^۳ حافظ برای حل شاعرانه‌ی معمای کوتاهی شب وصال و تبدیل آن به شبی دراز، بهره‌گیری هنرمندانه از این قاعده‌ی عقلی-فلسفی است: «السُّنَّيَّةُ عَلَهُ الْإِنْضِمَامُ؛

همگونی و همجنسی موجب پیوند است». همگونی شب و زلف در رنگ است، در سیاه بودن. به همین سبب، زلف شاعرانه به صفت سیاهی موصوف می‌شود (زلف سیاه از نمادهای زیبایی در زیبایی‌شناسی قدماست)، مانند این بیت:

در این خیال به‌سر شد زمان عمر و هنوز بلای زلف سیاهت به‌سر نمی‌آید
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۶۵)

اما افزون‌بر این، زلف با وجه‌شبه سیاهی، به شب یا شام نیز تشبیه می‌شود، مانند تشبیه بلیغ زلف به شام و تشبیه مضمّر زلف به شب:

چو ماه روی تو در شام زلف می‌دیدم شبم به روی تو روشن چو روز می‌گردید
(همان: ۱۶۵)

همچنین تشبیه بلیغ زلف به شب:

امید در شب زلفت، به روز عمر نبستم طمع به دور دهانت ز کام دل ببریدم
(همان: ۲۲۱)

وجه‌شبه بیانگر نوعی سنخیت و درنتیجه عامل پیوند میان دو سوی تشبیه است (در اینجا، زلف و شب). صفت دیگر زلف درازی است و زلف دراز نیز، در زیبایی‌شناسی قدما (و می‌توان گفت در زیبایی‌شناسی امروز)، از نمادهای زیبایی بوده‌است:

اگر به زلف دراز تو، دست ما نرسد، گناه بخت پریشان و دست کوته ماست
(همان: ۲۴)

در منطق شاعرانه‌ی خواجه و به مصداق قاعده‌ی سنخیت، سیاهی عامل پیوند زلف به شب است. زمانی که زلف سیاه به شب سیاه پیوست، صفت دلپذیر دیگر خود، یعنی «درازی» را هم به شب کوتاه وصال می‌بخشد و موجب درازی شب وصال می‌گردد:

ای که با سلسله‌ی زلف دراز آمده‌ای فرصت باد، که دیوانه‌نواز آمده‌ای
(همان: ۲۸۸)

در بیت زیر نیز گره از زلف یار می‌گشایند تا زلف سیاه یار به «سلسله‌ی زلف دراز» بدل شود و شب خوش وصال را هرچه طولانی‌تر سازد:

معاشران، گره از زلف یار باز کنید شبی خوش است، بدین ...اش دراز کنید
(همان: ۱۶۹)

اکنون به طرح دوباره‌ی پرسش نخستین برمی‌گردیم: «بدین وصله‌اش دراز» باید کرد یا «بدین قصه‌اش»؟ براساس دلایلی که در ادامه‌ی بحث به آن‌ها پرداخته خواهد شد، چنین می‌نماید که «بدین قصه‌اش» دراز باید کرد.

۱.۴. اطلاق و تقیید

اگر مفاد مصراع دوم به‌صورت مطلق گزارش شده بود، یعنی به شکل «شب خوش را با [گفتن] قصه دراز کنید»، این انتقاد که «با قصه شب را کوتاه می‌کنند، نه بلند» وارد بود، اما معنا و مفاد مصراع دوم به‌صورت مقید بیان شده‌است: «شب خوش را با این قصه دراز کنید». قصه‌ی مدنظر همان قصه‌ای است که شاعر در مصراع اول به آن پرداخته‌است، یعنی «قصه‌ی زلف یار» و «قصه‌ی گیسوی یار». این دو تعبیر بارها در ابیات خواجه استفاده شده‌اند:

شرحِ شکنِ زلفِ خم‌اندرخمِ جانان کوته نتوان کرد که این قصه دراز است
(همان: ۳۵)

گفتمش زلف به خون که شکستی؟ گفتا

حافظ، این قصه دراز است به قرآن که می‌پرس
(همان: ۱۸۸)

دوش در حلقه‌ی ما قصه‌ی گیسوی تو بود تا دل شب، سخن از سلسله‌ی موی تو بود
(همان: ۱۴۷)

گزاره‌ی مقید «با این قصه دراز کنید» گزاره‌ی مطلق «با قصه دراز کنید» را تداعی می‌کند و این معنای متناقض‌نما را به ذهن متبادر می‌سازد که اینجا قصه‌ای در کار است که به‌رغم رسم‌وراه معمول، با آن شب را نه کوتاه، که دراز می‌کنند.

۲.۴. واژه‌های شعری

از هر منظر که بنگریم، «قصه» در قیاس با «وصله»، هنری‌تر و شاعرانه‌تر است. بسیار از اهل ادب شنیده‌ایم که فلان واژه یا تعبیر شاعرانه است یا نیست. دو خاستگاه برای واژه‌ها و تعبیرهای شاعرانه متصور است که می‌توان بر یکی از آن دو، نام «ذاتی» نهاد و بر دیگری نام «تجربی».

۱.۲.۴. ذاتی

برخی واژه‌ها ذاتاً شاعرانه‌اند و برخی ذاتاً شاعرانه نیستند. مثلاً واژه‌های مربوط به عشق و عاشقی، و نیز واژه‌هایی که در قلمرو می و مستی به‌کار می‌رود، چه در معنای ظاهری و چه در معنای باطنی، واژه‌هایی ذاتاً شاعرانه‌اند. از این دیدگاه می‌توان چنین نتیجه گرفت که واژه‌ها و تعبیرهایی که ترجمان عواطف و احساسات آدمی هستند، ذاتاً شاعرانه به‌شمار می‌آیند و شعر بازتاب عواطف و احساسات در این واژه‌ها و در این تعبیرهاست. برای نمونه، به ابیاتی از غزل ۴۴۶ بنگرید:

صبا! تو نکه‌ت آن زلف مشک‌بو داری

به یادگار بمانی، که بوی او داری

دلم - که گوهر اسرار حسن و عشق در اوست -

توان به دست تو دادن، گرش نکو داری

... به جرعه‌ی تو سرم مست گشت، نوشت باد

خود از کدام خم است این‌که در سبو داری

... قبای حسن‌فروشی تو را برآزد و بس

که همچو گل، همه آیین رنگ‌وبو داری

(همان: ۳۰۴-۳۰۵)

۲.۲.۴. تجربی

طبق این دیدگاه، «ذاتی» امری مبهم و غیرعلمی است. واژه‌ها و تعبیرهای «ذاتاً شاعرانه» خالی از وجه‌اند. واژه‌ها و تعبیرهای شاعرانه نیز، مانند واژه‌ها و تعبیرهای دانش‌های گوناگون، واژه‌ها و تعبیرهایی‌اند که از زبان گرفته شده و در جریان تجربه‌های شاعرانه، معانی شاعرانه یافته‌اند. مثلاً سرو، گل، نرگس و بنفشه واژه‌هایی هستند که از حوزه‌ی زبان به حوزه‌ی هنر شعر وارد شده‌اند و با شگرد تشبیه، به قد، رخسار، چشم، و زلف بدل گردیده‌اند. روشن است که در جریان این تبدیل، برخی واژه‌ها، که به‌نوعی ربط عاطفی می‌یابند (مثلاً به سبب پیوند با معشوق و تداعی عشق و محبت)، شاعرانه‌تر می‌نمایند و همین امر موجب این گمان می‌شود که برخی واژه‌ها ذاتاً شاعرانه‌اند. در قیاس با واژه‌هایی که شاعرانه می‌نمایند و راه ورود آن‌ها به شعر هموارتر است، برخی واژه‌ها کمتر شاعرانه‌اند یا شاعرانه نیستند، مانند «مفتول» در بیتی از خواجه:

بنفشه طره‌ی مفتول خود گره می‌زد صبا حکایت زلف تو در میان انداخت
(همان: ۲۰)

همچنین «مألوف» در بیتی دیگر:

در چین طره‌ی تو، دل بی‌حفاظ من هرگز نگفت مسکن مألوف یار باد
(همان: ۷۶)

شاعر بزرگ این واژه‌ها را نیز شاعرانه می‌سازد و آن‌گونه که باید، در جای خود می‌نشانند. روشن است که بسامد این‌گونه واژه‌ها، در قیاس با واژه‌هایی که شاعرانه می‌نمایند، کمتر است. اکنون «قصه» و «وصله» را از این منظر می‌نگریم. «قصه» حدود ۴۰ بار در شعر خواجه به کار رفته است: ۳۸ بار طبق نسخه‌ی مصحح خانلری (صدیقیان و میرعابدینی، ۱۳۶۶: ۸۸۶-۸۸۷) و ۴۱ بار در نسخه‌ی مصحح قزوینی - غنی. این در حالی است که «وصله»، طبق نسخه‌ی مصحح خانلری، تنها یک بار و آن‌هم در بیت مدنظر (همان: ۱۲۰۲) و در نسخه‌ی مصحح قزوینی - غنی، ۲ بار (غزل ۲۴۴، بیت ۱؛ غزل ۳۱۱، بیت ۳) استفاده شده است. گفتیم که بسامد بالای یک واژه در شعر، از

شاعرانه بودن آن حکایت می‌کند، به شرط این‌که دو ویژگیِ «حافظانه‌تر» بودن را داشته باشد؛ یعنی بلاغی‌تر بودن و شمول معنایی بیشتر داشتن.

در یک بیت از ابیاتی که در آن‌ها واژه‌ی «قصه» آمده‌است، میان «قصه» و «گیسو» رابطه‌ی تشبیهی (از نوع تشبیه بلیغ) برقرار است:

دوش در حلقه‌ی ما قصه‌ی گیسوی تو بود تا دل شب، سخن از سلسله‌ی موی تو بود
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۴۷)

همچنین در سه بیت، میان «قصه» و «زلف» شاهد رابطه‌ی تشبیهی (از نوع تشبیه مضمر) هستیم،^۴ همراه با صفت «دراز»، که هم با زلف تناسب دارد، هم با «قصه» و هم با «شب». این ابیات سه‌گانه عبارت‌اند از:

شرحِ شکنِ زلفِ خم‌اندرخمِ جانان کوتاه نتوان کرد که این قصه دراز است
(همان: ۳۵)

گفتمش زلف به خون که شکستی؟ گفتا حافظ، این قصه دراز است به قرآن که مپرس
(همان: ۱۸۸)

معاشران، گره از زلف یار باز کنید شبی خوش است، بدین قصه‌اش دراز کنید
(همان: ۱۶۹)

یعنی با قصه، زلف دراز یار را، که با بازکردن گره‌های آن به‌دست آمده‌است، به شب خوش کوتاه وصال پیوند دهید و این شب را دراز کنید. اما در جریان پذیرش ضبط «وصله»، که به معنای «زلف عاریه» است نیز چیزی عوض نمی‌شود و سرانجام باز هم این زلف سیاه دراز است که به شب کوتاه وصال می‌پیوندد و آن را به تعبیر شاعرانه‌ی مسعود سعد، شبی دراز و پایان‌ناپذیر می‌سازد:

خواهی تو که روز ناید، ای سرو بلند؟ زلفِ سیاه دراز با شب پیوندد

۳.۴. انتخاب نهایی شاعر

هدف حافظ از بازنگری در اشعار خود و «حافظانه‌تر» ساختن آن‌ها، چنانکه پیش‌تر بیان شد، آن است که سخن هرچه بیشتر بلاغی و هنری گردد و شمول معنایی یابد. بر این بنیاد، کیفیت (و نه کمیت) معیار انتخاب نهایی ضبط یک واژه یا تعبیر است و کمیت آنگاه نقش‌آفرین می‌شود که کیفیت پشتوانه‌ی آن گردد. با این معیار، بسا یک واژه با ضبط‌هایی کم‌شمار، به‌سبب ارزش کیفی آن (هنری‌تر بودن و شمول معنایی داشتن)، ضبط راجح به‌شمار آید و واژه‌ای با ضبط‌های پرشمار، ضبط مرجوح محسوب شود. به گزارش دفتر دگرسازی‌ها در *غزل‌های حافظ* (نیساری، ۱۳۶۲: ۸۳۸، ۲) غزل به مطلع «معاشران گره از زلف یار باز کنید» در ۳۹ نسخه ضبط شده‌است. از ۳۹ نسخه، ۲۹ نسخه ضبط «وصله» را نمایش می‌دهند، در حالی که تنها در ۳ نسخه شاهد ضبط «قصه» هستیم. این آمار روشن می‌سازد که خواجه هنگام خلق اثر خود، واژه‌ی «وصله» را به‌کار گرفته‌است: «شبی خوش است، بدین وصله‌اش دراز کنید» غزل در محافل مختلف خوانده شده، دست‌به‌دست گشته و علاقه‌مندان به ثبت و ضبط آن اقدام کرده‌اند. درنتیجه اکنون شاهد ضبط «وصله» دست‌کم در ۲۹ نسخه از نسخه‌های کتابت‌شده‌ی سده‌ی نهم هستیم. خواجه در بازبینی‌ها و بازنگری‌های منتقدانه‌ی شعر خود، «وصله» را، بنابه دلایلی که به آن‌ها پرداختیم، به «قصه» تغییر داده و صورت جدید شعر نیز، در چند نسخه و طبق گزارش دفتر دگرسازی‌ها، در ۳ نسخه ثبت شده‌است، ضبطی که باید آن را به‌عنوان ضبطی «حافظانه‌تر» پذیرفت؛ یعنی ضبطی هنری‌تر، بلاغی‌تر و دارای شمول معنایی بیشتر. سرانجام همین ضبط را باید انتخاب نهایی شاعر در نظر گرفت.

افزون‌بر دلایل سه‌گانه در ترجیح ضبط «قصه» بر «وصله»، شبکه‌ی تداعی‌ها گونه‌ای شمول معنایی این واژه را سامان می‌دهند. اولاً «قصه»، به‌سبب شباهت انشایی و املایی، «قُصّه» را که به معنای طره یا موی صف‌زده بر پیشانی است (*قرب‌الموارد*)، به نقل از *لغت‌نامه‌ی دهخدا*، به ذهن متبادر می‌سازد (صنعت ایهام تبادر یا تداعی). ثانیاً از آنجا که در بیت مدنظر، قصه قصه‌ی زلف یار است، خیال شاعرانه قصه‌ی عشق و متعلقات

آن را تداعی می‌کند، از فراق و وصال گرفته تا صدها نکته‌ی وابسته به ماجراهای عاشقانه، همان قصه‌ی پایان‌ناپذیری که زبان گفتار در وصف آن فرو می‌ماند:

قَصَّهَ الْعِشْقِ لَا أَنْفَصَامَ لَهَا فُصِّمَتْ هَاهُنَا لِسَانُ الْقَالِ
(حافظ، ۱۳۷۰: ۲۰۸)

۵. نتیجه‌گیری

بازشناسی ضبط‌های راجح در شعر حافظ، چنانکه باید، تنها با اتکا بر اقدام نسخ یا اعتماد به بسامد بیشتر یک ضبط در نسخه‌ها میسر نمی‌گردد؛ بسا که صورت نخستین سخن خواجه، که در این مقاله، از آن به ضبط «حافظانه» تعبیر شد، به گونه‌ای گسترده، در دفترها ثبت می‌شده و نشر می‌یافته‌است، دفترهایی که امروز به‌عنوان نسخ خطی در اختیار ماست. در پی این ثبت و نشر گسترده، شاعر براساس مشرب نقادانه‌ی خود، به بازبینی اشعار منتشرشده‌ی خویش می‌پرداخت و چنانکه در مقدمه گفتیم، در سروده‌های خود، دگرگونی‌هایی پدید می‌آورد و سخنان «حافظانه‌ی» خود را «حافظانه‌تر» می‌ساخت.

این دگرگونی‌ها به دفترهای پیش‌گفته راه نمی‌یافتند و در دفترهای شنوندگانی که از ضبط‌های پیشین اشعار خواجه بی‌خبر بودند ثبت می‌شد، دفترهایی که غالباً شمار آن‌ها کمتر از دفترهایی است که در مرحله‌ی نخستین، به ضبط اشعار شاعر اقدام کرده‌اند. به‌نظر می‌رسد یکی از این دفترها، نسخه‌ی معروف به نسخه‌ی ۸۲۷ ق (نسخه‌ی خلخال‌ی / نسخه‌ی مصحح قزوینی - غنی) است که شماری از ضبط‌های «حافظانه‌تر» را دربر دارد. از میان پنجاه نسخه‌ی مورد استفاده‌ی زنده‌یاد استاد سلیم نساری در تدوین دفتر دگرسانی‌ها نیز می‌توان دفترهایی یافت که در آن‌ها، «حافظانه‌تر»ها ثبت شده‌اند. چنین است که باید در تصحیح اشعار حافظ و انتخاب ضبط‌های راجح، تنها به کمیت ضبط‌ها اعتماد نکرد و هدف خواجه را در بازبینی‌های ناقدانه‌ی اشعار خود نیز در نظر داشت و، چنانکه پیش‌تر نیز گفته آمد، دو صفت بنیادی سخن حافظ را پیش چشم داشت: بلاغت بیشتر و شمول معنایی افزون‌تر. برای نمونه، اتکا بر کمیت ضبط‌ها و

اعتماد به شمار نسخه‌ها، بدون در نظر گرفتن هدف حافظ از بازبینی‌ها، موجب ترجیح ترکیبِ حشوی مانند «بلبل سحر» به جای «بلبل صبا» می‌شود و توجه به دو صفت برآمده از بازبینی‌های خواجه در شعر خود، ترکیب «بلبل صبا» را ضبط راجح می‌سازد (بنگرید به: دادبه، ۱۳۸۰)، همان توجهی که در بیت مدنظر، «قصه» را به جای «وصله» می‌نشانند:^۵

دلت به وصل گل، ای بلبل صبا، خوش باد

که در چمن، همه گل‌بانگ عاشقانه‌ی توست

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۱)

یادداشت‌ها

۱. ابیات حافظ در این مقاله برابر است با نسخه‌ی مصحح قزوینی - غنی (۱۳۸۱)، به جز بیت مورد

بحث، که هم از نسخه‌ی قزوینی - غنی نقل شده و هم از نسخه‌ی مصحح خانلری.

۲. در متن دیوان مسعود سعد (تصحیح محمد مهیار)، به جای «روز»، «دور» ضبط شده است. به نظر

می‌رسد ضبط صحیح «روز» است که در مصراع سوم هم تکرار شده و سخن آن است که شب

وصل پیاید و روز فرا نرسد.

۳. این تدبیر، که همانا پیوستنِ زلفِ درازِ سیاه به شب کوتاه وصال است تا این شب طولانی شود،

البته در خیال شاعرانه، پیش از حافظ نیز سابقه دارد، از جمله در رباعی مسعود سعد، که در متن

مقاله ذکر شد. اما طبق قاعده‌ای از قواعد فلسفه‌ی هنر، در هنر، کمال مطرح است، نه ابداع.

مثلاً مهم نیست که کدام شاعر نخستین بار چشم را به نرگس تشبیه کرده، مهم آن است که

کدام شاعر بهترین تشبیه را به دست داده است. آنچه حافظ در کار هنر شاعری انجام داده است

همانا جلوه‌هایی است از کمال هنر شاعری.

۴. ممکن است به نظر آید که «قصه‌ی گیسو» و «قصه‌ی زلف» گونه‌ای اضافی اختصاصی یا بیانی

است، قصه‌ای که اختصاص به گیسو و زلف دارد یا قصه‌ای که بیانگر رمز و راز گیسو یا زلف

است. اضافی اختصاصی یا بیانی بودن این ترکیب با اضافی تشبیهی بودن (تشبیه بلیغ) و

تشبیه مضمّر بودن آن جمع‌شدنی است و حاکی از جامعیت بسیاری از ترکیب‌های اضافی در

زبان فارسی است که دو مفهوم و دو معنا را به ذهن می‌آورند و در نقش دو گونه اضافه ظاهر

می‌شوند. در ابیات مورد بحث، وجه تشبیهی هر دو ترکیب آشکار است. در ترکیب «قصه‌ی

گیسو» (ترکیب اضافی) و «قصه‌ی زلف» در ابیات سه‌گانه‌ی مطرح‌شده در متن مقاله، که «قصه» در یک مصراع و «زلف» در مصراع دیگر قرار گرفته‌است، مفهوم تشبیه به ذهن خواننده متبادر می‌شود و، به اصطلاح اهل بلاغت، تشبیه مضمر شکل می‌گیرد. این هم نمونه‌ای از ترکیب اضافی «قصه» و «زلف» در مطلعی از یک غزل عطار نیشابوری:

چون قصه‌ی زلفِ تو دراز است، چه گویم؟

چون شیوه‌ی چشمت همه ناز است، چه گویم؟

۵. توجه به این نکته لازم است که آنچه در این مقاله مطرح شده‌است صرفاً بحثی علمی است که ممکن است صواب باشد یا ناصواب. بحث علمی راهی است که استادان بزرگ ما، از جمله زنده‌یاد استاد خانلری، به شاگردان خود آموخته‌اند.

منابع

بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۵۶). تاریخ بیهقی. تصحیح علی‌اکبر فیاض، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات خوارزمی.

_____. (۱۳۸۱). دیوان. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: انتشارات زوار.

دادبه، اصغر. (۱۳۸۰). «بلبل صبا یا بلبل سحر؛ نگاهی به تصرفات حافظ در شعر خود»، سالنامه‌ی حافظ‌پژوهی. شیراز، دفتر چهارم.

_____. (۱۳۹۵). «حافظ و دگرسانی‌های شعر او»، فصلنامه‌ی جستارهای ادبی. دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲، صص ۴۷-۸۷.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳۶۲). کلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

_____ . (۱۳۸۵). غزل‌های سعدی. تصحیح و توضیح غلامحسین

یوسفی، تهران: سخن.

صدیقیان، مهین‌دخت؛ میرعابدینی، ابوطالب. (۱۳۶۶). فرهنگ واژه‌نمای حافظ.

تهران: انتشارات امیرکبیر.

مسعود سعد سلمان. (۱۳۹۰). دیوان مسعود سعد سلمان. تصحیح محمد مهیار،

تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نیساری، سلیم. (۱۳۸۵). دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ. تهران: انتشارات

فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)
دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۲۶-۱۰۱

شیوه‌های «تعالی خویشتن» و «خودشکوفایی»

از نگاه حافظ و آبراهام مزلو

منصوره سلامت آهنگری*

چکیده

روان‌شناسی انسان‌گرا در جست‌وجوی زندگی مطلوب است، علمی که به‌جای توجه به ضعف‌ها، به توانمندی انسان توجه می‌کند. در قرن بیستم و با ظهور سه مکتب روان‌کاوی، رفتارگرایی و انسان‌گرایی، توجه به شخصیت انسان، اساس کار قرار گرفت. آبراهام مزلو (۱۹۰۸-۱۹۷۰)، بنیان‌گذار روان‌شناسی انسان‌گرا، طبیعت انسان را پاک و خواستار شکوفایی توصیف کرده‌است. او رفتارهای انسان را برانگیخته‌ی نیازها می‌داند و برای او پنج دسته نیاز ذکر می‌کند: نیازهای فیزیولوژیک، نیازهای ایمنی، نیازهای عشق و تعلق، نیاز به احترام، و نیاز به خودشکوفایی. مهم‌ترین ویژگی‌های نظریه‌ی مزلو، که در اشعار حافظ بررسی شده و مصداق‌هایی برای آن بیان گردیده‌است، عبارت‌اند از: درک بهتر واقعیت و برقراری رابطه‌ی آسان‌تر با آن، پذیرش خود، دیگران و طبیعت، حس همدردی و نوع‌دوستی، شوخ‌طبعی فلسفی، و تعالی. به نظر حافظ، هستی راز پیچیده‌ای دارد و کشف آن بزرگ‌ترین واقعیت است و به تعبیر مزلو، شناخت هستی است که با شاد زیستن و اغتنام فرصت می‌توان بی‌مهری و سختی روزگار را آسان گذراند. بینش او در پذیرش خود، دیگران و طبیعت، مبتنی بر توانمندی‌های شخصی و روابط فردی و اجتماعی است. آنچه افراد خودشکופا و ازجمله حافظ را به شرمساری وامی‌دارد، کمبودهای اصلاح‌شدنی است که ریشه در

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی. salamatahangary@gmail.com

جهل و تعصب دارد. انسانِ مدنظرِ حافظ می‌تواند به عرش برسد. با توجه به این‌که امید در شعر او موج می‌زند، وی تقدیرگرایان را به‌سخره می‌گیرد و با شوخ‌طبعی فلسفی، طنزی اندیشمندانه می‌آفریند.

واژه‌های کلیدی: حافظ، مزلو، انسان‌گرا، خودشکوفایی، تعالی

۱. مقدمه

هدف از آفرینش انسان، نیل به کمال و تعالی است. در قرن بیستم، با ظهور سه نهضت روان‌کاوی، رفتارگرایی و انسان‌گرایی، توجه به شخصیت انسان، جنبه‌های عینی‌تر و واقعی‌تری به خود گرفت و از میان آن‌ها، روان‌شناسی انسان‌گرا به‌دلیل تمرکز بر طبیعت پاک و نیک انسان، نظر بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب کرد (رک. شاملو، ۱۳۸۸: ۱۳۹).

آبراهام مزلو (۱۹۰۸-۱۹۷۰) بنیان‌گذار و رهبر معنوی جنبش روان‌شناسی انسان‌گرا درنظر گرفته می‌شود. او در مقایسه با رویکرد فروید، به شخصیت انتقاد می‌کند و بر این باور است که روان‌شناسان ویژگی‌های مثبت انسان را نادیده می‌گیرند. او بی‌آن‌که رذالت‌های برخی از افراد شرور را انکار کند، هم‌سو با متفکران اسلامی، عقیده دارد که ماهیت فطری انسان ذاتاً خوب، شایسته و مهربان است و شرارت، بخش ذاتی ماهیت او نیست، بلکه محصول محیط نامناسب است (رک. شولتز، ۱۳۸۵: ۳۵۵-۳۵۶).

حافظ با زیباترین زبان و صور خیال، به بازتاب مفاهیمی پرداخته‌است که انسان را در رسیدن به رشد و تعالی وجود خویش یاری می‌دهند. انسان متعادل و متعالی، که در دیوان حافظ به تصویر کشیده می‌شود، با بسیاری از ویژگی‌هایی که مزلو در نظریات خود بیان کرده‌است هم‌خوانی دارد؛ هدف هر دو غنی‌ساختن و گسترش تجربه‌ی زیستن و افزایش شور و نشاط و سرزندگی است، انسانی به دور از بی‌عدالتی و خشونت، همان‌گونه که خود مزلو می‌گوید: «می‌خواستم ثابت کنم که انسان‌ها از قدرتی والاتر از جنگ و تعصب و نفرت برخوردارند». این پژوهش به‌دنبال پاسخ این پرسش است: خودشکوفایی و تعالی خویشتن براساس نظریه‌ی آبراهام مزلو، چگونه در

شخصیت، اندیشه‌ها و غزلیات حافظ جلوه‌گر می‌شود؟ شخصیت حافظ و غزلهایش ظرفیت بررسی از دیدگاه روان‌شناسی انسان‌گرای مزلو را دارد و بیشتر ویژگی‌هایی که مزلو برمی‌شمارد در خلال اشعار او به چشم می‌خورند.

روش این پژوهش توصیفی - تحلیلی است و در این روش، آن دسته از شعرهای حافظ که مصداق برخی ویژگی‌های «خودشکوفایی» در نظریه‌ی مزلو هستند اساس قرار گرفته‌اند. درباره‌ی نظریات آبراهام مزلو در ادبیات فارسی، چند مقاله نوشته شده‌است که برخی از آن‌ها به این شرح‌اند: باقری خلیلی و محرابی کالی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ادراک واقعیت و پذیرش خود و دیگران در غزلیات حافظ» (براساس نظریه‌ی شخصیت/ خودشکوفایی آبراهام مزلو)، به این نتیجه رسیده‌اند که حافظ از راز روزگار به‌عنوان بزرگ‌ترین واقعیت آگاهی می‌یابد، مزلو این ادراک عینی را شناخت هستی می‌نامد و بینش حافظ در پذیرش خود، دیگران و طبیعت، مبتنی بر توانمندی‌های شخصی و شیوه‌ی تعامل با دیگران است و در اخلاق و رفتارهای اجتماعی ظهور پیدا می‌کند. در پژوهش حاضر، برخلاف این مقاله، ویژگی‌های دیگری غیر از دو ویژگی اول، در شعر حافظ بررسی و استخراج شده‌اند. امیری خراسانی، صرفی و ایران‌منش (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی توصیه‌های اخلاقی ناصر خسرو برپایه‌ی هرم مزلو»، به این نتیجه رسیده‌اند که صبر، کوشش، طاعت حق، پیروی از دانایان، گرایش به هنر و مدارا برای رسیدن به احساس خودشکوفایی مؤثرند. نبی‌لو و آصف (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «بررسی سلسله‌مراتب نیازهای مزلو در گلستان سعدی» کوشیده‌اند تا علاوه بر ترسیم نقاط اشتراک و افتراق تئوری‌های آنان در پرداختن به نیازهای اساسی بشر، اهمیت این نیازها را با تکیه بر گلستان و هرم نیازهای اساسی مزلو تبیین کنند. جلیلی و نوروز (۱۳۹۷) نیز در مقاله‌ی «بررسی ادراک واقعیت در اندیشه‌ی ناصر خسرو، برپایه‌ی نظریه‌ی خودشکوفایی آبراهام مزلو»، دریافته‌اند که مهم‌ترین شاخصه‌های «ادراک واقعیت» در زندگی و اندیشه‌ی ناصر خسرو، که با نظریه‌ی مزلو هم‌خوانی دارد، عبارت‌اند از:

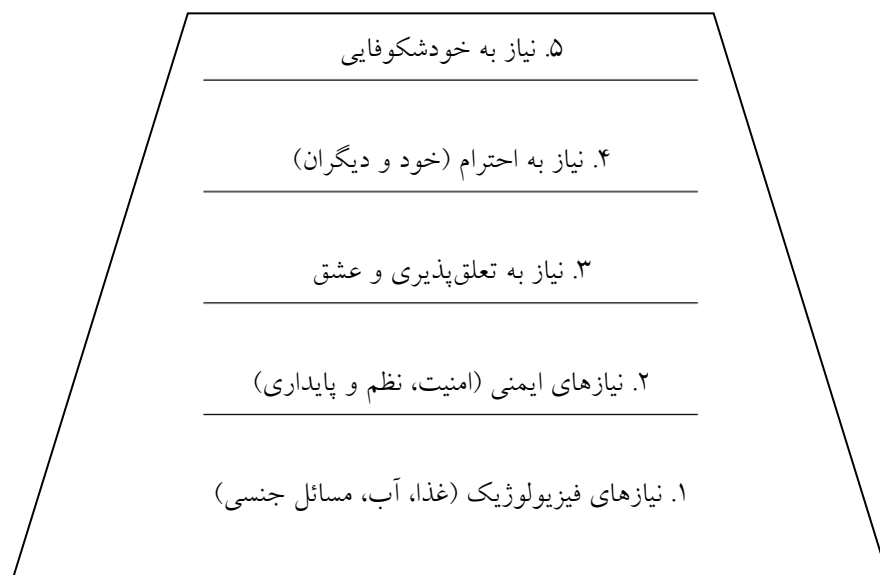
۱. درک و داوری درست واقعیت و شناخت دقیق افراد دغل‌کار؛
۲. شکستن سنت‌های کلیشه‌ای حاکم بر جامعه از راه اعتراض؛
۳. نبود ثباتِ روحی و ذهنی در برخی موارد؛
۴. روشنفکری و پژوهشگری.

۲. مباحث نظری تحقیق

مزلو رفتار انسان را برانگیخته از نیازهای او می‌داند و سلسله‌مراتبی از پنج نیاز فطری را برای او برمی‌شمرد:

۱. نیازهای فیزیولوژیک؛
۲. نیازهای ایمنی؛
۳. نیازهای عشق و تعلق؛
۴. نیاز به احترام؛
۵. نیاز به خودشکوفایی (مزلو، ۱۳۸۲: ۷۰-۸۳؛ شولتز، ۱۳۸۵: ۳۴۱-۳۴۲).

«مزلو این نیازها را غریزی می‌دانست و منظور وی این بود که آن‌ها عوامل تعیین‌کننده‌ی ارثی محسوسی دارند. این نیازها به‌ترتیب از قوی‌ترین تا ضعیف‌ترین آن‌ها مرتب شده‌اند. قبل از این‌که نیازهای بالاتر اهمیت پیدا کنند؛ نیازهای پایین‌تر باید حداقل تا اندازه‌ای ارضا شده باشند؛ برای مثال، افراد گرسنه اشتیاقی به ارضا کردنِ نیازِ سطح بالاترِ احترام را احساس نمی‌کنند» (شولتز، ۱۳۸۵: ۳۴۲). مزلو این سلسله‌مراتب یا هرم را در سال ۱۹۵۴ ابداع کرد. چیرگی نیاز غالب، وابسته به ارضای نیاز پیش از آن در سلسله‌مراتب نیازهاست. در این سلسله‌مراتب، خودشکوفایی به‌عنوان اوج نیازهای بنیادین آدمی مطرح است و نیازهای دیگر مقدماتی جهت رسیدن به این مرحله هستند.



هرم رشد و تعالی آبراهام مزلو

مزلو در مقابل نیازهای اساسی، فرایندها را مطرح کرده و به دلیل اهمیت فوق‌العاده‌ی فرایندها، آن‌ها را ارزش‌های هستی نام نهاده‌است. فرایندها اساس کنش‌ها و واکنش‌ها را سامان می‌دهند و زلال‌ترین و ناب‌ترین مصادیق اخلاقیات و مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت فرهنگی را دربر می‌گیرند. عمده‌ترین فرایندها عبارت‌اند از حقیقت، نیکی، زیبایی، یگانگی، فراروی از دوگانگی، تعالی، سرزندگی، کمال، الزام، تکمیل، قاطعیت، عدالت، نظم، سادگی، جامعیت، سهولت، شادی، خودبسندگی و معناداری (رک. شولتز، ۱۳۸۵: ۳۴۹-۳۵۰).

«به عبارت دقیق‌تر، ناکامی فرایندها فراآسیبی (Meta Pathology) را به وجود می‌آورد. ممکن است از وجود مشکلی یقیناً آگاه باشیم، اما ندانیم این اشکال چیست و فاقد چه چیزی هستیم. فراآسیبی مرضی بی‌شکل است؛ احساس تنهایی و ناتوانی و

بی‌معنایی و افسردگی و نومیدی می‌کنیم، ولی نمی‌توانیم به چیزی اشاره کنیم و بگوییم: «دریافتم! آن شخص یا آن چیز علت احساس من است» (شولتز، ۱۳۹۹: ۹۸).

۲. ۱. خودشکوفایی و تعالی خویشتن در نظر آبراهام مزلو

همه‌ی انسان‌ها با نیازهای شبه‌غریزی (غریزی‌نما) متولد می‌شوند. این نیازها انگیزه‌ی رشد و کمال قرار می‌گیرند تا انسان تبدیل به چیزی شود که در توان اوست. بنابراین استعداد برای رسیدن به کمال، از آغاز تولد وجود دارد و تحقق آن به نیروهای فردی و اجتماعی بستگی دارد. خودشکوفایی یا نیاز به خودشکوفایی، در بالاترین مرتبه از سلسله‌مراتب نیازهای مزلو قرار دارد و اگر همه ارضا شوند، بدون آن، نارضایتی به وجود خواهد آمد. ازاین‌رو «اگر موسیقی‌دان می‌خواهد درنهایت در خود به آرامش برسد، بایستی آهنگ بسازد و به همین ترتیب، یک نقاش باید تابلو بکشد و یک شاعر باید بسراید. یک فرد، هرچه که می‌تواند باشد، باید باشد. او باید با سرشت خودش صادق باشد. این نیاز را می‌توانیم نیاز به خودشکوفایی بنامیم؛ یعنی گرایش او در جهت شکوفا شدن آن چیزی که بالقوه در وی وجود دارد. این گرایش را می‌توان تمایل نسبت به تکوین تدریجی آنچه که ویژگی فردی شخص ایجاب می‌کند و شدن هرآنچه که شخص شایستگی شدنش را دارد تعبیر کرد» (مزلو، ۱۳۷۲: ۸۳). به همین خاطر، خودشکوفایی حداکثر تحقق و رضایت خاطر از استعدادها، امکانات و توانایی‌های ما را دربر می‌گیرد. آنچه در خودشکوفایی اهمیت دارد، تحقق بخشی به خود در بالاترین سطح است (رک. شولتز، ۱۳۸۵: ۳۴۶).

نظریه‌ی خودشکوفایی مزلو دارای پانزده ویژگی است که عبارت‌اند از:

۱. درک بهتر واقعیت و برقراری رابطه‌ی آسان‌تر با آن؛

۲. پذیرش خود، دیگران و طبیعت؛

۳. خودانگیزگی؛

۴. مسئله‌مداری؛

۵. کیفیت کناره‌گیری و نیاز به خلوت و تنهایی؛
 ۶. خودمختاری، استقلال فرهنگ و محیط، اراده و عوامل فعال؛
 ۷. استمرار تقدیر و تحسین؛
 ۸. تجربه‌ی عرفانی یا تجربه‌ی اوج؛
 ۹. حس همدردی؛
 ۱۰. روابط بین‌فردی؛
 ۱۱. ساختار منشی مردم‌گرا؛
 ۱۲. تشخیص وسیله و هدف و نیک و بد؛
 ۱۳. شوخ‌طبعی فلسفی و غیرخصمانه؛
 ۱۴. خلاقیت؛
 ۱۵. مقاومت در برابر فرهنگ‌پذیری و برتری نسبت به هر فرهنگ ویژه (رک. مزلو، ۱۳۷۲: ۲۱۶-۲۳۸).
- با توجه به این ویژگی‌ها، باید گفت که معرفت انسان نسبت به خود، دیگران و جهانی که در آن زندگی می‌کند، نقش فراوانی در تحقق «خود» دارد؛ هرچه دامنه‌ی این شناخت وسیع‌تر باشد، درجه‌ی موفقیت آدمی برای دستیابی به خودشکوفایی و تعالی انسانی هم بیشتر خواهد بود.

۲.۲. خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی

زندگی و غزل‌های پرشور حافظ حکایت از سفر دور و دراز روح انسانی دارد که در جست‌وجوی حقیقت، نیکی، زیبایی و تعالی است. هرچند کلام او درون‌مایه‌های دینی، فلسفی و اجتماعی نیز دارد، اما می‌توان گفت زبان هنری او در بازتاب اشتیاق انسان برای رسیدن به تعالی و تکامل شخصیت، کم‌نظیر است. شخصیت سالم از دیدگاه حافظ، انسانی متعادل است با نیازهایی زمینی و آسمانی، انسانی دارای مجموعه‌ای از صفات متناقض، که در تعامل با هم و در کنار یکدیگرند و بیانگر تعادل و توازن در یک

انسان خودشکופا هستند. انسانی که حافظ معرفی می‌کند، هم به ارضای نیازهای زمینی و آسمانی می‌اندیشد و هم به ویژگی‌های فردی و اجتماعی پایبند است و استعدادهای وی، به دلیل توازنی که میان آن‌ها برقرار می‌کند، به بهترین شکل ظهور می‌یابند و تحقق «خود» به عالی‌ترین صورت انجام می‌پذیرد.

محور اصلی این مقاله بررسی مهم‌ترین ویژگی‌هایی است که براساس نظریه‌ی شخصیت مزلو و با تمرکز بر شخصیت حافظ و غزل‌های او می‌توان برشمرد. شایان ذکر است که در این پژوهش، برخلاف برخی حافظ‌پژوهان، «رند» به عنوان «انسان کامل» شناخته نمی‌شود.

۳. بررسی آرای مزلو و غزلیات حافظ

۳. ۱. درک بهتر واقعیت و برقراری رابطه‌ی آسان‌تر با آن

به باور مزلو، «افراد خودشکופا دنیای خود از جمله دیگران را به وضوح به صورت عینی می‌بینند، بدون این که پیش‌داوری‌ها یا پیش‌پنداری‌ها باعث سوگیری آن‌ها شود» (شولتز، ۱۳۸۵: ۳۵۱). «مزلو این ادراک عینی را شناخت هستی خوانده‌است» (مزلو، ۱۳۶۶: ۱۲۸). به اعتقاد او، «روان‌نژند از لحاظ عاطفی بیمار نیست، بلکه شیوه‌ی شناخت او نادرست است» (همان: ۱۸).

افراد خودشکופا آن‌گونه که نیاز دارند به جهان نمی‌نگرند، بلکه آن را آن‌گونه که هست می‌بینند. داوری آنان درباره‌ی دیگران نیز براساس همین شناخت عینی، دقیق است. به همین سبب، نادرستی و ریاکاری را به درستی تشخیص می‌دهند، اما «شخصیت‌های ناسالم جهان را با قالب ذهنی خویش ادراک می‌کنند و می‌خواهند به زور آن را به شکل ترس‌ها، نیازها و ارزش‌های خود درآورند» (شولتز، ۱۳۹۹: ۱۰۲).

توانایی ادراک حافظ، هم واقعیت‌های عینی را شامل می‌شود و هم «واقعیت‌های ذهنی یا بین‌الذهانی» را دربر می‌گیرد (رک. خرمشاهی، ۱۳۷۴: ۷۷). موضوع شعر او خدا، جهان و انسان است؛ او موضع خود را به عنوان یک انسان در برابر زندگی فردی و

اجتماعی تبیین می‌کند. درک حافظ از واقعیت و برقراری رابطه‌ی آسان‌تر با آن را می‌توان در این موارد خلاصه کرد: آسان‌گیری و شادی، مستی و بی‌خبری، بی‌اعتباری دنیا، و اغتنام فرصت.

حافظ، اسرار الهی کس نمی‌داند، خموش!

از که می‌پرسی که دورِ روزگاران را چه شد!

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۶۹)

همچنین حافظ اوضاع زمانه و مسائل سیاسی - اجتماعی عصر خویش را به‌عنوان یکی از نمودهای مهم واقعیت عینی، به‌خوبی درک می‌کند. مهم‌ترین این مسائل نیز عبارت‌اند از: غفلت و بی‌خبری، و وجود ریا و فریب و تزویر در جامعه.

بر آستانه‌ی تسلیم سر بنه، حافظ که گر ستیزه‌کنی، روزگار بستیزد

(همان: ۱۵۰)

در ادامه، به بیان این موارد در شعر حافظ می‌پردازیم.

۳. ۱. ۱. آسان‌گیری و شادی

پرسش‌های فلسفی بی‌شماری انسان امروز را احاطه کرده‌است. حافظ می‌کوشد تا حد امکان، به آن‌ها پاسخ دهد و راه‌هایی و آرامش را به ما نشان دهد:

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به‌دست عالمی دیگر نباید ساخت وز نو آدمی

(همان: ۴۷۰)

گاهی نیز با زبان طنز می‌گوید:

پدرم روضه‌ی رضوان به دو گندم بفروخت

ناخلف باشم اگر من به جوی نفروشم!

(همان: ۳۴۰)

حافظ باور دارد که محبت دواي همه‌ی دردهاست و با آن می‌توان همه‌چیز، حتی

عناصر منفی را در مسیر درست قرار داد:

یا رب، آن زاهدِ خودبین که به‌جز عیب ندید

دود آهیش در آینه‌ی ادراک انداز

(همان: ۲۶۴)

گاهی هم آسان‌گیری او در قالبِ اعتراض به ساختارهای دینی است:

صوفی شهر بین که چون لقمه‌ی شبهه می‌خورد

پاردمش دراز باد آن حیوان خوش‌علف!

(همان: ۲۹۶)

زاهد غرور داشت، سلامت نبرد راه رند از سر نیاز، به دارالسلام رفت

(همان: ۸۴)

نمی‌توان تأثیر عوامل فرهنگی را در تعیین صفات شخصیتی و میزان شادمانی افراد نادیده گرفت، چنانکه در جوامع برابر و مردم‌سالار، آمار امید، شادمانی و سلامت روانی نیز بسیار بالاست. حافظ شاعری آسان‌گیر است، اما نه به معنای سهل‌انگار؛ دنیا را محل گذر می‌داند و از این‌رو سفارش می‌کند که تا توانی «شاد باش و شاد زی»:

قدح مگیر چو حافظ، مگر به ناله‌ی چنگ

که بسته‌اند بر ابریشم طرب، دلِ شاد

(همان: ۱۰۱)

گفت آسان‌گیر بر خود کارها، کز روی طبع

سخت می‌گردد جهان بر مردمانِ سخت‌کوش

(همان: ۲۸۶)

ملک این مزرعه دانی که ثباتی ندهد آتشی از جگر جام، در افلاک انداز

(همان: ۲۶۴)

اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد

من و ساقی به هم سازیم و بنیادش براندازیم

(همان: ۳۷۴)

۳. ۱. ۲. مستی، بی‌خبری و فناپذیری انسان

آنچه در روان‌شناسی مثبت‌نگر، به جاری بودن یا غرقه شدن تعبیر می‌شود، در شعر حافظ، به مستی و بی‌خبری تفسیر می‌گردد:

سر ز مستی برنگیرد تا به صبح روز حشر

هرکه چون من در ازل، یک جرعه خورد از جام دوست

(همان: ۶۲)

این نوع از مستی، نوعی هشیاری محسوب می‌شود که با خودپرستی در تقابل است: با مدعی مگویید اسرار عشق و مستی تا بی‌خبر بمیرد در درد خودپرستی

(همان: ۴۲۵)

گویا مقصود و نظر حافظ از این عیش و مستی، بی‌خودی و سرمستی ویژه‌ای است که از اتصالِ آدمی به مبدأ و منشأ همه‌ی نیکی‌ها حاصل می‌شود:

هنگام تنگدستی، در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را

(همان: ۵)

سرانجام در منزل آخر، همگی خاموش می‌شویم. پس اکنون که زنده‌ایم بهتر است که بانگِ خوشِ مستیِ ما تا گنبد افلاک طنین‌انداز شود:

عاقبت منزل ما وادی خاموشان است حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز

(همان: ۲۶۴)

۳. ۱. ۳. فناپذیری

عمر بسیار کوتاه است و آرزوهای آدمی پایان‌ناپذیر. پس چاره‌ی کار باده‌نوشی است؛ هشیار باش که روزگار امروز یا فردا شبیخون می‌زند و یک‌باره هرآنچه که داشته باشی از تو باز می‌ستاند:

بیا، که قصر امل سخت سست‌بنیاد است بیار باده، که بنیاد عمر بر باد است

(همان: ۳۷)

رهزن دهر نخفته‌ست، مشو ایمن از او اگر امروز نبرده‌ست، که فردا ببرد
(همان: ۱۲۸)

۳. ۱. ۴. بی‌اعتباری دنیا

مهر دنیا را اعتماد و اعتباری نیست؛ همان‌گونه که به صاحبان تخت و تاج وفا نکرد، به تو هم وفا نخواهد کرد:

اعتمادی نیست بر کار جهان بلکه بر گردونِ گردان نیز هم
(همان: ۳۶۳)

«خواستاران تحقق «خود»، از نقص‌های خود یا دیگران، که می‌تواند برطرف شود، نقص‌هایی که بازدارنده‌ی کمال انسانی است، از قبیل تنبلی، بی‌فکری، حسد، تعصب و رشک، آزرده می‌شوند» (شولتس، ۱۳۹۹: ۱۰۴) حافظ ما را از غم خوردن به‌خاطر دنیا و هرآنچه به آن وابسته است برحذر می‌دارد؛ «خوب» در دایره‌ی واژگان او، به معنای «زیبا» است که در تقابل با «زشت» قرار می‌گیرد:

تا کی غم دنیای دنی، ای دل دانا؟ حیف است ز خوبی که شود عاشق زشتی
(حافظ، ۱۳۷۱: ۴۳۶)

جهان گذرگاهی است پرآشوب و ناپایدار، که اگر به چشم عقل در آن بنگریم، هیچ ثباتی در کار آن نیست و گله و شکایت از آن بیهوده است. حافظ ما را به شادی و کام گرفتن از زندگی فرا می‌خواند:

به چشم عقل، در این رهگذار پرآشوب جهان و کار جهان بی‌ثبات و بی‌محل است
(همان: ۴۵)

چون نیست نقش دوران در هیچ حال ثابت

حافظ، مکن شکایت، تا می‌خوریم حالی

(همان: ۴۶۲)

به می، عمارت دل کن، که این جهان خراب

بر آن سر است که از خاک ما بسازد خشت

(همان: ۷۹)

در این مقام مجازی به جز پیاله مگیر در این سراچه‌ی بازیچه، غیر عشق مبارز

(همان: ۲۵۹)

فی الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر کاین کارخانه‌ای ست که تغییر می‌کند

(همان: ۲۰۰)

۳. ۱. ۵. اغتنام فرصت

«تکمیل» و «قاطعیت» در نظریه‌ی مزلو، جزو فرایندهاست و در برابر آن، نقص، نومی‌دی، باز ایستادن از تلاش و مبارزه، فراآسیب به‌شمار می‌رود. حافظ بارها یادآور می‌شود که فرصت زندگی اندک است و باید عمر کوتاه را غنیمت شمرد و با آن‌که به سرانجام کار واقف است، اما تأکید می‌کند که نباید فرصت را از دست داد و نگذاشت غم‌ها و غصه‌های زندگی، بیهوده سرمایه‌ی ارزشمند عمر و زندگی را تباه کنند:

هر وقت خوش که دست دهد مغتنم شمار

کس را وقوف نیست که انجام کار چیست

(همان: ۶۵)

زمان خوش‌دلی، دریاب و دُر یاب که دائم در صدف، گوهر نباشد

(همان: ۱۶۲)

ای دل، ار عشرت امروز به فردا فکنی مایه‌ی نقدِ بقا را که ضمان خواهد شد؟

(همان: ۱۶۴)

نقد عمرت ببرد غصه‌ی دنیا به‌گزاف گر شب و روز در این قصه‌ی مشکل باشی

(همان: ۴۵۶)

فرصت در شعر حافظ، کارکردی هم فردی و هم اجتماعی دارد:

فرصت شمار صحبت کز این دورا هه منزل

چون بگذریم، دیگر نتوان به هم رسیدن

(همان: ۳۹۲)

قدر وقت ار شناسد دل و کاری نکند

بس خجالت که در این حاصل اوقات بریم

(همان: ۳۷۳)

وقت را غنیمت دان، آن قدر که بتوانی

حاصل از حیات، ای جان، این دم است، تا دانی

(همان: ۴۷۳)

نوبهار است، در آن کوش که خوش دل باشی

که بسی گل بدمد باز و تو در گل باشی

(همان: ۴۵۶)

۳. ۱. ۶. غفلت و بی‌خبری

از نظر مزلو، «افراد سالم از تفاوت میان آنچه هستند و آنچه می‌توانستند یا می‌باید باشند

احساس گناه و شرمساری می‌کنند» (مزلو، ۱۳۶۶: ۲۵). از نگاه حافظ نیز افراد سالم و متعالی

باید رفتاری آمیخته با فضایل اخلاقی داشته باشند، اما بیشتر مردم در غفلت به سر می‌برند:

تو را ز کنگره‌ی عرش می‌زنند صغیر ندانمت که در این دامگه، چه افتاده‌ست

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۷)

عاشق شو، ارنه روزی کار جهان سر آید

ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی

(همان: ۴۳۵)

چه شکرهاست در این شهر، که قانع شده‌اند شاهبازان طریقت به مقام مگسی!

(همان: ۴۵۵)

غفلت‌ستیزی حافظ از دیدگاه فلسفی هستی‌شناسانه او سرچشمه می‌گیرد که مبتنی بر ناپایداری دنیا و فناپذیری انسان است. همچنین او بی‌خبری انسان از «اجل» را با استعاره‌ی «خزان» به تصویر می‌کشد:

باغبانها، ز خزان، بی‌خبرت می‌بینم آه از آن روز که بادت گل رعنا ببرد

(همان: ۱۲۸)

تا کی می صبح و شکرخواب بامداد؟ هشیار گرد، هان! که گذشت اختیار عمر

(همان: ۲۵۳)

حافظ، از باد خزان در چمن دهر مرنج فکر معقول بفرما، گل بی‌خار کجاست!

(همان: ۱۹)

۳. ۱. ۷. ریا و فریب و تزویر در جامعه

حافظ با ریاکاران و سودجویان مخالف است و با هرگونه اعمال تصنعی که به فریب مردم منجر می‌شود پیکار می‌کند. بیشتر اشعار انتقادی او نیز بر همین اساس شکل می‌گیرد:

من و هم‌صحبتی اهل ریا؟! دورم باد! از گرانان جهان، رطل گران ما را بس

(همان: ۲۶۸)

چاک خواهم زدن این دلق ریایی، چه کنم

روح را صحبت ناجنس، عذابی ست الیم

(همان: ۳۶۷)

حافظ از افرادی که مذهب و دین را ابزاری برای رسیدن به مقاصد و منافع شخصی خود قرار می‌دهند متنفر است. به‌نظر حافظ، ریا از شخصی به شخص دیگر منتقل می‌شود و همه‌ی جامعه را بیمار می‌کند. آنگاه مردم نقاب به‌چهره می‌زنند و تمایز خوب و بد دشوار می‌شود. او به خود نهیب می‌زند و با این کار می‌کوشد جامعه را بیدار کند:

باده‌نوشی که در آن، روی و ریایی نبود

بهتر از زهدفروشی که در او، روی و ریاست

(همان: ۲۰)

ز زهد خشک، ملولم، کجاست باده‌ی ناب

که بوی باده مدامم دماغ تر دارد

(همان: ۱۱۶)

آتش زهد و ریا خرمن دین خواهد سوخت

حافظ، این خرقه‌ی پشمینه بینداز و برو

(همان: ۴۰۷)

نفاق و زرق نبخشد صفای دل، حافظ

طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد

(همان: ۱۳۵)

حافظا، می خور و رندی کن و خوش باش، ولی

دام تزویر نکن چون دگران قرآن را

(همان: ۹)

حافظ، به حق قرآن، کز شید و زرق باز آی

باشد که گوی عیشی در این جهان توان زد

(همان: ۱۵۴)

بشارت بر به کوی می‌فروشان که حافظ توبه از زهدِ ریا کرد

(همان: ۱۳۰)

ز خائنه، به می‌خانه می‌رود حافظ مگر ز مستی زهدِ ریا به هوش آمد

(همان: ۱۷۵)

۳.۲. پذیرش خود، دیگران و طبیعت

«افراد سالم می‌توانند کاستی‌ها و گناهان، ضعف‌ها و شرارت‌های فطرت آدمی را به همان‌گونه که ویژگی‌های طبیعت را می‌پذیرند، بپذیرند» (مزلو، ۱۳۷۲: ۲۱۹). «آنها ضعف‌های دیگران و جامعه را درکل قبول می‌کنند» (شولتز، ۱۳۸۵: ۳۵۱). افراد خودشکوفایا در برابر دنیا و کارکردهای آن، چون و چرا نمی‌کنند و حالتی از تسلیم (به‌ویژه در مقابل بیماری و مرگ) در آنها دیده می‌شود (رک. مزلو، ۱۳۶۶: ۲۲-۲۳). انسانی که برای خود ارزش قائل باشد هرگز خود را به اعمالی منفی، همچون ریا و تزویر، دروغ و دزدی، رشوه و خیانت و ... نمی‌آلاید و، برعکس، در جامعه‌ای که انسان حقیر و کوچک شمرده شود، چه‌بسا حرمت و عزت خود را از دست دهد و نتواند اخلاقی زندگی کند (رک. ملکیان، ۱۳۸۵: ۲۶۹-۲۷۰). از این‌رو حافظ خود را آن‌چنانکه هست می‌پذیرد و بدون این‌که عیب‌هایش را پنهان کند، درصدد اصلاح آن برمی‌آید. بر همین اساس، خودپذیری او را می‌توان در سه محور بررسی کرد: ستایش هنر خویش و خودباوری، پذیرش مسئولیت و تعهد، و امیدواری.

۳.۲.۱. ستایش هنر خویش و خودباوری

«کنش مستقل» و «آفرینندگی» از ویژگی‌های افراد خودشکوفاست. آنها توانایی این را دارند که کنشی مستقل از محیط و اجتماعی که در آن به‌سر می‌برند داشته باشند. رشد و تکامل آنها به استعدادهای بالقوه و منابع درونی‌شان بستگی دارد. آنها اصیل و مبتکر و بدعت‌گرند؛ آفرینندگی آنها بیشتر یک گرایش، بیان سلامت روان و مربوط به شیوه‌ی ادراک و طرز واکنش نسبت به جهان است (رک. شولتز، ۱۳۸۵: ۱۱۴). شعر حافظ، همه، بیت‌الغزل معرفت است و سرشار از هنر و حکمت:

صبح‌دم از عرش می‌آمد خروشی، عقل گفت

قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۹)

شعر حافظ در زمان آدم، اندر باغ خلد

دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

(همان: ۲۰۶)

بر سر تربت ما، چون گذری، همت خواه

که زیارت‌گه رندان جهان خواهد بود

(همان: ۲۰۵)

چو زر عزیز وجود است نظم من، آری قبول دولتیان کیمیای این مس شد

(همان: ۱۶۷)

بدین شعر تر شیرین، ز شاهنشاه عجب دارم

که سرتاپای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد!

(همان: ۱۴۹)

من آن مرغم که هر شام و سحرگاه ز بام عرش می‌آید صفیرم

(همان: ۳۳۲)

۳.۲.۲. پذیرش مسئولیت و تعهد

«خواستاران تحقق «خود»، که مورد مطالعه‌ی مزلو قرار گرفتند، نسبت به کارشان متعهد بودند. همگی سرشار از حس وظیفه‌شناسی شدیدی بودند که بیشتر نیرویشان را در راه آن صرف می‌کردند. مزلو نسبت به این ویژگی، چنان اعتقاد راسخی دارد که تحقق «خود» را بدون حس تعهد نامیسر می‌داند» (شولتز، ۱۳۹۹: ۱۰۵)؛ بنابراین آنان مسئولیت اعمال، عیب‌ها و ضعف‌های خود را می‌پذیرند. از جمله عیب‌ها و گناهانی که حافظ نیز می‌پذیرد عبارت‌اند از: عشق‌ورزی، می‌خوارگی و رندی:

گفتم صنم‌پرست مشو، با صمد نشین

گفتا به کوی عشق، هم این و هم آن کنند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۸)

بر آن سرم که ننوشم می و گنه نکنم اگر موافق تدبیر من شود تقدیر
(همان: ۲۵۶)

می‌خواره و سرگشته و رندیم و نظرباز
و آن‌کس که چو ما نیست در این شهر کدام است!
(همان: ۴۶)

حافظ هیچ‌گاه نگاهی از بالا به مخاطب ندارد، بلکه همیشه در کنار اوست و حتی
گاهی خود را گناهکارتر از او می‌داند:
سیاه‌نامه‌تر از خود، کسی نمی‌بینم چگونه چون قلمم دودِ دل به سرنرود
(همان: ۲۲۴)

او با پذیرش مسئولیت، خطاب به خود می‌گوید که از دیگران نباید نالید، بلکه باید
به بازسازی خود پرداخت:

تو به تقصیر خود افتادی از این در محروم
از که می‌نالی و فریاد چرا می‌داری؟
(همان: ۴۴۹)

۳.۲.۳. امیدواری

«سرزندگی» و «پرمعنایی» از فرایندهایی است که مزلو مطرح می‌کند و فراآسیب‌های آن
عبارت‌اند از مردگی، ماشینی بودن، این احساس که همه‌چیز مقدر و جبری است،
نداشتن عاطفه و شور و هیجان در زندگی، و احساس پوچی و خلأ. حافظ هرگز از گناه
و لغزش مأیوس نمی‌شود و همواره به بخشش و مهربانی خداوند امیدوار است:

هرچند غرق بحر گناهم ز صد جهت تا آشنای عشق شدم، ز اهل رحمتم
(همان: ۳۱۳)

فردا شراب کوثر و حور از برای ماست و امروز نیز ساقی مه‌روی و جام می
(همان: ۴۲۹)

نامیدم مکن از سابقه‌ی لطف ازل

تو پس پرده چه دانی که که خوب است و که زشت؟

(همان: ۸۰)

چو غنچه گرچه فرو بستگی ست کار جهان

تو همچو باد بهاری گره‌گشا می‌باش

(همان: ۲۷۴)

۳.۳. حس همدردی

۳.۳.۱. نیکی

«خواستاران تحقق «خود»، نسبت به همه‌ی انسان‌ها، عمیقاً احساس همدلی و محبت دارند و، در عین حال، آماده‌ی کمک به بشریت‌اند؛ آن‌ها به همه‌ی انسان‌ها عشق می‌ورزند، محبتی که از نوع خاص عشق به هستی است» (شولتز، ۱۳۹۹: ۱۱۰-۱۱۱). این همراهی و همدردی را می‌توان در سه بخش بررسی کرد: نیکی، به‌سخره گرفتن تقدیرگرایان، و شوخ‌طبعی فلسفی:

ده‌روزه مهر گردون افسانه است و افسون

نیکی به‌جای یاران فرصت شمار، یارا

(حافظ، ۱۳۷۱: ۵)

کمتر از ذره نه‌ای، پست مشو، مهر بورز

تا به خلوت‌گه خورشید رسی چرخ‌زنان

(همان: ۳۸۷)

هرکو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید در رهگذار باد، نگهبان لاله بود

(همان: ۲۱۴)

ما نگوئیم بد و میل به ناحق نکنیم

جامه‌ی کس سیه و دلخ خود ازرق نکنیم

عیب درویش و توانگر به کم و بیش بد است

کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم

(همان: ۳۷۸)

۳.۳.۲. به‌سخره گرفتن تقدیرگرایان

«خواستاران تحقق «خود»، خودکفا و مستقل‌اند و به‌خوبی می‌توانند برای تفکر و عمل به شیوه‌های معین، در برابر فشارهای اجتماعی مقاومت کنند. زمانی که موضوعی برایشان دارای اهمیت بسیاری باشد، آشکارا با قواعد و هنجارهای جامعه به مبارزه برمی‌خیزند» (شولتز، ۱۳۹۹: ۱۱۴). هرچند حافظ در اشعار خود، بین جبر و اختیار در گردش است و اشعار زیادی در زمینه‌ی جبر دارد، اما تقدیرگرایان را به‌سخره می‌گیرد که چرا به‌جای تلاش و کوشش، تقدیر را بهانه قرار می‌دهند:

قومی به جدّ و جهد نهادند وصل دوست

قومی دگر حواله به تقدیر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۰)

چوگان حکم در کف و گویی نمی‌زنی

بازِ ظفر به دست و شکاری نمی‌کنی

(همان: ۴۸۲)

۳.۳.۳. شوخ‌طبعی فلسفی (طنز مهربانانه)

«این طنز به کل انسان‌ها باز می‌گردد، نه به یک فرد خاص، طنزی غالباً آموزنده که علاوه‌بر خنداندن، نکته‌های آموزنده در آن است، طنزی اندیشمندانه که به‌جای خنده‌ی بلند، تبسمی حاکی از فهم و ادراک در پی دارد» (شولتز، ۱۳۹۹: ۱۱۳). حافظ می‌گوید:

من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم

محتسب داند که من این کارها کمتر کنم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۴۶)

نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس ملالت علما هم ز علم بی‌عمل است
(همان: ۴۵)

اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کوتاه ماست
(همان: ۲۳)

هرچه هست از قامتِ ناسازِ بی‌اندام ماست
ورنه تشریفِ تو بر بالای کس کوتاه نیست
(همان: ۷۱)

۳.۴. تعالی، رضایت و سعادت

رشد و تعالی فکری، تعالی جامعه را به‌ارمغان می‌آورد و تعالی جامعه نیز سعادت انسان را رقم می‌زند. «خواستاران تحققِ «خود» مردمی مهربان و شایسته و صادق و دوست‌داشتنی‌اند. اگر عده‌ی بیشتری از ما چنین ویژگی‌هایی می‌داشت، جامعه برای زیستن جای مناسب‌تری می‌بود. سلسله‌مراتب نیازهای مزلو، انسان را به صعود از پله‌های بالاتر نردبان کمال انسانی فرامی‌خواند» (شولتس، ۱۳۹۹: ۱۱۹). موضوع همه‌ی مفاهیمی که در شعر حافظ برشمردیم ارائه‌ی شیوه و تکلیف به انسان برای رسیدن به تعالی است؛ اگر حافظ در برخی از اشعارش، از سیر نزولی حیات انسان سخن گفته، هدف او درنهایت این بوده که انسان قدم به این جهان گذاشته‌است تا مراحل کمال را طی کند:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم
طایر گلشن قدسم، چه دهم شرح فراق که در این دامگه حادثه چون افتادم
(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۱۷)

بی‌شک مرکب طی این مسیر «عشق‌ورزی و نوع‌دوستی» است:

نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود

زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت

(همان: ۱۶)

رضایت به معنای احساس امنیت، آسایش، خشنودی و رسیدن به مرتبه‌ی آرامش درون است. مصداق‌هایی از شعر حافظ که در این معنا به کار رفته‌اند عبارت‌اند از:

مهر رخت سرشت من، خاک درت بهشت من

عشق تو سرنیشت من، راحت من رضای تو

خرقه‌ی زهد و جام می، گرچه نه درخور هم‌اند

این‌همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو

(همان: ۴۱۱)

نتیجه‌ی رضایت و خشنودی، احساس سعادت است. از نگاه حافظ، کسی که به مجموعه‌ای از فضایل و نیکی‌ها آراسته شود، بر بام سعادت تکیه زده‌است:

کلید گنج سعادت قبول اهل دل است

مباد آن‌که در این نکته، شک و ریب کند

(همان: ۱۸۸)

همای اوج سعادت به دام ما افتد اگر تو را گذری بر مقام ما افتد

(همان: ۱۱۴)

۴. نتیجه‌گیری

در دهه‌های اخیر، توجه روان‌شناسی انسان‌گرا به انسان و مشکلات او در زندگی و جهان امروز معطوف شده‌است. وجه تمایز سروده‌های حافظ از دیگران، افزون‌بر زبان هنری و زیباترین صور خیال، صداقت و صمیمیت او در برابر دانستنِ خود با مخاطب است؛ او هرگز نگاه متکبرانه‌ای ندارد و خود را تافته‌ی جدابافته نمی‌پندارد. درک درست واقعیت و واکنش صحیح، از نشانه‌های سلامت روان است و مزو این ادراک عینی را شناخت هستی می‌نامد. حافظ همواره اذعان دارد که هستی رازی سربه‌مهر و پیچیده است و آدمی توان گشودن این معما و راز را ندارد، اما می‌تواند با شاد زیستن، مستی هشیارانه و غنیمت شمردن فرصت‌های زندگی، بی‌مهری و بی‌اعتباری روزگار را بر خود آسان کند. او

همچنین با درک درستی که از مسائل سیاسی - اجتماعی عصرش دارد، پیامدهای ناگوار آن را به تصویر می‌کشد که مهم‌ترین آن‌ها، از سویی، غفلت و بی‌خبری مردم و، از سوی دیگر، جولان صاحبان زور و تزویر است که نتیجه‌ی آن، غفلت از فرایندها و توجه به نیازهای اولیه است. بینش او در پذیرش خود، دیگران و طبیعت، مبتنی بر قابلیت‌ها و توانمندی‌های شخصی و شیوه‌ی تعامل با دیگران است که در روابط فردی و اجتماعی ظهور می‌یابد. حافظ هرچند به خودپذیری اشاره می‌کند، اما هرگز تصویری بدون گناه و لغزش از خود ارائه نمی‌دهد؛ درواقع حالت تدافعی نمی‌گیرد، انتقادپذیر است و به بازسازی خود باور دارد. آنچه افراد خودشکوفا ازجمله حافظ را به شرمساری و احساس گناه وامی‌دارد کمبودهای اصلاح‌پذیرند که ریشه در جهل و تعصب دارند. از دید حافظ، انسان متعادل با فضیلت‌هایی که او برمی‌شمرد می‌تواند به عرش برسد، اما در غفلت به سر می‌برد. امید به زندگی در شعر او موج می‌زند. ازاین‌رو تقدیرگرایان را به‌سخره می‌گیرد و شوخ‌طبعی فلسفی خویش را به‌کار می‌بندد و طنزی اندیشمندانه می‌آفریند. شخصیت و شعر حافظ شیوه‌ها و راهکارهایی را در اختیار انسان امروز قرار می‌دهد تا بتواند بهترین خود باشد و، به تعبیری، به تعالی برسد.

منابع

- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان*. تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، تهران: اقبال.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۷۴). *حافظ‌نامه*. تهران: طرح نو.
- شاملو، سعید. (۱۳۸۸). *مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت*. تهران: رشد.
- شولتز، دوان؛ سیدنی، الن. (۱۳۸۵). *نظریه‌های شخصیت*. ترجمه‌ی یحیی سیدمحمدی، تهران: ویرایش.
- شولتز، دوان. (۱۳۹۹). *روان‌شناسی کمال*. ترجمه‌ی گیتی خوشدل، تهران: پیکان.

مزلو، آبراهام. (۱۳۶۶). *روان‌شناسی شخصیت سالم*. ترجمه‌ی شیوا رویگران، تهران: هدف.

_____. (۱۳۷۲). *انگیزش و شخصیت*. ترجمه‌ی احمد رضوانی، مشهد: آستان قدس رضوی.

ملکیان، مصطفی. (۱۳۸۵). *مشتاقی و مهجوری*. تهران: نگاه معاصر.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۴۸-۱۲۷

پیر گلرنگ حافظ؛

بررسی سه آموزه‌ی «گفتار نیک، پندار نیک، کردار نیک» در شعر حافظ

منیژه عبدالحی*

چکیده

اقبال و توجه عام به سخن حافظ، در طول روزگاران و به‌ویژه در دوران معاصر، همواره این پرسش را پیش‌رو می‌آورد: «راز ماندگاری و محبوبیت حافظ در زبان فارسی و فرهنگ ایرانی چیست؟» حافظ‌پژوهان در پی پاسخ به این پرسش، آموزه‌ای از این سه محور اساسی را برشمرده‌اند: زیبایی بیان و ظرافت‌های زبانی شاعرانه، طرح مفاهیم عمیق انسانی و عرفانی، و درج مضامین اجتماعی و سیاسی. نوشتار حاضر، ضمن پذیرفتن این دلایل سه‌گانه، بر آن است تا نشان دهد توجه حافظ به آموزه‌های کهن اندیشه و فرهنگ ایرانی در درج ظریف آن‌ها در زیرلایه‌های سخن، از دیگر عوامل محبوبیت حافظ به‌شمار می‌آید. در این راستا، تلاش شده تا رویکرد حافظ به سه آموزه‌ی متشخص گفتار نیک، پندار نیک و رفتار نیک، که در ناخودآگاه جمعی اقوام ایرانی ریشه دارد، و نفرت او از سه اقنوم اهریمنی متضاد با این سه آموزه واکاوی شود. این جست‌وجو نشان می‌دهد که همراهی و هم‌راستایی حافظ با آموزه‌های نیک را می‌توان از دیگر عوامل محبوبیت ریشه‌دار حافظ میان فارسی‌زبانان به‌حساب آورد. همچنین در این نوشتار، پیر گلرنگ، به‌عنوان آموزگار و پیش‌برنده‌ی این سه آموزه، معرفی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: حافظ، گفتار نیک، کردار نیک، پندار نیک.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم پزشکی شیراز. manijeh.abdolahi@gmail.com

۱. مقدمه

بی‌گمان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی از معدود شاعران و هنرمندان خوش‌اقبال جهان است که در دوران حیات، بخت آن را یافت که توفیق شعر خود را به چشم ببیند و دریابد که هنر، اندیشه و شعرش در میان مردم رواج یافته‌است، هم خواص شعرشناس و ادیبان نکته‌سنج، هم اشراف، پادشاهان، وزیران و – شاید مهم‌تر از این دو گروه – هم در میان عامه‌ی مردم: به شعر حافظ شیراز، می‌خوانند و می‌رقصند

سیه‌چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۰۱)^۱

عراق و فارس گرفتگی به شعر خوش، حافظ

بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است

(همان: ۳۶)

شگفت آن‌که این اقبال و پذیرش شعر حافظ از مرزهای زمان نیز در گذشته و مردم روزگاران پس از حافظ، همچنان شعر او را آیینی اندیشه‌ها و تبلور احساسات و هیجان‌های عاطفی خود می‌یابند. حافظ، خود، از جاودانگی شعر و سخن خود اطمینان داشته و پیش‌آگهی داده‌است که شعر او از مرزهای زمان درمی‌گذرد و در میان مردمان دوران‌های بعد نیز رواج می‌یابد:

گویند ذکر خیرش در خیل عشق‌بازان هر جا که نام حافظ در انجمن برآید

(همان: ۱۶۲)

براساس شواهد متعدد، این پیش‌بینی حافظ محقق شده و حتی میزان محبوبیت او در دوره‌های اخیر و به‌ویژه در چند دهه‌ی گذشته، بسیار افزایش یافته‌است. تأمل در این امر، همواره این پرسش را پیش‌رو قرار می‌دهد: راز ماندگاری و محبوبیت این شعر چیست؟ رایج‌ترین پاسخ به این پرسش، آن است که اقبال و پذیرش شعر حافظ به گروه فکری خاصی وابسته نیست و اگر از زاویه‌های مختلف و برپایه‌ی رویکردهای فکری و عقیدتی

گروه‌های گوناگون و گاه متضاد، اندیشه‌ورزی شعر او سنجیده شود، نتیجه یکسان خواهد بود؛ به این معنا که شعر حافظ در میان گروه‌ها و نحله‌های فکری گوناگون و گاه متضاد نفوذ دارد. هر گروهی آن را براساس ذهنیات و منویات خود تعبیر و تفسیر می‌کند یا، به بیان دیگر، آن را از آن خود می‌سازد. سخنی معروف است که «شعر حافظ، هم به جان عارف شب‌زنده‌دار فرح و انبساط می‌بخشد و هم طرب و شادی را در روح رند شراب‌خوار برمی‌انگیزاند». بنابراین یکی از رازهای جاودانگی حافظ، وسعت میدان شعر اوست که نه تنها گروه‌های فکری دوران او را دربر می‌گیرد، که به دلیل شمول بر طبیعت بشری، آیندگان را نیز شامل می‌شود. با همین مضمون است که فرزان سجودی می‌نویسد: «شعر حافظ، در کلیت خود، دالّی است که دلالت بر خواست‌های ناخودآگاه ما می‌کند. [...] کل نظام تغزلی حافظ را باید در ناخودآگاه جست و از این منظر، به تبیین ماندگاری و اقبال عام آن پرداخت. [...] غزل حافظ تجلی نمادین خواب‌های جمعی ماست» (سجودی، ۱۳۷۸: ۱۴۳-۱۵۵). واکاوی‌های دقیق‌تر و ژرف‌نگرانه‌تری که حافظ‌پژوهان در پاسخ به پرسش مطرح‌شده ارائه داده‌اند نشان می‌دهد مجموعه‌ی این نظرها، با وجود تنوع بسیار، در سه محور کلی خلاصه می‌شوند. گروهی بر آن‌اند که زیبایی بیان، ظرافت‌های زبانی شاعرانه و پیچیدگی لایه‌های نهانی درج‌شده در شعر حافظ، بسیاری از خوانندگان و به‌ویژه خواننده‌ی ادیب و شعرآگاه را به وجد می‌آورد و ذوق و لذت ادراک هنر والا را، که تنها در آثار بزرگ دریافتنی است، به او می‌چشاند. گروهی دیگر راز محبوبیت حافظ را در ابداع معانی شگفت‌آور و خلاقانه می‌دانند که متضمن مفاهیم عمیق انسانی و عرفانی است و خواننده‌ی دل‌آگاه، پس از اشراف به آن معانی و درک اندیشه‌ورزی‌های مندرج در آن‌ها، به گوشه‌های نهان راز هستی دست می‌یابد، رابطه‌ی انسان با جهان و با دیگر انسان‌ها و نیز با خداوند (به‌عنوان مبدأ هستی) را از زاویه‌ی تبیین حافظانه بهتر درمی‌یابد، و ذوق عرفانی را در عمق جان خود احساس می‌کند. گروه سوم کسانی هستند که راز اقبال عام به شعر حافظ را درج مضامین اجتماعی - سیاسی و اعتراض به نظم موجود می‌دانند. این گروه، برای نمونه، با استناد به ابیات و عبارت‌هایی نظیر ابیات زیر، بر این

باورند که شعر حافظ انعکاس‌دهنده‌ی تلاطم‌ها و کنش‌های عدالت‌جویانه‌ی اجتماعی، پاسخ به خواست عموم و بیان‌گر دردهای توده‌ی ستم‌کش در طول تاریخ بوده‌است. این نظریه، که حافظ را به گونه‌ای خاص، معترض اجتماعی برمی‌شمارد، در سال‌های اخیر، بیشتر طرفدار یافته‌است:

صحبت حکام ظلمت شب یلداست نور ز خورشید جوی، بوکه برآید
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۶۲)

ساقی، به جام عدل، بده باده، تا گدا غیرت نیاورد که جهان پربلا کند
(همان: ۱۳۰)

روی‌هم‌رفته می‌توان گفت این دیدگاه‌های سه‌گانه، همگی، متین و پذیرفتنی هستند و هریک به گوشه‌ای از شگفتی‌آفرینی حافظ توجه کرده‌اند. از این نظر، شاید پذیرفتنی‌تر آن باشد که راز ماندگاری و محبوبیت شعر حافظ را برآیند و آمیزه‌ای از تمام این نظریه‌ها دانست. با این حال، نکته‌ای ظریف وجود دارد که ذهن پژوهنده‌ی تیزبین را جلب می‌کند: حافظ در بهره‌مندی از این عوامل تأثیرگذار، تنها و منحصربه‌فرد نیست و بسیاری از گویندگان و شاعران توانمند دیگر نیز از این ویژگی‌ها بهره‌مند هستند. مثلاً می‌توان مدعی شد که در ظرافت سخن، زیبانگاری، توجه به لایه‌های زیرین کلام و واژه، برخورد هنری با زبان و پروراندن مفاهیم بدیع، گذشته از برخی قصیده‌سرایان متقدم، خاقانی و به‌ویژه نظامی استاد بدیع‌گویی و پیچش‌های زبانی و بیانی در مفاهیم شاعرانه هستند (رک. جاوید، ۱۳۷۵: ۱۳۵-۲۶۳). از دیدگاه بیان عرفانی نیز شاعران و گویندگان عارف‌پیش از حافظ بسیارند. گذشته از عطار، سنایی، شیخ ابوسعید ابوالخیر و بسیاری دیگر، که هریک در نوع خود، نادره‌ای زیننده از نوادر عرفان هستند، در قرن هفتم، حضور جلال‌الدین محمد مولوی چنان درخشان است که مفاهیم عرفانی و عرفان اسلامی را می‌توان به دو دوره‌ی قبل و بعد از او تقسیم کرد. حافظ نیز در تبیین عرفان، چندان فراتر از او نرفته، به‌ویژه که از وسعت آثار مولوی نیز، خواسته یا ناخواسته، بهره‌مند نیست و در فضای تنگ غزل، مجال گفت‌وگوی بسیار نیست و ناچار به اشاراتی البته کارساز و دقیق بسنده

کرده است. افزون بر این، ردپای عارفان بزرگ دیگر در شعر حافظ، انکارناپذیر است، از عطار و سنایی گرفته تا شیخ نجم‌الدین دایه و کتاب *مرصادالعباد*. برای نمونه، اسلامی ندوشن بر آن است که مولوی و حافظ «پایه‌های فکری مشابهی دارند» و نتیجه می‌گیرد این دو گوینده از دو راه به یک مقصد می‌رسند (رک. اسلامی ندوشن، ۱۳۸۶: ۲۷-۳۲). همچنین در شعرهای اعتراضی و شکواییه‌ها و توجه به آنچه در دل اجتماع و میان مردم می‌گذرد نیز استادان پیش از حافظ کم نبودند. فارغ از شاعرانی همچون ناصرخسرو و سیف فرغانی، که در این زمینه شهرت دارند، اعتراض‌های سیاسی و اجتماعی در شعر دیگران نیز کم نبوده است. مثلاً ابوالفرج رونی سروده است:

چون است زمانه سفله‌پرور کی دست زمانه برتوان بیخت

(رونی، ۱۳۴۷: ۱۹۸)

عبدالواسع نیز این چنین سرود:

منسوخ شد مروت و معدوم شد وفا زین هردو نام ماند، چو سیمرخ و کیمیا

(جبلی، ۱۳۳۹: ۱۳)

بنابراین سه محور زیبایی‌های بیانی، گستره‌ی مضامین فکری و عرفانی و زمینه‌های اجتماعی، که پیش از این به عنوان ویژگی‌های بارز شعر حافظ برشمرده شد، کم‌وبیش در شعر دیگران نیز وجود دارد. بر این اساس، پرسش مطرح شده همچنان پابرجاست. این نوشتار بر آن است که نشان دهد شعر حافظ، افزون بر بهره‌مندی از ویژگی‌های یادشده، دربردارنده و بازگوکننده‌ی نکته‌ای دقیق و ظریف است که آن را، به‌ویژه در میان فارسی‌زبانان، به صورتی خاص و بلکه منحصر به فرد، محبوب کرده است و آن بهره‌مندی حافظ از عنصر روح و اندیشه‌ی اصیل قوم ایرانی است که در خلال سخن او تنیده شده و به آن جلوه‌ای داده است که همگان در ناخودآگاه خود یا ناخودآگاه قومی خود، آن را درمی‌یابند و با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. حتی اگر این عامل در نگاه برخی پژوهندگان تیزبین، اصلی‌ترین دلیل اقبال به شعر حافظ به حساب نیاید، دست‌کم از بزرگ‌ترین عواملی است که شعر او را ممتاز و متمایز می‌کند.

۲. بحث و بررسی

تأثیرپذیری‌های حافظ از اساطیر و داستان‌های کهن ایرانی، به‌ویژه بهره‌مندی او از شاهنامه و درج داستان‌ها و مضامین آن در شعر خود، بر حافظ‌شناسان و مفسران شعر او پوشیده نیست. در این میان، برخی تا آنجا پیش رفته‌اند که توجه او را به طریقت مهرپرستی، مطلبی بیش از دل‌بستگی شاعرانه تعبیر کرده‌اند و او را پیرو این طریقت دانسته‌اند و حتی از این فراتر رفته‌اند و بر آن هستند که همه‌ی رسوم و آیین مهرپرستی، از جمله هفت مرحله‌ی معروف تشرف در آیین مهر، در شعر حافظ نمود یافته‌است (رک. کسائی، ۱۳۹۱: ۶۵-۸۶). با این حال، بیشتر این نظریه‌ها در حد بحث در ویژگی‌های زبانی و شعری و تحلیل زیبایی‌شناسی آرایه‌های ادبی و مشابهت آن با آیین‌ها یا اصطلاحات آیین مهر، اکتفا کرده‌اند و از آن پیش‌تر نرفته‌اند. برای نمونه، گفته شده که بیت زیر براساس آیین مهرپرستی سروده شده‌است، زیرا مهرپرستان به نشانه‌ی پایبندی به آیین مهر، بر چهره‌ی خود، نقش چلیپا می‌کشیده‌اند (رک. نیاز کرمانی، ۱۳۶۴: ۱۰۸-۱۰۹):

بر جبین نقش کن از خون دل من خالی تا بدانند که قربان تو کافرکیشم
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۳۵)

تحلیل ابیاتی که به صورتی آشکارتر، داستان‌های شاهنامه در آن‌ها درج شده‌است نیز از همین دست است. برای نمونه، به بیت‌های زیر بنگرید:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلومه‌ی خون سیاووشش باد
(همان: ۷۷)

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل

شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی؟

(همان: ۳۲۲)

تمام مفسران شعر حافظ، به‌اتفاق این ابیات را تلمیح به داستان سیاووش و سودابه و داستان بیژن و منیژه در شاهنامه یا برداشت آزاد از آن‌ها می‌دانند. همچنین است اشاره‌های آشکار و نهان دیگر به موضوعات اسطوره‌ای ایرانی، که بارزترین آن‌ها جام

جم و جام جهان‌بین است. افزون‌بر آن، استفاده‌ی حافظ از اصطلاحاتی همچون «گل‌بانگ پهلوی» و درج نام شخصیت‌ها، قهرمانان و شاهان شاهنامه (مانند کاووس، کی، دارا و دیگران) امری پوشیده نیست (رک. برزگر، ۱۳۰۴: ۲۵-۶۵).

آشکار است که رویکردهای پیش‌گفته، اگرچه همه بر صواب هستند، بیشتر به جنبه‌های زیبایی‌شناسی و بهره‌مندی زیباشناسیک حافظ از بن‌مایه‌های اساطیری و داستان‌های شاهنامه و گاه پیش از شاهنامه پرداخته‌اند که آن‌هم کم‌وبیش در شعر گویندگان بزرگ دیگر یافتنی است و منحصر به حافظ نیست. به بیان بهتر، حافظ‌شناسان در تفسیر بهره‌مندی شعر حافظ از بن‌مایه‌های فرهنگ ایرانی، بیشتر به جنبه‌های ادبی و صورت ظاهری بسنده کرده‌اند و به‌ندرت به اساس رویکرد حافظ به بنیادهای اندیشه‌ورزی ایران کهن توجه داشته‌اند. این مقاله در پی آن است که راز ماندگاری حافظ در میان ایرانیان را با یکی از وجوه پنهان‌تر اما تأثیرگذار شعر وی، که آن را جلوه‌گاه فرهنگ و اندیشه‌ی ایرانی کرده‌است، بسنجد: توجه ویژه‌ی حافظ به سه اقنوم یا سه اصل بنیادین و فرهنگ‌ساز اندیشه‌ی زرتشتی. حافظ تنها شاعری است که با هوشمندی تمام، آگاهانه و هدفمندانه، این سه اصل بنیادین را در خلال سخن خود بیان کرده‌است.

۲. ۱. رویکرد حافظ به سه اصل بنیادین اندیشه‌های زرتشت

بر کسی پوشیده نیست که مهم‌ترین یادگار زرتشت سه اصل بنیادین «پندار نیک، گفتار نیک و کردار نیک» است. چنانکه اشاره شد، این سه اصل بنیادین، به گونه‌ای خاص، در تاروپود شعر حافظ تنیده شده‌اند و، مانند نقش‌ونگارهای فرش ایرانی، گاهی آشکار و گاهی نهان، در میان اجزای دیگر و در ساختی هماهنگ، تصویری کلی از آموزه‌های ایرانی ارائه می‌دهند.

۲. ۱. ۱. گفتار نیک

در اشعار حافظ، بارها سخن‌ورزی و خوش‌گویی، که می‌توان آن‌ها را «لطف سخن» نامید، ستوده شده‌اند، تا جایی که فراوانی شواهد دال بر ستایش سخن در دیوان حافظ، به ذکر نمونه نیاز ندارد. اما، چنانکه حافظ نیز باور دارد، «گفتار نیک» با سخن خوب، شعر ناب، بیان هنری یا پاکیزه سخن گفتن تفاوت دارد. نشانه‌هایی دال بر گفتار نیک به معنای خاص، در شعر حافظ وجود دارد که برای تمایز آن با سخن هنرمندانه یا شعر عالی، که «مقبول طبع مردم صاحب‌نظر» است، اصطلاح «صحبت پاک» را برمی‌گزیند و با وضع این اصطلاح می‌کوشد این حقیقت را بیان کند که به عقیده‌ی او، تمام سخن با هنرورزی‌های شگفت، تنها زمانی مورد «قبول خاطر» قرار می‌گیرد که منبعث از صحبت پاک باشد.

این اصطلاح دربردارنده‌ی واژه‌ی «صحبت» است که با صفت «نیک» متصف شده. «سخن»، در اصطلاح حافظ، به گفت‌وشنودِ دوطرفه‌ی حضوری‌ای اطلاق می‌شود که با همنشینی (و ای بسا همنشینی مداوم) همراه باشد و به‌نظر حافظ، حاصل آن برکات و میمنت‌هایی است که هر دو طرف گفت‌وگو را بهره‌مند می‌سازد. معنای صحبت پاک در تقابل با «سخن سخت» بهتر مشخص می‌شود. برای نمونه، در دو بیت پیوسته‌ای که در زیر آمده‌اند، با آن‌که از «صحبت پاک» سخنی به‌میان نیامده، معنای آن در تقابل با «سخن سخت»، به‌خوبی نمود یافته‌است:

صبح‌دم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت

ناز کم کن، که در این باغ، بسی چون تو شکفت

گل بخندید، که از راست نرنجیم، ولی

هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت

(حافظ، ۱۳۸۰: ۶۲)

از دقت در معنای این بیت درمی‌یابیم که مصداق «سخن سخت» نزد حافظ بسیار گسترده است، چنانکه حتی عبارتی ساده و سخنی «راست» چون «ناز کم کن، که در این باغ، بسی چون تو شکفت» مصداق آن قرار می‌گیرد. به دیگر سخن، هرآنچه تکدر خاطر شنونده را برانگیزد از مصداق‌های «سخن سخت» به‌شمار می‌رود. از دیگر مصداق‌های سخن سخت نزد حافظ، حکایت کردن و تکرار حکایت جنگ و دشمنی است، چنانچه به‌عنوان امر واقع بیان شود، به‌عنوان امر واقع و ثبت‌شده در تاریخ باشد و یا در زیرلایه‌های زمان به تاریخ پیوسته باشد، هیچ‌یک توجیهی برای تکرار آن نیست و اصولاً در نظر او، حکایت جنگ و دشمنی، لایق گفتن و شنیدن نیست، چراکه مفهوم مخالف «صحبت پاک» یا «گفتار نیک» است. از نظر حافظ، مفهوم مقابل دشمنی و حکایت جنگ‌افروزان، آنچه می‌توان شنید و باید در محور گفت‌و‌شنود قرار گیرد، حکایت مهر و وفا و عشق است و همان را مصداق «صحبت پاک» یا «گفتار نیک» می‌داند:

ما قصه‌ی سکندر و دارا نخوانده‌ایم از ما به‌جز حکایت مهر و وفا می‌پرس
(ناتل خانلری، ۱۳۶۲: ۲۶۴)

پس به همان نسبت که سخن سخت از گفتار بی‌ملاحظه‌ی عاشقی دل‌باخته خطاب به معشوق تا حکایت جنگ‌های خانمان‌سوز را دربر می‌گیرد، میدان سخن پاک نیز بسیار فراخ است و در حد نهایی خود، به گونه‌ای خاص، انرژی روانی عظیمی را ایجاد می‌کند که وحدت‌بخش جان‌های آشناست و یگانگی عمیق، همدلی و یکدلی را به‌دنبال می‌آورد: راست چون سوسن و گل در اثر صحبت پاک

بر زبان بود مرا هرچه تو را در دل بود

(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۴۵)

با عبور از شواهد و نمونه‌های متعدد از گفتار نیک در شعر حافظ (که گفت‌وگو درباره‌ی آن و مضامین شگفتی که از آن پدید می‌آید مجالی مستقل طلب می‌کند)، به ذکر یک نمونه که عصاره‌ی گفتار نیک است و در این مصراع، به روشن‌ترین شکل نمود یافته‌است بسنده می‌کنیم: «ما نگوئیم بد و میل به ناحق نکنیم!» در این عبارت، حافظ با

روشن‌ترین بیان ممکن و بدون هیچ‌گونه ترفند و آرایه‌ی ادبی، از گفتار نیک سخن می‌گوید و تصریح می‌کند نتیجه‌ی بلافصل آن، گریزان شدن از ناحق است. به دیگر سخن، گفتار نیک (نگفتن در «ما نگوئیم بد») نه تنها مساوی است با ناحق نگفتن، که از آن درمی‌گذرد و حتی از گرایش به ناحق یا تمایل به آن نیز جلوگیری می‌کند؛ یعنی تأثیر مستقیم گفتار نیک حق‌طلبی مطلق و بی‌توجهی قطعی به ناحق است. به دیگر سخن، نتیجه‌ی مستقیم «نگوئیم بد»، «بد نیندیشیم» یا همان پندار نیک است. مصراع دوم همین بیت («جامه‌ی کس سیه و دلخ خود ازرق نکنیم») می‌تواند در راستای پندار نیک و نمونه‌ای از رفتار نیک در نظر گرفته شود. کوتاه سخن آن‌که در همین یک بیت، با زبانی بسیار روشن و در موجزترین عبارت، هر سه اصل گفتار نیک، پندار نیک و کردار نیک بیان شده‌است. درواقع آنچه در پی آن در ادامه‌ی غزل بیان می‌شود، توضیح و تفسیر این سه اصل و ترسیم شیوه‌ی عملی اجرای آن‌هاست. حافظ در بیتی دیگر از همین غزل، بر پرهیز از گفتار غیرنیک - که روی دیگر سکه‌ی گفتار نیک است - تأکید می‌کند و باز در چرخه‌ای ظریف، آن را با کار بد همسان می‌داند، با تحکم و به کمک واژه‌ی «مطلق»، تنفر خود را نسبت به آن نشان می‌دهد و خواننده را نیز، به همین روش، از گفتار بد و کردار بد برحذر می‌دارد:

عیب درویش و توانگر به کم و بیش، بد است

کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم

(همان: ۲۶۰)

۲. ۱. ۲. پندار نیک

آموزه‌ی دیگر زرتشت «پندار نیک» است که می‌توان آن را در ارتباطی تنگاتنگ با «گفتار نیک»، در خلال سخن حافظ دید. «اندیشه‌ی نیک» را حافظ با اصطلاح «فکر صواب» و «فکر معقول» بیان کرده‌است. در لغت‌نامه‌ی دهخدا، معنای «فکر» با «اندیشه» یکسان دانسته شده و دهخدا آن را «فعالیت آگاهانه‌ی ذهن برای یافتن چیزی» معنا کرده‌است. حافظ نیز با انتخاب دو صفت صواب («فرصتش باد، که خوش فکر صوابی دارد») و

معقول («فکر معقول بفرما، گل بی‌خار کجاست؟») برای فکر، دقیقاً به مفهوم «فکر» به معنای «فعالیت آگاهانه‌ی ذهن» نظر دارد. از این‌رو فکر و دیگر واژه‌های مشابه، مانند اندیشه، پندار، تدبیر، تأمل، خیال، رأی، ضمیر، پروا، قصد، نیت، سودا و ...، از آنجا که همگی در عرصه‌ی خودآگاه ذهن حادث می‌شوند، در شعر حافظ، به صفت‌های متضاد وصف می‌شوند. بنابراین در شعر حافظ، هم فکر خطا وجود دارد و هم فکر صواب؛ او از اندیشه‌ی تباه، اندیشه‌ی بیداد، اندیشه‌ی خطا، سودای خام یا فکرت سودایی نیز سخن به‌میان آورده‌است، چنانکه در مفهوم مخالف اندیشه‌های منفی، از فکری سخن گفته که در آن، حکمت الهی در حد کمال به ودیعه نهاده شده‌است:

ای در رخ تو پنهان انوار پادشاهی در فکرت تو پنهان صد حکمت الهی
(همان: ۳۳۵)

غیر از واژه‌هایی که به‌روشنی و مستقیماً بر فکر و اندیشه دلالت دارند، در موارد بسیاری، در بافت کلام، نوعی احترام والا (در حد تقدس) نسبت به اندیشه و تفکر دیده می‌شود. برای نمونه، جلوه‌های متفاوت پندار نیک مطلوب شاعر، که برخاسته از فکر معقول است، در غزلی با مطلع زیر، به‌خوبی نمود یافته، چنانکه در این غزل، جلوه‌هایی متفاوت از اندیشه‌ورزی بخردانه و، به تعبیری دیگر، جلوه‌های مهم اندیشه‌ی نیک عرضه شده‌است:

دو یار زیرک و از باده‌ی کهن، دو منی فراغتی و کتابی و گوشه‌ی چمنی
(همان: ۳۲۷)

بیت آغازین غزل آشکارا به موقعیتی مهیب و غیرمعمول اشاره دارد و روزگاری چنان تهدیدکننده است که راوی یا شاعر، در جست‌وجوی اندک جایی برای گریز، به گوشه‌ی چمنی برای اندکی آسایش امیدوار است. بیشتر حافظ‌شناسان سرودن این غزل را اشاره‌ای به رویدادی نامطلوب می‌دانند که یا واقعه‌ی قتل شیخ ابواسحاق اینجو به‌دست مبارزالدین محمد است و یا حمله‌ی تیمور به شیراز (هرچند نظر دوم قائلان بیشتری دارد). در هر صورت، اکنون خود واقعه در مرکز توجه نیست و موقعیت عاطفی

راوی غزل اهمیت بیشتری دارد. براساس منظومه و ساخت و فضای غزل‌های حافظ، راوی شعر یا خود حافظ، در موقعیت‌های بسیار دشوار سیاسی، عاطفی، اندوه فلسفی، قبض عرفانی و ... ، به باده و ساقی و گاه مطرب روی می‌آورد. شواهد در این خصوص بسیار است:

اگر نه باده‌ی غم دل ز یاد ما ببرد نهیب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد
(همان: ۹۳)

همچنین بهترین گریزگاه حافظ در سرگردانی‌های خود، پناه بردن به دایره‌ی عشق است:

اگر نه دایره‌ی عشق راه بربستی چو نقطه، حافظ سرگشته در میان بودی
(همان: ۳۰۲)

نمونه‌هایی از این دست، نظیر «طیب عشق مسیحادم است و مشفق»، در دیوان حافظ چنان فراوان است که نیازی به ذکر شواهد بیشتر نیست. با این حال، در غزل مورد بحث، امر یا حادثه چنان مرعوب‌کننده و متفاوت است که گویا شیوه‌های معهود حافظ دیگر نمی‌توانند پاسخگوی آن باشند. به تعبیری، دیگر عشق و ساقی گل‌رخ و جام مرصع و معشوق زیبا نمی‌تواند به یاری شاعر بشتابد و نهیب حادثه را خنثی کند. به همین دلیل است که او، به دنبال مفر و پناهگاهی دیگر، به چیزی متفاوت روی می‌آورد و به جای محبوب گل‌اندام، مصاحبت دو یار زیرک را طلب می‌کند. قرینه‌ی مهمی در این ترکیب وجود دارد که دلالت بر آن دارد که واژه‌ی «یار» اینجا به معنای مشهور معشوق یا محبوب نیست. لفظ «دو» نیز به معنای عددی برای یار است، زیرا در منظومه‌ی غزل سنتی، که لازم است وفاداری و عشق‌ورزی عاشق همواره مطلق و مصروف یک معشوق باشد، طلب دو معشوق، آن‌هم هم‌زمان، پذیرفتنی نیست. افزون‌بر این، انتخاب «زیرک» نیز برای معشوق موضوعیت ندارد، هرچند معشوق می‌تواند خوش‌خو یا خوش‌زبان باشد و حتی یک بار در ترکیب «منظور خردمند» هم ظاهر شده که با حسن ادب، شیوه‌ی صاحب‌نظری هم دارد. با این‌همه، پذیرش «زیرک» برای معشوق نمی‌تواند

قانع‌کننده باشد. بر این اساس می‌توان گفت در پیشانی غزل، شاعر از دو دوست یا دو همدم یا دو رفیق یاد کرده‌است و آرزو دارد آن‌ها در تنگنای روزگاری دشوار، که مزاج آن تباه شده‌است و در ادامه‌ی غزل، آن را توصیف می‌کند، در کنارش باشند. درست به همین دلیل است که به‌جای جام بلورین و مرصع، می‌لعل و مجلس آراسته با گل و ریحان، که بارها در توصیف مجالس شراب‌خواری و با حضور معشوق و ساقی از آن یاد کرده‌است، همراه با آن دو یار، دو من باده (کنایه از حجم بسیار زیاد و بدون تشریفات) می‌طلبد و به‌جای میکده، گروه می‌خواران، مجلس طرب یا حلقه‌ی گل و مل، به گوشه‌ی چمن بسنده می‌کند («گوشه» به معنای مکانی نه‌چندان وسیع و به دور از ازدحام مردم، گونه‌ای معاشرت نهانی و گفت‌وگوی پنهانی دور از چشم اغیار را نیز تداعی می‌کند). سرانجام به‌جای هرگونه وسیله‌ی آسایش و عیش متناسب با مجالس شراب‌خواری، مانند مطرب خوش‌خوان یا نغمه‌ی تار و رباب، کتاب (کتاب شعر؟ تاریخ؟) خواسته می‌شود. روی هم‌رفته می‌توان گفت حضور عناصر نامعهود «زیرک» و «کتاب» در این بیت، چنان در شعر حافظ و در فضای غزل سنتی نوظهورند که خواننده را شگفت‌زده می‌کنند.^۲

در ادامه‌ی غزل، با کمترین کلام، بیشترین ابهام و استفاده از کنایه و استعاره، از حادثه‌ی شوم سهمگینی یاد می‌شود که شاعر را ناگزیر می‌سازد از آن، با عبارت استعاری «تندباد حادثه» یاد کند. نکته‌ی قابل‌تأمل آن است که پس از بیان آنچه اتفاق افتاده (سموم) و روزگار و مزاج دهر را تباه کرده‌است و یا شاید برای جبران آن همه تباهی، در انتهای غزل، دیگر بار از تفکر و خرد استمداد می‌شود. به سخن بهتر، مقدمه‌چینی‌هایی که پیش از این آمد، بحث از دو یار زیرک و کتاب و نیز فراغت یا فرصت اندیشیدن در گوشه‌ی چمنی، همه، در خدمت بیت انتهایی غزل نهفته است که: مزاج دهر تبه شد در این بالا، حافظ کجاست فکر حکیمی و رای برهمنی (همان: ۳۲۷)

از تأمل در این بیت، خواننده شگفت‌زده می‌شود که چگونه شاعر به‌جای استمداد از یاری‌دهندگان معمول می و مطرب و ساقی و معشوق، خداوند، انفاس سحرخیزان، دعای شب‌زنده‌داران یا همت حافظ، ورد شبانه و نالیدن سحری حافظانه، به اندیشه، آن‌هم اندیشه‌ی حکیم و «رای» برهمن، روی آورده‌است. یادآوری می‌شود که حافظ به‌جز یاری خداوند، همت و دعای پیر (که به تعبیر خود حافظ، تنها با تأیید نظر، همه‌ی معماها را حل می‌کند)، معمولاً همت و دعای خود را نیز کارگشا می‌داند؛ گاهی ظالمان و ستمگران را از دود آه خود بیم داده و یک بار هم ادعا کرده‌است که همت حافظ نجات‌دهنده از بند غم ایام است:

همت حافظ و انفاس سحرخیزان بود که ز بند غم ایام نجاتم دادند
(همان: ۱۲۹)

او همچنین آه مظلومان را کارساز می‌داند و رقیب ظالم را از مظلومی که به در داور آمده‌است بیم می‌دهد. به دیگر سخن، سلاح حافظ در مقابله با رویدادهای سخت و در کنج فقر و خلوت شب‌های تار، معمولاً گریه‌ی شام و سحر، دعا و درس قرآن، همت حافظ، انفاس سحرخیزان، نظر پیر و آه مظلوم است، اما در این غزل مخصوص، که شاید سهمگین‌ترین مصیبتی است که در طول حیات خود با آن روبه‌رو شده، به‌جای هر یاری‌دهنده‌ای، از فکر و اندیشه استمداد طلبیده‌است. شاید بتوان گفت حافظ که در دشواری‌ها و تنگناهای شخصی و فردی، عشق را تنها فریادرس خود می‌داند:

عشقت رسد به فریاد، گر خود به‌سان حافظ

قرآن ز بر بخوانی با چارده روایت

(همان: ۷۱)

و در دشواری‌های عشق، باده را کارگشا برمی‌شمارد:

ألا یا أيها الساقی، أدر کأساً و ناولها

که عشق آسان نمود اول، ولی افتاد مشکل‌ها

(همان: ۱)

اما در دشواری‌های جدی و مصائب عمومی، به اندیشه‌ی روشن و منطق عمیق برخاسته از حکمت و دانش چنگ می‌زند و تنها راه نجات را خردورزی حکیمانه می‌داند. آیا این بهترین تفسیر از اندیشه‌ی نیک نیست؟ در این صورت، شاید استفاده‌ی آشکار حافظ از لفظ «برهمن»، که هم‌ارز و هم‌معنای «حکیم» دانسته شده، نشانه‌ای آشکار به خرد روشن خردمندان کهن این سرزمین است که از دیرباز، در اعماق فرهنگ این دیار حضور داشته‌است و شاعر ما، اینک در این بلای سخت، که از هیچ‌کس و هیچ‌چیز کاری ساخته نیست، به آن‌ها، به‌عنوان مصداق عالی اندیشه‌ی نیک و تنها راه نجات، چنگ زده‌است، در حسرت نبود حکیم و برهمن فرزانه، فریاد برمی‌آورد و با لفظ «کجاست»، به جست‌وجوی اندیشه‌ی نیک و خرد برتر برمی‌خیزد (عنایت به این نکته نیز کارساز است که مفهوم ایهامی «رای» نیز هم‌راستا با برهمن است و در تقویت آن نقش دارد).

۲. ۱. ۳. کردار نیک

در شعر حافظ، مصداق‌ها و نمونه‌های روشنی وجود دارند که بر کردار نیک تأکید می‌کنند و خواننده را به آن دعوت می‌نمایند. گذشته از پرتوهایی روشن از گفتار نیک و پندار نیک، که با حکم محکم «کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم»، به روشنی بر آن‌ها صحنه می‌گذارند، در خلال دیگر ابیات حافظ، نشانه‌هایی آشکار از پایبندی او به کردار نیک و توصیه به آن مشاهده می‌شود. مثلاً در بیت زیر، حافظ با تکیه بر کوتاهی روزگار استدلال می‌کند که بهترین کاری در این عمر کوتاه می‌توان انجام داد یا فرصت انجام آن وجود دارد نیکی کردن است:

ده‌روزه مهر گردون افسانه است و افسون

نیکی به‌جای یاران فرصت شمار، یارا

(همان: ۱۲)

فارغ از توصیه‌های پراکنده به کردار نیک و نیز ستودن عمل خود حافظ به‌عنوان نمونه‌ها و نمونه‌های کردار نیک («ز خانقاه، به می‌خانه می‌رود حافظ»)، که مجالی دیگر می‌طلبد، در این مقال، به ذکر نمونه‌ای که جامع مفهوم کردار نیک است بسنده می‌کنیم: عشق‌بازی و جوانی و شراب لعل‌فام

مجلس انس و حریف همدم و شرب مدام

(همان: ۲۱۳)

حافظ در این غزل، افراد گوناگونی را برمی‌شمارد و هریک را با صفتی نیک می‌آراید تا سرانجام مجموعه‌ای بیافریند که مایه‌ی «عشرت» و «خوش‌دلی» و «زندگی» خواهد بود: ساقی شکردهان، مطرب شیرین‌سخن، ندیم نیک‌نام، شاهد رشک آب‌زندگی، دلیری در حسن و خوبی غیرت ماه تمام، صف‌نشینان نیک‌خواه، پیشکاران با ادب، دوستان صاحب‌اسرار، حریفان دوست‌کام، نکته‌دانی بذله‌گو، و بخشش‌آموز جهان‌افروز. با تأمل در فضای غزل، این نکته دریافت می‌شود که رأس این گروه یا واسطه‌العقد مجلس و آن‌که همه‌ی این اسباب به همت او فراهم آمده «همنشینی نیک‌کردار» است که اگر حضور او نبود، هیچ‌یک از این اسباب نمی‌توانست مایه‌ی خوش‌دلی را فراهم کند. از دیگر سو، با آوردن صفت «نیک‌کردار»، بر این اصل تأکید می‌شود که مزیت اصلی این هم‌نشین نیک‌کرداری اوست. به دیگر سخن، مزیت بنیادی «کردار نیک» آن است که مایه‌ی زندگی و عشرت و خوش‌دلی به‌واسطه‌ی آن فراهم می‌شود. به همین ترتیب، در مفهوم مخالف «کردار نیک» و در غزلی دیگر، از کردار ناصواب و طیف‌های بدکردار سخن به‌میان می‌آورد و آن‌ها را با عبارت‌ها و صفت‌هایی سخت ناخوش مذمت می‌کند:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه‌باز کرد

(همان: ۹۶)

حافظ در این غزل، که نوعی نگاتیو یا غزل پیش‌گفته‌شده است، مصداق‌های کردار ناصواب یا عمل مجاز را برمی‌شمارد: دام نهادن، مکر ورزیدن و حقه‌بازی کردن، شعبده

با اهل راز کردن، شاهد رعنا (خودبین و ابله) عرضه کردن، از راهی آغاز کردن و به راهی دیگر ختم کردن (مصدق ریاکاری و مغلظه)، آستین کوتاه نشان دادن و دست‌درازی کردن، صنعت کردن (فریب‌کاری) و محبت غیرصادقانه نشان دادن، فریب‌کاری زهدآمیز برای مطامع دنیوی و سرانجام زهد ریایی. مرکز ثقل این غزل نیز این بیت است:

فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید
شرمنده رهروی که عمل بر مجاز کرد
(همان)

به بیان دیگر، «عمل مجازی» به‌عنوان نقطه‌ی مقابلِ عملِ حقیقی، که همان کردار نیک است، قرار گرفته‌است و شاعر آن را منشأ همه‌ی نابه‌کاری‌هایی می‌داند که در غزل برشمرده‌است. بر این اساس است که در حکمی کلی و در مقام دعا، بهترین آرزویی که برای انسان («کس» در مفهوم عام) طلب می‌کند، آن است که هرگز از کردار ناصواب خجل نشود یا، به تعبیر بهتر، آرزو دارد که هیچ‌کس گرد کردار ناصواب نگردد که مایه‌ی شرمساری است:

به وقت گل شدم از توبه‌ی شراب خجل
که کس مباد ز کردار ناصواب خجل
(همان: ۲۱۰)

۳. نتیجه‌گیری

در شعر حافظ، «گفتار نیک، پندار نیک، کردار نیک» نمودی بارز دارد. با این حال، این سه مفهوم درهم تنیده‌اند و به صورتی دایره‌وار، هریک حاصل و، در عین حال، محصول دیگری است، چنانکه کردار نیک برآیندی است که از پندار نیک حاصل شده و در همان حال، عملی نیک است که به پندار نیک منجر می‌شود. به دیگر سخن، گفتمان میان اندیشه و عمل است که مفهوم کردار نیک را پدید می‌آورد. به این بیت توجه کنید:

به کوی میکده، هر سالکی که ره دانست
دری دگر زدن اندیشه‌ای تبه دانست
(همان: ۳۹)

در این بیت، رفتار نیک سالکی که راه کوی میکده یا راه رستگاری را می‌داند و به سمت آن می‌رود (یا به تعبیر حافظ، در آن را می‌زند و دیگر به هیچ در دیگری روی نمی‌آورد و درواقع به کردار نیک آراسته گشته) موجب شده تا وی به اندیشه‌ی نیک دست یابد و خلاف آن را به خود راه ندهد، که اگر چنین نکند یا رفتار نامتناسبی با دانایی و اندیشه‌ی نیک انجام دهد و به دری دیگر روی آورد، متضاد اندیشه‌ی نیک عمل کرده و مفهوم یا مصداق «اندیشه تبه» را شکل داده‌است. از سوی دیگر، از «دانست» می‌توان چنین برداشت کرد که راه یافتن به میکده، در آن را کوبیدن و روی گرداندن از هر در دیگر، نتیجه‌ی دانایی یا اندیشه‌ی نیک بوده‌است و با همان استدلال است که در دیگر زدن محصول اندیشه‌ی تبه دانسته می‌شود. از همین مثال، به‌روشنی درمی‌یابیم که در شعر حافظ، پندار نیک در کنار کردار نیک نمود می‌یابد، چنانکه مفهوم مقابل آن، یعنی پندار خطا نیز در رفتار ناصواب جلوه‌گر می‌شود.

گفتار نیک و پندار نیک معمولاً دو مفهوم به‌هم پیوسته هستند و هیچ‌یک نمی‌تواند به‌صورت انتزاعی و جداگانه مصداق یابد. در شعر حافظ نیز به همین رویه عمل شده‌است، چنانکه در نمونه‌ی روشنی چون «ما نگوئیم بد و میل به ناحق نکنیم»، از گفتار نیک به اندیشه‌ی نیک راه می‌یابد و بر خواننده مشخص نمی‌سازد که چون نگوئیم بد، میل به ناحق نمی‌کنیم یا چون میل به ناحق نمی‌کنیم، بد نمی‌گوییم. علت این ابهام در به‌کارگیری واو عطف است که دو طرف گزاره را هم‌ارز و معطوف به هم می‌سازد، بی‌آن‌که یکی را بر دیگری ترجیح دهد. بنابراین گفتار نیک نیز به‌واسطه‌ی پندار نیک، به این دو افزوده می‌شود و سه‌گانه‌ای پدید می‌آورد که در عین استقلال معنایی، تفکیک‌ناپذیر است و همواره در گفتمانی سازنده و خلاق، با یکدیگر معناآفرینی می‌کنند. پس هریک از اضلاع این سه‌ضلعی، ناگزیر آن دو ضلع دیگر را نیز با خود به فضای فکری خواننده می‌کشاند. بر این اساس است که در بیت شگفت‌انگیز «ما نگوئیم بد و...»، گفتار نیک (ما نگوئیم بد) همان کردار نیک (میل به ناحق نکردن) و عمل به ناحق نکردن یا کردار نیک (جامه‌ی کس سیه نکنیم) است.

اگر پیشنهاد‌های حافظ درخصوص این سه اصل اساسی، به همین جا خاتمه می‌یافت، با تمام ارجمندی معنایی، در حد توصیه‌هایی اخلاقی باقی می‌ماند و خواننده را با این چالش یا پرسش بنیادین تنها می‌گذاشت که چگونه می‌توان زبان را از میل به بدگویی، ذهن را از اندیشه‌های تباه، و وجود را از میل به انجام نابه‌کاری‌ها برحذر داشت و به‌سوی گفتار نیک، پندار نیک و کردار نیک حرکت کرد. به‌نظر می‌رسد حافظ در پاسخ به این پرسش، از نوعی خرد انسانی و اندیشه‌ی والا، به‌عنوان بازدارنده‌ی بدگویی و بداندیشی و بدکرداری (که وی برآیند آن‌ها را در واژه‌ی «خبث» بیان کرده‌است)، استفاده می‌کند. او در بیانی نمادین، این خرد برتر را «پیر گلرنگ» می‌نامد که هیچ‌گونه خباثتی را «رخصت» نمی‌دهد:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان رخصت خبث نداد، ارنه حکایت‌ها بود
(همان: ۱۴۳)

در این بیت، خرد پیر گلرنگ به‌عنوان نمودی از روح والا و ای‌بسا نمودی ناخودآگاه از زرتشت، به‌عنوان نخستین ندادهنده و اشاعه‌دهنده‌ی گفتار نیک، کردار نیک و پندار نیک، بدی را مطلقاً نسبت به هیچ‌کس روا نمی‌دارد. حتی شخصیت منفور ازرق‌پوش ریاکار نیز در زیر همین چتر حمایتی قرار می‌گیرد. نکته‌ی جالب در این بیت آن است که گوینده از میزان خباثت طرف مقابل یا ازرق‌پوش به‌خوبی آگاه است و نیز به حد کافی زبان‌آور است که بتواند ازرق‌پوش را چنان رسوا کند که حکایت آن بر سر زبان‌ها بیفتد، اما انگیزه‌ی درونی گفتار نیک، پندار نیک، رفتار نیک یا برآیند آن‌ها، که در پیر گلرنگ نمود می‌یابد، به او اجازه نمی‌دهد «خبث» را آشکار کند. کارکرد دوگانه‌ی خبث در این بیت، بسیار جالب است. طبیعی است که روال سخن چنان است که خبث به ازرق‌پوشان منتسب باشد و پیر گلرنگ رخصت افشای آن را ندهد. با این حال، در بافت ظریف‌تر سخن، گویی هم‌زمان خبث - اگر بر زبان آید - شامل حال گوینده نیز می‌شود و، به تعبیری دیگر، تبعات سخن سخت، حتی اگر برحق هم باشد، گوینده را نیز درگیر می‌کند و او را نیز آلوده می‌سازد. از این رو بهتر است بر زبان نیاید.^۳ آیا نمی‌توان این پیر

گلرنگ را، که هرگونه بدگویی را مصداق سخن سخت می‌داند و به آن اجازه‌ی بروز و ظهور نمی‌دهد، همان زرتشت دانست که در سپیده‌دم تاریخ تمدن، «گفتار نیک» را یکی از اصول سه‌گانه‌ی خود برای رستگاری بشر قرار می‌دهد و همگان را به آن فرامی‌خواند؟

یادداشت‌ها

۱. در این نوشتار، شماره‌های جلو هر بیت نشان‌دهنده‌ی شماره‌ی غزل براساس دیوان حافظ (تصحیح غنی - قزوینی) است. در مواردی که بیت از منبع دیگری برگزیده شده، نام مصحح در مقابل آن یادداشت شده‌است.
۲. به همین جهت، برخی مفسران در صحت واژه‌ی «زیرک» در این بیت تردید کرده‌اند و آن را تصحیف «نازک» و درواقع صفت «یار» دانسته‌اند. در این صورت، «یار» به معنای معشوق درمی‌آید. این تفسیر مشکلات معنایی بسیار دارد که نقد آن از حوصله‌ی این نوشتار خارج است. مقصود بیان این نکته آن است که آوردن این مطلع و طلب یار زیرک و کتاب در این شعر، بسیار خلاف انتظار و نوعی هنجارشکنی در غزل سنتی محسوب می‌شود.
۳. در این صورت، اعتراض گل نوحه‌ایست در بیتی که در همین نوشتار مطرح شد بهتر درک می‌شود. او به روشنی راستگویی گوینده را تأیید می‌کند (گل بخندید، که از راست نرنجیم)، اما اعتراض او به ماهیت سخن سخت است که از نظر او، نباید گفته شود، آن‌هم از سوی عاشق و خطاب به معشوق.

منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۸۶). «مولوی و حافظ»، فصلنامه‌ی /انجمن. شماره‌ی ۲۷، صص ۲۷-۳۲.
- برزگر، احسان؛ و دیگران. (۱۳۹۴). «حماسه‌آفرینی حافظ و تأثیرپذیری وی از شاهنامه‌ی فردوسی»، پژوهشنامه‌ی /ادب حماسی. شماره‌ی ۲۰، صص ۲۵-۵۶.

- جبلی، عبدالواسع. (۱۳۳۹). دیوان عبدالواسع جبلی (جلد نخست، قصاید). تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- حافظ. (۱۳۸۰). دیوان حافظ. تهران: شقایق.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۹۱). شرح شوق. ج ۵، تهران: نشر قطره.
- رونی، ابوالفرج. (۱۳۴۷). دیوان ابوالفرج رونی. تصحیح و تعلیقات محمود مهدوی دامغانی، مشهد: کتاب‌فروشی باستان.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۷۸). «کنکاشی در راز ماندگاری شعر حافظ». زیباشناخت، شماره ۱، صص ۱۴۳-۱۵۰.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). شاهنامه‌ی فردوسی. به کوشش سعید حمیدیان، متن کامل براساس چاپ مسکو، تهران: نشر قطره.
- قزوینی، محمد؛ غنی، قاسم. (۱۳۶۳). دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی. تهران: زوار.
- کسائی، کامران. (۱۳۹۱). «حافظ و باورهای مهرپرستی»، دُرّ دری. شماره ۵، صص ۶۵-۸۶.
- ناتل‌خانلری، پرویز. (۱۳۶۲). دیوان حافظ. تهران: انتشارات خوارزمی.
- نیازکرمانی، سعید. (۱۳۶۴). حافظ‌شناسی (مجموعه مقالات). تهران: گنج کتاب.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)
دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۷۸-۱۴۹

همسویی فرم خط با معنای شعر در اشعار حافظ

با توجه به رسم الخط زمانه‌ی شاعر

مهدی عظیم‌پور*

چکیده

به جرئت می‌توان گفت اشعار هیچ شاعری به‌اندازه‌ی شعر پر از رمز و راز حافظ، از زوایای متعدد، مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته‌است؛ چه در موضوعاتی مرتبط و نزدیک به حیطه‌ی شعر و ادب و چه در مواردی بعید و عجیب. یکی از موضوعاتی که می‌توان در توجه و تعمق به شعر حافظ به آن پرداخت، بررسی احتمال هماهنگی فرم و هندسه‌ی خط با معنا و مفهوم آن است. در این راستا، طبعاً باید به خطوط رایج در زمانه‌ی شاعر مراجعه کرد. شاید یکی از دلایل جلب نظر نکردن و پیگیری نشدن این موضوع، تایپ و کتابت و چاپ اشعار حافظ با نویسه‌ها و خطوطی غیر از رسم الخط زمانه‌ی شاعر باشد. استفاده از شکل حروف، در تشبیهات و تصویرسازی‌های بیشتر شاعران سابقه داشته، اما پیگیری هماهنگی احتمالی هندسه‌ی حروف و کلمات و عبارات به‌منظور تقویت تصویرسازی و تصویرسازی مفهوم شعر، محتاج تحقیق و تأمل بیشتری است. این اتفاق ممکن است حاصل اشراف شاعر به رسم الخط‌های موجود باشد و یا صرفاً با ذوق کاتبان خوش‌نویس اعمال گردیده باشد. برای تبیین این موضوع، ابتدا نگاهی اجمالی به خوش‌نویسی در حدود عصر حافظ می‌اندازیم و سپس با ارائه‌ی نمونه‌هایی از شعر حافظ و با استفاده از خطوط رایج زمانه‌ی شاعر، در این مسئله تأملی می‌کنیم. روشن است این نوشتار، با وجود مقدمات و توضیحات و ارائه‌ی

* کارشناس هنر، کارشناسی‌ارشد ادبیات، خوشنویس. azim11235813@gmail.com

نمونه‌های متعدد، به‌منظور اثبات خوش‌نویس بودن یا تمایلات آگاهانه‌ی گرافیکی حافظ عرضه نشده و صرفاً فتح‌باب جدیدی است جهت غوص اهل ذوق و هنر در دریای عمیق شعر حافظ.

واژه‌های کلیدی: خوش‌نویسی، ثلث، حافظ، هنر، رسم‌الخط.

۱. مقدمه

اول ز حرف و صوت وجودم خبر نبود در مکتبِ غم تو، چنین نکته‌دان شدم
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۲۱)

خط، جلوه‌ی باطن و روح آدمی است و لذا از قوانین روح پیروی می‌کند. حرکت قلم از چپ به راست و از راست به چپ و از بالا به پایین، بی‌تردید با دل‌آگاهی روحانی بشر و باطنی‌ترین تمایلات آدمی پیوند می‌خورد. بنابراین بی‌وجه نخواهد بود که نگارش خط چینی از بالا به پایین، چونان سیر آدمی میان زمین و آسمان یا گشت انسان از آسمان به طبیعت درون تلقی گردد و سیر خط اسلامی از راست به چپ، سیری از بیرون به‌سوی درون و قلب، که در سمت چپ سینه جای دارد، دانسته شود. اما سیر خطوط غربی همواره از درون به‌سوی بیرون است. از همین وجه نظر است که برخی نویسندگان، خط را دارای وجوهی سمبولیک می‌دانند و به این ترتیب، خط نیز گرایشی باطنی و روحانی پیدا می‌کند (مددپور، ۱۳۸۶: ۳۷۰).

بی‌تردید کلمه و کلام مهم‌ترین موادِ اولیه‌ی مشترکِ شعر و خوش‌نویسی است که پیوندی عمیق و پایدار میان این دو قلمرو برقرار کرده‌است. تخیل و احساسات لطیف شاعران، تعالی‌بخش خطوط خوش‌نویسان بوده و زیبایی بصری و تعادل خیال‌انگیز خط، وضوح معنا و مانایی آثار ادبی را تقویت نموده‌است. این تعامل به گونه‌ای است که به گواه تاریخ، بسیاری از خوش‌نویسان، شاعر و خیلی از شاعران، خوش‌نویس بوده‌اند. شاعرانی چون اسدی طوسی، انوری، جامی، صائب و برخی دیگر از شاعران صاحب‌نام را، به استناد تذکره‌ها یا محتوای اشعارشان، می‌توان ازجمله‌ی خوش‌نویسان برشمرد. از

سوی دیگر، بسیاری از خطاطان، همچون ابن مقله‌ی بیضاوی، ابن بواب، سلطان‌علی مشهدی، میرعلی هروی، مجنون هروی، میرعماد و بسیاری دیگر، سخنان منظومی از خود به جای گذاشته‌اند.^۱

چنانکه در تاریخ آمده، سرزمین فارس در حدود قرون هفتم تا نهم هجری و در جریان تلاطم‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دیگر کشورهای اسلامی، مأمن و پناهگاه عالمان، فاضلان و هنرمندان و در نتیجه محل رشد و شکوفایی علوم و هنرهای گوناگون بوده‌است. به گواهی آثار به‌جامانده و قول صاحبان رای، عصر سعدی و حافظ و شهر شیراز، تاریخ و جغرافیای اوج و کمال بسیاری از فنون و هنرهای اسلامی رایج بوده، هم‌چنانکه شعر ایشان نیز کمال شعر و ادبیات و معارف اسلامی و ایرانی به‌شمار می‌آید. در نگاهی کلی، قرن هشتم دوره‌ای است که بر اثر تلاش چندصدساله‌ی خوش‌نویسان بزرگ گذشته، چون ابن مقله، ابن بواب و یاقوت مستعصمی، اقلام شش‌گانه‌ی محقق، ربیعان، ثلث، نسخ، توقیع و رقاع به نقطه‌ی اوج و حد کمال خود رسیده بود. درحقیقت روزگاری که حافظ در آن می‌زیست از پرفروغ ترین دوره‌های رواج خوش‌نویسی و هنرهای بسیاری است که امروزه به‌عنوان هنرهای سنتی خوانده می‌شوند. خوش‌نویسان بزرگ و بلندآوازه‌ای چون خواجه عبدالله صیرفی (شاگرد یاقوت مستعصمی) و صاحب رساله‌ی *گلزار صفاء*، معاصر با حافظ بودند. بوداق قزوینی در کتاب خود، *جوهر الأخبار*، درباره‌ی رواج و رونق هنر کتاب‌آرایی در شیراز آن اعصار، چنین آورده‌است: «در هر خانه‌ی شهر شیراز، زن کاتب است و شوهر مصور، دختر مذهب و پسر مجلد. بنابراین یک خانواده می‌تواند هر نوع کتابی را تولید کند. در این شهر، تولید هزار نسخه‌ی مصور در خلال یک سال امکان‌پذیر است» (مشتاق، ۱۳۸۶: ۴۲).

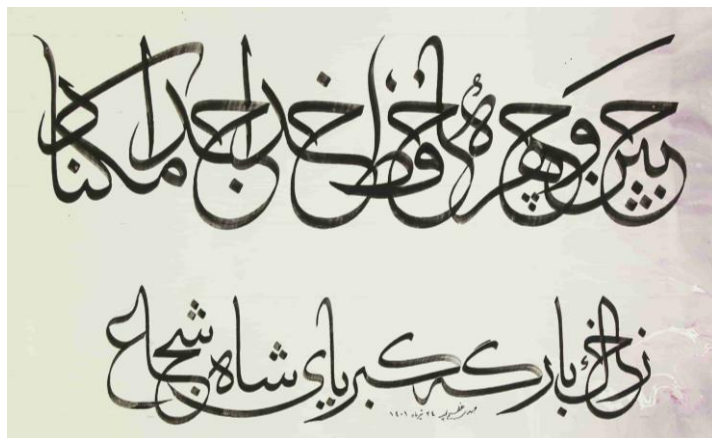
از بررسی محتوای اشعار حافظ می‌توان دریافت که او نیز، مانند بسیاری از بزرگان و فاضلان آن زمان، با هنر خوش‌نویسی آشنا بوده و شاید در خوش‌نویسی دستی نیز داشته‌است. اگر قطعات و آثار خوش‌نویسی به‌جامانده در قرن هشتم با رقم شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی،^۲ بنابر ادله و اظهارات برخی صاحب‌نظران، دلیل قانع‌کننده‌ای بر

خوش‌نویس بودن حافظ‌شاعر نیست، استفاده‌ی شایان وی از اصطلاحات خوش‌نویسی و هنرهای وابسته به آن می‌تواند نشانه‌ی آشنایی کامل وی با این فن و مصطلحات آن باشد. دیوان وی مملو از انواع ترکیباتی است که با واژه‌های «خط»، «قلم»، «نقش»، «رنگ»، «لوح»، «صفحه»، «سواد»، «بیاض»، «غبار»، «ورق و نظایر این‌ها ساخته شده‌اند. به این فهرست می‌توان نام‌های خطوط و خطاطان و ابزار و شیوه‌های مربوط به هنرهای کتابتی را که در کلام سعدی و دیگران، به‌روشنی و در شعر حافظ، به‌صورت پیدا و پنهان دیده می‌شوند اضافه کرد. همچنین از وضوح و فراوانی واژگان خوش‌نویسی و هنرهای وابسته به آن در شعر معاصران حافظ می‌توان به رواج و اعتلای این هنرها در آن زمان پی برد. در این زمینه، نقش خواجه را می‌توان پررنگ‌تر از دیگران دانست. از سویی، از آنجا که حافظ، به استناد اشعارش، با قرآن مأنوس بوده و به جمیع علوم عقلی و نقلی تسلط داشته، طبیعی است که هنری مانند خوش‌نویسی، که بیشترین پیوند و نزدیک‌ترین ارتباط را با این مقولات دارد، در حیطه‌ی توجه و شاید تجربه‌ی او قرار گرفته باشد، به‌ویژه که بزرگ‌ترین حامی و ممدوح او، شاه شجاع نیز، در خوش‌نویسی، شهره‌ی زمانه بوده‌است. به گمان قوی می‌توان تصور کرد که حافظ ابیات زیر را برای شاه شجاع خوش‌نویس سروده‌است،^۳ چراکه در این ابیات، شبکه‌ای از مراعات‌النظیر با استفاده از واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی فراهم آمده‌است:

گر دیگری به شیوه‌ی حافظ زدی رقم	مقبول طبع شاه هنرپرور آمدی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۴۰)	
کسی که حسن خط دوست درنظر دارد	محقق است که او حاصل بصر دارد
	(همان: ۸۹)
آن غالیه خط گر سوی ما نامه نوشتی	گردون ورق هستی ما درنوشتی
	(همان: ۳۳۸)
کلک تو - بارک‌الله - بر ملک و دین گشاده	صد چشمه آب حیوان از قطره‌ی سیاهی
	(همان: ۳۸۱)

کلک تو خوش نویسد در شأن یار و اغیار تعویذ جان‌فزایی، افسون عمر‌کاهی
(همان: ۳۸۲)

از مضمون برخی از این ابیات می‌توان حدس زد که علاوه بر تبادل کلام و اشعار میان حافظ و حاکمان همدل و صاحب‌منصبان صاحب‌ذوق، خطوط خوش نیز در محافل فرهنگی آنان مورد توجه و قیاس و حتی مجادله و تحدی بوده‌است. به هر حال، با توجه به قرائت تاریخی و نیز کثرت استعمال اصطلاحات ظریف و حرفه‌ای خوش‌نویسی، احتمال خوش‌نویس بودن حافظ در هر سطح منتفی نیست، چنانکه استاد عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب *از کوچه‌ی زندان می‌نویسد*: «حافظ یک جا به‌مناسبت از خط غبار چنان صحبت می‌کند که گویی اوقاتی را صرف خط کرده‌است و خط‌نویسی. عجب نیست که یک نسخه‌ی کهن به خط او مانده باشد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۶). نگاهی به چینش حروف و کلمات در برخی اشعار، ذهن خیال‌پرداز خوش‌نویس را به این‌سو می‌کشاند که حافظ عامدانه بستر هنرنمایی و خلاقیت خوش‌نویسان را فراهم کرده. برای نمونه، در غزل با مطلع «قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع»، افزون‌بر حروف دوازده‌گانه دیگر، چهل و یک حرف از خانواده‌ی دوایر معکوس (ج چ ح خ ع غ) و نیز در غزل با مطلع «بامدادان که ز خلوت‌گه کاخ ابداع»، علاوه‌بر دیگر حروف مستعد دایره، چهل و هشت دایره‌ی معکوس آمده که برای یک خوش‌نویس خلاق، دستمایه‌ای درخور است. نکته جالب این‌که در بیت آخر هر دو غزل مدح‌محور، تعداد دوایر بیشتر می‌شود تا حسن ختامی برای جولان ترکیبات بدیع گردد. این استعداد فرم و خصیصه‌ی هندسی توأم با معنای فاخر و مدح‌وزین شعر می‌تواند تحفه‌ای گران‌بها را پیشکش ممدوح نماید. همچنین جالب است که در مصراع «جبین و چهره‌ی حافظ خدا جدا مکناد»، ترتیب و توالی حروف ج، چ، ح، خ رعایت شده‌است.



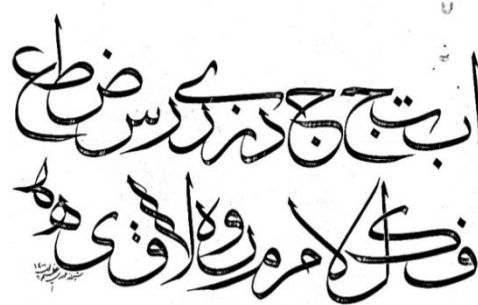
به قول تذکره‌نویسی معروف، اهل هر فرقه‌ای حافظ را به خود منسوب می‌دارند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۹۰) و بی‌راه نیست اهل هنر نیز به استناد فراوانی واژگان و اصطلاحات هنری، حافظ را از قبیله و خویشان خویش پندارند.

در نسخه‌ای از *اسکندرنامه*، هشت بهشت و خسرو و شیرین امیر خسرو دهلوی، که به‌ترتیب در ۲۴ صفر، ۶ ربیع‌الآخر و ۱۳ جمادی‌الاول سال ۷۵۶ قمری، به خطی شیرین و پخته استنساخ شده‌است و هم‌اکنون در کتابخانه‌ی فرهنگستان علوم ازبکستان تاشکند محفوظ است، کاتب خود را همه‌جا «محمدبن محمدبن محمد الملقب به شمس الحافظ الشیرازی» معرفی کرده‌است. از خوش‌نویس شیرازی دیگری به همین نام و لقب و به تاریخ ۷۷۴ نیز آثار قابل تأمل و استنادی با این رقم‌ها بر جای مانده‌است: «کَتَبَهُ أَفْقَرُ الْفُقَرَاءِ شَمْسُ الْحَافِظِ الشَّيرَازِي فِي بَلَدِهِ شِيرَازَ حُمَيْتٍ عَنِ اهْتِزَازٍ» یا «کَتَبَهُ الْعَبْدُ شَمْسُ الْكُتَّابِ شِيرَازِي حَامِدَ اللَّهِ».

۲. نگاهی به هندسه‌ی حروف الفبا در شعر

شاعران و سخنوران، علاوه‌بر به‌کارگیری حروف در جایگاه معنا و تشخیص عرفانی، بارها اندام‌های انسان را به شکل حروف تشبیه کرده‌اند.^۴ باید به یاد داشت که با توجه

به تنوع و تفاوت شاکله و اندام حروف در خطوط، حروف مدنظر شاعران تا پیش از قرن نهم، بیشتر مربوط به خطوط کوفی، ثلث، محقق، ریحان و فروعات آن‌هاست.



فرم الفبا در خط ثلث

با توجه به اشعار شاعران مشهور آن اعصار، دامنه‌ی تشبیهات حروفی را به صورت خلاصه و به ترتیب کاربرد و اهمیت آن‌ها می‌توان چنین معرفی کرد:

۱.۲. «الف»

فارغ از برداشت‌های معناگرا و بلند عارفانه، شاعران معمولاً از تشبیه «الف» به قامت کشیده و ظریف یار استفاده کرده‌اند، چنانکه حافظ نیز در یکی از مشهورترین ابیات خود می‌سراید:

نیست بر لوح دلم، جز الف قامتِ یار چه کنم؟ حرف دگر یاد نداد استادم!
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۱۸)

۲.۲. «د»

حرف دال معمولاً به قد خمیده تشبیه شده و بیشترین تضاد را با الف دارد. مولانا این تضاد را در مصراعی به‌زیبایی آورده‌است: «از عشق، گشته دال الف، بی عشق، الف چون دال‌ها!» (شیمل، ۱۳۶۸: ۱۴۲).

۲.۳. «ج، چ، ح، خ»

این حروف درخور وصف جعد یار بوده‌است، به‌ویژه از «ج» برای این مقصود استفاده می‌شده، زیرا نقطه‌ی آن می‌تواند نمودار خال نزدیک به گوش باشد. نمونه‌ای صریح از حافظ:

در خم زلف تو، آن خال سیه دانی چیست؟

نقطه‌ی دوده که در حلقه‌ی جیم افتاده‌ست!

(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۹)

۲.۴. «ر»

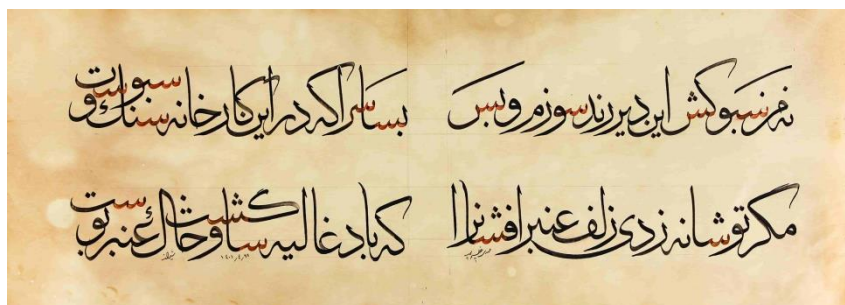
در کلام شاعران، «ر» به مناسبت یک نوع از اشکال خود، بدل هلال ماه است، اما این حرف، ایشان را به‌واسطه‌ی شکلی دیگر از «ر»، به یاد خنجر نیز می‌اندازد، خنجری که یک ماه عیش و عشرت را می‌برد (شیمل، ۱۳۶۸: ۱۸۰)؛ هلال ماه رمضان نیز مانند نخستین حرف واژه‌ی «رمضان» است. شاید با توجه به همین تشابهات، تکرار این حرف در این بیت حافظ نیز آگاهانه باشد:

بیا، که ترک فلک خوان روزه غارت کرد هلال عید به دور فلک اشارت کرد

(همان: ۱۰۲)

۲.۵. «س و ش»

این حروف به‌طور کلی، در تشبیهات با دندان‌ها پیوند می‌یابند. دندان‌های «س» و «ش» همچنین می‌تواند شکل شانه را هم در ذهن مجسم کند. شاید تعدد عجیب دندان‌ها (۹ مورد) در بیت زیر:



(همان: ۴۷)

ناخودآگاه شاعر را به استفاده از واژه‌ی «شانه» در بیت بعدی ترغیب کرده باشد.

نمونه‌ای دیگر در راستای این گمانه‌زنی:

آتش آن نیست که از شعله‌ی او خندد شمع آتش آن است که بر خرمن پروانه زدند
کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه، نقاب تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

(همان: ۱۴۳)

۶.۲. «ص»

«ص» معمولاً در اشعار، معرف چشمان بادامی است. شاید تکرار حرف صاد در بیت زیر، در تأیید و تقویت مضمون کنایی شعر مبنی بر تنگ‌نظری مدعیان تصوف باشد:

حافظ به کوی میکده، دائم به صدق دل چون صوفیان صومعه‌دار، از صفا رود

(همان: ۱۵۴)

۷.۲. «ع»

با توجه به شباهت حرکت اول «ع» در خط ثلث و فروع آن، این حرف می‌تواند به ماه نو تشبیه شود.

۸.۲. «ف»

«ف» گاهی در وصف چشم تنگ و گاهی در وصف حلقه‌های گیسوی محبوب استفاده می‌شد.

۹.۲. «ک»

«ک»، به‌خصوص در خط کوفی، نمادی از تنگی دل بوده‌است.

۱۰.۲. «لا»

ترکیب «لا» عمدتاً زلف‌های بلند را توصیف می‌کند. عارفان اهل قلم، هم به‌واسطه‌ی شکل ترسیمی و هم معنای «لا»، آن را به‌عنوان جارویی که همه‌ی تعلقات دنیا را از دل می‌روبد و یا به‌منزله‌ی شمشیری که گردنِ آرزوی این‌جهانی را می‌زند تفسیر کرده‌اند. روزبهان بقلی فسایی نیز در شرح شطحیات، از «لا» به‌عنوان مقراض (قیچی) یاد می‌کند. از «لا» برای تداعی رکوع هم استفاده شده‌است.

۱۱.۲. «م»

کاربرد «م» در تشبیه دهان کوچک محبوب است. افزون‌بر آن، در معنای سجده هم استفاده شده‌است.

۱۲.۲. «ن»

«ن» بازنمای ابروی کمانی زیباست، اگرچه بازگونه است و مردمک دیده یا خال می‌تواند نشان‌دهنده‌ی نقطه‌ی درون «ن» باشد. تشبیه آن به گیسوان فروهشته و فراپوشاننده‌ی گوش نیز دیده می‌شود. در طبیعت می‌توان مفهوم هلال ماه و ستاره را از «ن» اخذ کرد.

۱۳.۲. «ه»

«ه» اول و وسط را دوچشم می‌خوانند و آن را به چشمان گریان هم تشبیه کرده‌اند.

۳. چند نمونه از هماهنگی فرم و محتوا در اشعار حافظ

اکنون به استناد مقدمات بیان شده و نظر نظامی عروضی سمرقندی در چهار مقاله، که گفته است «چنانکه شعر در هر علمی به کار شود، هر علمی در شعر به کار شود» (نظامی عروضی، ۱۳۸۰: ۴۷)، تعامل و تأثیر متقابل معنای شعر با شکل و فرم خط را در شعر حافظ، با آوردن نمونه‌هایی، به نظاره می‌نشینیم.

همان‌گونه که در مقدمه ذکر شد، هماهنگی‌های احتمالی فرم خط با محتوا و منظور شعر، به همان اندازه که ممکن است حاصل اشراف و خلاقیت آگاهانه‌ی شاعر باشد، محتمل است که صرفاً بر تصور و تجسم کاتب خوش‌نویس استوار باشد. با توجه به مطالب پیش‌گفته، گمان می‌رود که همسو شدن فرم و محتوا در کلمات و عبارات برخی از اشعار حافظ، هوشیارانه و آگاهانه بوده است. این فرض جالب امروزه به دلیل استفاده از خطوطی همچون نستعلیق و شکسته و نویسه‌های روزنامه‌ای برای نگارش اشعار حافظ، از نظرها پنهان مانده است. به استناد آثار مکتوب باقی‌مانده، «قلم کتابت مصاحف در قرون هفتم و هشتم، محقق و نسخ و ریحان و ثلث بوده است» (صحراگرد، ۱۳۸۷: ۲۴). برای درک بهتر تفاوت خطوط و تأثیر فرم و شاکله‌ی آن‌ها در القای معنا، از میان مثال‌های فراوان، مصراعی از حافظ را با دو خط نستعلیق و ثلث می‌آوریم:



در نمونه‌ی ثلث، چنانکه ملاحظه می‌شود، تکرار خمیدگی در «گ»، «ک» و «د»، با مفهوم سرافکندگی و شرمندگی هماهنگ‌تر است.

گفتنی است استفاده از فرم هندسی کلمات و انعطاف و تغییر آن در راستای کمک به القای منظور و معنای کلمه، امروزه در هنر و علم گرافیک، به‌عنوان تایپوگرافی مطرح و تدریس می‌شود. این وحدت بصری مفهوم و فرم هندسی، که تایپوگرام نیز نامیده می‌شود، در قرن بیستم، به‌جد مورد توجه گرافیست‌های شاخص غربی قرار گرفت. اکنون به مثال‌هایی از حافظ در زمینه‌ی هماهنگی فرم حروف با معنای شعر می‌پردازیم: آسوده بر کنار - چو پرگار - می‌شدم دوران - چو نقطه - عاقبتم در میان گرفت (حافظ، ۱۳۸۰: ۶۸)

در این بیت، شکل «ن» در «دوران»، با توجه به قاعده‌ی خوش‌نویسانی فاصله‌ی یکسان نقطه‌ی «ن» با دیواره‌های آن، توضیح تصویری در میان گرفتن نقطه توسط خطی پرگاری است.



حرف نون در خطوط نستعلیق و ثلث

در ابیاتی دیگر نیز واژه‌ی «نقطه» با واژگانی هم‌نشین شده‌است که به «ن» ختم می‌شوند، مانند «میان»، «دهان»، «دوران»، «عاقلان» و «دهن»:

چندان‌که بر کنار - چو پرگار - می‌شدم دوران - چو نقطه - عاقبتم در میان گرفت (همان: ۱۷۷)

چندان‌که بر کنار - چو پرگار - می‌شدم دوران - چو نقطه - ره به میانم نمی‌دهد (همان: ۱۷۸)

اندیشه از محیط فنا نیست، هرکه را بر نقطه‌ی دهان تو باشد مدار عمر (همان: ۱۹۶)

چو نقطه - گفتمش - اندر میان دایره‌ی آیه‌ی به‌خنده گفت که ای حافظ، این چه پرگاری (همان: ۳۴۴)

اما وضعیت و جایگاه نقطه در ابیاتی از حافظ، با اشاره به واژه‌ی «عشق»، به گونه‌ای متفاوت تصویر شده‌است:

عاقلان نقطه‌ی پرگار وجودند، ولی عشق داند که در این دایره سرگردان‌اند
(همان: ۱۴۹)

اگر نه دایره‌ی عشق راه بربستی چو نقطه، حافظ سرگشته در میان بودی
(همان: ۳۴۲)

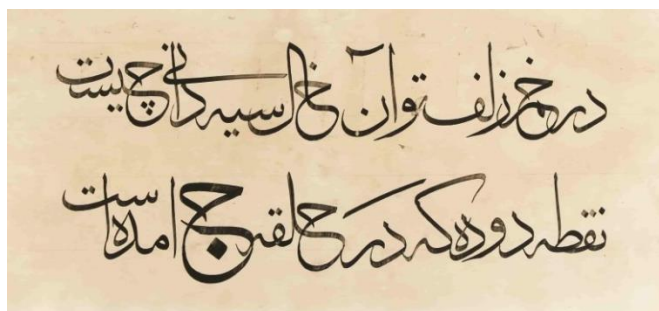
نقطه‌ی عشق نمودم به تو، هان! سهو مکن ورنه چون بنگری، از دایره بیرون باشی
(همان: ۳۵۶)

نکته‌ی ظریف و جالب در سه بیت اخیر، تطابق کلام حافظ با جایگاه نقطه‌ها در شکل واژه‌ی «عشق» است؛ به این ترتیب که برخلاف مواردی که به مرکزیت نقطه اشاره شده، در بیتی به بسته بودن دایره‌ی «ق» در «عشق» و در میان نبودن نقطه‌ی آن، و در بیتی به بیرون بودن نقطه در دایره‌ی «ق» در «عشق» تصریح گردیده، چنانکه گویی حافظ با نگاه به شکل «عشق»، آن را گزارش کرده‌است.



«عشق» در خطوط نستعلیق و ثلث

حافظ در مواردی، به رسم رایج شاعران قبل و معاصر خود، صراحتاً از تشبیهات حروفی استفاده می‌کند، مانند تصویر زیر:

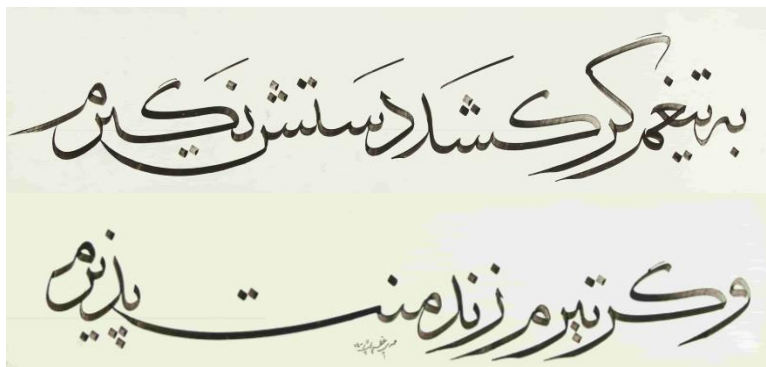


در این مورد و در موارد دیگر، استعداد هندسه و شکل حروف و کلمات و اتصالات، در تجسم معنا و مفهوم به‌کار گرفته شده‌است. همان‌گونه که پیش‌تر در مقدمه گفته شد، «الف» علاوه‌بر مفاهیم ارجمند مذهبی و عرفانی، در نظر شاعران، همیشه به قامت محبوب تشبیه شده. جالب است که از نظر آناتومی، تناسب یک به هفت سر انسان به بدن، در سر و بدنه‌ی «الف» خط محقق و ثلث هم صادق است.



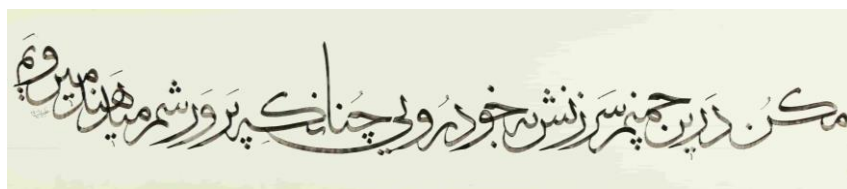
نسبت یک به هفت تا یک به هشت سر به بدن در کتاب‌های آموزش طراحی آناتومی

از سوی دیگر، نبود «الف» و حروف عمودی (که از نظر مبانی هنرهای بصری مبین استواری و استحکام و ایستایی است) در بیت زیر می‌تواند در راستای مفهوم شعر مبنی بر تسلیم و تواضع باشد:



(همان: ۲۵۷)

بیت بالا در صورت خوش‌نویسی با خط رایج نستعلیق، واجد هشت حرف عمود است که هماهنگی فرم و معنا را کم‌رنگ و بعید خواهد کرد. در بیت زیر نیز، که حکایت از ضعف و نبود اختیار دارد، حروف افقی بر راستای عمودی ارجح است:



(همان: ۲۹۴)

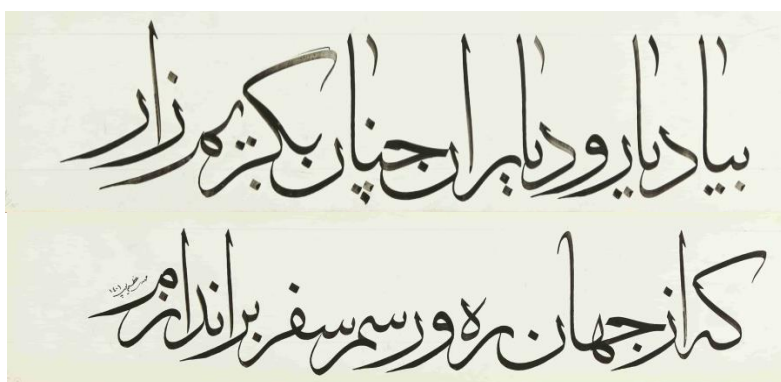
مصرع اول بیت زیر، هماهنگ با مضمون حروف کوتاه است، اما ناگهان در مصرع بعد، متناسب با مفاهیم، شاهد حروف متعدد عمودی هستیم:



(همان: ۲۵۰)

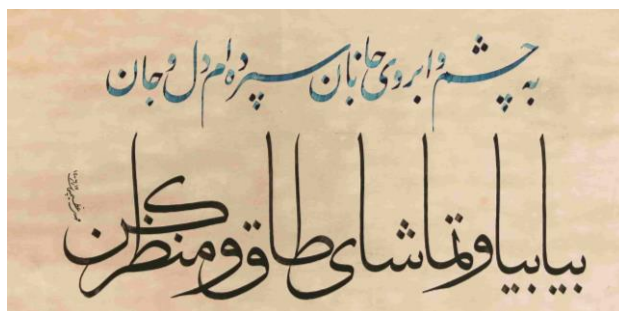


در نمونه‌ی بالا، تکرار و تعدد حرکات صعودی مصراع اول، خودبه‌خود چشم انسان را به سمت بالا هدایت می‌کند و به ضیافت تماشای باغ عالم دعوت می‌نماید. در بیت زیر نیز تعدد حروف صعودی در مصراع اول، چشم خواننده را به نشانی یار در آسمان رهنمون می‌سازد:



(همان: ۲۵۹)

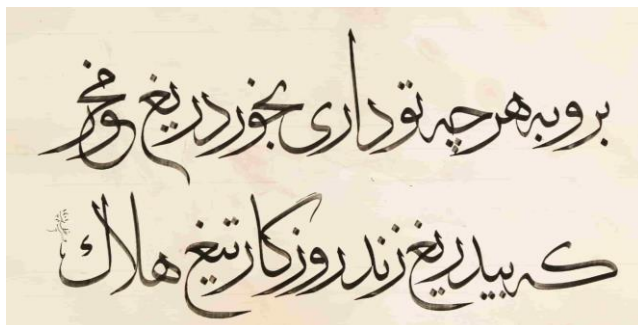
همچنین است مورد زیر:



پیش‌تر گفتیم «ر»، در اشکال متنوع خود در خط ثلث، هم بدل هلال ماه است و هم شاعران را به یاد خنجر می‌اندازد. همچنین هلال ماه رمضان، هم درواقع نخستین حرف «رمضان» است و هم خنجری است که برای یک ماه، عیش و عشرت را می‌برد. افزون‌بر آن، حرکت اول «ع» را هم در تعلیمات خط ثلث، «هلالی» می‌نامند:



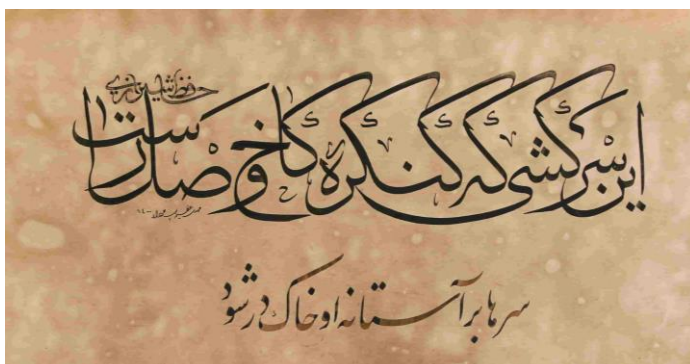
بیت زیر نیز نمونه‌ای در باب تعدد وجودِ حرفِ «ر» و حروف مشابه آن توأم با حضور پررنگ تیغ (خنجر) است:



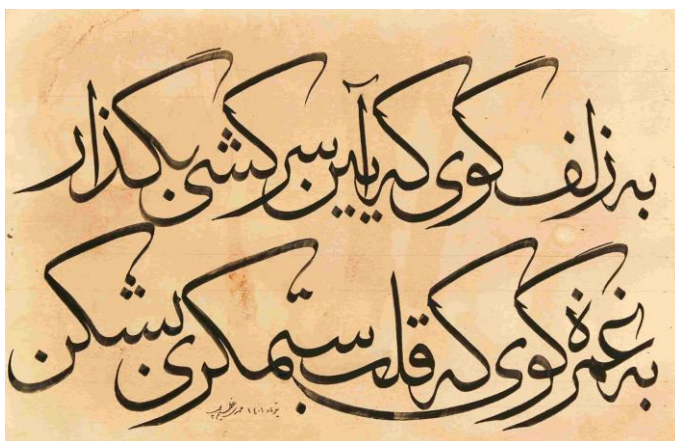
(همان: ۲۳۱)



در مصراع دوم بیت بالا، «لا» در کلمه «بطلان»، در خط ثلث و محقق، که رایج‌ترین و فاخرترین خطوط زمان حافظ است، به سان ضربداری است که معمولاً برای باطل کردن صفحات و نوشته‌ها استفاده می‌شود. این ابزار خوش‌نویسانه در این بیت می‌تواند در تأیید معنا و منظور شعر قرار گرفته باشد.



در بیت بالا، وجود واژه‌ی «سرکش» با تکرار زیاد کلمات سرکش‌دار توأم شده‌است. افزون‌بر آن، کیفیت بصری و چینش کلمات در مصراع اول می‌تواند به‌نوعی معماری کنگره را نیز تداعی کند. استفاده از واژه‌ی «سرکش» با تعدد حروف سرکش‌دار، در نمونه‌های دیگری از شعر حافظ هم جالب است:



(همان: ۳۰۹)

همچنین:

هنگام تنگدستی، در عیش کوش و مستی

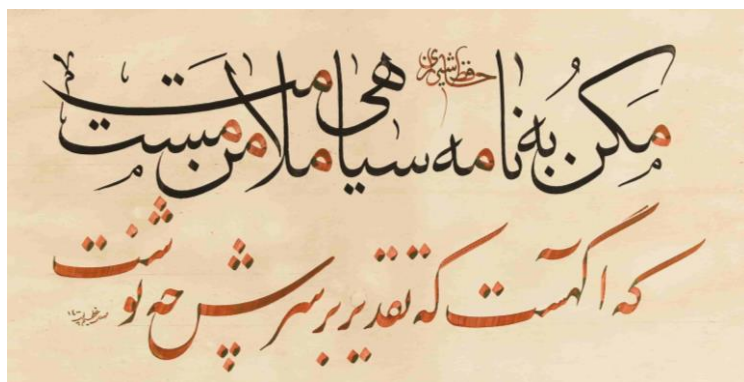
کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را

سرکش مشو، که چون شمع، در غیرت بسوزد

دلبر، که در کفِ او، موم است سنگ خارا

(همان: ۵)

در دو بیت بالا، روی هم رفته دوازده سرکش دیده می‌شود.



همان‌گونه که در تلفظ «م»، دهان گوینده بسته می‌شود، در فرهنگ تشبیهات خوش‌نویسانه‌ی شاعران نیز «م» در خط ثلث و محقق، به دهان تنگ و بسته تشبیه شده‌است. امر به عدم ملامت (سکوت)، هم در لفظ و هم در فرم دیداری مصراع بالا، قابل‌توجه است. تعدد «م» در مصراع اول بیت زیر نیز شاید در راستای هماهنگی با مضمون شعر باشد:

ماجرا کم کن و باز آ، که مرا مردم چشم

خرقه از سر به‌درآورد و به شکرانه بسوخت

(همان: ۱۵)



بیت بالا نیز در زمره‌ی پر نقطه‌ترین ابیات حافظ است. نقطه‌ها می‌توانند به‌خوبی نقش سرشک را بر عهده گیرند و تصور خواننده از معنای شعر را به تصویر کشند. نمونه‌ای دیگر در این زمینه:

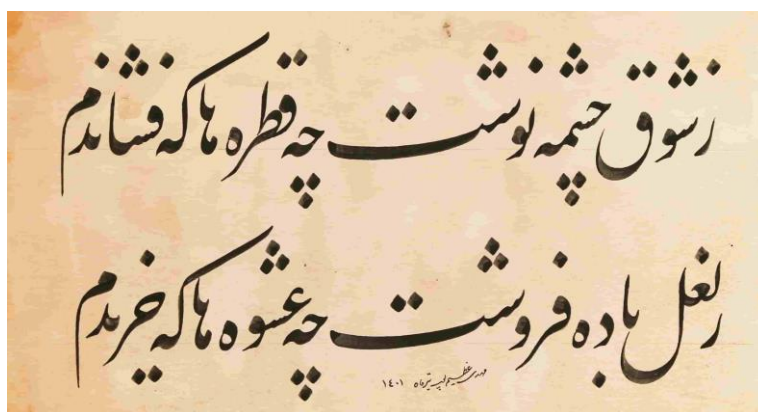
اگر به رنگ عقیقی شد اشک من، چه عجب

که مهر خاتم لعل تو هست همچو عقیق

(همان: ۲۳۱)

همچنین بسیاری نقطه در بیت زیر، با توجه به واژگان «چشمه»، «قطره» و «لعل» و

نیز تصویرسازی‌های آن‌ها، قابل توجه است:



(همان: ۲۲۲)

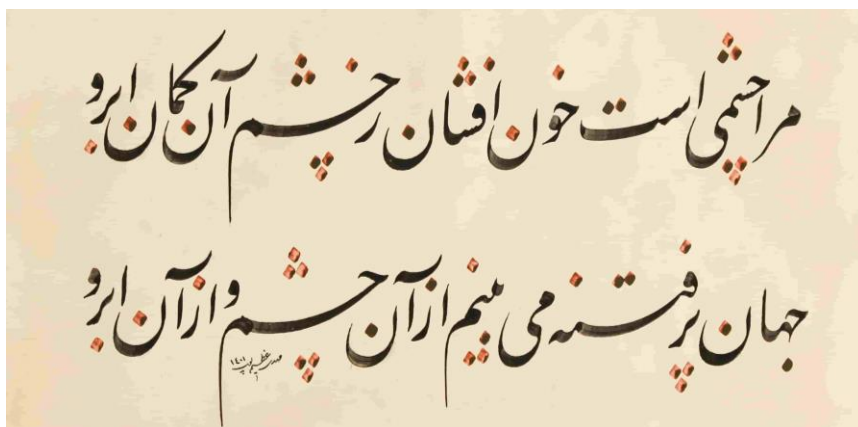
و نیز:

بوی شیر از لبِ همچون شکرش می‌آید

گرچه خون می‌چکد از شیوه‌ی چشمِ سیاهش

(همان: ۱۹۹)

و همچنین:



(همان: ۲۸۱)

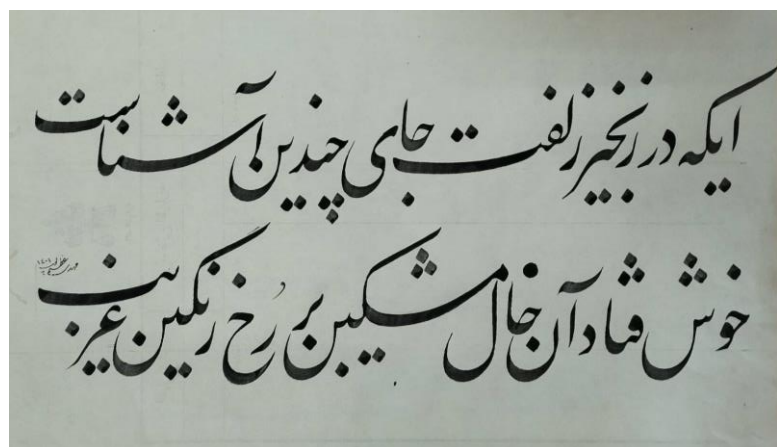
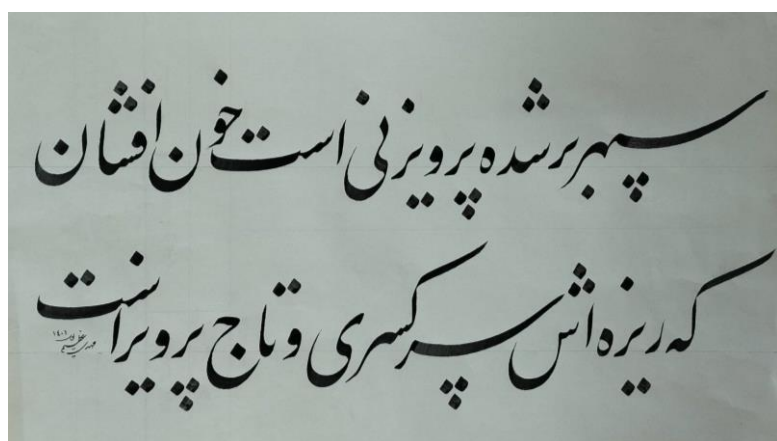
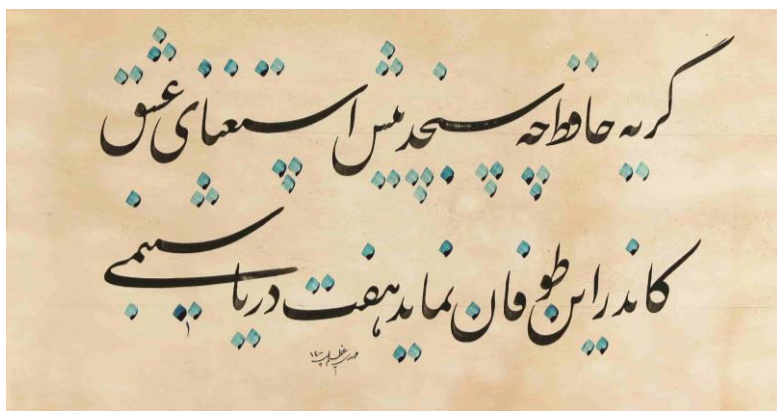
در هریک از این دو بیت، دست‌کم ۴۵ نقطه دیده می‌شود که می‌توانند در تصویرسازی اشک خون‌آلود مؤثر باشند. در بیت زیر نیز فراوانی نقطه‌ها حضور خال را وضوح می‌بخشد:

شیوه و ناز تو شیرین، خط و خال تو ملیح

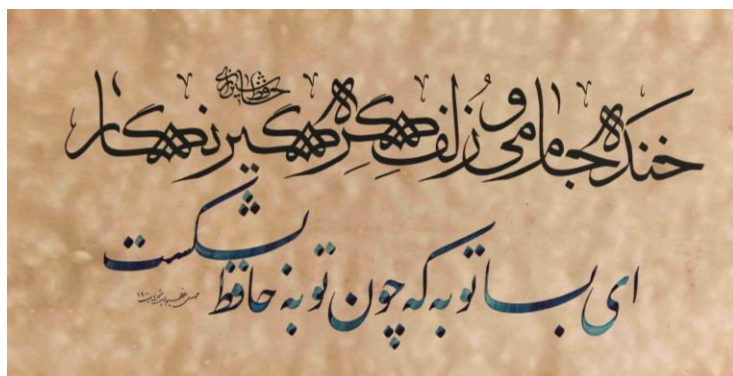
چشم و ابروی تو زیبا، قد و بالای تو خوش

(همان: ۱۹۸)

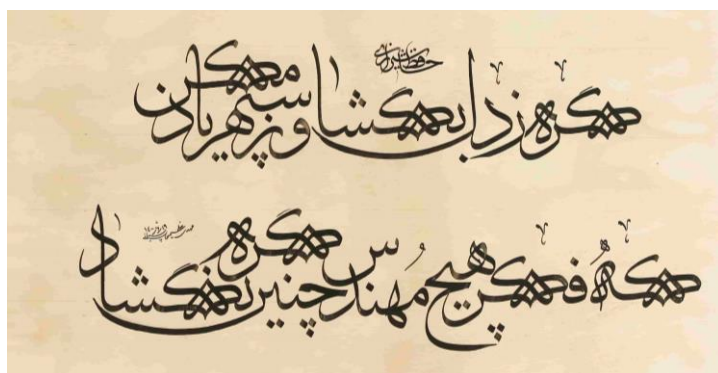
و همچنین است موارد زیر:



در بیت زیر، اگرچه واژه‌ی «گره‌گیر» در حوزه‌ی ادبی، معنای خاص خود را دارد، اما در حوزه‌ی هنرهای سنتی، گره‌سازی هنری اسلامی و بسیار متنوع است که از آن در صنایع دستی و هنرهای تزئینی، معماری و خوش‌نویسی انواع خطوط کوفی و مشتقات آن استفاده می‌شود. خط کوفی گره‌دار را در مجموعه‌ی کوفی‌های تزئینی، «کوفی مُعَقَّد» می‌نامند. در ابیاتی که حافظ از واژه‌ی «گره» استفاده کرده، تعداد کلمات مستعد فرم گره جالب توجه‌اند.



و نمونه‌ای دیگر:



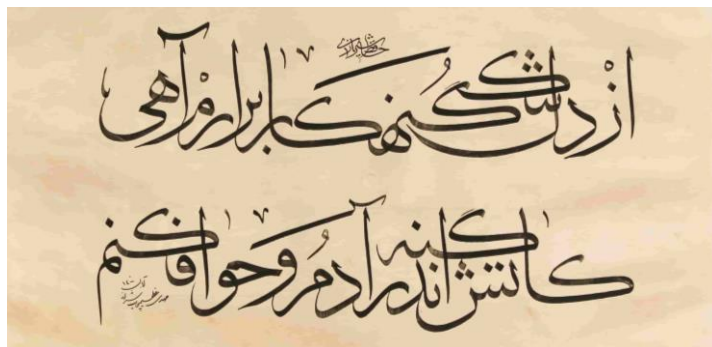
در بیت زیر، هشت تا ده حرف را می‌توان به فرم و زیور گره آراست:
گرچه افتاد ز زلفش گرهی در کارم

همچنان چشم گشاد از کرمش می‌دارم
(همان: ۲۲۳)

در بیت زیر نیز «گره» با بیش از ده موردِ مستعدِ فرم گره همراه شده‌است:
چو غنچه گرچه فرو بستگی ست کار جهان

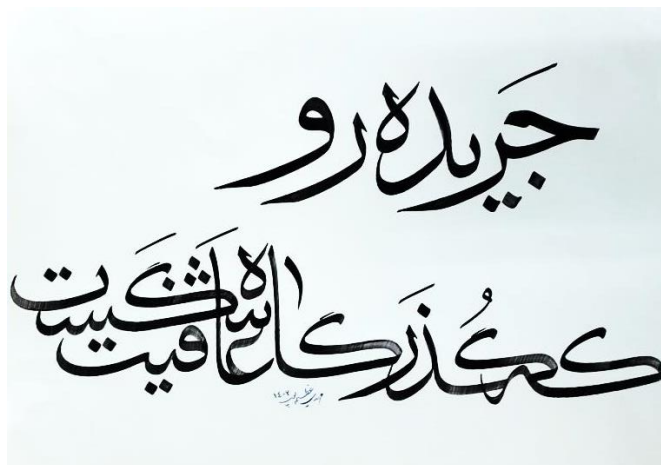
تو همچو باد بهاری، گره‌گشا می‌باش
(همان: ۱۹۰)

چنانکه گفته شد، دل تنگ به «ک» در خط کوفی و شاید مشتقات آن تشبیه شده‌است.
در بیت زیر، تعدد «ک»ها همراه با «دل تنگ» تماشایی است:

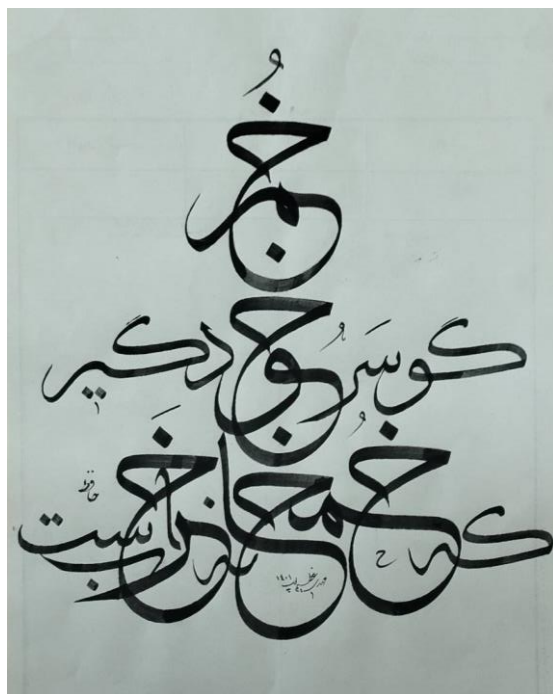


(همان: ۲۴۰)

و نمونه‌ای دیگر در این مورد که واژه «تنگ» با تعدد کاف توأم شده‌است.



در خط ثلث، فرمی از دوایر معکوس (ج، چ، ح و خ) می‌تواند شکل خمره سربسته را تداعی نماید. در مصرع زیر تکرار و تعدد حرف «خ» به‌زیبایی در راستای القای معنا و مفهوم تصویرسازی و نقش‌آفرینی نموده‌است.



۴. نتیجه گیری

حافظ، چنانکه سخاوتمندانه بستری گسترده را برای جولان تفکر اندیشمندان و فوران شهود اهل معرفت و سوزوگداز اهل دل فراهم کرده، اهل ذوق و هنر و تجسم را نیز به خیال‌انگیزی برانگیخته‌است. شاید بتوان گفت از میان اهالی هنر، خوش‌نویسان بیشترین اقبال را در تعامل با حافظ داشته‌اند. هرچند پس از قرآن مجید، دیوان حافظ بیشترین محمل هنرنمایی کاتبان خوش‌نویس بوده‌است، اما همان‌گونه که در آغاز این مقاله گفته شد، از آنجا که بیشتر دیوان‌های حافظ خطی و چاپی کنونی به خط نستعلیق یا نویسه‌های تاییبی امروزی نوشته شده‌اند، درخصوص هماهنگی‌های احتمالی فرم خط با محتوای کلام در اشعار حافظ، تأملی برانگیخته نشده‌است. البته در این میان، تلاش‌هایی جسته‌وگریخته به‌دست گرافیک‌ها و با نگاه مدرن گرافیکی و یا خوش‌نویسان و استادان نقاشی خط انجام شده‌است که بیشتر آن‌ها را می‌توان ذوق‌آزمایی هنرمند برای جلوه‌گری‌های دلخواه دانست. حاصل تلاش‌های مذکور، چیزی بیش از ایجاد چند تابلو نبوده که البته در جای خود، بسیار ارزشمندند. این مقاله‌ی مختصر و نمونه‌های اندک‌ارائه شده می‌تواند مقدمه‌ای برای ورود به این موضوع و تبیین این مسئله باشد. نتیجه‌گیری منطقی و معقول در این زمینه، مستلزم تعامل و همکاری ادیبان خوش‌ذوق و حافظ‌پژوه با استادان خوش‌نویس و کارشناسان مسلط به حوزه‌ی گرافیک است.

خدا داند که حافظ را غرض چیست وَ عَلَّمَ اللَّهُ حَسْبِي مِنْ سُؤَالِي

یادداشت‌ها

۱. مجموعه آثار تعلیمی منظوم و مثنوی خوش‌نویسان شاخص، در کتاب رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته، به قلم دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی، تدوین و منتشر شده‌است.
۲. در این عصر، از خوش‌نویسان معاصر با شاگردان شش‌گانه و معروف یاقوت، خطاطی به نام شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی است که بعضی او را همان شاعر شهر می‌دانند. از آثار او، چند قطعه به قلم‌های ثلث و نسخ و رقاع به تاریخ ۷۱۷ هجری قمری و همچنین قرآنی تمام در

کتابخانه‌ی ملی تهران موجود است و با آن‌که لقب و عنوان و نسب و تاریخ زمان حیات وی با حافظ شاعر مطابقت دارد، برخی از جمله دکتر مهدی بیانی، این حافظ کاتب را غیر از حافظ شاعر دانسته‌اند و چنین استدلال کرده‌اند که: «در هیچ‌یک از تذکرة‌های خوش‌نویسان و تواریخ، کسی حافظ شاعر را به خوش‌نویسی یاد نکرده و خود وی هم در این خصوص، اشارتی ندارد» (بیانی، ۱۳۶۳: ۱۰۸۵).

۳. هم‌چنانکه خاندان جوینی نیز، که از ممدوحان سعدی به‌شمار می‌آیند، به گواهی مورخان، خوش‌نویس و علاقه‌مند به خوش‌نویسی بوده‌اند.

۴. حتی گوته، شاعر آلمانی، در دیوان شرقی خود، با نام‌های شیوه‌های گوناگون خوش‌نویسی، نظیر نسخ و تعلیق، جناس‌های لفظی آورده‌است (رک. شیمل، ۱۳۶۸: ۲۸).

منابع

- امامی، ناصر. (۱۳۸۶). «رابطه‌ی تنگاتنگ خط و شعر و موسیقی». کلک دیرین، سال ۵، شماره‌ی ۱۰، صص ۲۸-۵۹.
- بیانی، مهدی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار خوش‌نویسان*. تهران: علمی.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۰). *دیوان*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران.
- دهلوی، خسرو. (۱۳۶۲). *منظومه‌ی خسرو و شیرین*. تصحیح اشرفی، تهران: انتشارات شقایق.
- _____. (۱۳۹۱). *هشت بهشت*. تصحیح حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو، تهران: چشمه.
- _____. (بی‌تا). *دیوان کامل*. با مقدمه‌ی محمد روشن، تهران: شقایق.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). *از کوچه‌ی زندان*. تهران: سخن.
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۱). *کلیات*. تصحیح محمدعلی فروغی و عباس اقبال آشتیانی، تهران: جاویدان.

شیمل، آن ماری. (۱۳۶۸). خوش‌نویسی و فرهنگ اسلامی. ترجمه‌ی اسدالله آزاد، مشهد: آستان قدس رضوی.

صحراگرد، مهدی. (۱۳۸۷). مصحف روشن. تهران: فرهنگستان هنر.

فیلیپ بی، مگز. (۱۳۹۲). تاریخ طراحی گرافیک. ترجمه‌ی ناهید اعظم فراست، تهران: سمت.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۸۸). فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه.

مددپور، محمد. (۱۳۸۶). حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی. تهران: سوره‌ی مهر.

مشتاق، خلیل. (۱۳۸۶). مکاتب هنری ایران و جهان. تهران: آزاداندیشان.

نظامی عروضی. (۱۳۸۰). چهار مقاله. تصحیح محمد معین، تهران: امیرکبیر.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۷۹-۲۰۲

نمود شغل‌ها و مقام‌های انتفاعی و درآمدزا در دیوان حافظ شیرازی

محمد کشاورز بیضایی*

چکیده

شغل‌ها و مقام‌های انتفاعی و درآمدزا از ارکان تاریخ اجتماعی به‌شمار می‌روند. بررسی این شغل‌ها در دیوان‌های شاعران، با توجه به کمبود داده‌های اجتماعی در منابع تاریخی، دریچه‌ای برای شناخت پژوهشگران درباره‌ی برخی امور پیچیده‌ی تاریخ اجتماعی می‌گشاید. دیوان حافظ شیرازی مصداق بارز این مدعاست که شناخت این حرفه‌ها و مقام‌ها در آن می‌تواند پاره‌ای از پدیده‌ها و واقعیت‌های اجتماعی گذشته را روشن کند. این نوشتار، با روشی توصیفی - تحلیلی و با تکیه بر دیوان حافظ شیرازی، به بررسی شغل‌ها و مقام‌های درآمدزا در شعر وی می‌پردازد. یافته‌ها بیانگر آن‌اند که این شغل‌ها در دیوان حافظ، در سه گونه نمود یافته‌اند: دینی (مانند واعظی، مدرسی، احتساب، افتا، امامی جماعت، قضاوت و شحنگی، که در پیوند با امور تبلیغی، اجرایی، عبادی، تربیتی و آموزشی جامعه بودند)، غیردینی (همچون صورنگری، طبابت، ملاحی، ساربان، فراشی و غلامی، منجمی، مطربی و دهقانی، که به امور صنعتی، هنری و تولیدی مربوط بودند) و کاذب (مثل دزدی و گدایی، که در معرض آسیب‌های اجتماعی و اقتصادی قرار داشتند). نگاه سلبی حافظ به پایگاه شغل‌های مذهبی در قالب دال‌ها و مدلول‌های منفی، بیانگر سوءاستفاده و کنش‌مندی منفی آنان در امور اجتماعی و اقتصادی این دوره است، در حالی که شغل‌های غیرمذهبی غالباً به شکلی

* استادیار معارف اسلامی دانشگاه علوم پزشکی بوشهر. mkeshavarz_59@yahoo.com

طبیعی و یا در برخی مواقع، نظیر گدایی، در معنای غیرلفظی و با تداعی‌های مثبت مجال ظهور یافته‌اند.

واژه‌های کلیدی: نمود، شغل‌ها و مقام‌های درآمدزا، دیوان، حافظ شیرازی، شغل‌ها و مقام‌های دینی و غیردینی

۱. مقدمه

شغل‌ها و مقام‌های درآمدزا در تاریخ ایران، بخشی از واقعیت‌های تاریخ اجتماعی ایران بوده‌اند که در عین اثربخشی بر مناسبات اجتماعی و اقتصادی، از درون نیازها و اقتضائات فرهنگ و تمدن جامعه‌ی ایرانی حاصل شده‌اند. با توجه به این‌که در منابع تاریخی، به بخش معتناهی از اقشار و طبقات مربوط به تاریخ اجتماعی ایران اشاره‌ای نشده‌است، می‌توان با استفاده از منابع ادبی، تذکره‌ای، فقهی و سفرنامه‌ای، کاستی داده‌های اجتماعی این منابع تاریخی را جبران کرد و پرتو نسبتاً روشنی بر فضای تاریک این حوزه افکند.

قرن هشتم مقارن است با حکومت‌ها و دولت‌های محلی مستعجل و کم‌دوام. حکومت‌های آل‌اینبجو و آل‌مظفر از زمره‌ی همین حکومت‌ها به‌شمار می‌روند که بخش اعظمی از زندگانی حافظ شیرازی، در زمان آن‌ها سپری شده‌است. حافظ نیز، به‌عنوان شاعر و موجودی اجتماعی، از پدیده‌ها و عناصر اجتماعی پیرامونش غافل نبوده و نسبت به آن، در عالم شعر واکنش نشان داده‌است. برخی شغل‌ها و مقام‌های اجتماعی از زمره‌ی این عناصر و پدیده‌ها به‌شمار می‌روند. نوع مواجهه‌ی حافظ با موقعیت و جایگاه برخی شغل‌ها و مقام‌های درآمدزای زمانه در اشعارش، افزون بر شناخت آن‌ها، می‌تواند پاره‌ای از خلأهای مربوط به حیات اجتماعی در منابع تاریخی این دوران را برطرف کند. نکته‌ی مهم درباره‌ی پیشینه‌ی این موضوع، این است که درباره‌ی شغل‌ها و مقام‌های درآمدزا در دیوان حافظ، پژوهش مستقلی صورت نگرفته‌است، اما درباره‌ی اصل این موضوع، تحقیقات چندی انجام شده که برخی از آنان از این قرارند: محمد کشاورز

بیضایی (۱۳۹۹) در مقاله‌ی «بازتولید گفتمان نهادها و گروه‌های اجتماعی شیراز قرن هشتم در دیوان حافظ شیرازی»، با استعانت از رویکرد تاریخ‌گرایی نوین، گفتمان نهادها و گروه‌های اجتماعی قرن هشتم در شعر حافظ را بررسی کرده‌است. احمدرضا یلمه‌ها (۱۳۸۵) در مقاله‌ی «حافظ و یک غزل ناب پزشکی»، میزان شناخت حافظ از حرفه‌ی پزشکی را، با تکیه بر یک غزل وی، مورد پژوهش قرار داد است. محسن الویری و مرضیه پروندی (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «گونه‌شناسی مشاغل و پایگاه‌های درآمدی یادشده در دیوان‌های شعر فارسی قرن هشتم و نهم»، نسبت مشاغل و پایگاه‌های درآمدزا را با امور مذهبی، در دیوان حسن کاشی، ابن‌یمین فریومدی، شرف‌الدین یزدی، نورالدین طوسی اسفراینی و ابن‌حسام خوسفی، واکاوی کرده‌اند و این در حالی است که به دیوان حافظ شیرازی، به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران عرصه‌ی ادبیات فارسی، که او نیز در قرن هشتم هجری می‌زیسته‌است، توجهی نشان نداده‌اند. چنانکه گذشت، این آثار به شکل موردی، به مشاغل و مقام‌های درآمدزا و انتفاعی در شعر حافظ و به‌ویژه چگونگی و چرایی کنش‌مندی وی در برابر آن‌ها در دیوانش نپرداخته‌اند و راه را برای پژوهشی مستقل هموار نموده‌اند.

۲. شغل‌ها و مقام‌های انتفاعی و درآمدزا در دیوان حافظ شیرازی

شغل‌ها و مقام‌های انتفاعی و درآمدزای دیوان حافظ شیرازی را می‌توان به سه گونه‌ی مذهبی، غیرمذهبی و کاذب تقسیم کرد.

۲.۱. مشاغل و مقام‌های مذهبی

مشاغل و مقام‌های مذهبی به مشاغل و مقام‌هایی گفته می‌شود که ریشه‌ی مذهبی دارند و با آمدن اسلام و اقتضائات مربوط به شکل‌گیری حکومت‌ها و نیازهای جوامع اسلامی شکل گرفته‌اند. از این دسته از مشاغل و مقام‌ها در دیوان حافظ شیرازی، که غالباً به

امور تبلیغی، اجرایی، فقهی، عبادی، تربیتی و آموزشی جوامع اسلامی می‌پرداختند، می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۲. ۱. ۱. مشاغل و مقام‌های تبلیغی

۲. ۱. ۱. ۱. واعظی

واعظان از زمره‌ی مبلّغان دینی بودند که در جوامع اسلامی، در مراسم‌ها و مساجد، به وعظ و ارشاد مردم می‌پرداختند (خواندمیر، ۱۳۸۰: ۳ / ۶۱۸). واعظان به‌عنوان یک طبقه‌ی مذهبی و اجتماعی غالباً وابسته به قدرت و با توجه به نقش تبلیغی و ترویجی مؤثرشان در میان مردم، معمولاً نفوذ چشمگیری داشتند و دستمزد خود را از حکومت یا متولیان موقوفات و اماکن مذهبی می‌گرفتند (سمرقندی، ۱۳۶۰: ۲ / ۱۴۸؛ دانش‌پژوه، ۱۳۴۶: ۱۱۳). داده‌ها و فحوای کلام برخی پژوهشگران بیانگر حضور گسترده‌ی واعظان، به‌عنوان متولیان فرهنگی، در قرن هشتم هجری است. شیراز نیز از زمره‌ی شهرهایی است که این طبقه‌ی اجتماعی در آن، حضور و تأثیر چشمگیری داشت، چنانکه ابن‌بطوطه در سفرنامه‌اش، از حضور معتنابه واعظان در مسجد جامع شیراز و استقبال گسترده‌ی زنان این شهر از سخنرانی آنان سخن به‌میان می‌آورد: «زنان شیراز، روزهای دوشنبه و پنج‌شنبه و جمعه، در مسجد جامع بزرگ شهر، برای استماع سخنان واعظ گرد می‌آیند و گاهی تعداد حاضرین این مجالس [به] هزار یا دو هزار نفر می‌رسد. آنان از شدت گرما، هرکدام با بادبزی که در دست دارند خود را باد می‌زنند و من در هیچ شهری ندیده‌ام اجتماع زنان به این گستردگی باشد.» (ابن‌بطوطه، ۱۳۷۶: ۱ / ۲۵۱). حضور و اجتماع گسترده‌ی زنان در مجالس وعظ این گروه اجتماعی، حاکی از تأثیر نفوذ واعظان بر حوزه‌ی فرهنگی شیراز این دوره است. در شعر حافظ نیز حرفه‌ی واعظان، غالباً به‌دلیل ریا و بی‌عملی، با شبکه‌ای از نمادها، دال‌ها و مدلول‌های منفی بازتولید شده‌است. نمونه‌های ذیل شاهی بر این مدعاست:

عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس که وعظ بی‌عملان واجب است نشیندن
(حافظ، ۱۳۹۴: ۳۹۳)

واعظان کاین جلوه بر محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند، آن کار دیگر می‌کنند
(همان: ۱۹۹)

دور شو از برم، ای واعظ، و بیهوده مگوی
من نه آنم که دگر گوش به تزویر کنم
(همان: ۳۴۷)

حدیث عشق ز حافظ شنو، نه از واعظ اگرچه صنعت بسیار در عبارت کرد
(همان: ۱۳۱)

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود تا ریا ورزد و سالوس، مسلمان نشود
(همان: ۲۲۷)

واعظ شهر چو مهر ملک و شحنه گزید من اگر مهر نگاری بگزینم، چه شود
(همان: ۲۲۸)

واعظ ما بوی حق نشنید، بشنو کاین سخن در حضورش نیز می‌گویم، نه غیبت می‌کنم
(همان: ۳۵۲)

۲. ۱. ۱. ۲. مفتی

مفتی از آن مشاغل و مقام‌های تبلیغی به‌شمار می‌رود که آداب و قواعد خاص خود را داشته (رک. عنصرالمعالی، ۱۳۳۳: ۱۳۵) و از جایگاه بالایی در میان مسلمانان برخوردار بوده‌است. مفتیان وظیفه‌ی نگهبانی از احکام شرع و پاسخ دادن به شبهات دینی مسلمانان و فتوا در مورد آن‌ها را بر عهده داشته‌اند. اهمیت این حرفه و پایگاه اجتماعی در جوامع اسلامی، به گونه‌ای بوده که حتی تیمور لنگ نیز در برخی از سفرها، آنان را برای فتوا دادن در امور قضاوت و شریعت، ملازم خود قرار می‌داده‌است (میرخواند، ۱۳۷۳: ۲۵۴/۶). حافظ در اشعار ذیل، از منظری منفی به واژه‌ی مفتی پرداخته‌است:

می‌خور، که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب

چون نیک بنگری، همه، تزویر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۹۴: ۲۰۰)

طهارت از نه به خون جگر کند عاشق به قول مفتی عشقش، درست نیست نماز

(همان: ۲۵۹)

منعم مکن ز عشق وی، ای مفتی زمان معذور دارمت که تو او را ندیده‌ای

(همان: ۴۲۴)

۲. ۱. ۲. مشاغل و مقام‌های عبادی

درخصوص مشاغل و مقام‌های عبادی می‌توان به امامی جماعت اشاره کرد. امام جماعت در لغت، به معنای پیش‌نماز (لغت‌نامه‌ی دهخدا)، ذیل واژه‌ی «امام» و «امام» نیز به معنای پیشوا، رهبر و ... آمده‌است. امام جماعت اصطلاحاً کسی است که در میان گروهی که می‌خواهند نماز اقامه نمایند، جلوتر از همه می‌ایستد و دیگران به او اقتدا می‌کنند. امامی جماعت از مشاغل مذهبی است که در شعر حافظ، با تصاویر و تشبیهاتی منفی و مردود وارد شده‌است:

امام خواجه - که بودش سر نماز دراز - به خون دختر رز، خرقة را قصارت کرد

[...] اگر امام جماعت طلب کند امروز خبر دهید که حافظ به می طهارت کرد

(حافظ، ۱۳۹۴: ۱۳۵)

ز کوی میکده دوشش به دوش می‌بردند امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش

(همان: ۲۸۳)

۲. ۱. ۳. مشاغل و مقام‌های اجرایی

۲. ۱. ۳. ۱. قضاوت

رسیدگی به دعاوی، از دیرباز، یکی از مسائل مهم انسان‌ها بوده و متناسب با شرایط زمانه و اقتضائات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، دگردیسی‌ها و ویژگی‌های خاصی یافته‌است. در تاریخ ایران قبل از اسلام، قضاوت جایگاه والایی داشته‌است، به گونه‌ای

که گاهی پادشاهان و حکمرانان، خود، به امر قضاوت می‌پرداختند. با ظهور اسلام، قرآن به‌عنوان مبنای قضاوت مطرح شد، عدالت و دادگستری از مهم‌ترین شاخصه‌های قوانین اسلامی قلمداد گردید و مقام قضاوت، به‌مثابه‌ی یکی از مشاغل مهم اداری و دیوانی، جایگاه شامخی یافت.^۱

در قرن هشتم نیز این منصب از موقعیت و جایگاه والایی برخوردار بود و در رأس آن، قاضی‌القضات و در مراتب بعدی، قاضیان و دیگر کارگزاران قضایی قرار داشتند که وظیفه‌ی اصلی آنان رسیدگی به دعاوی و مشکلات مردم بود. قاضی‌القضات بزرگ‌ترین مقام قضایی به‌شمار می‌رفت و طبعاً در مرکز حکومت مستقر بود. وی به کار تمامی قضات نواحی و مناطق رسیدگی می‌نمود.

قاضی‌القضات از اعضای کلیدی هیأت حاکمه بود که به نام و دستور فرمانروا عمل می‌کرد. قاضی‌القضات‌ها، علاوه‌بر این‌که بخشی از نخبگان مذهبی جامعه بودند، در شمار نخبگان اقتصادی جامعه نیز به‌شمار می‌آمدند؛ مانند زمین‌داران توانگر بودند و غالباً با دیدگاه اقتصادی امیران سپاه ترک و مغول موافقت می‌کردند. قاضی‌القضات شیراز موقعیتی مهم و حساس در روابط میان حاکم و مردم شیراز داشت. ظاهراً فرمانروا اختیار داشت به گونه‌ای دلخواه، قاضی‌القضات را عزل نماید، اما در عمل، به‌ندرت چنین اتفاقی می‌افتاد. گویا قاضی‌القضات نیز می‌توانست فرمانروایان را، به‌دلیل رعایت نکردن قوانین و سنت‌های مذهبی، نکوهش کند، ولی این مورد هم به‌ندرت انجام می‌گرفت، چراکه هردو به یکدیگر وابسته بودند؛ از یک سو، قاضی نیازمند فرمانروایی بود تا رأی صادرشده از جانب قاضیان را بپذیرد و، از سوی دیگر، فرمانروا نیز به‌دنبال قاضیانی بود که مردم شیراز حرف وی را بپذیرند تا اداره‌ی شهر امکان‌پذیر باشد (لیمبرت، ۱۳۸۶: ۱۰۸-۱۰۳). این مقام در شیراز، نزدیک به دو قرن در اختیار خاندان بیضاوی (از بیضای فارس) و خاندان فالی - سیرافی (از گرمسیرات فارس) بود. این موضوع نشان می‌دهد که این دو خاندان درخصوص قضاوت در فارس، نفوذ و قدرت چشمگیری داشتند و، در عین حال، به‌صورت موروثی، این مقام را برای فرزندان خود نگه می‌داشتند. اهمیت

این مقام در زمان تیموریان، به گونه‌ای بود که گاهی حاکمان، خود، به منصب قضاوت می‌نشستند (یزدی، ۱۳۸۷: ۱/ ۵۶۵). قاضیان معمولاً همکارانی با عناوین شحنة، رئیس، وکیل، عسس و امیر حرس در اختیار داشتند که در انجام امور قضایی و رسیدگی به جرایم، با آنان همکاری می‌کردند. با این همه، شرایط دستگاه قضا ارتباط مستقیمی با نوع حکومت و میزان مدیریت سیاسی و اجتماعی آن داشت، چنانکه با ایجاد حکومتی مرکزی و مقتدر، دستگاه قضا نیز از انسجام، پویایی و اقتدار لازم در امر قضاوت برخوردار می‌شد و برعکس. از سوی دیگر، اختیارات زیاد قاضیان و قدرت ممتاز آنان به دلیل وابستگی به ساحت قدرت، موجب ظلم و تعدی این گروه بر رعیت و مردم ضعیف می‌شد، به گونه‌ای که محاکم قضایی و مظالم، به جای احقاق حق رعیت، در بسیاری از موارد، جایی برای همدستی و تبانی با زورگویان و زرداران بود. حافظ در برخی از اشعارش، اگرچه نسبت به معدودی از قاضیان، ارادت خود را نشان می‌دهد و حتی آنان را ستایش کرده‌است، اما روی هم رفته به این حرفه‌ی اجتماعی می‌تازد و از جرم آنان سخن به میان می‌آورد:

عاشق از قاضی ترسد، می‌بیار بلکه از یرغوی دیوان نیز هم
(حافظ، ۱۳۹۴: ۳۶۳)

احوال شیخ و قاضی و شرب‌الیهودشان کردم سؤال صبح‌دم از پیر می‌فروش
(همان: ۲۸۵)

ای کبک خوش‌خرام، کجا می‌روی؟ بایست غره مشو که گربه‌ی عابد نماز کرد
(همان: ۱۳۳)

۲. ۱. ۳. ۲. احتساب

احتساب از مشاغل مذهبی و سیاسی قرن هشتم هجری است که درباره‌ی آن در شعر حافظ، با شبکه‌ای از دال‌ها و مدلول‌ها، عناصر و متعلقات منفی بازتولید شده‌است. محتسب وظیفه‌ی نظارت بر انجام شریعت و جلوگیری از ارتکاب فسق و فجور در جامعه را بر عهده داشت. در دیوان حافظ، این مقام بسامد بالایی دارد (کشاورز بیضایی،

۱۴۰۰: ۸۷-۸۸). امیر مبارزالدین محمد مبارز مظفری ناظر و مصداق شخصیت محتسب در دیوان حافظ است که در بسیاری از غزل‌ها، با عنوان «محتسب»، از او نام برده شده است (غنی، ۱۳۵۰: ۱۸۰). برخی از این اشعار از این جمله‌اند:^۲

محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد قصه‌ی ماست که در هر سر بازار بماند
(حافظ، ۱۳۹۴: ۱۷۸)

اگرچه باده فرح‌بخش و باد گل‌بیز است

به بانگ چنگ، مخور می، که محتسب تیز است

(همان: ۴۱)

شرابِ خانگی ترس محتسب‌خورده به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش

(همان: ۲۸۳)

۲. ۱. ۳. شحنگی

شحنه‌ها در قرن هشتم، مأموران انتظامی شهرها بودند که مجازات مجرمان و مرتکبان امور مغایر با شرع را بر عهده داشتند. برخی از ابیاتی که حافظ در آن‌ها، به این حرفه اشاره کرده است عبارت‌اند از:

حدیث حافظ و ساغر که می‌زند پنهان چه جای محتسب و شحنة پادشه دانست

(همان: ۴۷)

واعظ شهر چو مهر ملک و شحنة گزید من اگر مهر نگاری بگزینم، چه شود

(همان: ۲۲۸)

ما را ز منع عقل مترسان و می بیار کان شحنة در ولایت ما هیچ کاره نیست

(همان: ۷۲)

حافظ، اگر قدم زنی در ره خاندان به صدق،

بدرقه‌ی رخت شود همت شحنة‌ی نجف

(همان: ۲۹۶)

۲. ۱. ۴. مشاغل و مقام‌های آموزشی

تدریس در همه‌ی تمدن‌ها وجود داشته، اما در تاریخ ایران پس از اسلام، طبعاً این شغل در ارتباطی تنگاتنگ با آموزه‌های اسلامی و آداب آن قرار گرفته‌است. در قرن هشتم، مدارس مختلفی در شهرها، از جمله شیراز، یزد و کرمان، ساخته شد که از میان آن‌ها می‌توان به مدارس ترکانیه، مظفریه و آخوریه اشاره کرد (کتبی، ۱۳۶۴: ۶۲ و ۷۱؛ جعفری، ۱۳۸۴: ۴۸ و ۱۲۸-۱۲۹). در این مدارس، شاگردان و دانشجویان مشغول به آموزش خواندن و نوشتن، قرآن، احکام و دیگر علوم دینی می‌شدند (شبل‌ی، ۱۳۷۰: ۴۴). با این حال، بسیاری از مدرسان و متولیان این مدارس، آموزش را به مثابه‌ی ابزاری در خدمت منافع مبتذل شخصی و عمومی خود قرار داده بودند. از این‌رو حافظ نیز نگاهی مثبت به مدرسان ندارد، به‌ویژه که برای علم شهودی، اهمیت بیشتری قائل است. به همین خاطر، به شکل‌های مختلفی، این حرفه و متعلقات مربوط به آن، مانند مدرسه را، به گونه‌ای ایضاحی، نقد می‌کند:

نگار من، که به مکتب نرفت و خط ننوشت،

به غمزه، مسئله‌آموز صد مدرس شد

(حافظ: ۱۳۹۴: ۱۶۷)

بر در مدرسه تا چند نشینی، حافظ خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم

(همان: ۳۶۸)

بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر

چه وقت مدرسه و بحث کشف کشاف است

(همان: ۴۴)

سرای مدرسه و بحث علم و طاق و رواق

چه سود، چون دلِ دانا و چشمِ بینا نیست!

(همان: قطعه‌ی ۲)

۲.۲. مشاغل و مقام‌های غیرمذهبی

مشاغل غیرمذهبی به شغل‌ها و مقام‌هایی گفته می‌شود که از دیرباز، در جوامع مختلف وجود داشته‌اند و با ظهور اسلام، اثرپذیری از آموزه‌های آن و یا به شکلی مستقل، در خدمت جوامع اسلامی قرار گرفته‌اند. از این دسته از مشاغل، که بعضاً در شعر حافظ نیز مجال بروز یافته‌اند، می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

۲.۲.۱. منجمی

علم و حرفه‌ی منجمی، از دیرباز، در تمدن‌های جهان مرسوم بوده‌است. باور به تأثیر حرکت کواکب در سعد و نحس ایام و اثرگذاری آن بر بخت و اقبال (عصرالمعالی، ۱۳۳۳: ۱۶۱) و همچنین ارتباط تنگاتنگ این علم با ضرورت‌ها و نیازهای جهان اسلام (از قبیل تعیین قبله، ماه‌های حرام و شناخت نماز آیات) موجب شد تا مردم و به‌ویژه خلیفه‌ها، حاکمان و پادشاهان به این حرفه توجه خاصی نشان دهند. در شعر زیر نیز حافظ ارتباط این حرفه را به شکل ظریفی با بخت و اقبالش بیان کرده‌است:

کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت یا رب، از مادر گیتی، به چه طالع زادم؟
(حافظ، ۱۳۹۴: ۳۱۷)

۲.۲.۲. صورتگری

حرفه‌ی صورتگری یا نقاشی از مشاغلی است که، به‌رغم آن‌که خاستگاهی مذهبی نداشته و حتی محدودیت‌هایی شرعی نیز بر آن اعمال شده، در خدمت ساختن مساجد، مدارس، تذهیب کتاب‌ها (ازجمله حواشی و جلد قرآن مجید) و، به‌طور کلی، هنر و معماری در جهان اسلام قرار گرفته‌است (خواندمیر، ۱۳۸۰: ۴/۸۴۳). در شعر حافظ، این حرفه با سرزمین چین، که مهد نقاشان چیره‌دست بوده‌است، و همچنین نقاش بی نظیر هستی، خداوند زیبایی‌ها و نقش‌ها، پیوند می‌یابد:

اگر باور نمی‌داری، رو از صورتگر چین پرس

که مانی نسخه می‌خواهد ز نوکِ کلکِ مشکینم

(حافظ، ۱۳۹۴: ۳۵۶)

هرکو نکند فهمی زین کلک خیال‌انگیز

نقشش به حرام ار، خود، صورتگر چین باشد

(همان: ۱۶۱)

خیز تا بر کلک آن نقاش، جان افشان کنیم

کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

(همان: ۷۷)

بر آن نقاش قدرت آفرین باد که گرد مه کشد خط هلالی

(همان: ۴۶۳)

۲.۲.۳. طبابت

طبابت از مشاغل مهم و پردرآمد قرن هشتم هجری است که با برخی عناصر و متعلقات مربوط به دانش آن، به‌طور معتناهی، در برخی اشعار حافظ ظهور یافته‌است. شعر زیر آشنایی حافظ با این شغل مهم و حتی برخی از ظرائف آن را به‌خوبی نشان می‌دهد:

فاتحه‌ای چو آمدی، بر سر خسته‌ای بخوان

لب بگشا که می‌دهد لعل لب‌ت به مرده جان

آن‌که به پرسش آمد و فاتحه خواند و می‌رود

گو نفسی که روح را می‌کنم از پی‌اش روان

ای که طیب خسته‌ای، روی زبان من ببین

کاین دم و دود سینه‌ام بار دل است بر زبان

گرچه تب استخوان من کرد ز مهر گرم و رفت

همچو تبم نمی‌رود آتش مهر از استخوان

حال دلم ز خال تو هست در آتشش وطن
چشمم از آن دو چشم توخته شده‌ست و ناتوان
بازنشان حرارتم ز آب دو دیده و ببین
نبض مرا که می‌دهد هیچ ز زندگی نشان
آن‌که مدام شیشه‌ام از پی عیش داده‌است
شیشه‌ام از چه می‌برد پیش طیب هر زمان
حافظ، از آب زندگی، شعر تو داد شربتم

ترک طیب کن، بیا نسخه‌ی شربتم بخوان

(همان: ۳۸۲)

در گذشته، برای شفای بیمار، خواندن سوره‌ی حمد مرسوم بود، چنانکه در حدیث آمده‌است: «فَاتِحَةُ الْكِتَابِ شِفَاءٌ مِنْ كُلِّ سُوءٍ». و نیز: «هِيَ أُمُّ الْقُرْآنِ وَ هِيَ شِفَاءٌ مِنْ كُلِّ دَاءٍ». (یلمه‌ها، ۱۳۸۵: ۳؛ فرزاد، ۱۳۴۹: ۱۰۱۸). دیدن بار دل و روی زبان اشاره به این دارد که در گذشته، طیب هنگام معاینه‌ی بالینی بیمار، برای تشخیص وضع مزاجی وی، ابتدا روی زبان او را نگاه می‌کرد و اگر قشری بر روی زبانش می‌دید، می‌گفت زبانش باردار است و این نشانه‌ی امتلای معده بود. پس از معاینه‌ی زبان و رنگ چهره، طیب نبض بیمار را می‌گرفته‌است. میان نبض و تب نیز رابطه وجود دارد: هرچه حرارت بدن بالاتر رود، نبض شدیدتر می‌شود. افزون‌بر ارتباط نبض و تب، که حافظ با استادی کامل آن را بیان کرده، در بیت موردنظر، به یکی از مؤثرترین روش‌های مقابله با تب نیز اشاره شده‌است: پاشویه کردن. حافظ می‌گوید: «تَنْ تَبِّدَارِ مَنْ رَأَى اشْكَ غَرْمِ دِيدِغَانِمِ بِشَوِيْدِ وَ پاشویه دهید و پس از کاستن حرارت بدن و کاهش نبض و تب، ببینید که آیا نشانه‌ای از زندگی و حیات در آن یافت می‌شود یا خیر». پس از معاینه‌ی روی زبان و نبض، نوبت به قاروره می‌رسید. قاروره شیشه‌ای است که ادرار بیمار را در آن، برای تشخیص، نزد طیب می‌بردند.^۳ قابوس‌نامه در این باره آورده‌است: «پس چون حال مجس معلوم کردی، در قاروره نگاه کن. [...] چون [نوع و رنگ] آب دیدی و مجس دیدی، آنگاه

جنس علت جوی، چون اجناس علت‌ها نه یک گونه باشد.» (عنصرالمعالی، ۱۳۳۵: ۱۵۹-۱۶۰)

حافظ در اشعار دیگرش نیز توجه خود را به طبابت و پاره‌ای از ویژگی‌های آن نشان داده‌است، ازجمله در ابیات ذیل:

تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد وجود نازکت آزرده‌ی گزند مباد
(حافظ، ۱۳۹۴: ۱۰۶)

پیش زاهد از رندی، دم مزن که نتوان گفت با طبیب نامحرم، حالِ دردِ پنهانی
(همان: ۴۷۳)

یکی از ویژگی‌های مهم پزشکان برای بیماران، که حافظ در ابیات فوق به آن اشاره کرده، دردآشنایی و رازداری آنان بوده‌است. شواهد بر این باور دیرپا فراوان است که خود را به دست هر طبیبی نمی‌توان داد و طبیب باید محرم راز و دردآشنا باشد (مدنی، ۱۳۷۹: ۲۹):

شکسته‌وار به درگاهت آمدم، که طبیب به مومیاییِ لطفِ توأم نشانی داد
(حافظ، ۱۳۹۴: ۱۱۳)

اشک خونین بنمودم که طبیبان گفتند درد عشق است و جگرسوز دوایی دارد
(همان: ۱۲۳)

ز آستین طبیبان، هزار خون بچکد گرم به تجربه دستی نهند بر دل ریش
(همان: ۲۹۰)

فکر بهبود خود، ای دل، ز دری دیگر کن درد عاشق نشود به به مداوای حکیم
(همان: ۳۶۷)

۲.۲.۴. مطربی و نوازندگی

مطربی و نوازندگی از مشاغلی است که در تاریخ باستان، جایگاه مهمی داشت. مطربان در تاریخ اجتماعی و فرهنگی ایران باستان، در دوره‌ی پارتیان، با عنوان «گوسان» (بویس، ۱۳۶۸: ۴۲-۴۳) و در دوره‌ی ساسانیان، با نام‌هایی چون خنیاگر و

رامشگر، در نوازندگی و انتقال روایات شفاهی، داستان‌های ملی و برخی سنت‌های فرهنگی و تاریخی، جایگاه والا و حضور پررنگی داشتند (جاحظ، ۱۳۳۲: ۹۴؛ مکنزی، ۱۳۷۳: ۹۱). با ظهور اسلام، دامنه‌ی حضور و نفوذ این حرفه‌ی اجتماعی و آداب آن، با وجود مخالفتی که از ناحیه‌ی شریعت صورت می‌گرفت، همچنان استمرار یافت، چنانکه قابوس‌نامه با اختصاص دادن بخشی به این حرفه، از برخی قواعد و آداب آن سخن به میان آورده‌است: «ای پسر! اگر خنیاگر باشی، خوش‌خو و سبک‌روح باش و خود را همیشه پاک‌جامه و مطیب و معطر دار و چرب‌زبان باش. و چون در سرایی درشوی به مطربی، ترش‌روی و گرفته‌مباش و همه راه‌های گران‌مزن و نیز همه راه‌های سبک‌مزن، که در همه‌وقت از یک نوع زدن شرایط نیست، که همه‌ی آدمیان بر یک طبع نباشند» (عنصرالمعالی، ۱۳۳۳: ۱۷۴-۱۷۵).

حافظ از شاعرانی است که به گونه‌ای گسترده و بسیط، از شغل مطربی، عناصر و متعلقات مربوط به آن (مانند مغنی، دف، باربد، آواز، ساز، چنگ و صراحی) سخن گفته‌است. اشعار ذیل از این دسته‌اند:

مطربا! مجلس انس است، غزل خوان و سرود

چند گویی که چنین رفت و چنان خواهد شد!

(حافظ، ۱۳۹۴: ۱۶۴)

بساز، ای مطربِ خوش‌خوانِ خوش‌گو، به شعر فارسی، صوت عراقی

(همان: ۴۶۰)

مطرب! بساز پرده، که کس بی‌اجل نمرد وان کو نه این ترانه سراید خطا کند

(همان: ۱۸۶)

نوای مجلس ما را چو برکشد مطرب گهی عراق زند، گاهی اصفهان گیرد

(همان)

۲.۲.۵. ملاحی و ساربانی

ملاحی (کشتی‌بانی) و ساربانی از مشاغل مربوط به حمل‌ونقل بودند که با انگیزه‌هایی مانند تجارت، زیارت و سیاحت صورت می‌گرفته‌اند. ملاحان در سفرهای دریایی و ساربان‌ها در سفرهای زمینی، از عواید سفرهای زیارتی و مذهبی بهره‌مند بودند و درآمد مستمر و مطلوبی داشتند (ابن بطوطه، ۱۳۷۶: ۱۶۹). این مشاغل در ابیات ذیل، توجه حافظ را به خود جلب کرده‌اند و در بافت حسی و کلامی، تداعی‌های زیبایی به‌لحاظ هنری و ادبی ایجاد نموده‌اند:

ز دیده‌ام شده یک چشمه در کنار روان که آشنا نکند در میان آن، ملاح
(حافظ، ۱۳۹۴: ۹۶)

آن شد که بارِ منتِ ملاحِ بردمی

گوهر چو دست داد، به دریا چه حاجت است!
(همان: ۳۳)

منزل سلمی - که بادش هر دم از ما، صد سلام -

پر صدای ساربانان بینی و بانگ جرس
(همان: ۲۶۷)

ای دل، ار سیل فنا بنیاد هستی برکنند،

چون تو را نوح است کشتی‌بان، ز طوفان غم مخور
(همان: ۲۵۵)

۲.۲.۶. دهقانی

دهقانی نیز از مشاغلی است که حافظ در برخی اشعارش، به آن توجه کرده‌است. در شعر حافظ، این حرفه‌ی کهن بشری با تصاویر و ترکیباتی که حاکی از پختگی و کهنسالی مرد دهقان است نمود می‌یابد:

دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر

کای نور چشم، من به جز از کشته ندروی

(همان: ۴۸۶)

غم کهن به می سالخورده دفع کنید

که تخم خوشدلی این است - پیر دهقان گفت -

(همان: ۸۸)

هرچند که هجرانُ ثمر وصل برآرد دهقان جهان کاش که این تخم نکشتی

(همان: ۴۳۶)

۲.۲.۷. غلامی و فراشی

در این دوره، غلامان و فراشان زیادی در جامعه می‌زیستند. غلامان معمولاً در دربارها و منازل اعیان، و فراشان نیز در مدارس دینی، زیارتگاه‌ها و خانقاه‌ها مشغول به خدمت بودند و از حکومت یا متولیان این مکان‌ها، دستمزد می‌گرفتند (ابن بطوطه، ۱۳۷۶: ۱۸۲؛ خواندمیر، ۱۳۸۰: ۳/ ۱۸۸). حافظ در برخی اشعارش، به این مشاغل اشاره کرده‌است، ازجمله در اشعار ذیل:

حشمت مبین و سلطنت گل، که بسپرد فراش باد هر ورقش را به زیر پی

(حافظ، ۱۳۹۴: ۴۲۹)

من غلام نظر آصف عهدم، کو را صورت خواجگی و سیرت درویشان است

(همان: ۴۹)

غلام چشم آن ترکم که در خوابِ خوشِ مستی

نگارین گلشنش روی است و مشکین سایبان ابرو

(همان: ۴۱۲)

۲.۲.۸. تجارت

در تاریخ میانه‌ی ایران، صنعت و تجارت چندان از یکدیگر جدا نبودند. تاجرانِ عمده در زمره‌ی اعیان و اشراف بودند، ولی تاجران خردپا طبقه‌ی پیشه‌وران ثروتمند را تشکیل

می‌دادند. در میان اهل معامله یا صنعت و تجارت با اهل قلم، انتقال و جابه‌جایی اجتماعی زیادی وجود داشت. تاجران و پیشه‌وران غالباً از راه وصلت، با علما رابطه برقرار می‌کردند. بعضی از بازرگانان ثروتمند نیز حامی علما محسوب می‌شدند (لمبتن، ۱۳۸۶: ۳۵۵-۳۵۶). تاجران و اهل صنعت در شیراز عصر حافظ، یک طبقه‌ی پرنفوذ اجتماعی به‌شمار می‌رفتند که در فعل و انفعالات اجتماعی، تأثیر بسزایی داشتند.

حرفه‌ی اجتماعی تاجران و عناصر مربوط به آن (نظیر خرید و فروش، سود و زیان، معامله و مفلسی)، در سایه‌سار شعر حافظ، ظهور و بروز یافته‌است. استعمال این حرفه‌ی اجتماعی و عناصر مربوط به آن در بافت هنری شعر حافظ، غالباً جنبه‌ی عاشقانه، انتقادی و موعظه‌ای داشت و در فحوای آن می‌توان کلیشه‌های چندی را نیز مشاهده کرد، از جمله این‌که «سود و زیان نزد رندان بی‌اهمیت است»، «بهترین معامله معامله‌ی عشق است»، «کالای هنری در این بازار بی‌رونق است»، «تجارت بی‌رونق و ایستاست» و موارد مشابه دیگر:

هنر نمی‌خرد ایام و غیر از اینم نیست کجا روم به تجارت بدین کساد متاع!
(حافظ، ۱۳۹۴: ۲۹۲)

دلم ز حلقه‌ی زلفش به جان خرید آشوب

چه سود دید ندانم که این تجارت کرد!
(همان: ۱۳۲)

بهای باده‌ی چون لعل چیست؟ جوهر عقل

بیا که سود کسی برد کاین تجارت کرد
(همان: ۱۳۱)

دریاست مجلس او دریاب وقت و دُر یاب

هان، ای زیان‌کشیده، وقت تجارت آمد
(همان: ۱۷۱)

۲.۲.۹. معماری

معماری همواره برای ساختنِ اماکن مذهبی، هنری و تفریحی و نیز سرپناهی برای سکونت، مورد توجه انسان بوده‌است. در جهان اسلام نیز توجه حاکمان و پادشاهان به ساختن قصرها، مساجد، زیارتگاه‌ها و سازه‌های عام‌المنفعه، بر اهمیت این حرفه و استخدام معماران خبره می‌افزود.

از دیرباز، پیوندی ناگسستنی میان معماری و ادبیات در ایران برقرار بوده‌است. مثلاً، هم در عناصر تزئینی معماری می‌توان شاهد کتیبه‌های اشعار ادیبان بود و هم در اشعار ادیبان می‌توان اشاراتی به معماری و عناصر وابسته به آن را یافت (فلکیان و خاکپور، ۱۳۹۴: ۳). در ابیات ذیل از حافظ، واژه «عمارت»، که در ارتباط با حوزه‌ی معماری است، هم حقیقتاً و هم ایهام‌گونه، مورد توجه قرار گرفته‌است:

مقام اصلی ما گوشه‌ی خرابات است خدش خیر دهد هر که این عمارت کرد
(حافظ، ۱۳۹۴: ۱۳۱)

به می عمارت دل کن، که این جهان خراب

بر آن سر است که از خاک ما بسازد خشت

(همان: ۷۹)

خاک وجود ما را از آب دیده گل کن ویران‌سرای دل را گاه عمارت آمد

(همان: ۱۷۱)

حافظ همچنین در برخی اشعار خود، از عناصر و اجزای وابسته به معماری، مانند طاق، مقرنس، گنبد، رواق، حوض و کنگره، هم در معنای حقیقی و هم در معنای مجازی، استفاده کرده‌است. موارد ذیل از این دسته‌اند:

طاق و رواق مدرسه و قال‌وقیل علم در راه جام و ساقی مه‌رو نهاده‌ایم

(همان: ۳۶۵)

از صدای سخن عشق ندیدم خوش‌تر یادگاری که در این گنبد دوار بماند

(همان: ۱۷۸)

فتنه می‌بارد از این سقف مقرنس، برخیز تا به می‌خانه پناه از همه آفات بریم

(همان: ۳۷۳)

این سرکشی که کنگره‌ی کاخ وصل راست سرها بر آستانه‌ی او خاک در شود

(همان: ۲۲۶)

ابروی یار در نظر و خرقه سوخته جامی به یاد گوشه‌ی محراب می‌زد

(همان: ۳۲۰)

۲.۳. مشاغل کاذب

مشاغل کاذب به شغل‌هایی اطلاق می‌شود که در نگاه جامعه، مذموم یا مربوط به آسیب‌های اجتماعی و اقتصادی‌اند. مشاغل ذیل از مشاغل کاذبی هستند که در شعر حافظ، مجال ظهور یافته‌اند.

۲.۳.۱. گدایی

گدایی و تکدی‌گری از مشاغل کاذبی است که حافظ در خلال برخی از اشعارش، به آن توجه کرده‌است. حافظ معمولاً در برخورد با گدایان، گاهی خود را از زمره‌ی آنان به‌شمار می‌آورد، گاهی به بزرگی از آنان یاد می‌کند و گاهی نیز با دلسوزی و ترحم به آنان می‌نگرد. در اشعار ذیل، حافظ ضمن همدردی با گدایان و در عین برقرار کردن نسبتی میان آنان و خرابات، انعام واقعی آنان را از خداوند طلب می‌کند:

ای گدایان خرابات، خدا یار شماست چشم انعام مدارید از انعامی چند

(همان: ۱۸۰)

بر در شاهم، گدایی نکته‌ای در کار کرد

گفت: بر هر خوان که بنشستم، خدا رزاق بود

(همان: ۲۰۶)

مبین حقیر گدایان عشق را، کاین قوم شهان بی‌کمر و خسروان بی‌کُله‌اند
(همان: ۲۰۱)

به صدر مصطبه‌ام می‌نشانند اکنون دوست گدای شهر نگه کن که میر مجلس شد!
(همان: ۱۶۷)

۲.۳.۲. دزدی

دزدی و راهزنی از مشاغلی است که در شعر حافظ، به گونه‌ای محدود و در ارتباط با معشوق، مجال بروز یافته‌است:

زلف دل‌دزدش صبا را بند بر گردن نهاد با هوادارانِ رهرو، حيله‌ی هندو ببین!
(همان: ۴۰۲)

۳. نتیجه‌گیری

مشاغل و مقام‌های انتفاعی و درآمدزا در دیوان حافظ، در گونه‌های مذهبی، غیرمذهبی و کاذب، مجال ظهور و بروز یافته‌اند. مشاغل و مقام‌های مذهبی در این دوران، کارکردهای تبلیغی، اجرایی، عبادی، تربیتی و آموزشی در جامعه داشتند. از این مشاغل و مقام‌ها می‌توان به واعظی، مدرّسی، امامی جماعت، احتساب، افتا، قضاوت و شحنگی اشاره کرد. مشاغل و مقام‌های غیرمذهبی نیز عبارت‌اند از صورتگری، طبابت، تجارت، ملاحی، ساربان، فراشی و غلامی، منجمی، مطربی و دهقانی، و مشاغل کاذب نیز گدایی و دزدی را شامل می‌شوند. رویکرد سلبی حافظ به مشاغل و مقام‌های مذهبی و بازتاب آن در برخی اشعارش، ناظر بر کنش‌مندی منفی، فساد و تباهی و سوءاستفاده‌ی آنان از جایگاه مذهبی در این دوران است، در حالی که مشاغل غیرمذهبی به گونه‌ای طبیعی و ایجابی در شعر وی وارد شده‌اند. گدایی از مشاغل کاذبی است که در شعر حافظ، با شبکه‌ای از دال‌ها و مدلول‌های مثبت، در معنای غیرلفظی و در پیوند با امور عرفانی، از جایگاه والایی برخوردار است.

یادداشت‌ها

۱. در دوران خلافت عباسی، قاضیان از سوی سلاطین، حاکمان و خلیفه منصوب می‌شدند. با تضعیف قدرت خلیفه و اضمحلال خلافت عباسی به‌دست مغولان، قضات را نائب پیامبر به‌حساب می‌آوردند. همین مسئله استقلال عمل و موقعیت آنان را تقویت می‌کرد. کارایی و شایستگی قاضی بایستی کلی و محدود می‌بود. نخستین وظیفه‌ی او، رسیدگی به شکایات و دعاوی به نفع طرفی بود که علیه دیگری اقامه‌ی دعوا کرده بود و این کار، یا از طریق حکمیت در چهارچوب شریعت و میان گروه‌های ذی‌نفع انجام می‌شد و یا پس از جمع‌آوری ادله‌ی قاطع. وظیفه‌ی دیگر قاضی، نظارت بر اموال افرادی بود که به‌دلیل جنون، صغارت یا درماندگی، عاجز از اداره‌ی اموال خود بودند. نظارت بر اوقاف، به‌جریان انداختن وصایا، تزویج زنان بیوه و جداسده، کاربست حدود شرعی، نظارت بر وسایل عمومی به‌منظور جلوگیری از تعدی به آن‌ها در راه‌ها و اماکن عمومی، تحقیقات لازم درمورد شهود قانونی، قضاوت میان ضعیف و قوی و اعمال تساوی در بین آنان و برقراری انصاف و عدالت میان خواص و عوام، از دیگر وظایف قاضی به‌شمار می‌رفت (لمبتن، ۱۳۸۶: ۸۱).
۲. برای کسب اطلاعات بیشتر درباره‌ی نقش و عملکرد محتسب در این دوره و چرایی ظهور و بروز آن در دیوان حافظ، رک. کشاورز بیضایی (۱۳۹۸).
۳. برای مطالعه‌ی بیشتر در این زمینه، رک. یلمه‌ها (۱۳۸۵).

منابع

- ابن بطوطه. (۱۳۷۶). *سفرنامه‌ی ابن بطوطه (رحله‌بن بطوطه)*. ج ۱، مترجم: محمدعلی موحد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بویس، مری. (۱۳۶۸). *گوسان پارتی و سنت خنیاگری ایرانی*. ترجمه‌ی بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- جاحظ، عمرو بن بحر. (۱۳۳۲). *التاج فی اخلاق الملوک*. تحقیق احمد زکی پاشا، مترجم: حبیب‌الله نویخت، تهران: کمسیون معارف.

جعفری، جعفر بن محمد بن حسن. (۱۳۸۴). تاریخ یزد. به کوشش ایرج افشار، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۴). حافظ؛ دیوان غزلیات. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.

_____ . (۱۳۹۴). دیوان حافظ. براساس نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی غنی - قزوینی، به کوشش رضا کاکائی دهکردی، تهران: ققنوس.

خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین. (۱۳۸۰). تاریخ حبیب‌السیر. تهران: خیام.
دانش‌پژوه، محمد تقی. (۱۳۴۶). «وقف‌نامه‌ی امیرچخماق». مجله‌ی معارف اسلامی، شماره‌ی ۴.

سمرقندی، عبدالرزاق. (۱۳۶۰). مطلع‌السعدین و مجمع‌البحرین. ج ۲، لاهور: بی‌نا.
شبلی، احمد. (۱۳۷۰). تاریخ آموزش در اسلام. ترجمه‌ی محمدحسین ساکت، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندربن قابوس بن وشمگیر. (۱۳۳۵). قابوس‌نامه. با تصحیح و مقدمه و حواشی عبدالمجید بدوی، تهران: ابن سینا.

غنی، قاسم. (۱۳۵۰). بحث در آثار و افکار و احوال حافظ؛ تاریخ عصر حافظ یا تاریخ فارس و مضافات و ایالات مجاوره در قرن هشتم. با مقدمه‌ی علامه قزوینی، ج ۱، تهران: زوار.

فلکیان، نرجس؛ خاکپور، مژگان. (۱۳۹۴). «بررسی بازتاب معماری عصر حافظ در دیوان اشعار حافظ»، کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی. ص ۱۵.

کشاوری بیضایی، محمد. (۱۳۹۹). «بازتولید گفتمان نهادها و گروه‌های اجتماعی قرن هشتم در دیوان حافظ شیرازی». دوفصلنامه‌ی علمی تحقیقات تاریخ اجتماعی، سال ۱۰، شماره‌ی ۲، صص ۱۳۷-۱۵۸.

_____ . (۱۴۰۰). در ساحت کشتی‌شکستگان؛ جستارهایی درباره‌ی گفتمان تاریخی و فرهنگی اشعار حافظ شیرازی. تهران: روزگار.

کتبی، محمود. (۱۳۶۴). تاریخ کتبی. به اهتمام و تحشیه‌ی عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر.

لمبتن. آن. (۱۳۸۶). *تداوم و تحول در تاریخ میانه‌ی ایران*. ترجمه‌ی دکتر یعقوب آژند، تهران: نی.

لیمبرت، جان. (۱۳۸۶). *شیراز در روزگار حافظ؛ شکوه‌مندی شهر ایرانی در قرون وسطی*. مترجم: همایون صنعتی‌زاده، شیراز: مؤسسه‌ی فرهنگی و پژوهشی دانشنامه‌ی فارس با همکاری پایگاه میراث فرهنگی شهر تاریخی شیراز.

مدنی، احمد. (۱۳۷۹). *طبیانه‌های حافظ*. شیراز: انتشارات دانشگاه علوم پزشکی شیراز. معین‌الدین یزدی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۲۶). *مواهب‌الهی*. ج ۱، با تصحیح و مقدمه‌ی سعید نفیسی، طهران: اقبال.

معینی، فرزانه و دیگران. (۱۳۹۸). *فرهنگ مردم شیراز در دوره‌ی سعدی و حافظ*. تهران: خاموش.

مکنزی. (۱۳۷۳). *فرهنگ کوچک پهلوی*. ترجمه‌ی مهشید میرفخرایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

میرخواند، محمدبن خاوندشاه. (۱۳۷۳). *روضه‌الصفاء*. ج ۶، تهران: کتاب‌فروشی مذهبی. نطنزی، معین‌الدین. (۱۳۸۳). *منتخب‌التواریخ معینی*. تصحیح پروین استخری، تهران: اساطیر.

یزدی، شرف‌الدین علی. (۱۳۸۷). *ظفرنامه*. به تصحیح سید سعید میرمحمدصادقی و حسین نوایی، تهران: مجلس شورای اسلامی.

یلمه‌ها، احمدرضا. (۱۳۸۵). «حافظ و یک غزل ناب پزشکی». *فصلنامه‌ی ادبیات فارسی (علمی-ترویجی)*، سال ۳، شماره‌ی ۷، صص ۱-۱۲.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۱۶-۲۰۳

جلوه‌های حافظانه در اشعار احمد شاملو

شیوا متحد*

چکیده

پژوهش حاضر می‌کوشد جلوه‌های حضور حافظ را در شعر معاصر و به‌ویژه در شعر احمد شاملو بررسی کند. از آنجا که حافظ، به‌عنوان بخشی از میراث کهن شعر فارسی، همواره مورد توجه معاصران بوده‌است و مستقیم و غیرمستقیم در کلام ایشان جلوه می‌کند، بررسی این تأثیرپذیری‌ها از شعر او، به فهم بهتر شعر معاصر و کشف زوایای پنهان اندیشه‌ی شاعران معاصر می‌انجامد. پژوهشگر می‌کوشد شعر شاملو را با رویکردی بینامتنی و شیوه‌ای تحلیلی - توصیفی واکاوی کند تا تأثیرهای واژگانی و محتوایی حافظ را از شعر شاملو استخراج نماید و نحوه‌ی این اثرپذیری را شرح دهد. درنهایت این نتیجه حاصل می‌شود که شعر شاملو، هم به شیوه‌ی آشکار در حوزه‌ی واژگانی و هم به شیوه‌ی پنهان و با اسلوب آشنایی‌زدایی، از کلام حافظ تأثیر پذیرفته‌است، اما این اثرپذیری، به هیچ روی، رنگ تقلید ندارد، بلکه گامی تازه در بهره‌گیری از میراث کهن شعر فارسی، در ساخت و پرداخت معانی تازه و بکر است. تعداد اشعاری که این تأثیرپذیری را به‌روشنی می‌نمایاند اندک است، اما همین میزان نیز بیانگر توجه عمیق شاملو به میراث کهن شعر فارسی و شایسته‌ی توجه است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، شاملو، تأثیرپذیری، آشنایی‌زدایی، واژه‌های حافظانه، مفاهیم حافظانه.

* دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز. mottahed_1986@yahoo.com

۱. مقدمه

از سده‌ی هشتم هجری، که روزگار درخشش خواجه شمس‌الدین حافظ شیرازی در سپهر شعر و ادب پارسی است، بیش از ۶۰۰ سال می‌گذرد. بسیار گفته‌اند و نوشته‌اند که تأثیر حافظ از ادبیات پیش از خود، تا چه اندازه بوده و شعر فارسی پس از وی، چه راهی پیموده‌است. بی‌گمان شخصیت ادبی خواجه‌ی شیراز آن‌چنان بزرگ و مؤثر است که می‌توان شعر فارسی را به دوره‌ی پیش از او و پس از او تقسیم کرد؛ دامنه‌ی تأثیر کلامش آن‌چنان گسترده است که تا زمان حیات شعر و ادب فارسی، طرز سخن، تکیه‌کلام‌های او و نام بزرگش در سخنان پارسی‌گویان و پارسی‌سرایان باقی خواهد ماند.

شعر حافظ مانند رودی است کوچک اما خروشان، که بر پهنه‌ی بی‌کران زبان و ادب فارسی جریان دارد و هنگامی که به رودهای دیگر می‌پیوندد، مسیری پویا و پیدا را می‌پیماید تا به دریای شعر فارسی بریزد و بی‌شک پیوند رودهای کوچک سبب زندگی و تازگی شعر فارسی در گذر زمان است. هریک از شاعران، به‌نوعی، با سنت ادبی پیش و پس از خود ارتباط دارند. می‌توان گفت که شاعر در روزگار خود، پیوندی دوسویه با پیشینیان و آیندگان خود دارد. کلام قدما همچون ریشه‌های درختی است استوار که در بن زمین جای دارد و پیوسته شاخ‌وبرگ‌هایی تازه بر آن افزوده می‌شود. اگر شاعر امروز با پیشینیان ارتباط نداشته باشد، بی‌ریشه می‌شود و دیگر کسی زبانش را نمی‌فهمد. از این روست که در شعر هر شاعری می‌توان نشانه‌هایی را از کلام پیشینیان دید. کلام حافظ نیز بر شانه‌های پیشینیان پا گذاشته و بالیده‌است، اما تأثیرپذیری او، به هیچ وجه، نشانه‌ی ضعف هنری‌اش نیست؛ حافظ کلام دیگران را گرفته و بسیار پخته‌تر و آراسته‌تر، با نشان خاص خود، ارائه کرده‌است. از این رو هنگامی که کلام سحرانگیز او را در بستر شعر فارسی می‌نگریم، به تعبیر استاد خرمشاهی، اندکی از شگفتی‌مان کاسته می‌شود، چراکه می‌دانیم بخشی از هنرنمایی‌های حافظ، در شعر پیشینیان نیز وجود دارد. با این حال، اعجاب از هنرمندی او در پروردن این معانی و الفاظ و ارائه‌ی آن‌ها به شیوه‌ای حافظانه، همچنان پابرجاست. به این ترتیب، تأثیر چهره‌های ماندگار شعر بر کلام

آیندگان، امری آشکار و روشن است. به همین خاطر است که تأثر معاصران از شعر حافظ نیز طبیعی است و برای خواننده‌ی سخن‌سنج، یافتن رد این تأثیرپذیری چندان دشوار نیست و با اندکی تعمق در اشعار معاصر می‌تواند به آن دست یابد.

۲. بیان مسئله

حافظ در شعر معاصر فارسی، از دو جهت حضور دارد: هم از این رو که شعرش بخشی از میراث ادبی ماست و همگام با شعر معاصر به دنیای امروز نیز وارد می‌شود و هم این که به عنوان یک شخصیت تأثیرگذار ادبی، به شعر امروز تشخص می‌بخشد و پایه‌های آن را استوار می‌کند. شیفتگی معاصران به حافظ، هم بخشی از فرایند تحول و تکامل شعر فارسی است و هم گویای نقش حافظ در این رشد و بالندگی است که به عنوان سرآمد غزل‌سرایان فارسی، در کنار سعدی حضور دارد. شعر حافظ، از روزگار خودش تا به امروز، محل رجوع همه‌ی اقشار و گروه‌های مردم بوده است. درباره‌ی عمومیت شعر حافظ، بسیار گفته‌اند و خوانده‌ایم و شنیده‌ایم، که حافظ شاعری است صادق و صمیمی و زبان حال روزگار خویش به معنای عام است. شعری که در دیوان حافظ می‌خوانیم شعر انسان است، با تمام غم‌ها، شادی‌ها، دردها، ناتوانی‌ها، رنج‌ها، غصه‌ها و تمام امیدها و آرزوهای او. درک حافظ از روزگار خودش و به تصویر کشیدن انسانی جهانی با تشویش‌ها، آرامش‌ها و ناهنجاری‌هایش، او را به شاعری پیوسته معاصر تبدیل کرده است که زبانش در هر حال، زبان حال انسان عصر است. شاید این انسان‌گرایی حافظ و معاصربودنش نسبت به دوره‌ی خویش را بتوان وجه اشتراک پیدا و پنهان او با احمد شاملو دانست. احمد شاملو نماینده‌ی شعر سپید و کسی است که پیغام هنری نیما را به درستی درک کرد و راه او را ادامه داد؛ اندیشه‌ی نیما در ذهن شاملو بارور شد و به کمال رسید و او را سرآغاز جریانی قرار داد که شعر منتور نامیده شد.

با وجود این آفرینش تازه، شاملو میراث کهن شعر پارسی را فراموش نکرده است. حافظه‌ی شعری او سرشار از نمونه‌های آرکائیک است که اگرچه شناسنامه‌ای به نام

شاعر دارند، اما گواه جاری بودن شعر کهن در رگ‌های سخن اوست. حافظ، به‌عنوان بخشی از پیشینه‌ی شعر فارسی، ساکن ذهن و زبان شاملوست. کتاب *حافظ شیراز به روایت احمد شاملو*، هرچند از حیث روش‌شناسی و توجه به اعتبار نسخه‌ها و نیز روش برگزیدن نسخه‌های برتر، کوششی علمی نیست و انتقادات بسیاری را به‌همراه داشته‌است، اما همین تصحیح نقادانه گویای نگاه عمیق وی به شعر حافظ و تأثیر آن بر زندگی شعری و ادبی اوست. شاید بتوان گفت که تسلط شاملو بر زبان فارسی و ذوق سرشار و ذهن پویای او، یکی از دلایل برداشت‌های سلیقه‌ای و به‌گزینی واژه‌ها در تصحیح دیوان حافظ است که از روش علمی، فاصله‌ی زیادی دارد. به هر حال، نمود علاقه و توجه او به این میراث ماندگار ادب فارسی است.

۳. پیشینه‌ی پژوهش

تعداد پژوهش‌هایی که به تأثیر حافظ بر شعر معاصر و حضور حافظ در شعر امروز پرداخته‌اند، بنابر جذابیت حافظ و جریان شعرش در اندیشه‌ی معاصر، شایسته‌ی توجه است و بسته‌به نام‌آوری شاعران این روزگار، تعداد پژوهش‌ها درباره‌ی شعر ایشان و پیوند آن با حافظ نیز بیشتر است. فراوانی پژوهش‌های مربوط به یک شاعر نشان می‌دهد که شعرش چقدر از سوی مخاطبان پسندیده شده‌است. برای نمونه، تعداد پایان‌نامه‌ها و مقالاتی که به حافظ در شعر شفیعی کدکنی، امیرھوشنگ ابتهاج یا سهراب سپهری پرداخته‌اند بیش از دیگر شاعران است. مقاله‌ی «تأثیر حافظ بر ذهن و زبان شفیعی کدکنی» (۱۳۹۸) چگونگی جمله‌بندی و بهره‌گیری از امکانات زبانی را میان حافظ و شفیعی کدکنی مقایسه می‌کند. مقاله‌ی «بررسی تطبیقی اسطوره‌های ملی و میهنی در شعر حافظ و شفیعی کدکنی» (۱۳۹۶) دل‌بستگی شفیعی کدکنی را به میراث اسطوره‌ای ایرانی با حافظ مقایسه می‌کند و اگرچه شباهت‌هایی میان این دو یافته‌است، اما درنهایت به‌نظر نمی‌رسد که شباهت دو شاعر در بهره‌گیری از اسطوره‌های

ملی - میهنی، دلیل بر شباهت ایشان باشد، هرچند دلبستگی شفيعی کدکنی به حافظ، در لفظ و معنای شعرش واضح است.

«سایه‌ی حافظ در غزل‌های سایه» (۱۳۸۴) و «بررسی مقایسه‌ای شعر حافظ و هوشنگ ابتهاج» (۱۳۹۲) دو نمونه از مقالاتی‌اند که به تأثیرپذیری سایه از حافظ پرداخته‌اند و در لفظ، معنا و مفاهیم مشترک، تأثیرپذیری هوشنگ ابتهاج را از غزل‌های حافظ نشان می‌دهند. در کنار این پژوهش‌ها، مقالاتی نیز به مقایسه و تطبیق شعر حافظ با سهراب سپهری، رهی معیری، شهریار و دیگر شاعران معاصر پرداخته‌اند که از دیدگاه زبانی و محتوایی، متأثر از شعر حافظ بوده‌اند.

یکی از جدیدترین پژوهش‌هایی که به لحاظ روش تحقیق و بررسی شعر معاصران با حافظ، به پژوهش حاضر نزدیک است مقاله‌ی «بازآفرینی مضامین محوری شعر حافظ در شعر معاصران» (کاظمی سنگدهی و دیگران، ۱۴۰۰) است که حضور اندیشه‌های محوری حافظ را در شعر برخی از شاعران معاصر شرح می‌دهد و به آشنایی‌زدایی‌های مفهومی معاصران را از این مفاهیم مطرح می‌کند. اگرچه مقاله اطلاعات تازه‌ای از محورهای شعری حافظ در ذهن و زبان معاصران را دربر دارد و حضور تصاویر حافظانه و مفاهیم اندیشگانی حافظ را در شعر معاصران مطرح می‌کند، اما پژوهشگر برای انتخاب معاصران، معیار خاصی را مطرح نکرده‌است. همچنین اشاره نمی‌کند که به مطالعه‌ی کدام یک از آثار شاعران معاصر پرداخته و نمونه‌ها از کدام دیوان‌های شعری استخراج شده‌اند و نیز درباره‌ی شیوه‌ی تحلیل اشعارشان اطلاعات خاصی ارائه نشده‌است. به‌رغم همه‌ی پژوهش‌ها درباره‌ی حضور حافظ در شعر معاصران، تاکنون پژوهشی مستقل به تأثیر کلام حافظ و حضورش در شعر احمد شاملو نپرداخته‌است. از این‌رو مقاله‌ی پیش‌رو می‌کوشد مضامین محوری و تأثیرهای کلامی از حافظ را در شعر شاملو بررسی کند.

۴. شیوه‌ی پژوهش

این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی - تحلیلی و برپایه‌ی رویکردهای بینامتنی و تأثیرپذیری‌های شاملو از شعر حافظ انجام شده‌است؛ به این صورت که تمام دفترهای شعری شاملو، به ترتیب زمان سرودن، بررسی شده‌اند و نمونه‌هایی که نشان‌دهنده‌ی حضور حافظ در شعر او بوده‌اند استخراج گردیده‌اند. آنگاه مقاله می‌کوشد زمینه‌های این اثرپذیری و جنبه‌های ساختاری و محتوایی آن را بررسی کند و در اختیار مخاطب قرار دهد.

۵. بررسی و تحلیل

حضور حافظ را در شعر شاملو می‌توان در دو شاخه تقسیم‌بندی کرد: یکی حوزه‌ی واژگانی و دیگری محتوا و مضمون.

۱.۵. توجه به حافظ در حوزه‌ی واژگان

بهره‌گیری شاملو از واژگان کهن و توجه ویژه به دستور زبان قدیم فارسی، از موضوعاتی است که همواره در شعر وی مورد توجه قرار گرفته‌است. چینش واژه‌ها، دستور زبان آرکائیک و بسامد بالای واژگان کهن همواره پیوندی نزدیک میان شاملو و شعر کلاسیک فارسی ایجاد کرده‌است. در این زمینه، پژوهش‌های فراوانی انجام شده‌است که ذکر آن‌ها ضروری به نظر نمی‌رسد، اما باستان‌گرایی شاملو هنگامی که با توجه به شعر حافظ بررسی شود، گویای تعمدی است که شاعر در شبیه شدن به حافظ دارد؛ نام حافظ بر زبان شاملو جاری است و در حافظه‌اش جای دارد، چنانکه حافظ را به نام خوانده و با خویش برابر نهاده‌است، که سخن اول از حافظ است و سخن آخر از شاملو:

اسم اعظم / آن چنانکه / حافظ گفت / و کلام آخر / آن چنان / که من

می‌گویم.

(شاملو، ۱۳۷۹: ۷۳۷)

این اشاره‌ای است به نام اسم اعظم، هنگامی که حافظ قدرت اسم اعظم را به یاری می‌طلبد و در دل، به آن امید دارد که گره‌گشای فروبستگی‌ها باشد:

اسم اعظم بکند کار خود، ای دل، خوش باش

که به تلبیس و حیل، دیو سلیمان نشود

(حافظ، ۱۴۰۱: ۱۵۴)

افزون بر این، شاملو از عبارت‌های حافظانه نیز بهره برده است. یکی از این عبارت‌ها، ترکیب «داس مه نو» است. ماه در شعر حافظ، به داس تشبیه شده است و در مزرع سبز فلک، خودنمایی می‌کند. در شعر شاملو نیز ماه نو به شکل داسی برآمده است:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو

(همان: ۲۸۱)

مفهومی که حافظ اراده کرده است، با توجه به بافت فرهنگی و اندیشگانی زمان او، به کردار دنیوی و جزای اخروی اشاره دارد. در منظومه‌ی اندیشگانی روزگار حافظ، انسان با کردار نیک و بد خویش سنجیده می‌شود؛ دنیا محل کشت است و عمده‌ی معنای زندگی وابسته به جهان اخروی و پاداش اعمال اوست. از این رو ماه و آسمان در خدمت القای این مفهوم قرار گرفته‌اند و انسان را به یاد اعمال خود و پاداش اخروی می‌اندازند. در شعر شاملو نیز ماه کمابیش همین معنا را منتقل می‌کند. حضور ماه در آسمان، در خدمت انتقال مفهومی فرهنگی - سیاسی است که با توجه به شرایط فرهنگی معاصر و منظومه‌ی فکری شاملو، او نیز همان کارکرد مدنظر حافظ را برای ماه در نظر دارد. البته روشن است که شاملو تلاش می‌کند معنایی تازه را نیز به آن بیفزاید. شاملو نیز برای نو کردن ماه، به بام می‌رود، با عقیق و سبزه و آینه:

به نو کردن ماه/ بر بام شدم،/ با عقیق و سبزه و آینه./ داسی سرد بر

آسمان گذشت/ که: «پرواز کبوتر ممنوع است!»

(شاملو، ۱۳۷۹: ۷۴۲)

درون‌مایه‌ی هر دو سروده حسرت است، اما حسرت حافظ شخصی است و از کشته‌ی خویش در مزرعه‌ی دنیا می‌گوید و حسرت از این‌که عملی درخور نداشته و آن نکرده که به‌کار آید. طبق جهان‌بینی زمان حافظ، انسان در جست‌وجوی سعادت و کمال اخروی است و به این ترتیب، دنیا و آنچه در آن است برای هستی آن‌جهانی صرف می‌شود، اما شعر شاملو، با دغدغه‌های انسان مدرن، در جست‌وجوی آزادی است. بنابراین معنایی که در ذهن دارد با معنای بیت حافظ متفاوت است و اگر کاربرد ماه را در دیگر سروده‌های شاملو نیز درنظر بگیریم، می‌بینیم که ماه نو، بام و داس، اگرچه مشترک با شعر حافظ هستند، اما شاملو با آشنایی‌زدایی از معنای مدنظر حافظ، داس را در معنای سلاحی به‌کار می‌گیرد که ابزار ایجاد خفقان است و ادامه می‌دهد:

چون گزمه‌ها به‌هیاهو شمشیر در پرندگان نهادند / ماه / برنیامد.

(همان)

ماه بر نمی‌آید، چراکه شهر را ظلمت و سیاهی گرفته‌است. دیدن ماه نو، که رمز گشایش و روشنایی است، در حضور ستم و تباهی معنا ندارد. واژه‌ها و بافت عبارت، اگرچه یادآور بیت حافظ است، اما درنهایت مفهومی متفاوت با مفهوم بیت حافظ به مخاطب عرضه می‌شود.

۱.۱.۵. ترکیب‌های حافظانه

ترکیب‌های خاص حافظ در شعر شاملو نیز دیده می‌شوند. شیوه‌ی کاربرد آن به گونه‌ای است که مخاطب آشنا با کلام حافظ، به‌سرعت آن را به‌یاد می‌آورد. برای نمونه، ترکیب «شراب مردافکن»، برگرفته از این بیت حافظ:

شراب تلخ می‌خواهم که مردافکن بود زورش

که تا یک دم بیاسایم ز دنیا و شر و شورش

(حافظ، ۱۴۰۱: ۱۸۸)

در شعر شاملو نیز به همین شکل به کار رفته، اما کارکرد این شراب به گونه‌ای دیگر است؛ اگر شراب حافظ نتیجه‌ای جز مستی و بی‌خودی و رهایی نداشت، شراب مردافکن شاملو، هیچ مستی و شوری بر نمی‌انگیزد و او را بیشتر به نقشی بی‌جان تبدیل می‌کند:

شرابی مردافکن در جام هواست. / شگفتا / که مرا، / بدین مستی،
شوری نیست. / سبوی سبزه‌پوش / در قاب پنجره... / آه، چنان دورم /
که گویی جز نقش بی‌جانی نیست.

(شاملو، ۱۳۷۹: ۸۲۰)

افزون‌بر این، ترکیب «شمعی در رهگذار باد» در کلام شاملو، مصراع «در رهگذار باد، نگهبان لاله بود» را به ذهن متبادر می‌کند. «لاله» چراغ‌دانی است که چون در مسیر باد قرار می‌گیرد، میان خاموش شدن و روشن ماندن پیوسته در نوسان است و نوعی ناپایداری و تعلیق را به‌همراه دارد. خاموشی، سرانجامی است که حافظ برای لاله می‌پندارد و نگهبانی از این شمع در حال خاموشی را کاری بیهوده تلقی می‌کند. شاملو نیز، در همان بافت زبانی و معنایی، عبارت را به کار گرفته‌است؛ مرگ مانند از کار ایستادن ساعتی یا خاموش شدن شمع است که در مسیر باد قرار می‌گیرد:

آه، بگذاریدم! / بگذاریدم، / اگر مرگ / همه‌ی آن لحظه‌ی آشناست که
ساعتِ سرخ / از تپش باز می‌ماند / و شمع - که به رهگذار باد - میان
نبودن و بودن / درنگی نمی‌کند.

(همان: ۵۳۴)

اگرچه ترکیب در بافتی امروزی و متناسب با حال‌وهوای شعر نو آمده‌است، اما با توجه به مطالعات شاملو در ادبیات کهن و توجه ویژه‌اش به حافظ، جای تردیدی برای خواننده باقی نمی‌ماند که شاملو در بهره‌گیری از این ترکیب، به حافظ نظری داشته‌است.

۲.۵. تأثیرپذیری از محتوای حافظانه

عبارت‌های حافظانه در کلام شاملو، با اسلوبی متفاوت از شعر حافظ به‌کار رفته‌اند. شاملو با شیوه‌ی خاص خود، از عبارت‌ها آشنایی‌زدایی کرده و آن‌ها را در مسیری به‌کار برده‌است که با مقصود و محتوای شعرش تناسب داشته باشند. با این حال، هرچند برای خواننده‌ی تازه‌کار و ناآشنا با شعر شاملو، دریافت این تأثیرپذیری و آشنایی‌زدایی دشوار است، اما هنگامی که شعر او را با توجه به پیشینه‌ی آشنایی‌وی با ادبیات کهن و توجه منتقدانه‌اش به حافظ بخوانیم، رد این تأثر را خواهیم دید و شعر شاملو را صورت کمال‌یافته‌ی شعر فارسی و متکی بر میراث شعر کهن و به‌ویژه حافظ خواهیم یافت. وصف انسان در شعر شاملو، یکی از نمونه‌های حافظانه است؛ انسان آفریده از تجلی و شعشعه‌ی ذات عشق است، هم‌چنانکه حافظ نیز بی‌خود از شعشعه‌ی پرتو ذات ازلی است، باده از جام تجلی صفات نوشیده و می‌گوید:

در ازل، پرتوِ حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
(حافظ، ۱۴۰۱: ۱۰۳)

عشق، در نگاه حافظ، تجلی ذات حق است. چون حق تعالی خواست بر زمین جلوه کند، عشق را آفرید. هرچند به‌صراحت بیان نمی‌شود، اما گویی حافظ نیز عشقی درنظر دارد که در نهاد انسان، به‌ودیعه نهاده شده و نیروی فعالی است که او را در زندگی پیش می‌راند. شاملو اما، که همواره انسان را به‌عنوان عصاره‌ی هستی ستایش می‌کند، روشن‌تر از حافظ، در ستایش عشق سخن می‌گوید و آفرینش انسان را تجلی عشق الهی می‌داند. سروده‌ی «میلاذ» شاملو، که گویی به آفرینش انسان اشاره دارد، حکایت زاده شدن عشق است؛ عشق تجلی می‌کند، هم‌چون آفتاب نقاب می‌افکند و از این تجلی، انسان آفریده می‌شود. انسانی که قهرمان شعر شاملوست از تجلی ذات ازلی خلق می‌شود:

ناگهان/ عشق/ آفتاب‌وار/ نقاب برافکند/ و بام و در/ به صوت تجلی/

درآکند./ شعشعه‌ی آذرخش‌وار/ فرو کاست/ و انسان/ برخاست.

(شاملو، ۱۳۷۹: ۱۰۰۴)

بسیار پذیرفتنی است که بگوییم استفاده‌ی شاملو از واژگان موجود در بیت حافظ، تعمیدی است یا دست‌کم گواه درونی شدن کلام حافظ برای او و تبدیل واژگان شعرش به بخشی از خزانه‌ی واژگانی شاملوست، اما چنانکه می‌بینیم، شاملو از واژگان و محتوای حافظانه بهره برده و در ابداعی بی‌نظیر، خلقت ازلی را به تولد انسانی پیوند زده که نه جزئی از خلقت، بلکه نتیجه و ثمره‌ی آن است. انسان شاملو آن‌چنان محترم است که می‌تواند جایگاه الهی و ربوبیت داشته باشد. در شعر حافظ، پرتو حسن الهی است که متجلی می‌شود، اما در شعر شاملو، انسان، خود، آن تجلی ارزشمند است که برمی‌خیزد و به هیئت آفتاب رخ می‌نماید. این آشنایی‌زدایی خاص شاملوست که شعر را صورتی نو بخشیده و آن را در پیوند با مفاهیم معاصر عرضه کرده‌است، چنانکه به‌رغم پیوند با شعر کهن، به‌راحتی می‌توان نشان خاص شاعر دوران معاصر را به او بخشید.

نمونه‌ی دیگر، توصیف عشق در شعر شاملوست. او معتقد است عشق پیش از خلقت آدم و زمین و زمان آفریده شده بود و حضوری ازلی داشت. پیش از آن‌که زمین به هیئت زمین درآید و انسان و انسانیت بر آن پای بگذارد، عشق آفریده شده بود. حافظ نیز بر این باور است که خواست و کشش الهی و اصل شوق است که سبب برکشیدن سقف مینا و خلقت عالم شده‌است:

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند

منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

(حافظ، ۱۴۰۱: ۱۳۸)

این محتوای حافظانه به کلام شاملو نیز راه یافته‌است. او زمین را محصول عشق و شوقی می‌داند که پیش از خلقت انسان، بر آن سایه‌ی مهر افکنده و سبب آفرینش شده‌است:

زمین را انعطافی نبود: / سیاره‌ای آتی بود: / لکه‌ی سنگی بود. / آونگ، /

که هنوز مدار نمی‌شناخت زمین... / عشق را چگونه بازشناختی؟ / کجا

پنهان بود حضور چنین آگاهت / بر آن توده‌ی بی‌ادراک، / در آن

رُستاق کوتاه‌نوز؟

(شاملو، ۱۳۷۹: ۹۸۸)

چنانکه پیداست، باز هم کلام شاملو نشانی از حافظ دارد و، با این حال، به شیوه‌ی شاملو پرداخته شده‌است.

شاملو سفر عشق را سفری خاصِ انسانِ عاشق می‌داند که اگر عشق نباشد، توان قدم گذاشتن در این مسیر را نخواهد داشت:

اگر عشق نیست، / هرگز هیچ آدمی زاده را / تاب سفری این چنین / نیست!

(همان: ۵۹۶)

و چه نزدیک است این مفهوم با بیتی از حافظ، که بعید نیست در ناخودآگاه شاعر مانده باشد و به شعرش راه یافته باشد:

به عزم مرحله‌ی عشق، پیش نه قدمی که سودها کنی، از این سفر توانی کرد

(حافظ، ۱۴۰۱: ۹۷)

۶. نتیجه‌گیری

حضور حافظ را در شعر شاملو می‌توان در دو جنبه دسته‌بندی کرد: یکی حضور لفظی حافظ است (شامل نام حافظ و الفاظ حافظانه) و یکی معانی حافظانه، که به‌نظر می‌رسد به‌صورت آگاهانه، در شعر به‌کار رفته‌اند و هرچند شاعر کوشیده‌است با آشنایی‌زدایی از این مفاهیم، جامه‌ای متناسب با شعر امروز به آن بپوشاند، اما همواره وجود علاقه‌ای معنوی - آن‌چنانکه در مبحث حقیقت و مجاز در علم بلاغت وجود دارد - و یا قرینه‌ای لفظی، نشانگر تعلق آن واژه یا معنا به حافظ است. دور از ذهن نیست اگر بگوییم شاملو تعمدی در این امر داشته‌است و با کشف این پیوند، میان حافظ و شعر خویش لذتی هنری به خواننده پیشکش می‌کند. به‌طور کلی، نمونه‌های حافظانه در شعر شاملو، اگرچه بسیار نیست، اما همین اندک نیز گویای عمق تأثیر حافظ بر اوست و نشان می‌دهد که شاعر دلبستگی عمیقی به این میراث کهن شعر فارسی دارد.

منابع

- اتحاد، هوشنگ. (۱۳۹۳). پژوهشگران معاصر ایران. تهران: فرهنگ معاصر.
- بشردوست، مجتبی. (۱۳۹۸). در جست‌وجوی نیشابور(زندگی و شعر محمدرضا شفیعی کدکنی). تهران: ثالث.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۴۰۱). دیوان. به کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.
- حیدری، علی. (۱۳۹۹). «جامعیت فرهنگی اثر ادبی حافظ»، مطالعات هنر اسلامی. سال ۱۶، شماره ۳۷، صص ۱-۱۷.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۴). سایه‌روشن شعرنوی پارسی. تهران: فرهنگ.
- سیف، عبدالرضا؛ محمودی، آزاد. (۱۳۸۴). «سایه‌ی حافظ در غزل‌های سایه (هوشنگ ابتهاج)»، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. شماره ۱۷۵، صص ۵۵-۷۲.
- شاملو، احمد. (۱۳۷۹). مجموعه اشعار. تهران: نگاه.
- کاظمی سنگدهی، آرمینه و دیگران. (۱۴۰۰). «بازآفرینی مضامین محوری حافظ در شعر معاصر»، فصلنامه‌ی کارنامه‌ی متون ادبی دوره‌ی عراقی. سال ۲، شماره ۳، صص ۵۵-۸۸.
- محمدی، حسین؛ نیکوبخت، ناصر. (۱۳۹۲). «بررسی مقایسه‌ای شعر حافظ و هوشنگ ابتهاج». فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی کاوش‌نامه، سال ۱۴، شماره ۲۶، صص ۱۲۱-۱۴۵.
- نوروزی، یعقوب؛ آب‌برین، سیف‌الله. (۱۳۹۸). «تأثیر حافظ بر ذهن و زبان شفیعی کدکنی». علوم ادبی، سال ۹، شماره ۱۵، صص ۳۱۵-۳۴۵.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)
دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۳۴-۲۱۷

نگاهی دیگر به زندگی حافظ شیرازی؛

نقد و بررسی کتاب زندگی حافظ شیرازی، نوشته‌ی منصور پایمرد

علیرضا مظفری*

چکیده

زندگی‌نامه‌ی شاعران ایران برای کسانی که در جستجوی نقطه‌های پیوند حیات فردی شعرا با آثار آن‌هاست، اهمیت فراوانی دارد. در گذشته‌ی دور و دراز ادبیات فارسی، خویشکاری ثبت احوال شعرا بر عهده‌ی تذکره نویسان بوده است. با عنایت به این‌که این تذکره‌نویسان دقت کافی در ثبت احوال شعرا نداشتند و برای بزرگ‌نمایی آنان دست به دامن افسانه‌هایی می‌شدند که حکم کلیشه در گزارش احوال شعرا را داشت، برای پژوهندگان امروزی جداکردن درست و نادرست و افسانه و حقیقت از آثار تذکره‌نویسان تبدیل به مشکلی ناگشودنی شده است. مطالعه‌ی تذکره‌های شعرا به تجربه نشان داده است که هرچه مقام شاعر بالاتر، حجم افسانه‌پردازی در حق آن‌ها هم بیشتر بوده است. یکی از این شاعران که حسب عظمت مقام و تعالی مفاهیم و حسن بیان و زبان، شرح حال مستند و قابل‌پذیرشی از او ثبت نشده، حافظ شیرازی است. مشکل در مورد او، آن‌گاه دو چندان می‌شود که خود او را هم در ثبت کمترین آگاهی در خصوص زندگی فردی‌اش متعمد می‌یابیم. با وجود انتشار چند اثر در مورد بررسی احوال حافظ، یکی از آثاری که در سال ۱۳۹۸ منتشر شد کتاب زندگی حافظ شیرازی از منصور پایمرد است که در این مقال به بررسی و نقد آن خواهیم پرداخت. این کتاب

* استاد بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه. a.mozaffari@urmia.ac.ir

در کنار محسنات زیادی که دارد، آنجا دچار مشکل شده است که خواه یا ناخواه، پای استنباط نویسنده به سوی اعمال سلیقه و ذوق فردی‌شان کشیده شده است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، تذکره، منصور پایمرد، زندگی حافظ

۱. مقدمه

این سخن زیباشناس مشهور ایتالیایی، بندتو گروچه (Benedetto Groce) است که می‌گوید: «هنرپیشگان کم‌ارزش، بسیار بیشتر از هنرپیشگان زبردست، خود را مستعد فراهم آوردن اطلاعات درباره‌ی زندگی شخصی یا خصوصیات جامعه‌ی زمان خود نشان می‌دهند و حال آن‌که هنرپیشگان بلندپایه از محیط، زمان و جامعه‌ی وقت و آنچه تعلق به خصوصیات شخصی و عملی خودشان دارد، قدم فراتر می‌نهند» (گروچه، ۱۳۵۸: ۲۲۱). حافظ، طبق این اصل، حسب عظمت شأن شاعری و توانایی بلارقیب در خلق ناب‌ترین اندیشه‌های عرفانی و دنیوی و درعین حال، نقد اوضاع سیاسی - اجتماعی جامعه و ترسیم آرمان‌های بشردوستانه، از انعکاس تصویر زندگی شخصی خود در اشعارش تعمداً چشم پوشیده‌است. حاصل چنین اقدامی آن شده که حافظ‌پژوهان نمی‌توانند از محتوای اشعار او به اجتناب‌ناپذیرترین آگاهی‌هایی که هر شاعری در آثارش ارائه می‌کند پی ببرند: مذهب او، چگونگی تعلیم و تربیت او، همسر و فرزندان او، اتفاقات نیک و بد حیات او، و ... به‌یقین حافظ برای وارد کردن آگاهی‌های فکری و عاطفی خود در ساحت تجارب همگانی و نوع انسانی نمی‌توانست شعر خود را دستمایه‌ی تجارب شخصی و خصوصی خویش سازد. او برای خواننده‌اش، به‌مدد همین ویژگی، چنان آشنا و صمیمی می‌نماید که خواننده از طریق این‌همانی میان خود و حافظ، گفته‌های او را عین حرف دل خود می‌یابد. به این ترتیب، حافظ‌پژوهان از طریق سروده‌های حافظ نمی‌توانند آگاهی زیادی از زندگی او به‌دست آورند؛ آنان ناگزیر دست به دامن گزارش تذکره‌نویسانی خواهند شد که درخور توجه‌ترین اطلاعات در زمینه‌ی حیات فردی و شخصی حافظ را - هرچند نامطمئن - ارائه کرده‌اند. عمده‌ی

تلاش حافظ‌پژوهان در مدت شکل‌گیری پژوهش‌های آکادمیک و روش‌مندانه‌ی حافظ‌شناسی درمورد ابعاد مختلف شخصیت او، صرف جدا کردن آگاهی‌های سره از ناسره‌ی تذکره‌نویسان و دیگرانی شده که به مناسبت مقال، ذکری از حافظ به‌میان آورده‌اند. در این میان، برخی از این بزرگان، با گره زدن و تطبیق اشعار حافظ و گزارش‌های تذکره‌نویسان و مورخان، تا حد معقولی، موفق به تدوین اثری ماندگار و ارزشمند درباره‌ی زندگی حافظ شده‌اند که در میان این آثار، کتاب ارزشمند حافظ شیرین‌سخن از محمد معین و *از کوچ‌هی زندان* به قلم عبدالحسین زرین‌کوب، جایگاه ویژه‌ای در میان حافظ‌پژوهان دارد. در کنار این دو اثر، کتاب‌هایی به رشته‌ی تحریر درآمده که می‌کوشند با برابر نهادن رویدادهای سیاسی عصر حافظ، شأن‌سرایشی برای هریک از غزلیات او پیدا کنند. ازجمله آثار ماندگار در این حوزه می‌توان از کتاب تاریخ عصر حافظ از قاسم غنی و جلد نخست کتاب دوجلدی *حافظ‌شناخت* به قلم عبدالعلی دستغیب نام برد. گاهی برخی شروح دیوان حافظ نیز به چنین اقدامی دست زده‌اند، مانند بهاء‌الدین خرمشاهی در کتاب *حافظ‌نامه* یا سعید حمیدیان در کتاب *شرح شوق*.

۲. رویدادی تازه در شرح احوال حافظ

کتاب *زندگی حافظ شیرازی برپایه‌ی اشعار نشانه‌دار تاریخی دیوان* اثری است که بنابر سفارش مرکز حافظ‌شناسی نگاشته شده‌است. این کتاب در سال ۱۳۹۸، در قطع رقعی و ۳۸۶ صفحه و ۲۱ فصل، توسط نشر خاموش چاپ شده‌است. نویسنده‌ی کتاب منصور پایمرد و سرویراستار و ناظر علمی آن کاووس حسن‌لی است. این کتاب در چاپ اول، در ۱۵۰۰ نسخه به چاپ رسیده‌است که قطعاً این تعداد نمی‌تواند پاسخگوی جمع کثیر مشتاقان حافظ باشد.

نام نویسنده‌ی کتاب برای مشتاقان شعر حافظ، نامی آشناست. منصور پایمرد عمری را در تحقیق و بررسی ابعاد مختلف شعر و زندگی حافظ گذرانده و به حیث همین همت ستودنی و انباشتگی ذهن از اطلاعات و آگاهی درمورد حافظ، عمده‌ی آثار خود

را وقف شناخت حافظ کرده‌است. کتاب *سلوک باطنی حافظ* در رمزشناسی عرفانی اشعار حافظ و کتاب *وصف رخساره‌ی خورشید* پیش از این به قلم پایمرد، به زیور طبع آراسته شده‌اند. علاوه بر این‌ها، ده‌ها مقاله از ایشان درخصوص شناخت حافظ در مجلات و نشریات معتبر به چاپ رسیده‌است.

پایمرد در کتاب *زندگی حافظ شیرازی* کوشیده‌است بیوگرافی حافظ را براساس سروده‌های خود حافظ تنظیم و تألیف کند. حافظ‌پژوهان پیش از پایمرد نیز برای این کار، سه گروه از اشعار حافظ را نصب‌العین خود قرار داده‌اند:

۱. اشعاری که حسب اشاره‌ی صریح به نام پادشاه یا وزیر یا اتفاقی، تاریخ سرایش آن‌ها تقریباً معلوم است؛

۲. اشعاری که اشاره‌ی صریح تاریخی در آن‌ها نیست، اما بنابه مفاهیم و کدهای ارائه‌شده در آن‌ها، دست‌کم دوره‌ی سرایش آن‌ها معلوم است، مثل غزل‌هایی که در عهد امیر مبارزالدین سروده شده‌اند؛

۳. اشعاری که با اعمال ذوق و سلیقه می‌توان به تاریخ نه‌چندان دقیق سرایش آن‌ها دست یافت.

پایمرد با اولویتی که به اشعار دو گروه اول و دوم داده، کوشیده‌است همچون دیگران در دام ذوق و سلیقه‌ی شخصی نیفتد و آنچه به‌عنوان تذکره‌ی احوال حافظ ارائه می‌دهد کاملاً مستند به شواهد مسلّم شعری و تاریخی باشد. وی در این پژوهش، حافظ را نخست در جغرافیای فارس، شیراز و یزد و آنگاه در عرصه‌ی زمانی سده‌ی هشتم جست‌وجو کرده‌است.

یکی از مزایای انکارناپذیر این کتاب، سبک بیان شیوا و بدون تعقید آن است که مشتاقان حافظ را برای خوانش بیشتر کتاب، تشویق و ترغیب می‌کند. نویسنده برای نگارش این کتاب، نزدیک به ۹۰ اثر مرتبط با حافظ را بررسی کرده و برای یاری رساندن به مخاطبان خود، فهرستی از اشعار مورداستناد حافظ را به آخر کتاب افزوده‌است. تنها مشکلی که خواننده قطعاً در این قسمت با آن روبه‌رو خواهد شد تنظیم

آن اشعار به ترتیب ارجاع در صفحات کتاب است؛ درحالی که حق این بود که نویسنده‌ی محترم این بخش را به ترتیب حروف الفبای ابتدا یا انتهای ابیات تنظیم می‌کرد تا خواننده‌ای که مثلاً می‌خواهد ببیند نویسنده‌ی کتاب درمورد بیت «در کف غصه‌ی دوران، دل حافظ خون شد/ از فراق رخت، ای خواجه قوام‌الدین، داد!» چه نظری دارد، باید بخش فهرست پایانی ابیات را، از ابتدا تا انتها، از نظر بگذراند تا ببیند نویسنده درخصوص این بیت، در کدام صفحات چه گفته‌است. اگر این بخش به ترتیب الفبای ابتدا یا انتهای اشعار تنظیم می‌شد، خواننده تنها با نگاهی به ابیات مبتدی یا منتهی به حرف «د»، به راحتی می‌توانست به مقصود خود دست یابد. از سوی دیگر، افزودن نمایه‌ای از نام‌ها، اشخاص، جای‌ها و کتاب‌ها نیز می‌توانست بر ارزش کتاب بیفزاید.

نخستین پرسشی که احتمالاً پیش‌روی حافظ‌پژوهان قرار دارد این است که آیا نگارش کتابی از این دست، برای حافظ موجه است و اگر توجیه‌پذیر است، این کار باید تا کجا ادامه یابد؟ بزرگ‌ترین مشکلی که تألیف چنین کتاب‌هایی به وجود می‌آورد متوقف ساختن حافظ در یک عصر به‌خصوص و محدود کردن او در میان برخی جریان‌های سیاسی، فکری و اجتماعی با هویت تاریخی آن‌هاست؛ یعنی وقتی نویسنده‌ای چون پایمرد اعلام می‌کند که فلان غزل از حافظ، حاصل مواجهه‌ی او با فلان پدیده‌ی سیاسی یا اجتماعی است، مخاطب حافظ را از تسری دادن پیام آن بیت به روزگار خود، تا حدی باز می‌دارد، حال آن‌که غایت هنر شاعری حافظ و بیشترین اهتمام او در این رابطه، تبدیل یک تجربه‌ی خاص و جزئی به تجربه‌ای عام و کلی است. مثلاً شخصی چون امیر مبارزالدین و نحوه‌ی تعامل حافظ با او، امری کاملاً جزئی در تجارب روزمره‌ی حافظ است، اما وقتی سراغ او را در اشعار حافظ می‌گیریم، می‌بینیم که امیر مبارزالدین تبدیل به گزاره‌ای عام و کلی شده‌است که در هر عصر و مکانی، امکان بازتولید دارد. به گفته‌ی ایگلتون (Terry Eagleton)، وظیفه‌ی هنرمندانی که همواره به صفت عظمت ستوده شده‌اند بیان «ارزش‌های عام انسانی» است، نه «جزئیات بی‌اهمیت تاریخی» (رک. ایگلتون، ۱۳۹۰: ۳۵). نورتروپ فرای (Northrop

(Frye) نیز در تأیید همین نظر، بر این باور است که «وظیفه‌ی شاعر این نیست که بگوید چه اتفاقی افتاد، بلکه باید بگوید چه اتفاقی می‌افتد؛ نه آنچه به‌وقوع پیوست، بلکه آن نوع چیزهایی که همواره به‌وقوع می‌پیوندد». شاعران بزرگ «نمونه‌های نوعی تکرارشونده» (رک. فرای، ۱۳۶۳: ۳۷) یا، به تعبیر ارسطو، «واقع‌هی کلی» را به ما عرضه می‌کنند. «هنرمند جزء و فرد را ترسیم نمی‌کند، او صورت‌های ذهنی مشترک و صورت کانونی، یعنی نوع را بازآفرینی می‌کند» (ولک، ۱۳۷۳: ۱۶۳؛ همچنین رک. ارسطو، ۱۴۰۱: ۷۱). امیر مبارزالدین، شاه شیخ ابواسحاق، شاه شجاع، محتسب، صوفی، واعظی که «چون به خلوت می‌رود، آن کار دیگر می‌کند»، پیر مغان و ...، همگی، فارغ از هویت جزئی و خاص تاریخی‌شان، از جنس همان «نمونه‌های نوعی تکرارشونده» هستند که در هر عصر و مکانی، امکان تکرار برای آن‌ها فراهم است. با این توضیح، به‌جا خواهد بود که نویسنده‌ای چون پایمرد در ابتدای کتاب، این نکته را به خواننده تذکر دهد که کتابی از این دست، صرفاً برای محدود کردن آگاهی‌های متقن و مستند درمورد خود حافظ نوشته شده‌است، نه برای محدود کردن قلمرو تعبیر ممکن از اشعار او.

اما درمورد کتاب پیش‌رو، غیر از مزایای بسیاری که کتاب دارد، از قلم شیوا و بهره‌گیری از منابع و مآخذ متقن گرفته تا استدلال‌های قوی، نظم و روش‌مندی تحسین‌برانگیز کتاب، اگر از معدود خطاهای چاپی و به‌هم خوردن نظم کتابتی برخی از ابیات حافظ (مثلاً در صفحه‌ی ۶۵) یا خطا در به‌کار بردن اصطلاح «نظم پاشانی» در محور افقی به‌جای محور عمودی در صفحه‌ی ۲۹۳ چشم‌پوشیم، باید به چند نکته توجه کرد:

نویسنده‌ی محترم عمدتاً نگاه خود را محدود به آن اشعار حافظ کرده‌است که پیش از او، نویسندگانی چون قاسم غنی، خرمشاهی، محمد معین، رکن‌الدین همایون‌فرخ و حمیدیان درباره‌ی آن‌ها اعلام نظر کرده‌اند، هرچند گاهی دیدگاه آن محققان نقد شده‌است. از این‌رو وجود پژوهش‌های یادشده مجال بحث و بررسی برای یافتن شواهد تاریخی تازه از دیوان حافظ را برای نویسنده، بسیار تنگ و محدود کرده‌است. برای نمونه، چرا پایمرد متوجه کدهای تاریخی دو غزل پی‌درپی با مطلع «به جان خواجه و

حق قدیم و عهد درست» و «شکفته شد گل حمرا و گشت بلبل مست» نشده است، آنجا که در غزل نخست می‌گوید:

زبان مور بر آصف دراز گشت و رواست که خواجه خاتم جم یاهو کرد و باز نجست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۶۴)

و در غزل دوم:

شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر به باد رفت و از او، خواجه هیچ طرف نیست
(همان: ۵۶)

به نظر می‌رسد که روی سخن حافظ با خواجه عمادالدین کرمانی، وزیر شاه ابواسحاق اینجو باشد که در بازگرداندن آن پادشاه از طریق مواجهه با امیر مبارزالدین، کوتاهی کرده و فرصت احیای پادشاهی آل‌اینجو را از دست داده است، هرچند وی، طبق گزارش‌های تاریخی، یک بار کوشید که به‌مدد سپاهی که فراهم آورده بود، بر امیر مبارزالدین بتازد، اما توفیق با او یار نبود (رک. کتبی، ۱۳۶۴: ۶۶) و پس از شکست، روی از فارس گرداند و به آذربایجان رفت و مدتی وزارت آن سامان را بر عهده گرفت. نقد دومی که به این کتاب وارد است در جایی است که نویسنده‌ی محترم، به‌رغم وعده‌ای که برای پرهیز از اعمال ذوق و سلیقه‌ی شخصی در استنباط اشارات تاریخی از متن اشعار حافظ داده بود، سخت گرفتار ذوق و سلیقه‌ی بزرگانی چون غنی، همایون‌فرخ و، بیش از همه، استاد حمیدیان یا ذوق شخصی خود شده است. در ادامه، نمونه‌هایی از این موارد ارائه می‌شود:

۱. نویسنده در صفحه‌ی ۱۱۰ مدعی شده که غزل «گل در بر و می در کف و معشوق به کام است»، نخستین غزل تاریخ‌دار حافظ است. اساس این ادعا مبتنی بر مضمون مصراع دوم از بیت مقطع آن غزل است: «کایام گل و یاسمن و عید صیام است» پایمرد در گاهشماري سنوات حیات حافظ، به‌دنبال تاریخی گشته که عید فطر مصادف با فصل بهار بوده است. طبق تحقیق وی، این اتفاق در حیات حافظ می‌توانست دو بار رخ دهد: یک بار در ایام جوانی او، در فاصله‌ی سال‌های ۷۳۶ تا ۷۴۴، و یک بار در ایام

پختگی و دیرسالی حافظ، یعنی سال‌های ۷۷۰ تا ۷۷۷. براساس دریافت ذوقی نویسنده، تاریخ سرایش این غزل در حد فاصل سال‌های ۷۳۶ تا ۷۴۴، مصادف با ایام جوانی شاعر و آغاز حکومت شاه شیخ ابواسحاق اینجو بوده‌است. وی برای اثبات رأی خود، به‌دنبال شواهدی آشکار می‌گردد و نهایتاً یک دلیل در صفحه‌ی ۱۱۲ (ذیل شماره‌ی ۱)، درخصوص زبان شعر حافظ در این غزل ارائه می‌کند، ولی خواننده هرچه دنبال شماره‌ها و دلایل دیگر می‌گردد، چیزی دستگیرش نمی‌شود. ناگفته نماند که دریافت ذوقی استاد حمیدیان و حصوری در هدایت ذهن ایشان به این سمت‌وسو، در این نتیجه‌گیری بی‌تأثیر نبوده‌است.

آن‌گونه که پایمرد نیز متوجه بوده‌است، میان این غزل و غزلی دیگر به مطلع «عشق‌بازی و جوانی و شراب لعل‌فام» (حافظ، ۱۳۶۲: ۶۲۲)، مشترکات زیادی دیده می‌شود و گویا این دو غزل در عداد غزلیات همزادی هستند که چند مورد از آن‌ها را در دیوان حافظ می‌توان یافت. او به‌روشنی در غزل اخیر، نام وزیر شاه ابواسحاق، یعنی حاجی قوام را به‌عنوان ممدوح خود ثبت کرده‌است. ازاین‌رو به احتمال زیاد، این دو غزل باید جزو غزلیاتی باشند که حافظ در ابتدای پادشاهی شاه ابواسحاق و وزارت حاجی قوام‌الدین حسن سروده‌است. اگر غزل مدنظر پایمرد، همانند این غزل دوم، وصف مجلس حاجی قوام باشد، باید تاریخ سرایش آن میان سال‌های ۷۴۴ (شروع سلطنت آن پادشاه و احتمالاً وزارت حاجی قوام) تا سال ۷۵۴ (سال مرگ آن وزیر ادب‌پرور) باشد. در خلال این سال‌ها، آن‌گونه که پایمرد نیز محاسبه کرده‌است، اول شوال ۷۴۴ مصادف با ایام بهار شیراز است. نامحتمل نیست که حاجی قوام برای نکوداشت اتفاق پادشاهی شاه ابواسحاق و وزارت خود، مجلسی ترتیب داده و حافظ نیز که یکی از مدعوان آن مجلس بوده، در این دو غزل، به توصیف آن پرداخته باشد؛ اما شایان ذکر است که غزل «ساقی، به نور باده، برافروز جام ما» (حافظ، ۱۳۶۲: ۳۸)، که برخی از نسخ، بیت زیر را به‌عنوان بیت مقطع آن ضبط کرده‌اند، به‌رغم نظر همایون‌فرخ

و دستغیب (دستغیب، ۱۴۰۰: ۳۲۶-۳۲۸)، نباید در ایام جوانی حافظ و روزگار وزارت حاجی قوام سروده شده باشد:

دریای اخضر فلک و کشتی هلال هستند غرق نعمت حاجی قوام ما
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۶)

اولاً مضامین و صور خیال این شعر هیچ نسبتی با دو غزلی که پیش‌تر گذشت ندارد؛ هرچه آن دو حاوی صور خام و یک رویه هستند، این غزل، همانند غزلیات ایام پختگی هنر شاعری حافظ، سرشار از صور خیال چندوجهی است که دست خواننده را برای برداشت‌ها و تعبیر متفاوت و ممکن باز می‌گذارد. ثانیاً آن‌گونه که سلیم نیساری در کتاب دفتر دگرسازی‌های غزل‌های حافظ نیز نشان داده‌است، این بیت در چندین نسخه‌ی خطی مضبوط نیست (رک. نیساری، ۱۳۹۷: ۱۲۷). ازاین‌رو احتمالاً این بیت جزو ابیات الحاقی به‌شمار می‌آید. ثالثاً عبارت کاربرد «اخضر» در غزلیات حافظ معدوم است، مگر در همین بیت، و همانندی «هلال» به «کشتی» نیز در خیال شاعرانه‌ی حافظ، جز در این مورد، جایگاهی ندارد. ازاین‌رو، یا این بیت الحاق دیگران به غزل مذکور است یا در ایام سپسین، حافظ آن را برای گرامی‌داشت یاد آن وزیر، به آن افزوده‌است. در هر حال، باید به خاطر داشت که اثبات نام شخصی در غزلی از حافظ، لزوماً به معنای تاریخ دقیق سرایش آن غزل در عهد آن شخص نیست، چنانکه در بسیاری از غزلیات، حافظ از خصایص ایام امیر مبارزالدین یاد می‌کند، اما این لزوماً به آن معنا نیست که آن غزلیات در عهد آن پادشاه سروده شده‌اند. از سوی دیگر، ابیات پایانی بعد از تخلص حافظ، آنگاه که متضمن یادکرد از شخصی است، احتمالاً ابیاتی است که حافظ بعدها به آن غزلیات اضافه کرده‌است.

۲. نویسنده در صفحه‌ی ۱۳۸-۱۳۹ مدعی شده که حافظ غزلی در مدح شاه ابواسحاق اینجو ندارد و احتمال داده که قطعاً حافظ برای چنان پادشاهی، مدایحی سروده، اما بعدها در روزگار امیر مبارزالدین، از ترس آن پادشاه، سروده‌های خود را معدوم کرده‌است. این پیش‌فرض زمانی می‌توانست سهمی از واقعیت داشته باشد که

حافظ سروده‌های خود را پیش خود نگه می‌داشت تا پس از سال‌ها و ماه‌ها بررسی و احیاناً سانسورهای شخصی از روی محافظه‌کاری، بر سر زبان مردم بیندازد، در حالی که بنا به گواهی خود حافظ، سروده‌های او بلافاصله در میان مردم شایع می‌شد. اصلاً شعر مدحی را برای اثرگذاری آنی می‌سرودند. وانگهی، ممکن بود حافظ، خودش، برخی اشعارش را حذف و معدوم کند، اما پس از انتشار آن، امکان زدودن آن از ذهن و زبان مردم، عملاً غیرممکن بود.

۳. در صفحه‌ی ۱۸۷ ادعا شده که غزل «دلم رمیده‌ی لولی‌وشی است شورانگیز» (حافظ، ۱۳۶۲: ۵۳۶) در شأن شاه شجاع سروده شده‌است؛ درحالی‌که هیچ قرینه‌ای به لحاظ تاریخی، این برداشت ذوقی نویسنده را تأیید نمی‌کند، مگر بیتی که تنها در نسخه‌ی خلخال دیده می‌شود و متضمن تصویرآفرینی از خیال خال محبوب است. به نظر می‌رسد که توصیف خال صورت شاه شجاع در منابع تاریخی (رک. شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۹)، ذهن نویسنده را به سوی این استنباط ذوقی کشانده‌است:

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد که تا ز خال تو، خاکم شود عبیرآمیز
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۸۵)

۴. در صفحات متعددی از کتاب، از سفر حافظ به یزد با عنوان «تبعید» یا «تبعیدگونه» یاد شده‌است که این نیز استنباط ذوقی نویسنده است، زیرا هیچ منبعی چنین گزارشی درمورد حافظ ثبت نکرده‌است. ظاهر امر این است که بنابه توطئه‌های رقیبان حافظ، میانه‌ی شاه شجاع و حافظ برای مدتی شکرآب شده بود و بی‌عنایتی شاه بهانه‌ی آزار حافظ از سوی رقیبان و مردم عوام شیراز شد:

رقیم سرزنش‌ها کرد کز این باب، رخ برتاب

چه افتاد این سر ما را، که خاکِ در نمی‌ارزد!

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۱۰)

حافظ برای در امان ماندن از تهمت‌ها و توطئه‌های احتمالی همان رقیبان، مصلحت می‌بیند که مدتی از محیط شیراز و دربار شاه شجاع فاصله بگیرد و از این‌رو راهی یزد می‌شود. این‌که نویسنده نیز غزل «ما آزموده‌ایم در این شهر، بخت خویش» را محصول ایام اقامت حافظ در شهر یزد می‌داند بهترین گواه بر این ادعاست که سفر حافظ سفری خودخواسته بوده‌است، نه از روی اجبار و تبعید. او که برای آزمودن «بخت» خود (و نه برای تحمل رنج تبعید) به شهر یزد آمده بود، می‌بیند بخت او در این شهر نیز او را یاری نمی‌کند و عزم بازگشت به وطن خویش می‌نماید. از سوی دیگر، خود حافظ اقامت خود در شهر یزد را موقتی می‌دانست و قصد اقامت درازمدت در آن شهر را نداشت. وگرنه، می‌توانست همسر خود را نیز در این سفر همراه داشته باشد، در حالی که در چند مورد، از دوری همسرش می‌نالده، مثلاً آنگاه که احساس می‌کند ممکن است مرگ دامن او را در آن شهر غریب و دور از یار بگیرد:

چو کار عمر نه پیداست، باری، آن اولی که روز واقعه، پیش نگار خود باشم
(همان: ۶۷۶)

به همین خاطر، در ابتدای همان غزل می‌سراید:

چرا نه در پی عزمِ دیارِ خود باشم چرا نه خاکِ سرِ کویِ یارِ خود باشم
(همان)

بیت زیر از همان غزل، آشکارا نشان می‌دهد که حافظ به اختیار خود به یزد آمده و می‌تواند به اختیار نیز به شهر خود برگردد:

غمِ غریبی و محنت چو بر نمی‌تابم به شهر خود روم و شهریارِ خود باشم
(همان)

در غزل زیر نیز، که باز بعد از رحلت از شیراز سروده شده، آشکارا اظهار می‌کند که طعنه‌ی بدخواهان سبب اعراض او از یار و دیار شده‌است:

بی تو، ای سرو روان، با گل و گلشن چه کنم؟

زلف سنبل چه کشم؟ عارض سوسن چه کنم؟

آه، کز طعنه‌ی بدخواه ندیدم رویت

نیست چون آینه‌ام روی ز آهن، چه کنم؟

(همان: ۶۹۰)

۵. پایمرد در صفحه‌ی ۲۸۴ ادعا می‌کند که حافظ غزل «قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع» را در دوره‌ی دوم شاه شجاع (دوره‌ی تزه‌د آن شاه، که بی‌شبهت به اوضاع عصر امیر مبارزالدین نبوده) سروده‌است. مستند وی نیز بیت زیر از آن غزل است: خدای را، به می‌ام شست‌وشوی خرقه کنید

که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع

برداشت وی از «این اوضاع»، اوضاع ریازده‌ی دوره‌ی دوم حکومت شاه شجاع است، در حالی که هیچ نشانه‌ای از بگیروبندهای دوره‌ی امیرمبارزالدینی در عصر شاه شجاع، در شعر حافظ دیده نمی‌شود. وقتی او در همین غزل می‌گوید:

شراب خانگی‌ام بس، می‌مغانه بیار حریف باده رسید، ای رفیقِ توبه، وداع!

ببین که رقص‌کنان می‌رود به ناله‌ی چنگ کسی که رخصه نفرمودی استماعِ سماع!

هیچ‌یک رنگی از اوضاع تحمل‌نکردنی زهد و ریاورزی ندارد. به‌نظر می‌رسد آن‌گونه که دستغیب نیز اظهار می‌کند (دستغیب، ۱۴۰۰: ۳۷۶)، این غزل بعد از امیر مبارزالدین و در ابتدای حکومت شاه شجاع سروده شده‌است، دوره‌ای که دست‌کم از نگاه حافظ، نشانی از بگیروبندهای امیر مبارزالدین در آن نیست.

به احتمال زیاد، مراد حافظ از عبارت «از این اوضاع»، با توجه به این‌که در مصراع نخست، از حواله‌ی جامه‌ی صوفیانه‌ی خود به «می» سخن می‌گوید، اوضاع تصوف و احوال خرقه‌پوشان روزگار اوست که حافظ نیز، همانند عبید زاکانی و دیگر معاصران

خود، هرگز بوی خیری از اوضاع صوفیه نشنیده بود. از این رو عبارت «این اوضاع» هیچ نسبتی با ایام حکومت شاه شجاع ندارد.

۶. نویسنده همانند دستغیب چنان دریافته که غزل «روضه‌ی خلد برین خلوت درویشان است» (حافظ، ۱۳۶۲: ۱۱۶) در ایام صدارت خواجه جلال‌الدین توران‌شاه، که مصادف با دوره‌ی بلوغ هنر شاعری حافظ است، سروده شده. دلیل چنین استنباطی آن است که در منابع، به ارادت آن وزیر به اصحاب خرقه اشاره‌هایی رفته‌است. بنابر گواهی صور خیال این غزل، سادگی و خامی بسیاری از تصاویر شعری آن، چنان می‌نماید که این سروده حاصل نخستین دوره‌های شاعری حافظ باشد. بیتی که متضمن عنوان «آصف عهد» است، طبق گزارش سلیم نیساری، فقط در سه نسخه‌ی خطی ضبط شده‌است (رک. نیساری، ۱۳۹۷: ۲۰۲-۲۰۵). اگر این بیت از سروده‌های خود حافظ باشد، بعید نیست که آن نیز از جنس همان ابیاتی باشد که حافظ مدت‌ها بعد از سرایش غزل، به آن افزوده باشد. از سوی دیگر، استفاده‌ی حافظ از عنوان «آصف»، تنها مخصوص توران‌شاه نبود و خواجه عمادالدین کرمانی (وزیر شاه ابواسحاق) نیز متصف به این عنوان بود:

بخواه جام صبوخی، به یاد آصف عهد وزیر ملک سلیمان، عماد دین، محمود
(غنی، ۱۳۸۰: ۱۵۱)

۷. در صفحه‌ی ۱۷۶، درمورد بیت زیر، لفظ «محتسب» به امیر مبارزالدین حمل شده و از این رو «آصف» در بیت مقطع، اشارتی به برهان‌الدین فتح‌الله، وزیر آن پادشاه، دانسته شده‌است:

آن شد اکنون که ز ابنای عوام اندیشم محتسب نیز در این عیش نهانی دانست
اگرچه قاسم غنی، با توجه به گزارش‌های تاریخی و سروده‌های خود شاه شجاع، محتسب در اشعار حافظ را اشارتی به او دانسته‌است (غنی، ۱۳۸۰: ۲۱۳-۲۱۵)، اما این حکم مطلق نیست که در سراسر دیوان حافظ، هر جا لفظ «محتسب» دیده شد، از آن باید امیر مبارزالدین را اراده کرد. با عنایت به ارائه نکردن دلیل قاطع از سوی پایمرد و نبود

اماره و نشانه‌هایی که حاکی از سروده شدن این غزل در دوره‌ی امیر مبارزالدین باشد، پذیرش چنین دیدگاهی درمورد این غزل و بیت یادشده، چندان موجه به نظر نمی‌رسد. ۸. حکایت سفر حافظ به هند و برگشتن او از هرمز، افسانه‌ای بیش نیست که به دلالت بیت زیر پرداخته شده‌است:

بس آسان می‌نمود اول غم دریا به بوی سود

غلط گفتم، که یک موجش به صد گوهر نمی‌ارزد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۱۰)

این غزل باید از سروده‌های ایام شاه شجاع باشد، ایامی که «رقیبان» حافظ برای بریدن پای او از درگاه آن پادشاه، توطئه‌چینی بسیار می‌کردند و بی‌اعتنایی پادشاه آتش آن‌ها را در منع حافظ از دربار تیزتر می‌نمود:

رقیبم سرزنش‌ها کرد کز این باب، رخ برتاب

چه افتاد این سر ما را، که خاکِ در نمی‌ارزد!

شکوه تاج سلطانی، که بیم جان در آن درج است

کلاهی دلکش است، اما به ترک سر نمی‌ارزد

بس آسان می‌نمود اول غم دریا به بوی سود

غلط گفتم، که این طوفان، به صد گوهر نمی‌ارزد

(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۰۸)

همان‌گونه که دیده می‌شود، همه‌ی این ابیات بیان‌کننده‌ی کینه‌ی رقیبان نسبت به حافظ و منع او از دربارند. حافظ بیمناک از ورود به دربار می‌گوید که: شاعری دربار، به امید کمترین عایدی از شاه، حتی اگر خود منصب پادشاهی هم باشد، ارزش از دست دادن جان را ندارد. سپس به طرز تمثیلی؛ دربار شاه شجاع را به دریایی پر خوف و خطر مانند می‌کند که پانهادن در آن به امید به دست آوردن مروارید، ارزش از دست دادن جان را ندارد. ناگفته نماند که دکتر غنی این غزل را متأثر از مرگ شاه

ابواسحاق و برافتادن آل اینجو به دست امیر مبارزالدین دانسته است که آن هم سهمی از واقعیت ندارد (رک. غنی، ۱۳۸۰: ۱۷۴).

۹. ادعای استاد حمیدیان درمورد نقش نمادین «میکده و میخانه» در نمایندگی شهر شیراز (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۲۷۸۲)، به ویژه در غزل «گر بود عمر، به می خانه رسم بار دگر» را باید در عداد برداشت های ذوقی ایشان دانست، ذوقی که به ذوق نویسنده ی کتاب حاضر خوش نشسته است (رک. پایمرد، ۱۳۹۸: ۲۶۲).

۱۰. غزل «ترسم که اشک در غم ما، پرده در شود» (حافظ، ۱۳۶۲: ۴۵۸) فاقد اماره ای صریح درمورد تاریخ و محل سرایش آن است که نویسنده ی کتاب، در صفحه ی ۲۶۱، آن را محصول دوره ی اقامت حافظ در یزد دانسته است.

۱۱. در صفحات ۲۶۲ و ۲۶۳، غزل های «آن که پامال جفا کرد چو خاک راهم» و «سحرم هاتف می خانه به دولت خواهی»، باز تحت تأثیر دریافت حمیدیان، به ایام بازگشت حافظ از یزد به شیراز به پایمردی خواجه جلال الدین توران شاه نسبت داده شده است. چنین ادعاهایی نشان از آن دارد که نویسنده ی کتاب حاضر، آنجا که فرصت جولان از مرکب ذوقش گرفته می شود، سخت تحت تأثیر دریافت های ذوقی دیگران و از جمله استاد حمیدیان قرار می گیرد.

۱۲. نویسنده در صفحه ی ۲۹۷، این پرسش را مطرح کرده که: «آیا ماندگاری حافظ در شیراز، صرفاً به ترس او از سفر و دلبستگی اش به این شهر و سیاه چشمان آن نشئت می گیرد؟ یا این که اجازه ی مسافرت داده نمی شد و مجبور به ماندن و تحمل کردن اوضاع بوده است؟» به نظر می رسد که شق دوم این پرسش قرین صحت باشد؛ یعنی از سویی، بنابر نیازی که حکومت ها به شاعران بلند آوازه به عنوان مبلغان قدرت خویش داشتند، آن گونه که شروان شاهان به خاقانی اجازه ی سفر نمی دادند، حافظ نیز از سوی پادشاهان فارس، مجاز به عزیمت از آن ولایت نبوده است و از سوی دیگر، چنان می نماید که این سلب اختیار از حافظ، از سوی خانواده و اهل خانه ی او نیز بوده است، چنانکه حتی وقتی به یزد عزیمت می کند، همسر او با وی همراهی نمی کند.

۳. نتیجه‌گیری

کتاب زندگی حافظ شیرازی برپایه‌ی اشعار نشانه‌دار تاریخی دیوان، به همت و پژوهش منصور پایمرد، در امتداد تلاشی ارزیابی می‌شود که حافظ‌پژوهان برای نزدیکی بیشتر به حیات مادی و معنوی حافظ انجام داده‌اند؛ شخصیت‌هایی چون معین، غنی، زرین‌کوب و دستغیب پیشگامان این طریق هستند. این کتاب، با قلمی روان، حافظ را در چهارچوب‌های زمانی و مکانی او جست‌وجو می‌کند و خواننده‌ی مشتاق را مجذوبانه به دنبال خود می‌کشانند. غیر از چند مورد ناچیز خطا و لغزش در نوشتار و تنظیم ابیات، با وجود استنباط‌های محکم درخصوص استناد غزلیات حافظ به ادوار خاصی از زندگی او، اشکال عمده‌ای که بر این کتاب وارد است - البته در حد انگشت‌شمار - ابتدای رأی براساس دریافت‌های ذوقی است که نویسنده در ابتدای کتاب، وعده‌ی اجتناب از آن را داده بود. البته ناگفته نماند که این امر تنها در این کتاب دیده نمی‌شود و شخصیت‌های یادشده و شارحان اشعار حافظ نیز گاه دچار این ذوق‌زدگی شده‌اند. مطالعه‌ی این کتاب برای دانشجویان رشته‌ی ادبیات فارسی و به‌منظور آشنایی با احوال حافظ پیشنهاد می‌شود.

منابع

- ارسطو. (۱۴۱). شاعری (بوطیقا). ترجمه‌ی رضا شیرمرزی، تهران: انتشارات ققنوس.
- ایگلتن، تری. (۱۳۹۰). پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- پایمرد، منصور. (۱۳۹۸). زندگی حافظ برپایه‌ی اشعار نشانه‌دار تاریخی دیوان. تهران: نشر خاموش.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). دیوان. به تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات خوارزمی.

_____ . (۱۳۸۰). دیوان حافظ شیرازی. به تصحیح علامه

قزوینی و قاسم غنی، تهران: شقایق.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۴). شرح شوق. تهران: نشر قطره.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). از کوچه‌ی رندان. تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). یادداشت‌های حافظ. تهران: نشر علم.

غنی، قاسم. (۱۳۸۰). تاریخ عصر حافظ. تهران: انتشارات زوار.

کتبی، محمود. (۱۳۶۴). تاریخ آل مظفر. به اهتمام و تحشیه‌ی عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر.

گروچه، بندتو. (۱۳۵۶). کلیات زیباییشناسی. ترجمه‌ی فؤاد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

معین، محمد. (۱۳۱۹). حافظ شیرین سخن. بی‌جا: بنگاه بازرگانی پروین.

نیساری، سلیم. (۱۳۹۷). دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ. تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ولک، رنه. (۱۳۷۳). تاریخ نقد جدید. ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، ج ۱، تهران: انتشارات نیلوفر.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۶۴-۲۳۵

ساقی به چند رنگ می اندر پیاله ریخت؛

جستاری درباره‌ی بازتاب سحر و جادو در شعر حافظ

سپیده موسوی*

چکیده

حافظ را آینه و حافظه‌ی جامعه‌ی ایران دانسته‌اند. در شعر او، ردپای برخی باورها و نیز علوم رایج زمانه دیده می‌شود، تا حدی که کشف و دریافت آن‌ها منوط به در ذهن داشتن میزان مطلوبی از پیش‌زمینه‌های ادبی - فرهنگی است. یکی از مضامینی که در شعر او، کاربرد پنهان و آشکار دلچسبی دارد و در خلق تصاویر ادبی و القای مفهوم مدنظر وی مؤثر واقع شده، اشاراتی است که او به سحر و جادو کرده‌است. این اشارات، یا به‌صورت لغوی به‌کار رفته‌اند و یا این‌که با بهره‌گیری از برخی تعبیر و اعمال جادوانه بازتاب یافته است، نظیر نعل در آتش افکندن، چشم‌زخم زدن، خواب‌بستن، به تار مو بستن و فسون دمیدن. البته حافظ به برخی راه‌های رفع جادو نیز اشاره داشته که ازجمله‌ی آن‌ها، اسفند دود کردن، وانیکاد خواندن و به‌همراه داشتن حرز و تعویذ است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، جادو، سحر.

* دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم و تحقیقات واحد ساوه.

azarnoush10@yahoo.com

۱. مقدمه

احتمالاً این جمله‌ی معروف که «حافظ حافظه‌ی ایرانی است» را شنیده‌اید. زیبایی لفظ و تصویر ادبی این جمله گاه ما را از تعمق در مفهوم آن باز می‌دارد و تنها به ظاهر عبارت دلخوش می‌کند. از این‌رو در این جستار بر آنیم که با رجوع به این حافظه‌ی ملی، بازتاب مغفول‌مانده‌ای از شعر او را بیرون بکشیم و در ساخت آیینی تمام‌نمایش از ادبیات و فرهنگ ایرانی، گام دیگری برداریم.

ثبت لحظه‌ها، آموزه‌ها و خاطرات تلخ و شیرین زندگی هر انسانی بر دوش حافظه‌ی اوست. این داده‌ها غالباً در مواردی که فرد به آن‌ها رجوع می‌کند، در دسترس او قرار می‌گیرند و اگر گاه خود او مستقیماً آن‌ها را به خاطر نیاورد، با اندک تلنگری از سوی دیگران، از ژرفنای ذهن و ضمیرش برمی‌خیزند و در برابر دیدگانش پدیدار می‌شوند. حافظه‌ی انسان مخزنی غنی از جزئی‌ترین دانسته‌ها و آموخته‌های اوست؛ هرچه میزان داده‌های یک حافظه بیشتر باشد، آن فرد از قدرت اندیشه، گفتار و نیز تجربه‌ی عملی بیشتری برخوردار خواهد بود. اما ربط حافظ و حافظه در چیست؟ بسیاری از خوانندگان جدی شعر حافظ، به تأثیرپذیری‌اش از تصویرسازی‌ها، مضمونیابی‌ها و ترکیبات بدیع سنت شعری گذشته‌ی او آگاهی دارند. این میزان تعمق در دیوان‌های گذشتگان، در کنار بازتاب دانش‌های آن دوره (نظیر کلام، عرفان، تاریخ، موسیقی، بلاغت، منطق و ...)، باعث می‌شود که خواننده در برابر حجم معتناهی از دانسته‌های متنوع قرار بگیرد، تا حدی که برای درک برخی ابیات، به آگاهی‌های خاصی نیازمند می‌شود تا بتواند جان‌مایه‌ی آن را دریابد. این مشخصه، افزون‌بر صنعت‌گرایی ویژه‌ی او، باعث شده‌است تا مضامین شعرش، در کنار دلربایی و تازگی به‌خصوص، گاه آن‌چنان در پیچاپیچ سخن مخفی شوند که معنا به راحتی نقاب از عروس سخن برنندازد و دقت نظری ویژه را برتابد. به قول ریاحی، «در شعر او، چشم بیننده چنان مسحور فضای خیال‌انگیز آن می‌شود که به جزئیات نمی‌پردازد و دیگر در برابر ریزه‌بازی رنگ‌ها و

حرکات قلم‌موی هنرمند باز می‌ایستد و خیره می‌شود و کمتر به مجموعه می‌اندیشد» (ریاحی، ۱۳۶۸: ۸۶).

از این منظر، شعر حافظ به مینیاتوری بدیع می‌ماند که گاه می‌تواند بیننده‌اش را تا حدی مسحور خود کند که او را از اندیشیدن به تقارن‌ها، توازی‌ها و انحنای خطوط باز دارد و در پوسته‌ی ظاهر و کلیت اثر حیران کند. این سخن‌سرایی ویژه، در کنار «لطف سخن و قبول خاطر خداداد»، به شعر او رنگی از زبان غیب می‌بخشد که مخاطب گاه در تنگنای سحر سخنش، به‌منظور کشف مفاهیم غنی، از توجه به برخی مفاهیم عمومی‌تر باز می‌ماند و خود را به جانب اهم موضوعات متمایل می‌کند.

البته دورماندن از این مفاهیم، به معنای نادیده‌گرفتن و حذف آن‌ها نیست، بلکه کشف نسبت آن‌ها با مفاهیم خصوصی‌تر، باعث ایجاد درک درست‌تری از کلام او می‌شود. براهنی بر این باور است که «در دوران حافظ، عناصر گوناگون از زمان‌های مختلف می‌آیند و با هم، در یک حوزه، تقاطع و تقرب می‌کنند و به هم نزدیک می‌شوند و همه‌ی این‌ها و، در عین حال، عصر خود حافظ روی او تأثیر می‌گذارد» (براهنی، ۱۳۸۰: ۷۲). یکی از این معانی مغفول‌مانده‌ی سخن حافظ، بازتاب «سحر و جادو» در شعر اوست. در تاریخ حافظ‌پژوهی، کمتر پژوهشگری به این موضوع به‌ظاهر ساده توجه کرده‌است و اگر اشاره‌ای هم شده باشد، ذیل برخی مفاهیم کلی و عمومی جادو بوده‌است، مانند چشم‌زخم رسانیدن، اسپند دود کردن و فال و شعبده. این در حالی است که شعر حافظ آینه‌ی انسان ایرانی است و به تعبیر پورنامداریان، «انسانی که در آینه‌ی شعر حافظ می‌زید مفهوم کلی انسان ایرانی با همه‌ی خصوصیات تاریخی و فرهنگی اقلیم خویش است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۹۲). از این‌رو تحلیل و بررسی بازتاب‌های فرهنگ عوام نه‌تنها از ارزش شعر او نمی‌کاهد، بلکه گواهی است گویا بر آگاهی و وسعت نظر او از محیط پیرامونش.

۲. پیشنهادی پژوهش

درباره‌ی بازتاب سحر و جادو در ادبیات فارسی، مقالات نسبتاً زیادی (عمدتاً با محوریت انعکاس جادو در شاهنامه‌ی فردوسی) انجام شده‌است. از آنجا که در شاهنامه، شخصیت‌هایی چون افراسیاب، زال، فریدون و نیز سیمرغ به اعمال جادوانه متصف هستند و هر دو نوع جادوی سفید و سیاه در آن دیده می‌شود؛ لذا اغلب پژوهش‌های ادبی، بررسی شاهنامه را در اولویت قرار داده‌اند. البته تحقیقاتی نیز درخصوص شاعران دیگری چون مولانا و خاقانی هم انجام شده‌است که به آن‌ها اشاره می‌کنیم. درباره‌ی شعر حافظ هم، فارغ از مقوله‌ی فال، که مثلاً در کتاب‌هایی چون مفتوح‌القلوب محمدبن محمد هروی و نیز حافظ حافظه‌ی ماست خرمشاهی، به آن اشاره شده، تاکنون هیچ جست‌وجوی مستقل و مفصلی انجام نگرفته‌است.

پریزاد و صهبا (۱۳۹۵) به بررسی دیدگاه مثبت و منفی مولانا نسبت به جادو می‌پردازند و مواردی چون جن و پری، اعتقاد به چشم‌زخم، چشم‌بندی، بستن خواب و ایجاد محبت یا تنفر را در شعر او بررسی می‌کنند. به عقیده‌ی این پژوهشگران، مولانا از جادو نیز، همچون موارد دیگر، به قصد اغراض و مقاصد شعری خود سود جسته‌است. مجتبی دماوندی (۱۳۸۵) به بررسی جایگاه جادو در آیین زرتشت می‌پردازد و اذعان می‌دارد که گونه‌های جادو از دوران بسیار کهن در ایران رواج داشته‌است. به عقیده‌ی پژوهشگر، در دین زرتشت، افزون‌بر جادوی سیاه و سفید، گونه‌های دیگر مانند پیش‌گویی با وسایل خاص جادویی، فال و گونه‌هایش، اخترشماری، افسون‌ها و تعویذها نیز قابل‌توجه‌اند.

بهنام‌فر (۱۳۸۵) به بررسی بازتاب جادو در شعر خاقانی می‌پردازد و مواردی چون فال‌بینی، طلسم، طالع، روش‌های دفع چشم‌زخم، دیو و پری را در آن بررسی می‌کند. به نظر می‌رسد در شعر خاقانی، بازتاب جادو گسترده‌تر و متنوع‌تر از شعر حافظ است و بهره‌وری خاقانی از این بازتاب فرهنگی، بیشتر و آشکارتر بوده‌است.

۳. مفهوم لغوی و اصطلاحی سحر و جادو

پیش از ورود به موضوع، لازم است لختی درباره‌ی تعریف لغوی سحر بگوییم. دهخدا در تعریف آن آورده‌است: «جادو کردن، جادو و افسون، آنچه که در آن، جذابیت و فریبندگی خاصی باشد؛ شعر یا نثر عالی؛ سخن فصیح و بلیغ؛ هنری حیرت‌انگیز که از راه حيله و نیرنگ حاصل شده باشد». راغب اصفهانی نیز در این باره گفته‌است: «فریب و پندارهای بدون حقیقت و واقعیت، همانند شعبده‌بازی و تردستی و یا جلب شیاطین به روش‌های خاص و کمک گرفتن از آن‌ها» (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲: ۴۰۰). طبرسی نیز سحر را عملی وارونه‌نما تعریف می‌کند که «اسباب آن از درک عموم پوشیده‌است» (طبرسی، ۱۳۸۰: ۱۷۰). ابن‌خلدون نیز آن را آگاهی به چگونگی استعدادهایی می‌داند که نفوس بشری به‌وسیله‌ی آن‌ها، بر عالم عناصر تأثیر می‌گذارد، خواه این کار مستقیم و بی‌واسطه باشد یا به‌وسیله‌ی یاری‌گری از امور آسمانی (ابن‌خلدون، ۱۳۶۲: ۱۰۳۹).

معادل دیگر این واژه جادو یا یاتو (yatu) است که از واژگان مشترک هندوایرانی است و معنای «گروهی از دیوان» را دارد. این واژه به‌تدریج در میان ایرانیان، به کسانی اطلاق شد که می‌توانستند نیروهای جادویی را اراده کنند، نظیر افسونگران و ساحران (بویس، ۱۳۷۴: ۱۲۶). البته به باور برخی مردم‌شناسان، بهتر است میان سحر و جادو تمایز قائل شد؛ زیرا «سحر نیرویی درونی است که فقط بعضی از مردم دارند، درست مانند ویژگی مادرزادی کسانی که راست‌دست‌اند یا با بینی کوتاه رو به بالا متولد می‌شوند. این افراد که از آن‌ها با عنوان «ساحر» یاد می‌شود، می‌توانند بدون انجام کار خاصی، به سایر افراد یا حتی به حیوانات یا محصولات کشاورزی آسیب برسانند. آن‌ها حتی می‌توانند تنها با یک نگاه یا فکری بدخواهانه، که گاه ممکن است غیرارادی هم باشد، خساراتی را به اطرافیان خود وارد کنند. برعکس آن‌ها جادوگران‌اند؛ زیرا آن‌ها چنین توانایی فطری‌ای را برای آسیب رساندن به دیگری ندارند، بلکه آن را به کمک یادگیری اعمال جادویی، مانند ذکر اوراد و عزایم یا انجام تشریفاتی مشخص، انجام می‌دهند. به

دیگر سخن، هرکسی با فراگیری شیوه‌هایی مناسب می‌تواند جادوگر شود، درحالی‌که برای ساحر شدن لازم است فرد، ساحر به دنیا بیاید» (اسکار و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۰).

۴. جایگاه سحر در میان ایرانیان

باور به جادو، از اعتقادات کهن ملل گوناگون است. به عقیده‌ی بهار، «اعتقاد به جادو، در اساطیر و آیین‌های تمام ملل یافت می‌شود» (بهار، ۱۳۶۲: ۲۷)؛ مثلاً آریاییان ارواح بد را دشمن می‌دانستند و «با خواندن اورادی، به دفع شر آن‌ها می‌پرداختند. این اعمال، بعدها موجب گسترش سحر و جادو در میان آنان شد» (براتی، ۱۳۹۶: ۲۲). گستره‌ی عمل به جادو تا جایی ادامه یافت که طبق برخی مستندات، «ایرانیان از زمره‌ی اولین کسانی بودند که برای جادو، بنیانی عقیدتی ساختند و در یک نظام الهی بسیار قانون‌مند، جایگاهی اختصاصی برای آن قائل شدند» (کومون، ۱۳۷۷: ۱۶۸). آن‌ها تاریخ پیدایی جادو را به آغاز آفرینش و «زمانی که اهوره‌مزدا یازدهمین سرزمین نیک (هیل‌مند) را آفرید برمی‌گردانند و بر این باورند که در همان زمان، اهریمن جادوان را آفرید» (آموزگار، ۱۳۷۰: ۲۷). در اروپا نیز دو نوع جادو وجود داشت: جادوی ادنی^۱ و جادوی متعالی. «جادوی ادنی ضرورتاً مقاصد علمی داشت و در اختیار ساحران یا جادوگران سفید و سیاه‌بی‌سواد دهکده قرار داشت و همچنین به جامعه‌های شهری، که اندکی از روستاییان بافرهنگ‌تر بودند، اختصاص داشت. این جادو علی‌الاصول نوعی شعبه‌ی ابتدایی بود که ریشه در سنت‌های مردمی داشت و از نسلی به نسل دیگر، سینه‌به‌سینه منتقل شده بود و بسیاری از اوراد و رهنمودهای آن، ریشه در معلومات نیمه‌به‌یادمانده و شبه‌علمی گردآوری‌شده از گذشته‌های دور بود. اما جادوی متعالی بر فرضیه‌ای پیچیده استوار بود که جهان هستی را نظامی به‌هم‌مرتبط و رازآلود می‌دانست که در آن، پندار، طالع‌بینی و علم کیمیا به هم می‌آمیزند و جادوگر باور دارد که این به‌هم‌آمیختگی را می‌شود به خدمت گرفت تا نتایجی از آن را بر روی زمین، از راه اجرای مراسم و خواندن اوراد مخصوص، به‌دست آورد. لازمه‌ی این تصور، اعتقاد به

ایده‌ی نوافلاطونی از روح گیتی بود که در تمام اشیا می‌دمد و واسطه‌ی نفوذ ستارگان به زمین است. پس مقصود از این جادو، جذب تأثیرات مفید ستارگان و جلوگیری از تأثیرات مضر آن است» (اسکار و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۳-۱۴).

ایرانیان نیز، مانند هندیان، تا قبل از زرتشت، «می‌پنداشتند که دنیای آنان آکنده از انبوه ارواحی است که پاره‌ای از آنان نیک و سودمند و بیشتر آن‌ها موزی و خبیث است. جمعی از این ارواح شیطانی، برای آزار آدمیان، مستقیماً وارد بدن آنان می‌شود، اما اگر احتیاط‌ها و تدبیرهای مناسب به‌کار بسته شود و بازدارنده‌ای فراهم گردد و نذر و قربانی مناسب به‌موقعی به‌جای آورده شود، از بلا و خطر در امان می‌مانند» (دماوندی، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

از بررسی اوستا و دیگر کتاب‌های زرتشتی، چنین برمی‌آید که ایرانیان جادو را به دو نوع تقسیم می‌کردند: جادوی سیاه (یا جادوی آزاررسان) و جادوی سفید. «آن‌ها جادوی سیاه را گناه می‌دانستند و از آن، به‌عنوان دین اهریمنان یاد می‌کردند» (بندهشن، ۱۳۶۹: فصل ۲۷، بند ۴). براساس گزارش مینوی خرد، این شاخه از جادو را جزو ۳۰ گناه بزرگی می‌دانستند که باید از آن دوری جست. از این‌رو به‌منظور رهایی از جادوی سیاه، از تعویذها، افسون‌ها، سحرشکن‌ها و طلسم‌ها استفاده می‌کردند و مراقب بودند که ناخن و موی چیده‌شده‌شان را از دسترس جادوان دور نگه دارند. اعتقاد به چنین عملی زمانی ممکن شد که «بعضی افراد، یا از طریق تجربه یا برطبق نظری، حکم کردند که ناخن و گیسوان یا اشیای متعلق به هرکس، پس از جدا شدن از صاحبش، ارتباط صمیمی با وی را همچنان حفظ می‌کند. چنین باوری مبتنی بر فرض وجود فضاشبکه‌ای است که دورافتاده‌ترین اشیا را به برکت و انس و الفتی هدایت‌شده و جهت‌دار، بر وفق قوانین خاص (همزیستی اندام‌وار، مشابهت صوری یا رمزی، قرینه‌سازی یا تقارن کنش‌ها)، به هم می‌پیوندد» (الیاده، ۱۳۷۶: ۳۱).

ایرانیان برای دفع آسیب‌های جادوی سیاه، اعمال زیر را انجام می‌دادند: «دین‌داری و همنشینی با نیکان؛ دعا و توسل به امشاسپندان و ایزد رشن؛^۱ قربانی کردن به درگاه ایزدان؛ برافروختن آتش؛^۲ همراه داشتن برخی جانوران (نظیر پرندگان وحشی، خروس و

سگ، که آن‌ها را از دشمنان جادوان می‌دانستند).^۳ (بندهشن، فصل ۲۴، بند ۳۲ و فصل ۱۱۲۴، بند ۴۸). همچنین از برخی گیاهان، که خاصیت جادوزدایی داشتند نیز استفاده می‌کردند، مانند آویشن (گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۶۶ فصل ۳، بند ۴۹).

همچنین در بهرام‌یشت، درباره‌ی چگونگی دفع جادوی سیاه آمده‌است که زرتشت از اهورامزدا برای دفع جادوی سیاه چاره پرسید و او پاسخ گفت: «پری از مرغ وارغن بزرگ شهپر بجوی. این پر را به تن خود بمال. با این پر، ساحری دشمن را باطل نما. کسی که استخوان این مرغ دلیر را با خود دارد هیچ مرد او را نتواند کشت.» (یشت‌ها (بهرام‌یشت)، بند ۳۵ و ۳۶).

در مقابل، از جادوی سفید، که آن را «جادوی پزشکی» نیز می‌نامند، در امور مربوط به پزشکی و درمانی استفاده می‌شد. جایگاه این نوع جادو تا حدی مهم است که برخی شخصیت‌های اساطیر ایرانی، نظیر فریدون و سیمرغ، هر دو مشخصه‌ی جادوگری و پزشکی (جادوی سفید) را توأمان دارند. مثلاً «قدرت پادشاهی فریدون، توأم با کارکرد درمان‌بخشی اوست و از این طریق است که فروهر او برای دفع ناخوشی‌ها و مقاومت در برابر آزار مار مورد ستایش قرار گرفته‌است» (براتی، ۱۳۹۶: ۲۲). در اوستا نیز «سیمرغ (سنن) پرنده‌ای است که در میان دریای فراخکرت، بر درختی با نامی به معنای «همه درمان‌بخش» آشیان دارد. هر بار که سیمرغ بر آن می‌نشیند و یا از آن برمی‌خیزد، هزار تخم از درخت فرو می‌ریزد و همه‌ی گیاهان گیتی را بارور می‌کند» (مسکوب، ۱۳۸۹: ۶۸). این پرنده‌ی شگفت، در برخی داستان‌های مربوط به زال و رستم، با قدرت درمان‌بخشی خویش راهگشا می‌شود، ازجمله در داستان مربوط به تولد رستم و نیز داستان رستم و اسفندیار. در داستان دوم، اسفندیار، که از نقش درمان‌گری سیمرغ در بهبود زخم‌های رستم خبر نداشت، آن را به جادوی زال نسبت می‌دهد. ازاین‌رو در روز سپسین اولین نبرد، هنگامی که او را تن‌درست می‌یابد، خطاب به او می‌گوید:

ز نیرنگِ زالی بدین‌سان درست و گرنه که پایت همی گور جست
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۷۴۹)

در اروپا نیز اعتقاد به جادوی سفید وجود داشت و جادوگر سفید به کسی اطلاق می شد که «توانایی بهبود بخشیدن به کودکان و حیوانات را داشت و در نشان دادن دقیق ریشه های نفاق در دهکده، بسیار ماهر بود. به عوض او، جادوگر سیاه مرگ را به دلخواه شایع می کرد و از ایجاد بدترین تنش های محلی تا حد نقطه ی انفجار ابایی نداشت» (اسکار و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۰-۱۱).

۵. سحر در قرآن

در برخی داستان های دینی، رد پای جادو به شکل پررنگی دیده می شود. نمونه های مشهور آن داستان های حضرت سلیمان و موساست. در اسلام نیز روایاتی مبنی بر چشم زخم رسانیدن و جادوی یهودیان در حق پیامبر دیده می شود. پیوند میان دین و جادو تا آنجاست که «در جوامع ابتدایی، جادو معمولاً مکمل تفکر و رفتار دینی مردم به شمار می رفته است. از این رو جدا کردن آن از دین در میان مردم این جوامع، تقریباً نامحتمل به نظر می رسد» (رضایی باغبیدی، ۱۳۸۸: ۲۴۷). در دوره ی اسطوره نیز «جادو اصلاً بخشی از دین است» (بهار، ۱۳۹۰: ۵۷۶). با پیچیده تر شدن و تکامل جوامع، جادو و دین از هم تمایز یافتند. با وجود این، هنوز هم در بسیاری از جوامع، «میان فرهنگ جادویی و فرهنگ مذهبی تداخل دیده می شود» (دماوندی، ۱۳۸۵: ۳۳).

در قرآن، گاه با اشارات مستقیمی درباره ی جادو مواجه می شویم، از جمله آیه ی ۱۲۰ سوره ی بقره،^۴ که در آن، خداوند با پیش کشیدن داستان حضرت سلیمان و نیز هاروت و ماروت، از سحر به عنوان «عملی کفرآمیز» یاد می کند که انجام موارد ضرررسان آن، جز به امر خدا انجام نمی پذیرد. به غیر از مواجهه ی پیامبران با ساحران و جادوان، خود پیامبران نیز، به دلیل معجزات خارق العاده ای که داشتند، گاه متهم به ساحری می شدند. از این رو مجبور بودند برای اثبات حقانیتشان، در معرض امتحان ناباوران قرار بگیرند. داستان تقابل موسی و ساحران فرعون از جمله ی این موارد است. از دیدگاه مولانا، این نوع تقابل درواقع تقابل لعنت الهی و رحمت الهی بوده است:

زین عصا تا آن عصا، فرقی است ژرف زین عمل تا آن عمل، راهی شگرف
لعنه‌الله این عمل را در قفا رحمه‌الله آن عمل را در وفا
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۷)

از دیگر اشارات قرآنی درباره‌ی سحر، ماجرای سامری است. طبق آیات ۱۴۲ سوره‌ی اعراف و ۸۸ سوره‌ی طه، زمانی که موسی به مدت سی روز، به کوه طور رفت تا دستورات الهی را از خدا دریافت کند، به دلیل تأخیر ده‌روزه‌ی او، شخصی مرتد به نام سامری، به حيله طلاهای بنی‌اسرائیل را تصاحب کرد و برای آنان، که به یاد گاو آپیس افتاده بودند، مجسمه‌ای زرین به هیئت گوساله ساخت و در آن دمید و گوساله جان گرفت و آن را خدای بنی‌اسرائیل معرفی کرد. «سامری در ادبیات فارسی، به سحر و جادوگری و کذب و خدانشناسی معروف است و به‌ویژه گوساله‌ی او به‌عنوان مظهر فریب و تحمیق و ناآگاهی زبانزد است» (یاحقی، ۱۳۹۲: ۴۴۴). حافظ نیز در شعر خود، گاهی از سامری یاد می‌کند:

کرشمه‌ای کن و بازار ساحری بشکن به غمزه، رونق و ناموس سامری بشکن
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۲۹)

قیاس کردم و آن چشمِ جادوانه‌ی مست هزار ساحرِ چون سامریش در گُله بود
(همان: ۱۱۳)

افزون‌بر داستان‌های مذکور، یکی از مهم‌ترین آیاتی که در آن، به موضوع جادو اشاره شده است، آیه‌ی ۵۱ سوره‌ی قلم یا همان آیه‌ی «وان یکاد» است. درباره‌ی شأن‌نزول این آیه گفته‌اند که برای جلوگیری از چشم‌زخم یکی از مشرکان نازل شده بود. حافظ نیز یک بار از این آیه، آن‌هم به همان منظور یادشده، استفاده کرده است:

حضور خلوت انس است و دوستان جمع‌اند «وان یکاد» بخوانید و در فراز کنید
(همان: ۱۸۷)

البته به‌جز این آیه، برخی مفسران آیه‌ی ۶۷ سوره‌ی یوسف را نیز ناظر بر چشم‌زخم دانسته‌اند و بر این عقیده‌اند که دستور یعقوب مبنی بر وارد شدن یک‌باره‌ی هر ده پسرش

از یک دروازه، به خاطر ترس از چشم‌زخم بوده‌است. این احتمال از سوی شیخ طوسی رد شده‌است و ایشان دلیل آن را ترس از آسیب رساندن مأموران حکومتی یاد کرده‌اند (طوسی، ۱۴۱۳: ۱۶۷).

اعتقاد به چشم‌زخم، همواره از مهم‌ترین باورها جادویی در زندگی آدمی بوده‌است. به باور ملاصدرا، «برخی نفوس در قوه‌ی وهمیه به حدی می‌رسند که می‌توانند بر مواد خارجی تأثیر بگذارند و چشم‌زخم به همین مقوله تعلق دارد» (ملاصدرا، ۱۳۸۳: ۴۴۲). در بیشتر ادیان و تمدن‌های کهن، اشاراتی به چشم‌زخم دیده می‌شود. مثلاً یهودیان ۹۹ درصد از مرگ‌ها را ناشی از چشم‌زخم می‌دیدند (شختر، ۱۹۷۷: ۱۹۱-۱۹۲). اعراب جاهلی نیز به چشم‌زخم عقیده داشتند و آن را نه تنها منحصر در انسان‌ها، بلکه نتیجه‌ی نگاه برخی از حیوانات نیز به‌شمار می‌آوردند (جاحظ، ۱۳۸۹: ۱۳۱-۱۳۲). در اروپا نیز عموماً بر این عقیده بودند که اشخاصی بدچشم وجود دارند که تنها با نگاه به افراد و حیوانات می‌توانند به آن‌ها آسیب برسانند (اسکار و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۰). طبق گزارش کتاب سوم دینکرد نیز جادوگری یکی از پنج عامل اهریمنی درون انسان است که اساس آن بدچشمی، شورچشمی، چشم‌زخم، رشک و حسد است و راه غلبه بر آن، افزایش نیک‌چشمی یا خیرخواهی است.

برای رهایی از چشم‌زخم، راه‌حلهایی پیشنهاد می‌شده‌است. یکی از آن‌ها، همراه داشتن طلسم‌های حفاظتی نیرومندی بود که بر آن تصویر یک چشم قرار داشت. این تمثال «نماد خدایان بود، با این عنوان که آن‌ها همه‌چیز را می‌بینند و همه‌چیز را می‌دانند و خصوصاً در آثار به‌جامانده از مصر باستان بسیار دیده می‌شود» (هال، ۱۳۹۰: ۲۳۸).

در برخی مناطق آسیایی، دودکردن اسپند و شکستن تخم‌مرغ را در دفع چشم‌زخم مؤثر می‌دانند. (دایره‌المعارف / اسلامی، ذیل مدخل «چشم‌زخم»). اعراب جاهلی نیز در همین زمینه، تدابیر مختلفی می‌اندیشیدند، از جمله این‌که هرگاه تعداد شتران کسی به عدد هزار می‌رسید، یک چشم بهترین شتر خود را کور می‌کردند (جاحظ، ۱۳۸۹: ۱۷). در روایات اسلامی نیز آمده‌است که همراه داشتن برخی تعویذات می‌تواند لطمات

چشم‌زخم را از دارنده‌ی آن دور کند؛ مثلاً پیامبر اکرم (ص) هر روز با خواندن معوذتین (سوره‌های فلق و ناس)، خود را از چشم بد و آسیب جادوگری بعضی یهودیان دور می‌داشتند. در روایتی، از امام رضا (ع) نقل شده‌است که «برای دفع چشم‌زخم، نوشته‌ای از سوره‌ی حمد، معوذتین و آیه‌الکرسی را در شیشه‌ای قرار دهید» (طبرسی، ۱۳۸۰: ۴۱۴).

حافظ نیز به کرات به موضوع چشم‌زخم یا چشم بد اشاره کرده‌است، تا آنجا که می‌توان این مورد را پربسامدترین جلوه‌ی جادو در شعر او دانست:

آن شد که چشم بد نگران بودی از کمین خصم از میان برفت و سرشک از کنار هم
(حافظ، ۱۳۶۸: ۲۸۲)

می‌کشیم از قدح لاله، شرابی موهوم چشم بد دور، که بی مطرب و می مدهوشیم!
(همان: ۲۸۰)

ازجمله آداب پرکاربرد رهایی از چشم‌زخم در میان ایرانیان، اسپند دود کردن بوده‌است. این باور هنوز هم در میان مردم دیده می‌شود. هدایت در *نیرنگستان* می‌گوید: «نوزاد کوچک را وقتی نشان می‌دهند، هرکدام از حضار، یک نخ از لباسشان را می‌دهند تا آن را با اسفند دود بکنند که بچه نظر نخورد. گاهی برای رفع بیماری و دفع چشم‌زخم نیز اسفند دود می‌کنند و سپس اوراد مخصوصی را می‌خوانند» (هدایت، ۱۳۵۶: ۳۲). حافظ در ابیات زیر، به این کارکرد دانه‌ی اسفند اشاره کرده‌است:

هرآن‌که روی چو ماهت به چشم بد بیند بر آتش تو، به جز جان او سپند مباد
(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۱۰)

بر آتش رخ زیبای او، به جای سپند به غیر خال سیاهش، که دید به دانه؟
(همان: ۳۴۴)

بازار شوق گرم شد، آن سروقد کجاست تا جان خود بر آتش رویش کنم سپند
(همان: ۹۵)

از دیگر اشارات قرآنی به جادو، اصطلاح «سحر مبین» یا جادوی آشکار است. این تعبیر در آیه‌های ۱۳ سوره نمل، ۱۵ سوره صافات، ۴۳ سوره سبا و ... آمده است و توصیفی است که کافران به هنگام موضع‌گیری در برابر معجزات الهی به کار می‌برده‌اند و با اشاره به آن و طبق آیه ۵۲ سوره ذاریات («مَا أَتَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلَّا قَالُوا سَاحِرٌ أَوْ مَجْنُونٌ»)، فرستادگان خدا را جادوگر یا دیوانه می‌خواندند. حافظ نیز از این اصطلاح در کنار معجزه یاد می‌کند و چشمان معشوق را «جادویی آشکار» می‌داند که با معجزه‌ی زیبایی‌اش ترکیب شده است:

جمالت معجز حسن است، لیکن حدیث غمزات سحر مبین است
(همان: ۴۱)

۶. سحر در شعر

سحر کاهی را به صنعت، گه کند باز کوهی را چو کاهی می‌تند
زشت‌ها را نغز گرداند به فن نغزها را زشت گرداند به ظن
(مولوی، ۱۳۸۶: ۵۰۹)

جادوان، کاهنان، رازاندیشان و درویشان همواره از جادوی کلام موزون باخبر بودند و ارزش و کارایی آن را نادیده نمی‌انگاشتند. سخنان مسجع کاهنان و شعرهای جادوانه‌شان گواه تاثیرگذاری انکارناپذیر شعر در عمل جادوانه است. در این افسون‌ها، همواره نظم خاصی تکرار می‌شود و با آن که معنای بسیاری از آن‌ها آشکار نیست، اما سبک بیان آن‌ها نوعی وزن را فرا یاد می‌آورد که با گذشته‌ی دور و شاید ناخودآگاه قومی و تباری به هم پیوسته است. از این رو بخشی از سحرها، اورادی خواندنی یا نوشتنی بودند و در آن، «کلمه» مؤثر واقع می‌شد. سخن معروف پیامبر، که «إِنَّ مِنَ الْبَيِّنَاتِ كَسْحَرًا»، بیانگر همین نقش و اهمیت کلام در تسخیر دل‌هاست. مجلسی در تبیین این حدیث، که چرا سخن خوب به سحر مانند شده است، دو علت می‌آورد: «یکی به خاطر دل‌نشینی و لطف، زیرا سحر قلب را جذب می‌کند، و دیگر این که کسی که بر سخن چیره است می‌تواند خوب را بد و بد را خوب بنمایاند و این هم به سحر مانند است» (مجلسی،

۱۴۰۳: ۲۷۷-۲۷۸). از این روح‌حافظ گاه در مقام مفاخره، شعرش را به لحاظ فریبندگی و انجذاب قلوب، به سحر مانند می‌کند:

حافظ، حدیثِ سحرِ فریبِ خوشت رسید تا حد مصر و چین و به اطراف روم و ری
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۸۷)

منم آن شاعرِ ساحر، که به افسونِ سخن از نیِ کلکِ همه، قند و شکر می‌بارم
(همان: ۲۹۸)

افزون‌بر این، او معشوق را همچون ساحری می‌داند که با چشم‌های خمار و موی کفرآمیزش، او را جادو می‌کند:

ز کفرِ زلفِ تو، هر حلقه‌ای و آشوبی ز سحرِ چشمِ تو، هر گوشه‌ای و بیماری
(همان: ۳۷۵)

در چشمِ پرخمار تو پنهانِ فسونِ سحر در زلفِ بی‌قرار تو پیدا قرار حسن
(همان: ۳۱۷)

هم جانِ بدن دو نرگسِ جادو سپرده‌ایم هم دلِ بدن دو سنبلِ هندو نهاده‌ایم
(همان: ۲۹۲)

از دیگر ابیات بحث‌برانگیزی که در آن، خواهی به مقوله‌ی جادوانه بودن معشوق اشاره کرده‌است، بیت زیر است که به دلیل دوگانه‌خوانی واژه‌ی «سحر» (سحر یا سَحر)، با ابهاماتی در تفسیر و توضیح روبه‌رو شده‌است:

چشمِ جادوی تو خود عینِ سوادِ سحر است

لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده‌است
(همان: ۳۳)

در این بیت، واژه‌هایی که با فضای مدنظر ما هماهنگی دارند واژگان «عین»، «سواد»، «نسخه» و «سقیم» هستند. در لغت‌نامه‌ی دهخدا، یکی از معانی‌ای که برای کلمه‌ی «عین» آمده، «چشم کردن، چشم‌زخم رسانیدن، بر چشم زدن و چشم زدن» است (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل واژه‌ی «عین»). افزون‌بر این، کلمه‌ی «عین»، به‌ویژه در فضای این بیت،

«عین‌الکمال» را به ذهن متبادر می‌کند که معادل اصطلاح «چشم‌زخم» است. جالب اینجاست اگر در ذهن خود، این واژه را به صورت کاملش (یعنی «عین‌الکمال») فرض کنیم، در آن صورت، کلمه‌ی «کمال» با واژه‌ی «سقیم»، که به معنای «بیمار و ناقص» است، ایهام تضادی زیبا را می‌آفریند که این برآیند با ساختار ذهنی - زبانی حافظ در مهندسی ویژه‌ی کلمات همخوانی دارد. واژه‌ی دیگر «سواد» است که به معنای «رونوشت» و «سیاهه» است. از این دیدگاه، سواد با سحر، که در آن، هنوز سیاهی در آسمان غلبه دارد، هماهنگ است، اما این واژه از دیگر سو، با «سحر» نیز همخوانی دارد، زیرا از دیرباز، بسیاری از سحرها شامل ادعیه و ذکرهای نوشتنی بوده‌اند. واژه‌ی «سقیم» نیز به معنای «بیمار، ناخوش، نادرست و ناصحیح» است (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل واژه‌ی «سقیم») و علاوه بر آن، مجازاً به معنای هر چیز ناقص هم هست (به نقل از غیاث‌اللغات) که هریک از این معانی را می‌توان در ارتباط با دیگر واژگان بیت در نظر گرفت.

با این توضیح، یک تعبیر این بیت آن است که رابطه‌ی «چشم» و «سقیم» را به معنای چشمی بگیریم که حالتی بیمارگونه و خمار دارد. این تصویر را خواجه در دیگر اشعارش نیز آورده‌است:

پیش چشم تو بمیرم، که بدان بیماری می‌کند درد مرا از رخ زیبای تو خوش
(حافظ، ۱۳۶۸: ۲۳۱)

تعبیر دیگر از ارتباط میان چشم و سقیم و نسخه به دست می‌آید. این حالت با حرمت سحر هماهنگی دارد، زیرا اساساً سحر، جادو و طلسم حرام و نارواست (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۱۳۹). به دیگر سخن، چشم جادوانه‌ی معشوق همچون نسخه‌ای ساحرانه بود که می‌توانست بیماری ایجاد کند. باری، حافظ برای این که بتواند توصیف حالت خمار یا بیمارگونه‌ی محبوبش را نشان دهد و توأمان فضایی جادوانه و طبیبانه را نیز خلق کند، واژه‌ی «سقیم» را به کار برده‌است. البته مطابق اشاراتی که در صفحات پیشین آوردیم، جادو و پزشکی از هم دور نبوده‌اند و در زمینه‌ی جادوی سفید، پیوندی دیرین و به ظاهر نیکو داشته‌اند.

فارغ از شواهدی که درباره‌ی سحر به آن‌ها اشاره کردیم، آنچه بیش از همه کنجکاوی نگارنده را به‌سوی این موضوع کشانید، غزل زیر بود:

زلفت هزار دل به یکی تار مو ببست	راه هزار چاره‌گر از چار سو ببست
تا عاشقان به بوی نسیمش دهند جان	بگشود نافه‌ای و در آرزو ببست
شیدا از آن شدم که نگارم، چو ماه نو،	ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست
ساقی به چند رنگ، می اندر پیاله ریخت	این نقش‌ها نگر که چه خوش در کدو ببست
یا رب، چه غمزه کرد صراحی، که خون خم	با نعره‌های غلغلش اندر گلو ببست
مطرب چه پرده ساخت که در پرده‌ی سماع	بر اهل وجد و حال، درِ های‌وهو ببست
حافظ، هرآن‌که عشق نورزید و وصل خواست	احرام طوف کعبه‌ی دل بی‌وضو ببست

(حافظ، ۱۳۶۸: ۵۸)

برای درک معانی این بیت، با مراجعه به شروح معتبر دیوان حافظ، دریافتم که آن ظرافت‌های معنایی ویژه‌ای که در این غزل مشاهده می‌کنم از سوی پژوهشگران مکشوف نشده‌است. این در حالی است که در این غزل، حافظ از امکانات زبانی و معنایی ویژه‌ای بهره برده و از این طریق، بر قوت و چندگانگی سخنش افزوده‌است. در ادامه، به مواردی از آن‌ها اشاره می‌کنم.

زلفت هزار دل به یکی تار مو ببست راه هزار چاره‌گر از چار سو ببست
(همان: ۵۸)

اولین چیزی که در این غزل، ذهن را به سحر معطوف می‌کند ردیف شعر است، یعنی واژه‌ی «ببست». در لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل مصدر «بستن» چنین آمده‌است: «چیزی را به چیز دیگر یا به جایی با بند پیوستن؛ مقابل گشودن، باز کردن؛ بند کردن؛ مسدود کردن؛ منجمد کردن؛ سحر کردن و افسون کردن.» مصدر «بستن» در عالم ساحری، مفهوم «ایجاد گره کردن» را تداعی می‌کند. مثلاً جادوگران به کسی که دچار مشکلی شده باشد می‌گویند: «کارت را بسته‌اند» یا «گرهی در کارت بسته‌اند» که حافظ

نیز در ابیات زیر، از مفهوم «گره در کاری افکندن» و نیز نقطه‌ی مقابل آن، یعنی «گره از کاری گشودن»، بهره برده‌است:

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند گره از کار فروبسته‌ی ما بگشایند
(همان: ۱۰۳)

بر ما بسی کمان ملامت کشیده‌اند تا کار خود ز ابروی جانان گشاده‌ایم
(همان: ۳۰۳)

در این حالت، ساحران به‌منظور گشایش گره‌ها، کارهایی انجام می‌دادند که یکی از آن‌ها، «دمیدن» یا «فسون دمیدن» در گره‌ها بود. البته این عمل برای گره‌افکنی در کارها نیز انجام می‌شده‌است که آیه‌ی ۳ سوره‌ی فلق ناظر به این موضوع است: «وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ» و از شر زنان دمنده در گره‌ها به تو پناه می‌برم. حافظ نیز در بیت زیر، به افسون‌های دمیدنی اشاره می‌کند:

برو فسانه مخوان و فسون مدم، حافظ کزین فسانه و افسون، مرا بسی یاد است
(همان: ۲۹)

از آنجا که دمیدن معادل هوایی است که آن را از سینه خارج می‌کنیم، در فضای غنایی شعر حافظ، گاه به‌جای آن، از معادل‌های نزدیک نظیر «نسیم» نیز استفاده شده‌است:

دلا، چو غنچه، شکایت ز کار بسته مکن که باد صبح نسیم گره‌گشا آورد
(همان: ۱۱۵)

غنچه گو تنگدل از کار فروبسته مباش کز دم صبح، مدد یابی و انفاس نسیم
(همان: ۲۹۵)

ز کار ما و دل غنچه صد گره بگشود نسیم گل، چو دل اندر پی هوای تو بست
(همان: ۳۹)

پس از ردیف «بست»، عبارتی که در بیت غزل یادشده جلب توجه می‌کند «تار مو» و، به‌تبع آن، تعبیر «با تار مو بستن» است. شایان ذکر است که یکی از مواد پرکاربردی که ساحران در اسحار خود به‌کار می‌بردند، مو بوده‌است. برخی اقوام، مو را در شمار

اندام‌های زنده می‌پنداشتند و آن‌ها را «همچون طلسم، در جادو کردن اشخاص و دستیابی یا زیان رساندن به آن‌ها به کار می‌بردند» (اوستا، ۱۳۷۴: ۸۴۱). پیش‌تر نیز اشاره کردیم که ایرانیان برای رهایی از جادوی سیاه جادوان، ناخن و موی خود را از دسترس آن‌ها دور می‌داشتند. هرچند آویخته شدن دل عاشقان بر زلف معشوق، از مضامین رایج شعر عرفانی است و راه پریچ‌وخم و جان‌ستان سلوک را به تصویر می‌کشد،^۷ اما با توجه به عبارات «بستن»، «تار مو»، «راه بستن» و «چاره‌گر»، فضایی جادویی نیز به تصویر کشیده می‌شود، چراکه ساحران چاره‌گر، با بستن تار مویی، راه را برای فرد یا افرادی می‌بستند و مانع کار او می‌شدند. خاقانی نیز به رابطه‌ی سحر و ساحری و موی اشاره دارد:

کشتی‌ام موی نیاززده به سحر ساحرا نادره‌کارا که تویی!
(خاقانی، ۱۳۵۷: ۶۷۲)

نکته‌ی دیگری که فضای جادوانه‌ی بیت را تقویت می‌کند واژه‌ی «چاره‌گر» است. این واژه در لغت‌نامه‌ی دهخدا، به این معانی آمده است: «صاحب تدبیر؛ آن‌که در کارها تدبیر و تأمل کند؛ کسی که به حیل و تدبیر و تفکر کارها را بسامان کند.» رواقی در فرهنگ جامع شاهنامه، این واژه را در معانی «راه‌حل، تدبیر، حیل، نیرنگ، فریب، افسون و دستان» آورده و برای آن شواهد زیر را ذکر کرده است:

نهانی ز سودابه‌ی چاره‌گر همی‌بود پیچان و خسته‌جگر
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۲۰۸)

به ایرانیان گفت بیدار بید که من کردم آهنگ دیو سپید
یکی پیل جنگی و چاره‌گر است فراوان به گرد اندرش لشکر است
(همان: ۱۴۴)

تا عاشقان به بوی نسیمش دهند جان بگشود نافه‌ای و در آرزو بیست
(حافظ، ۱۳۶۸: ۵۸)

در این بیت نیز می‌توان صراحتاً و تلویحاً واژه‌هایی متناسب با فضای جادو را برداشت کرد. واژه‌ها و تعبیر صریح این بیت «بگشود» و «در آرزو بستن» هستند و

اشارات پنهانی آن نیز «با نافه گشودن» و «جان دادن با بوی». در حالت اول، حافظ تضادی معنایی را میان فعل «گشودن» و «بستن» ایجاد کرده‌است. این شگرد در برخی دیگر از ابیات او نیز آمده‌است:

خدا چو صورت ابروی دل‌گشای تو بست گشادِ کارِ من اندر کرشمه‌های تو بست
(همان: ۳۹)

گشادِ کارِ مشتاقان، در آن ابروی دل‌بند است خدا را یک نفس بنشین، گره بگشا ز پیشانی
(همان: ۴۰۷)

با این حال، این بیت با توجه به واژه‌ی «نسیم» و «نافه»، که اشاراتی غیرمستقیم به فضای جادویی هستند، معنای دیگری هم می‌یابد، زیرا به عقیده‌ی شیخ مرتضی انصاری، سحر انواع مختلفی دارد: «کلامی است که به زبان جاری کنند (اورادی که مفهوم نباشد)، یا چیزی که بنویسند، یا نوشته‌ای که به همراه دارند، یا اورادی که بخوانند و بر ریسمانی بدمند و سپس گره بزنند، قسمی که بدمند به موجوداتی مثل جن یا شیاطین یا ملک که فلان کار را برایشان انجام دهند [و] یا بخور دهند» (انصاری، ۱۴۱۰: ۳۶-۳۷). در این بیت نیز کلمه‌ی «نسیم» تلویحاً دم یا نفّسی را تداعی می‌کند که چاره‌گر بر گره‌ها می‌دمد تا گرهی را بیفکند یا آن را بگشاید. همچنین نافه، به دلیل این که ماده‌ای خوش‌بوست و بویی را می‌پراکند، می‌تواند با عمل بخوردادن در تناسب باشد.

شیدا از آن شدم که نگارم، چو ماهِ نو، ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست
(همان: ۵۸)

مفهوم کلی این بیت دربردارنده‌ی این باور دیرین است که «اگر مصروع به ماه نو نگاه کند، شیدا می‌شود» (طوسی، ۱۳۴۵: ۳۲). اگر این بیت را در حکم نتیجه و ادامه‌ی فضای دو بیت پیشین بدانیم و وحدتی عمودی را میان سه بیت آغازین غزل فرض کنیم، این نتیجه به دست می‌آید که همه‌ی جادویی‌هایی که در دو بیت پیشین از آن یاد شد باعث شده بود که نگارم (که برای اوقاتی پنهان شده بود)، همچون ماه نو، به مدت کوتاهی جلوه‌گری کند، اما نهایتاً دوباره رخ فرو می‌بندد. افزون‌بر شیدایی‌ای که از دیدنِ

ماه نو به مصروعان دست می‌دهد، نوعی دیگر از شیدایی نیز وجود داشت که با دیدن پریان به‌دست می‌آمد. گفتنی است که طبق استنادات کهن، جن و پری می‌توانند باعث دیوانه شدن انسان شوند و «رابطه‌ی پری با افسون و رؤیا و دیوانگی، از دیدگاه روان‌شناسی مذهب و اساطیر، امری طبیعی است» (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۲۵). حافظ هر دو نوع این شیفتگی را در بیتی دیگر در کنار هم آورده‌است:

مگر دیوانه خواهم شد در این سودا، که شب تا روز

سخن با ماه می‌گویم، پری در خواب می‌بینم

(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۱۲)

هرچند دیگر ابیات این غزل را نمی‌توان مانند سه بیت آغازین، با اطمینان بیشتری به فضای جادوانه پیوند داد، اما برخی واژگانی که در بیت چهارم غزل می‌آیند می‌توانند تداعی‌کننده‌ی این فضا باشند، واژگانی از قبیل «چند رنگ»، «نقش‌ها»، «پرده» و حتی واژه‌ی «کدو». حمیدیان در توضیح «کدو» آورده‌است: «ظرف شراب. و خواجه از نقش در کدو بستن، مفهومی عرفانی را اراده کرده‌است، لیکن از نقوشی الهام گرفته که ظاهراً بر روی کدو برای تزیین رسم می‌کرده‌اند، هم‌چنانکه بر روی ظروف سفالی، چینی و ... رسم می‌کردند و می‌کنند» (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۰۷۲) از دیگر سو می‌توان گفت که ساقی کاری شگفت انجام می‌دهد و به چند رنگ، می‌های گوناگون در پیاله می‌ریزد و کار او چیزی شبیه به شعبده و جادوگری است. از این رو این تعبیر حافظ، صرف‌نظر از فضای عرفانی آن، ذهن را هرچند دور و پنهان، به تعویذی به نام «چشم‌ارو» رهنمون می‌سازد که منظور از آن، «سبویی سفالین بوده‌است که بر روی آن، چهره‌ی آدمی را با چشم و رویی زیبا نقش می‌کردند و در آن سکه می‌انداختند و در شب چهارشنبه‌سوری، برای دفع بلا و چشم‌زخم، آن را از بام خانه به زیر می‌افکندند و می‌شکاندند» (رجایی، ۱۳۸۹: ۴). برای وجود پیشینه‌ی تاریخی چشم‌ارو در سنت ادبی پیش از حافظ، می‌توان به اشاره‌ی سعدی در حکایتی از بوستان، با مطلع «یکی زهره‌ی خرج کردن نداشت»، رجوع کرد. در این صورت، «کدو» با «نقش» و «رنگ» در تناسب قرار می‌گیرد و همان

نقش و نگارهایی که بر روی کوزه نقش می‌کردند را تداعی می‌کند. غیر از مواردی که اشاره کردیم، نمونه‌های دیگری از سحر و اعمال جادوانه در شعر حافظ وجود دارد که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۶.۱. نعل در آتش افکندن

انسان آغازین، از آنجا که محیط پیرامونش را مملو از ارواح نیک و بد می‌دانست، بر آن بود تا «ارواح مساعد و موافق پدیده‌های سازگار با زندگی خود را بر سر مهر آورد و از مَرّاحم و الطاف آنان، به نفع زندگی خود یاری جوید و، از سوی دیگر، ارواح مخالف و دشمن را از خود دور کند تا زخم و ضربه‌ای به آنان نرساند. ازاین‌رو او جان‌ها یا ارواح را با اوراد و اذکار مهرآمیز و محبت‌انگیز جلب می‌کرد» (آزادگان، ۱۳۸۷: ۲۳). یکی از رایج‌ترین اعمال ساحرانه، که در شعر فارسی نیز بسامد قابل‌توجهی دارد، «نعل در آتش افکندن» است. گوهرین در توضیح این عمل گفته‌است: «این کار عملی است که جادوگران می‌کنند و آن‌چنان است که نعلی را می‌گیرند و بر آن اعداد و اسمایی نقش می‌کنند و در آتش می‌نهند و اوردای می‌خوانند و بر آن می‌دمند و چنان پندارند که با این عمل می‌توانند محبت کسی را در دل دیگری زیادت نمایند و تا آن حد او را بی‌قرار و آشفته و شیدا می‌سازند که به تعجیل و شتاب به‌سوی آن‌که برایش نعل در آتش افکنده‌اند بشتابد.» (گوهرین، ۱۳۷۱: ۲۷۳). حافظ نیز از تعبیر نعل در آتش افکندن، در بیت زیر استفاده کرده‌است:

در نهان‌خانه‌ی عشرت، صنمی خوش دارم

کز سر و زلف و رخس، نعل در آتش دارم

(حافظ، ۱۳۶۸: ۲۷۹)

در ادامه‌ی همین غزل، او فضای ساحرانه‌ی بیت نخست را تقویت می‌کند:

عاشق و رندم و می‌خواره، به آواز بلند

وین‌همه منصب از آن حور پری‌وش دارم

گر تو زین دست، مرا بی‌سروسامان داری

مَنْ بِهِ آهٍ سَحَرَتْ، زلفِ مشوش دارم

(همان: ۲۷۹)

در بیت نخست، حافظ به «پری» اشاره می‌کند. این واژه هرچند در این بیت صفت «حور» (معشوق زیبارو) است، اما در اصل، پریان موجوداتی موهوم و زیبا بودند که اصلشان از آتش بود و با چشم دیده نمی‌شدند. این موجودات در بخش‌هایی از /وستا، ازجمله در یشت‌ها، جنس مؤنث دیوان معرفی شده‌اند و از طرف اهریمن گماشته شده‌اند و جزو لشکر او به حساب می‌آمدند. اشاره به این موجود در کنار تعبیری چون «نعل در آتش نهادن» و نیز «بی‌سروسامان داشتن» و نیز واژه‌ی «سَحَر»، که با ایهامی دوگونه‌خوانی می‌توان آن را «سِحَر» نیز خواند، فضای عمومی غزل را با جادو پیوند می‌دهد. افزون‌بر این، حافظ در بیتی دیگر از پری سخن گفته و این بار به ویژگی ناپیدا بودن او اشاره داشته‌است:

پری نهفته رخ و دیو در کرشمه‌ی حسن

بسوخت دیده ز حیرت، که این چه بلعجبی‌ست

البته گویا در این بیت، حافظ به سیمای اهریمنی پری اشاره‌ای ندارد و، برعکس، با قرار دادن او در برابر دیو، جایگاه آن را برمی‌کشد، اما با این حال، از مشخصه‌ی ناپیدا بودن پری غافل نمانده‌است.

۲.۶. خواب‌بستن

خواب‌بستن به معنای «شوراندن خواب کسی و نگذاشتن او تا که به خواب رود» است (آنندراج ذیل خواب بستن). این کار از اعمالی است که جادوان به‌منظور تأثیرگذاری بر سلامت جسم و جان فرد موردنظر انجام می‌دادند؛ به این معنا که با جادو، سبب نخواستن شخص مدنظر می‌شدند که درنهایت منجر به دیوانگی، بیماری و مرگ او می‌شده‌است. حافظ در بیت زیر، به این عمل جادوانه اشاره کرده‌است:

خواب بیداران بیستی، وانگه از نقش خیال تهمتی بر شب‌روان خیل خواب انداختی
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۷۸)

پیش از او، سعدی و مولانا نیز به خواب بستن اشاره داشته‌اند:

گویی دو چشم جادوی عابد فریب او بر چشم من به سحر، بیستند خواب را
(سعدی، ۱۳۴۳: ۷)

چون خواب را درهم زدی، درده شراب ایزدی

زیرا نشاید در کرم، بر خلق بستن هر دو در

(مولوی، ۱۳۷۵: ۴۰۵)

۳.۶. حرز یا تعویذ

حرز یا تعویذ دعایی است که بر کاغذ یا چیزی شبیه به آن می‌نویسند و آن را در محفظه‌ای پارچه‌ای یا چرمی می‌گذرانند و بر بازو می‌بندند و همیشه با خود دارند. «عمده‌ترین علت استفاده از تعویذ، احیاناً برای جلوگیری از چشم‌زخم بوده‌است. از چیزهای مختلفی به‌عنوان تعویذ استفاده می‌شد که یکی از متداول‌ترین آن‌ها، جواهرات و سنگ‌های قیمتی، بخشی از اندام‌های حیوانات، چیزهای پلید و نجس بوده‌است» (همایونی، ۱۳۴۸: ۳۳۷) گاه نیز از تعویذهایی نوشتاری استفاده می‌کردند که «حاوی نام یا عباراتی بودند که آن‌ها را واجد قدرت قدسی یا جادویی می‌پنداشتند» (عربستانی، ۱۳۸۳: ۳۵-۳۶). در میان مسلمانان، تعویذهایی نظیر گردن‌بند الله، آیه‌ی «وان یکاد» و سوره‌ی یاسین متداول بوده‌است. حافظ اما در ابیات زیر، به حرزی نوشتنی اشاره می‌کند که در یک مورد، خط مشک‌بار دوست است و در دیگری، شعر خوش خود:

آن پیک نامور که رسید از دیار دوست آورد حرز جان ز خط مشک‌بار دوست
(حافظ، ۱۳۶۸: ۷۰)

کلک تو خوش نویسد، در شأن یار و اغیار تعویذ جان‌فزایی، افسون عمرکاهی
(همان: ۴۰۱)

افزون‌بر این، در سنت نبوی، به‌جز خواندن معوذتین، خواندن سوره‌ی اخلاص نیز مرسوم بوده‌است. در این حالت، «بعد از خواندن آن دو سوره، به کف دست می‌دمیدند و بر بدن مسح می‌کشیدند و از این روش برای برکت، شفا و محافظت استفاده می‌کردند» (طبرسی، ۱۳۸۰، ج ۱۰: ۸۶۵). حافظ نیز در بیت زیر، به این باور اشاره کرده و خواندن سوره‌های قرآنی را در کنار همراه داشتن حرز یمانی آورده‌است:

بس که ما فاتحه و حرز یمانی^۸ خواندیم

وز پیاش سوره‌ی اخلاص دمیدیم و برفت

(حافظ، ۱۳۶۸: ۹۰)

۷. نتیجه‌گیری

روی‌هم‌رفته، جادو، به‌عنوان یکی از جلوه‌های فرهنگ عامه، در ادبیات نیز انعکاس یافته‌است. این باور در گذشته، مکمل تفکر و رفتار دینی مردم بوده و پیوندی ناگسستنی با جوامع ابتدایی داشته‌است. در گذر از عصر اسطوره و ورود به تاریخ، هرچند از حضور و تأثیر جادو در فرهنگ جوامع تا حدودی کاسته شد، اما باور به آن، هیچ‌گاه به‌طور کامل از بین نرفت و ردپای آن هنوز در باورهای عمومی مردم دیده می‌شود، تا آنجا که می‌توان بازتاب‌هایی از آن را در آثار مختلف ادبی جست‌وجو کرد. شعر حافظ نیز، به‌رغم برخورداری از ابعاد فکری و فلسفی عمیق خود، از این اشارات جادوانه دور نمانده و خواجه به‌منظور ساختن مضمون و تکمیل تصویرسازی‌های هنری خود، نمودهای پنهان و آشکاری را در این باره به‌کار برده‌است.

یادداشت‌ها

۱. رَشَنُ از ایزدان بزرگ مزدیسنا و ایزد دادگری است. او در روز پسین (آخرت)، به‌عنوان سومین داور پس از مهر و سروش حضور دارد. یشت دوازدهم/اوستا، رشن‌یشت، در ستایش اوست.
۲. به روایت *وندیداد*، زمانی که کسی هیزم خوش‌بو بر آتش می‌نهد، «در هر سو که باد بوی خوش آتش را می‌برد، هزار دیو و دو هزار جادو و پری نابود می‌شود» (*وندیداد*، فرگرد ۸، بندهای ۷۹-۸۰). طبق این باور، یکی از وظایف آتش، «سوختن و شکست دادن جادوان و پریان است» (*زادسپرم*، ۱۳۶۶: فصل ۳، بند ۸۳).
۳. مولانا در دفتر سوم *مثنوی*، در داستان «استدعای آن مرد از موسی زبان بهایم با طیور را»، به این باور اشاره می‌کند که سگ و خروس و دیگر حیوانات اهلی بلا را از اهل خانه دفع می‌کنند.
۴. «یهود از آنچه شیاطین در عصر سلیمان (از کتاب مدوَن جادوی خود) می‌خواندند پیروی کردند و سلیمان کفر نورزید (گناه سحر را، که در آن عصر، سبب کفر یا به‌منزله‌ی کفر بود، مرتکب نشد)، ولکن شیاطین کفر ورزیدند که به مردم سحر می‌آموختند و نیز از آنچه بر دو فرشته‌ی هاروت و ماروت در سرزمین بابل نازل شده بود [پیروی کردند]، با آن‌که آن دو هرگز به کسی یاد نمی‌دادند، مگر آن‌که می‌گفتند: ما فقط وسیله‌ی آزمایشیم [و سحر را فقط برای مقابله با ساحران و ابطال سحرشان به تو می‌آموزیم]. پس زنهار که کفر نورزی [و سحر را در مورد ممنوع آن به‌کار نبندی]. ولی آن‌ها از آن دو فرشته چیزی را می‌آموختند که میان مرد و همسرش جدایی می‌افکند، با آن‌که آن‌ها به‌سبب آن سحر، توان ضرر به کسی را جز با اذن [تکوینی] خداوند نداشتند و پیوسته چیزی را که به آن‌ها زیان می‌رسانید و سودی نمی‌داد فرا می‌گرفتند. و به‌حقیقت [قوم یهود] می‌دانستند که هرکس خریدار چنین عملی باشد حتماً در آخرت نصیبی ندارد.»
۵. از دیگر ایباتی که حافظ در آن به چشم بد اشاره کرده، موارد زیر است:
چشم بد دور ز خال تو، که در عرصه‌ی حسن بیدقی راند که بُرد از مه و خورشید گرو
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۴۲)
آب و آتش به‌هم آمیخته‌ای از لب لعل چشم بد دور، که بس شعبده‌باز آمده‌ای
(همان: ۳۶۲)
جلوه‌ی بخت تو دل می‌برد از شاه و گدا چشم بد دور، که هم جانی و هم جانانی
(همان: ۳۵۴)

چشم بد دور، کز آن تفرقه‌ات باز آورد طالعِ نامورِ دولتِ مادرزادت
(همان: ۵۹)

دیگر ز شاخ سرو سهی، بلبل صبور گلبانگ زد که: چشم بد از روی گل به دور!
(همان: ۲۱۰)

۶. فسون دمیدن در معانی فسون خواندن، افسون کردن و فریب دادن آمده‌است. افسون کردن نیز به معانی حيله و تزویر نمودن، سحر کردن و جادو کردن آمده‌است (به نقل از لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل «فسون دمیدن» و «افسون کردن»).

۷.

در زلف چون کمندش، ای دل، مپیچ، کانبجا سرها بریده بینی، بی جرم و بی جنایت
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۵)

مقیم زلف تو شد دل، که خوش سوادى دید وز آن غریبِ بلاکش خبر نمى‌آید
(همان: ۱۹۱)

۸. منظور از حرز یمانی یا دعای سیفی، دعایی مشهور و سریع‌الاجابه است که به چند طریق از امام علی ع نقل شده‌است. «از آنجا که این دعا به فردی از یمن تعلیم داده شد به آن حرز یمانی گفته‌اند» (نوری، ۱۴۱۰، ج ۵۲: ۱۷۵).

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۷۴). ترجمه‌ی بهاءالدین خرمشاهی، تهران: انتشارات جامی و نیلوفر.
- آزادگان، جمشید. (۱۳۸۷). «جادو و جادوشناسی». *مجله‌ی آفتاب اسرار*، سال ۲، شماره‌ی ۵، صص ۶-۱۱.
- آموزگار، ژاله؛ و دیگران. (۱۳۷۰). *اسطوره‌ی زندگی زرتشت*. تهران: چشمه.
- آندراج. (۱۳۵۵). محمد پادشاه، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران: خیام.
- ابن خلدون. (۱۳۶۲). مقدمه. ترجمه‌ی محمد پروین گنابادی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- اسکار، جفری؛ و دیگران. (۱۳۹۷). *سحر و جادو در سده‌های شانزدهم و هفدهم اروپا*. تهران: بوی کاغذ.
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۶). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: سروش.
- انصاری، شیخ مرتضی. (۱۴۱۰). *المکاسب*. تحقیق سید محمد کلانتر، بیروت: مؤسسه‌ النور للمطبوعات.
- اوستا. (۱۳۷۴). ترجمه‌ی جلیل دوست‌خواه، تهران: مروارید.
- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). *بحران نقد ادبی و رساله‌ی حافظ*. تهران: دریاچه.
- براتی، پرویز. (۱۳۹۵). *بادهای افسون*. تهران: چشمه.
- بندهشن. (۱۳۹۵). *برگردان مهرداد بهار، ویراست دوم*، تهران: توس.
- بویس، مری. (۱۳۷۴). *تاریخ کیش زرتشت*. ترجمه‌ی همایون صنعتی‌زاده، تهران: توس.
- بهار، مهرداد. (۱۳۶۳). *از اسطوره تا تاریخ*. گردآورنده: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.
- _____. (۱۳۷۸). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگاه.
- _____. (۱۳۹۰). *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: فکر روز.
- پورنامدیریان، تقی. (۱۳۸۲). *گمشده‌ی لب دریا*. تهران: سخن.
- جاحظ، عمرو بن بحر (۱۳۸۹) *کتاب الحيوان*، ج ۲، بیروت: دارو مکتبه الهلال.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۸). *دیوان*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: انتشارات جاویدان.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۴). *شرح شوق*. ج ۲، تهران: قطره.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۵۷). *دیوان*. تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.

خرم‌شاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۲). *حافظ، حافظه ماست*. تهران: قطره.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه‌ی دهخدا*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

دماوندی، مجتبی. (۱۳۸۵). *جادو در اقوام، ادیان و بازتاب آن در ادب فارسی*. تهران: نشر آبرخ.

راغب اصفهانی، حسین بن محمد. (۱۴۱۲). *مفردات اللفاظ القرآن*. تصحیح صفوان عدنان داوودی، دمشق: دار القلم.

رامپوری، غیاث‌الدین محمد. (بی‌تا). *غیاث‌اللغات*. کانپور: مطبعه‌ی مجیدی.

رجایی، احمدعلی. (۱۳۸۹). «چشم‌ارو چیست؟»، *سعدی‌شناسی*. شماره‌ی ۱۳، سیزدهم، صص ۲۰۳-۲۱۰.

رواقی، علی. (۱۳۹۰). *فرهنگ شاهنامه*. تهران: مؤسسه‌ی تألیف و ترجمه و نشر آثار هنری متن.

ریاحی، محمدامین. (۱۳۶۸). *گلگشت در شعر و اندیشه‌ی حافظ*. تهران: انتشارات علمی.

سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۰). «پری؛ تحقیقی در حاشیه‌ی اسطوره‌شناسی تطبیقی». *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شماره‌ی ۹۷ تا ۱۰۰، صص ۱-۳۲.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۴۳). *غزلیات سعدی*. تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: اقبال. شختر، حیم و دیگران. (۱۹۷۷). *واژه‌های فرهنگ یهود*. مترجمان: منشه امیر و دیگران، تل‌اوئو: انجمن جوامع یهودی.

طوسی، محمدبن محمودبن احمد. (۱۳۴۵). *عجایب‌نامه*. مصحح: دکتر منوچهر ستوده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

طوسی، ابی جعفر محمد بن حسن. (۱۴۱۳). التبیان فی تفسیر القرآن، قم: جماعه المدرسین فی حوزه العلمیه بقم، موسسه النشر الاسلامی.

طبرسی. (۱۳۸۰). مجمع البیان. ترجمه ی حسین نوری و دیگران، تهران: مؤسسه ی انتشاراتی فراهانی.

عربستانی، مهرداد. (۱۳۸۳). تعمیدیان غریب. تهران: شرکت نشر نقد افکار.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). شاهنامه. تصحیح سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

کومون، فرانتس. (۱۳۷۷). ادیان شرقی در امپراتوری روم. ترجمه ی ملیحه معلم و پروانه عروج، تهران: سمت.

گزیده های زادسپرم. (۱۳۶۶). ترجمه ی راشد محصل، تهران: مؤسسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

گوهرین، صادق. (۱۳۷۱). فرهنگ اصطلاحات عرفانی. تهران: نشر زوار.

مجلسی، محمد باقر. (۱۴۰۳). بحار الأنوار. بیروت: دار الأعلمی.

مسکوب، شاه رخ. (۱۳۸۹). مقدمه ای بر رستم و اسفندیار. تهران: امیرکبیر.

ملاصدرا، محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۳). شرح أصول الکافی. تصحیح محمد خواجه ی، تهران: مؤسسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۵). کلیات دیوان شمس تبریزی. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: نشر راد.

_____. (۱۳۸۶). مثنوی معنوی. براساس تسحی قونیه، به و

پیشگفتار عبدالکریم سروش، تهران: پیام عدالت.

نوری، میرزا حسین. (۱۴۱۰). نجم ثاقب. قم: انتشارات مسجد جمکران.

هال، جیمز. (۱۳۹۰). فرهنگ نگاره ای در هنر شرق و غرب. ترجمه ی رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

هروی، محمد بن محمد. (۱۳۹۴). مفتوح القلوب. قم: مجمع ذخایر اسلامی.

همایونی، صادق. (۱۳۴۸). فرهنگ مردم سروستان. مشهد: آستان قدس رضوی.

هدایت، صادق. (۱۳۵۶). *نیرنگستان*. تهران: جاویدان.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۲). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

یشت‌ها. (۱۳۷۷). *تفسیر و تألیف / ابراهیم پورده‌وود*. تهران: انتشارات اساطیر.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۲۶۵-۳۰۴

نگاهی به پیوند هنر خوش‌نویسی و چاپ دیوان حافظ

فرهاد نصیری شیرازی*

چکیده

هنر خوش‌نویسی با شعر و ادب فارسی پیوندی ناگسستنی دارد. در این میان، هم‌زمانی تکوین عروس خطوط اسلامی، خط نستعلیق، با اعتلای دل‌انگیزترین و ماندگارترین قالب‌های شعر فارسی، غزل، در دیوان سرآمد غزل‌سرایان در ادب فارسی، حافظ شیرازی، تقارنی سخت میمون و معنادار است. جستار حاضر، که به بررسی دیوان‌های خوش‌نویسی و چاپ‌شده‌ی حافظ می‌پردازد، در چند بخش ارائه می‌شود: نخست مقدمه‌ای بر جایگاه کتابت در تمدن اسلامی، سپس نظری کوتاه بر پیشینه‌ی هنر خوش‌نویسی، آنگاه عصر حافظ و هنر خوش‌نویسی، و درنهایت صنعت چاپ و دیوان حافظ. در بخش اصلی، ابتدا از اولین دیوان‌های حافظ، که مقارن با پادشاهی محمدشاه قاجار (۱۲۲۴-۱۲۶۴ قمری)، خوش‌نویسی و در شبه‌قاره‌ی هند منتشر شده‌اند، سخن می‌رود. سپس به دیوان حافظ در قرن اخیر شمس‌ی پرداخته می‌شود که خود دو بخش را دربر می‌گیرد: از آغاز تا پایان نیمه‌ی اول قرن چهاردهم، که آثاری انگشت‌شمار را می‌توان ذکر کرد، و سپس از دهه‌ی ۶۰ تا پایان دهه‌ی ۹۰، که رونق و رواج خوش‌نویسی و چاپ دیوان حافظ، هم از نظر کمی و هم از بعد کیفی، چشمگیر است.

واژه‌های کلیدی: خوش‌نویسی، دیوان حافظ، نسخه، چاپ، انتشارات.

* استاد خوشنویسی انجمن خوشنویسان شیراز. Farhad.nasiri.shirazi@gmail.com

۱. مقدمه

خوش‌نویسی هنری اسلامی است که بیش از ۱۲۰۰ سال پیشینه دارد. این هنر «یکی از پیامدهای خجسته‌ای است که از پیوند مبارک طبع لطیف و خوی ملایم ایرانی با اسلام منادی رئوفت و رحمت برخاسته است. هرچند حکومت اسلامی بعد از مدت کوتاهی به دست ناهلان اموی و سپس عباسی افتاد، با این حال مسلمانان فرهیخته، ارزشمندترین هدیه‌ی محبوب نویافته‌ی نوشناخته، یعنی قرآن را کانون آفرینش‌های هنری خود قرار دادند؛ هنر خوشنویسی برای هنرمندان مسلمان تنها تحریر و کتابت کلمات نبود، بلکه آنان در حرکت قلم و تحریر پیچ و تاب حروف و کلمات به نیایش و عبادت می‌نشستند. فراز و فرود قلم بر روی صفحه برای آنان رکوع و سجودی عاشقانه و سیر و سلوکی عارفانه بود که آنان را از محدوده‌ی کلمات و حروف فراتر برده، به فضایی روحانی و قدسی می‌پیوست...» (نقل به تلخیص از رشوند، ۱۳۸۵: ۱۴۱-۱۴۴؛ نیز رک. آنه‌ماری شیمل، ۱۳۶۸).

خوش‌نویسی، عروس هنرهای اسلامی، از آغاز، همواره همگام با کلام وحی، آفرینش‌های ادبی و اندیشه‌ورزی خردمندان و بزرگان بوده‌است. از دیرباز، متعالی‌ترین معانی دینی، ادبی، عرفانی، علمی و ... به یاری هنر کتابت و خوش‌نویسی و به همت طالبان علم و معرفت، ثبت و ضبط شده و به نسل‌های بعدی منتقل گردیده‌است. این مهم البته برخاسته از خاصیت غالب تمدن اسلامی بوده‌است. «در هریک از تمدن‌های بشری، یک یا چند خاصیت غالب، زایش و پرورش یافته‌است؛ مثلاً خاصیت غالب در تمدن یونان، تفکر دیالوگی (گفت‌وگویی) بود و فرهنگ یونان با همین وجه غالب، در مغرب‌زمین ماندگار ماند، اما در تمدن اسلامی، «کلام» و «کتاب» ازجمله خاصیت‌های غالب محسوب می‌شد؛ زیرا «کتاب» در آغاز پیدایی این تمدن، به منزله‌ی معجزه‌ی پیامبرش، حضرت ختمی‌مرتبت، محمد مصطفی (ص) شناخته شد. خاصیت غالب تمدن هرچه باشد، اهالی آن ناگزیرند که به آن تکیه کنند؛ زیرا استوارترین و ماندگارترین موردی که محل اتفاق اهالی آگاه و خبیر هر تمدنی می‌باشد، خاصیت غالب آن تمدن

است. تمدن اسلام، که با «معجزه‌ی کتاب» پا به عرصه‌ی جهان بشری گذارد، با خاصیت غالبش، روی به رشد و تعالی نهاد» (مایلهروی، ۱۳۸۰: ۱۹). به این ترتیب، کتابت رونقی بسیار یافت.

کانون‌های نسخه‌نویسی آن روزگار، یعنی مدرسه‌ها، دارالعلم‌ها، دارالحکمه‌ها، دربارها، دیوان‌ها، کتابخانه‌ها و خانقاه‌ها، محل تجمع دانشیان، طلاب، دانشجویان و کاتبانی بوده که وظیفه‌ی کتابت و استنساخ کتاب برای مراکز علمی و مدارس دینی را بر عهده داشته‌اند. در این مراکز، کتابت قرآن کریم، ادعیه، تفاسیر، شروح و ... توسط معلمان، متعلمان، کاتبان و خوش‌نویسان انجام می‌شد، سپس صحافی، شیرازه‌بندی و جلدسازی و دیگر موارد مربوط به آن نسخه صورت می‌پذیرفت و نهایتاً نسخه در اختیار مخاطبان قرار می‌گرفت.^۱ در کانون نسخه‌نویسی وراقان و کتاب‌فروشان، که از سده‌ی هفت هجری رونق بیشتری گرفت، خوش‌نویسان به استکتاب و استنساخ آثار علمی و ادبی اهتمام می‌ورزیدند و با مکتب‌ها و مدرسه‌های هنرمندان نقاش و مذهب و مجلد رابطه داشتند (برای مطالعه‌ی بیشتر، بنگرید به فصل دوم کتاب تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی). خوش‌نویسی در عصر حاضر، اگرچه بیشتر جنبه‌ی هنری یافته و اغلب برای التذاذ روحی و بهره‌وری بصری از ظرافت‌های خط، ترکیب‌ها، رنگ‌ها، هارمونی‌ها و پیچ‌وتاب‌های دلربایش مورد توجه قرار گرفته، اما نیک پیداست که تا پیش از رواج صنعت چاپ، حرفه‌ای مشهور بوده و رسالت بزرگ نقل‌وانتقال دانش و معارف بشری را بر عهده داشته‌است. بنابراین خط، انواع آن و تحولاتی که در درازنای زمان پذیرفته، نقشی انکارناپذیر در فراز و فرودهای فرهنگی ما داشته‌است.

۲. نظری اجمالی به پیشینه‌ی هنر خوش‌نویسی

نخستین خطی که در سده‌های آغازین شکل‌گیری تمدن اسلامی در میان نسخه‌نویسان رایج شد خط کوفی بود که در کتابت مصحف شریف و دیگر نگارش‌های عربی به‌کار می‌رفت (سده‌ی اول و دوم قمری). خطی که کاتبان در دوره‌ی اول (از سده‌ی دوم تا

آغاز سده‌ی هفتم) و دوره‌ی دوم نسخه‌نویسی (از آغاز سده‌ی هفتم تا آغاز سده‌ی دهم)، همه‌ی آثار فارسی را با آن خط کتابت کرده‌اند خط نسخ است. ابن‌مقله‌ی بیضاوی شیرازی (متوفای ۳۲۸ قمری) معروف به قدوة‌الکتاب را واضع خط نسخ می‌دانند.^۲ وی از فضایی برجسته‌ی عصر خود بود و اقلام سته به وی منسوب است. با رواج خط نسخ، که عده‌ای وجه تسمیه‌ی آن را منسوخ شدن دیگر خطوط بر اثر کثرت استعمال آن دانسته‌اند، دیگر خطوط رایج در دوره‌های پیشین، از رونق افتاد. خط نسخ به دلیل سهل‌القرائت بودن، جای خطوط قبل از خود را گرفت و خطوط دشواری نظیر خط کوفی و تعلیق، با ظهور و تکامل نسخ، یا از بین رفتند و یا به ندرت نگارش می‌شدند.^۳ خط نسخ، که در دوره‌های سوم و چهارم نسخه‌نویسی (اواخر سده‌ی نهم تا پایان عصر قاجار) نیز رواج داشته‌است، به دو شیوه‌ی نسخ کهن و نسخ جدید تقسیم می‌شود.

با پیدایش خط نستعلیق (حاصل ترکیب خط نسخ و تعلیق: نستعلیق) در نیمه‌ی نخست سده‌ی هشتم هجری، رغبت و تعلق خاطر نسخه‌نویسان نگاشته‌های فارسی به خط نسخ کاهش می‌یابد، چنانکه هرچه به دوره‌ی سوم (اواخر سده‌ی نهم تا اواخر سده‌ی دوازدهم) و چهارم (اواخر سده‌ی دوازدهم، مقارن با تشکیل سلسله‌ی قاجار به بعد) نسخه‌نویسی نزدیک‌تر می‌شویم، نسخه‌های بیشتری از آثار فارسی را می‌یابیم که به خط نستعلیق کتابت شده‌است (برای تفصیل بیشتر درباره‌ی ادوار نسخه‌نویسی، بنگرید به نقد و تصحیح متون، اثر نجیب مایل‌هروی)؛ حتی برخی از نسخه‌های نگاشته‌های عربی را می‌یابیم (مانند قرآن مجید، نهج‌البلاغه، صحیفه‌ی سجادیه و ...) که در ادوار یادشده، به خط نستعلیق استنساخ شده‌اند.

گرایش کاتبان به خطوطی که دور آن‌ها بیشتر است، به جهت تندنویسی و اصل کم‌کوشی در کتابت، سبب شد که کاتبان، حروف را در خط نستعلیق بشکنند و خطی به‌وجود آورند که در میان خط‌شناسان، به شکسته‌نستعلیق یا شکسته شهرت دارد، خطی که در عصر قاجار بسیار مورد توجه خوش‌نویسان قرار می‌گیرد و در استنساخ نسخه‌های فارسی و عربی به‌کار می‌رود. عبدالمجید درویش طالقانی (متوفای

۱۱۸۵ قمری)، خوش‌نویس برجسته‌ی اواخر عصر صفوی، این خط را به اوج زیبایی رسانده‌است (رک. مایل‌هروی، ۱۳۸۰: ۲۶۰-۲۷۰).

پژوهش پیش‌رو، که موضوع آن حاصل نگاه برگزارکنندگان بزرگداشت روز حافظ، به‌ویژه استاد فرزانه جناب آقای دکتر حسن‌لی است، می‌کوشد دیوان‌های حافظ را، که به‌دست هنرمندان خوش‌نویس کتابت شده و به زیور طبع آراسته گردیده‌اند، از آغاز تا امروز، مطالعه کند. نگارنده امیدوار است این کاوش مختصر فتح‌بابی باشد برای پژوهش‌های بین‌رشته‌ای هنر دیرپای خوش‌نویسی و ادب گران‌سنگ فارسی. تردیدی نیست که انجام این مهم بر غنای دو گستره‌ی درخشان فرهنگ ایرانی، یعنی شعرفارسی و هنر خوش‌نویسی و هنرهای وابسته به آن، خواهد افزود.

۳. عصر حافظ و هنر خوش‌نویسی

«قرن هشتم دوره‌ای است که بر اثر تلاش چندصدساله‌ی خوش‌نویسان بزرگ گذشته، چون ابن‌مقله، ابن‌بواب و یاقوت مستعصمی، اقلام شش‌گانه‌ی محقق، ریحان، ثلث، نسخ، توقیع و رقاع به نقطه‌ی اوج و حد کمال خود رسیده بود. درحقیقت روزگاری که حافظ در آن می‌زیسته یکی از پرفروغ‌ترین دوره‌های رواج خوش‌نویسی بوده‌است» (محمودی، ۱۳۸۳: ۳۰).

دوران زندگی حافظ با زمان شکل‌گیری خط نستعلیق در ایران مقارن است؛ هرگاه از پیدایش خط نستعلیق سخن می‌رود، بی‌درنگ سخن از دوره‌ی تیموری و شکوفایی هنرهای اسلامی در شهرهای هرات، سمرقند، شیراز، تبریز و اصفهان به‌میان می‌آید و به‌دنبال آن، یادکرد نام بلند واضع خط نستعلیق، عروس خطوط اسلامی، خواجه میرعلی تبریزی (متوفای ۸۵۰ قمری). تقارن فرخنده‌ی غزل‌سرایی حافظ با نستعلیق‌نگاری میرعلی تبریزی، رخدادی شگرف و قابل‌تأمل است؛ گویی اوج و اعتلای شعر فارسی در دیوان خواجه با شکوفایی و کمال خطوط اسلامی، توأمان رقم خورده‌است. خوش‌نویس آنگاه که به مرحله‌ای از تسلط، شناخت و مهارت در اجرای ظرافت‌های خط نستعلیق

می‌رسد، سروده‌های سحرانگیز خواجه‌ی اهل راز را عرصه‌ی نمایش زیبایی‌های چشم‌نواز هنرش می‌بیند. صدها و بلکه هزاران نسخه‌ی خطی نفیس دیوان حافظ در کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مراکز علمی و هنری شهرها و کشورهای جهان نگهداری می‌شود که حاکی از شور و شیفتگی هنرمندان و فرهیختگان عالم نسبت به شعرِ متعالیِ سرآمدِ غزل‌سرایانِ ادبِ فارسی، خواجه حافظ شیرازی است.

۴. صنعت چاپ و دیوان حافظ

«براساس مدارک موجود، نخستین کتاب چاپ‌شده در ایران، کتاب زبور داوود یا ساغموس بوده‌است که در سال ۱۶۳۸ میلادی، به زبان و خط ارمنی، در شهر جلفای اصفهان به چاپ رسیده‌است. تحولات گسترده در زمینه‌ی تکنولوژی چاپ کتاب و مواد مورد استفاده در صنعت چاپ کتاب، روزنامه و ...، از دوره‌ی عباس میرزای قاجار آغاز گردید و با جنگ‌های بین ایران و روس‌ها همزمان شد. آقا زین‌العابدین تبریزی در سال ۱۲۳۳، چاپخانه‌ای را با حمایت عباس میرزای قاجار در تبریز تأسیس کرد و بنابر مدارک موجود، رساله‌ی جهادیه، اولین کتاب فارسی است که در سال ۱۲۳۳ قمری، در کشور ایران چاپ و منتشر شد» بوذری و دیگران: ۱۳۸۹: ۱۰).

طبق مستندات تاریخی درخصوص نسخه‌های چاپی دیوان حافظ، نخستین چاپ دیوان حافظ در سال ۱۷۹۱ میلادی (حدود ۱۱۷۰ شمسی)، به دست یک سیاست‌مدار و فرهنگ‌دوست تبریزی به نام ابوطالب تبریزی، فرزند محمد بیگ خان، در شهر کلکته‌ی هندوستان انجام شده‌است (برای اطلاعات بیشتر، بنگرید به مقاله‌ی «نخستین چاپ دیوان حافظ» در مجله نشر دانش).

۵. نخستین دیوان‌های حافظ که خوش‌نویسی و به زیور طبع آراسته شده‌اند

قدیمی‌ترین نسخه‌های چاپ‌شده‌ی دیوان حافظ، طبق یافته‌های نگارنده، مربوط به سال ۱۲۶۳ قمری، مقارن با سلطنت محمدشاه قاجار (۱۲۲۴-۱۲۶۴ قمری) است که یکی به خط محمد آشتیانی و دیگری به قلم مصطفی قلی، ابن مرحوم محمدهادی سلطان کجوری، کتابت شده‌است. نسخه‌هایی که تا پایان عصر قاجار و در هندوستان به چاپ رسیده‌اند، با توجه به قدمت بسیار و تیراژ اندک، به‌ندرت در دسترس‌اند. نمونه‌هایی از این آثار را صرفاً می‌توان در مجموعه‌های شخصی و بعضاً موزه‌ها و کتابخانه‌ها یافت. خوشبختانه بخت با نگارنده یار شد و به همت ناشر محترم، داریوش نویدگویی، مدیر انتشارات نوید، که خود، عاشق فرهنگ و ادب ایران‌زمین و از مجموعه‌داران کتاب‌های نفیس هستند، نشانی از کتاب‌های اهدایی مرحوم محمد کاظمی شیرازی به‌دست آمد که به کتابخانه‌ی حافظیه اهدا شده بود. این مجموعه، که نشان‌دهنده‌ی عشق و ارادت شادروان میرزا محمد کاظمی شیرازی به حضرت لسان‌الغیب است، حاوی تعدادی از دیوان‌های خوش‌نویسی‌شده‌ی حافظ است که در شبه‌قاره‌ی هند چاپ شده‌اند. امکان دسترسی به این مجموعه‌ی ارزشمند با همکاری مرکز حافظ‌شناسی و کارشناسان فرهیخته‌ی آن مرکز فراهم آمد و به این ترتیب، فهرست نمونه‌های یادشده تهیه شد. در این مجموعه‌ی ارزشمند، که بیش از ۵۰۰ اثر را دربر دارد، ۵۹ دیوان حافظ به چشم می‌خورد. از این تعداد، چندین نسخه‌ی مندرس و فرسوده، که آغاز و انجامشان نیز ساقط شده بود، قابل‌شناسایی نیست. نهایتاً از این مجموعه‌ی اهدایی، ۳۶ دیوان حافظ خوش‌نویسی‌شده و به‌چاپ‌رسیده شناسایی شد که نخستین آن‌ها، چنانکه اشاره شد، در سال ۱۲۶۳ قمری منتشر شده و آخرینشان به سال ۱۳۶۵ قمری، در انتشارات شهشهانی بمبئی چاپ شده و خوش‌نویس آن میرزا علی‌نقی شیرازی است. بنابراین آثار مذکور، به‌عنوان قدیمی‌ترین دیوان‌های حافظ خوش‌نویسی و چاپ‌شده، در طول یک قرن، به همت خوش‌نویسان ایرانی کتابت شده‌اند و در شهرهای بمبئی، کلکته، حیدرآباد، لاهور و دهلی به چاپ رسیده‌اند. از میان

خوش‌نویسان مشهور عصر قاجار، که نامشان بر تارک این آثار می‌درخشد، می‌توان به محمودبن حکیم وصال شیرازی (۱۲۳۴-۱۲۷۴ قمری)، میرزا علی‌نقی شریف شیرازی (تولد و وفات نامشخص) و محمد قدسی‌الحسینی شیرازی (۱۲۸۸-۱۳۶۱ قمری) اشاره کرد.

نگارنده بر آن است که آثار متعددی نظیر شصت نمونه‌ی موجود در مجموعه‌ی زنده‌یاد میرزا محمد کاظمی شیرازی، در هندوستان وجود دارد که در حال حاضر، در دسترس نیست. امید است با پایمردی مسئولان مربوطه، امکان دستیابی به موارث فرهنگ ایرانی در اقصی نقاط عالم فراهم شود. شایان ذکر است قدیمی‌ترین نسخه‌ی دیوان حافظ، که در ایران خوش‌نویسی و چاپ شده دیوانی است به خط محمدعلی تبریزی، که در سال ۱۲۵۶ شمسی در تبریز به چاپ رسیده‌است.

۶. دیوان حافظ در قرن اخیر

دیوان حافظ در کنار قرآن کریم، همواره در خانه‌ی ایرانیان حضور داشته و مورد احترام و عنایت ایشان بوده‌است. اقوام ایرانی، اعم از کرد و لر و ترک و بلوچ، حافظ را چنان با صراحت و بدون لهجه و با احساس می‌خوانند که نیک می‌نمایاند چه انس و الفت دیرینه و چه ارادت خالصانه‌ای با این کتاب مستطاب دارند.

تا پایان نیمه‌ی نخست قرن حاضر، دیوان‌های حافظی که خوش‌نویسی و چاپ شده بودند انگشت‌شمار بود. قدیمی‌ترین دیوان‌های حافظ چاپ ایران متعلق است به سال ۱۳۱۱ شمسی، انتشارات علمی تهران، به خط علی کشفی‌پور اصفهانی، دیوان حافظ به خط ابراهیم مشکین‌قلم، که در چاپخانه‌ی سعادت، به سال ۱۳۱۲ شمسی منتشر شده، دیوان حافظ به خط فیروز اسکندری، که در سال ۱۳۱۵، انتشارات دقت تهران آن را چاپ کرده، و دیوان حافظ به خط غلامرضا ضیافت، که در سال ۱۳۱۶، در انتشارات علمی تهران به چاپ رسیده‌است.

با تشکیل انجمن خوش‌نویسان ایران در سال ۱۳۲۹ شمسی، به همت استادان بزرگی چون سید حسین میرخانی، علی‌اکبر کاوه، ابراهیم بوذری و سید حسن میرخانی، فصل جدیدی در ترویج و نشر خوش‌نویسی آغاز شد. انجمن خوش‌نویسان ایران، که با سابقه‌ترین سازمان هنری مستقل کشور است، با گشایش شعبات متعدد در شهرهای مختلف داخل و خارج کشور و تربیت خوش‌نویسان زبده در این مراکز، در هموار کردن مسیر پیوستن ادبیات و هنر خوش‌نویسی، به‌ویژه در دهه‌های اخیر، نقش مؤثری ایفا کرده‌است.

در دهه‌ی ۶۰، با پیشرفت چشمگیر در عرصه‌ی خوش‌نویسی و چاپ دیوان حافظ مواجهیم. مطالعه‌ی آثار خوش‌نویسی‌شده و به‌چاپ‌رسیده نشان می‌دهد که اقبال خوش‌نویسان، ناشران و عموم مخاطبان حافظ به شکل فاخر و هنری دیوان این غزل‌سرای نامدار در بازه‌ی زمانی مدنظر، سبب انتشار صدها و بلکه هزاران دیوان حافظ مزین به خط چشم‌نواز هنرمندان خوش‌نویس شده‌است. در این میان، نام بزرگ‌ترین استادان معاصر عرصه‌ی خوش‌نویسی، نظیر استاد غلامحسین امیرخانی، استاد کیخسرو خروش، استاد جلیل رسولی، استاد جواد شریفی (فرزند ملک‌الخطاطین)، استاد حسن زرین‌خط تهرانی، استاد عباس منظوری، استاد نژادفرد لرستانی، و بسیاری از استادان صاحب‌نام خوش‌نویسی شایان ذکر است.

در این برهه، دیوان حافظ منسوب به میرعماد حسنی (دوره‌ی صفوی) و دیوان حافظ به خط استادان بزرگ، سید حسن میرخانی و احمد میرخانی، در کنار آثار قلمی هنرمندان شهیر نام‌برده، در قطع‌های مختلف، از قطع جیبی تا وزیری، فراخور حال مخاطبان، منتشر شده و به فروش رسیده‌است. بررسی‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که ۲۰ استاد خوش‌نویس و ۲۶ ناشر کار نگارش و انتشار این آثار را به عهده داشته‌اند (تفصیل مطلب در جدول شماره‌ی ۱ نشان داده شده‌است).

در سه دهه‌ی اخیر، یعنی از سال ۱۳۷۰ تا ۱۴۰۰ شمسی، رشد صنعت چاپ، تحول در آموزش خوش‌نویسی و اقبال بسیاری از خوش‌نویسان به کتابت دیوان حافظ از یک

سو، و استقبال عموم مردم برای خرید دیوان حافظ آراسته به تذهیب و رنگ و با کاغذهای براق گلاسه و جلد‌های نفیس در اشکال مختلف و قطع‌های گوناگون از سوی دیگر، بر کیفیت و کمیت این آثار افزوده‌است. نام استادان بزرگ خوش‌نویسی، نظیر استاد رسول مرادی، استاد عباس اخوین، استاد محمد سلحشور و ده‌ها هنرمند نامدار عرصه‌ی خوش‌نویسی، در این میان شایان ذکر است. گام نهادن ناشران خوش‌ذوق در این عرصه نیز بر تیراژ و تعداد چاپ کتاب‌ها افزوده‌است. بی‌شک پس از قرآن مجید، دیوان حافظ از نظر تعداد، تیراژ و تنوع بالاترین رقم‌ها را در کشور داراست.

در دهه‌ی ۷۰، پیشرفتی که از دهه‌ی پیش از آن آغاز شده بود اوج می‌گیرد. نام ۴۴ خوش‌نویس (که بسیاری از آنان، از استادان مشهور معاصر محسوب می‌شوند) در کنار نام قریب به ۵۰ ناشر، وقتی با نوبت چاپ این آثار گاه بسیار متعدد و چشمگیر همراه می‌شود، به‌خوبی نشان‌دهنده‌ی اقبال و استقبال هنرمندان، صاحبان صنعت چاپ و مخاطبان شعر حافظ به آثار این‌چنینی است. دیوان حافظ به قلم استاد اسماعیل نژادفرد لرستانی، که نشر محمد آن را در سال ۱۳۷۰ شمسی به چاپ رسانده، تا اواخر دهه‌ی ۸۰، ۲۱ بار تجدید چاپ می‌شود. استاد عباس مستوفی‌الممالکی و سیف‌الله یزدانی از زمره‌ی استادانی هستند که حافظ دست‌نویسشان در شمارگانی قابل‌توجه منتشر شده‌است (تفصیل مطلب در جدول شماره‌ی ۲ آمده‌است).

در دهه‌ی ۸۰، روند رو به رشد خوش‌نویسی دیوان حافظ و چاپ آن همچنان ادامه دارد. در سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰ شمسی، بیش از ۵۰ خوش‌نویس و حدود ۶۰ ناشر کار نگارش و چاپ دیوان حافظ را بر عهده داشتند. نام استادانی نظیر امیر فلسفی، محمد احصایی، سیف‌الله یزدانی، محمدعلی گرجستانی، مهدی فلاح، و بسیاری از هنرمندان خوش‌نویسی، در این میان به چشم می‌خورد. گفتنی است در این دهه بعضاً آثاری کم‌نظیر پدید آمده، مانند دیوان حافظ به کتابت ۵۰۰ نفر از خوش‌نویسان سرتاسر ایران، که انتشارات گلکار در تهران و به سال ۱۳۸۷، آن را چاپ کرده‌است. این امر حکایت از

ارادت و عنایتِ گروهی خوش‌نویسان و ناشران به دیوان حافظ و نوگرایی و نواندیشی در این عرصه دارد (تفصیل مطلب در جدول شماره‌ی ۳ آمده‌است).

در دهه‌ی ۹۰، در امر نگارش و انتشار دیوان حافظ، وضعیتی مشابه دهه‌ی ۷۰ به چشم می‌خورد؛ بیش از ۴۰ خوش‌نویس و حدود ۴۵ ناشر در کار نگارش و انتشار دیوان حافظ‌اند. نام استادان عباس اخوین، کاوه اخوین، محمدمهدی منصوری، اکبر نیک‌خو، مهدی خداپناه، و بسیاری از هنرمندان دیگر شایان ذکر است (تفصیل مطلب در جدول شماره‌ی ۴ آمده‌است). با نگاهی به آمار ارائه‌شده، به‌نظر می‌رسد اگرچه رقم ناشران و نام و تعداد خوش‌نویسان دیوان حافظ قابل‌توجه و چشمگیر است، اما این رقم نسبت به دهه‌ی ۸۰، روند صعودی ندارد. با مشاهده‌ی این رکود، ذهن ناگزیر به دنبال علل و عواملی می‌گردد که این مسئله را توجیه کند. بهتر است پیش از جست‌وجوی علل این به‌ظاهر رکود نسبی، این نکته را در نظر داشته باشیم که در دهه‌ی اخیر، به‌سبب رشد فناوری اطلاعات، افزایش آگاهی مردم در استفاده از تکنولوژی و امکان دسترسی آسان به پایگاه‌های اطلاعاتی و منابع دیجیتال، در کنار تغییراتی که در سبک زندگی نسل جدید به چشم می‌خورد، بازار کتاب به‌طور کلی تحت تأثیر قرار گرفته‌است. با این حال، دیوان‌های حافظ منقش و مذهبی که به قلم استادان نامدار عرصه‌ی خوش‌نویسی نگاشته شده‌اند همچنان در مرکز توجه شعردوستان و هنرشناسان قرار می‌گیرند و چون کاغذ زر، دست‌به‌دست می‌شوند. بنابراین شایسته است هنرمندان و دوستداران راستین حافظ، به‌جای هرگونه برداشت منفی بازدارنده، با توجه به شرایط و امکانات کنونی و متناسب با ذوق و سلیقه‌ی مخاطبان و به مقتضای حال ایشان، آثاری روزآمد و سودمند پدید آورند که بتواند در هجوم انبوه آثاری که از طرق مختلف به مخاطبان عرضه می‌شود، جایگاهی سزاوار شعر فاخرِ خواجه‌ی اهل راز و هنر ارجمند خوش‌نویسی حاصل کند.

اما بررسی جدول‌های آماری دیوان‌های حافظ خوش‌نویسی و چاپ‌شده، حاوی چند نکته است:

۱. دیوان حافظ به خط یک خوش‌نویس، گاه در دو یا چند انتشارات مختلف به چاپ رسیده. این اتفاق گاه در یک سال و گاه در سال‌های متفاوت رخ داده‌است. اکنون این پرسش مطرح است که آیا دیوان به سفارش هر دو ناشر کتابت شده و خوش‌نویس دو بار دیوان حافظ را نگاشته‌است؟ پاسخ این است که خوش‌نویس صاحب اثر، فقط حق عکس‌برداری و چاپ را به ناشر داده و اصل اثر متعلق به خود اوست. بنابراین می‌تواند با ناشری دیگر قرارداد ببندد.

۲. بعضی خوش‌نویسان دو یا چند بار اقدام به کتابت دیوان حافظ کرده‌اند که از میان ایشان می‌توان به استاد کیخسرو خروش و استاد امیراحمد فلسفی اشاره کرد.

۳. در میان آثاری که در جدول آماری دیوان‌های حافظ چاپ شده‌است، تعدادی فالنامه نیز وجود دارد. بسیاری از مخاطبان دیوان حافظ به ویژگی منحصربه‌فرد این اثر، یعنی تقال به آن، علاقه‌مندند. از این‌رو بازار فروش این دست آثار، رونق چشمگیری دارد. دیوان حافظ همراه با فال، به خط کاظم لاهیجی، که انتشارات هما در سال ۱۳۷۸ آن را چاپ کرده‌است، نمونه‌ای از این دست است.

۴. تعدادی از دیوان‌های حافظ، به‌صورت گزیده چاپ شده‌اند، مثل گلچینی/ از/شعار حافظ، به خط استاد حسن زرین‌خط، که نشر باقرالعلوم آن را در سال ۱۳۷۲ به چاپ رسانده‌است.

۵. با توجه به شهرت عالم‌گیر حافظ، برخی ناشران درصدد فراهم کردن نسخه‌هایی از دیوان حافظ برای مخاطبان غیرایرانی برآمده‌اند. این خواسته، به چاپ دیوان‌های حافظ به صورت فارسی-انگلیسی و حتی دیوان‌های سه یا چهارزبانه انجامیده‌است. دیوان حافظ به چهار زبان فارسی، انگلیسی، فرانسه و آلمانی، به خط مهدی فلاح، که انتشارات فرهنگ‌سرای میردشتی در سال ۱۳۸۰ آن را منتشر کرده، نمونه‌ای از این آثار است.

۶. یکی از تحولات مهم عرصه‌ی خوش‌نویسی دیوان حافظ، حروف‌چینی نستعلیق کامپیوتری بوده‌است. از ۳۰ سال پیش تا کنون، صاحبان فن کوشیده‌اند خط نستعلیق را برای ماشین تعریف کنند، به گونه‌ای که بتوان با تایپ کردن، نستعلیق نوشت. بر این

اساس، طراحانی خبره موفق شدند نرم‌افزار چلیپا را با استفاده از حروف الفبا، به خط استاد امیراحمد فلسفی بسازند. پس از آن، نرم‌افزارهای دیگری با نام‌هایی مثل کلک، میرعماد و ... به بازار آمدند که از روی الفبای خطاطی شده به قلم استاد عباس اخوین و استاد علی شیرازی ساخته شده‌اند. البته تایپ کردن با این نرم‌افزارها و استفاده از آن‌ها برای خوش‌نویسی آثار مدنظر، پس از گذشت سالیان، هنوز هم خالی از اشکال نیست؛ لازمه‌ی کارآمد بودن این برنامه‌های کامپیوتری آن است که تایپیست اطلاعاتی از شاکله، چیدمان و ترکیب خط نستعلیق داشته باشد. این نرم‌افزارهای خوش‌نویسی (عمدتاً نستعلیق)، به سبب مقرون‌به‌صرفه بودن، مورد توجه ناشران قرار گرفتند؛ ناشر ترجیح می‌داد به جای سفارش دیوان به خطاط و استاد و پرداخت مبالغ و هزینه‌های مربوط، از نرم‌افزار و حروف‌چینی و کارمند استفاده کند. این کار اگرچه در آغاز با مشکلات زیادی مواجه شد، اما اندک‌اندک اشکالات آن برطرف شد و خط کامپیوتری توانست مقبول خاطر مخاطب افتد. در حال حاضر، انبوه چاپ‌های خوش‌نویسی ماشینی بازار را فرا گرفته‌اند. البته در بسیاری موارد، مخاطب عام قادر به تشخیص خط استادی بنام از نمونه‌های حروف‌چینی شده نیست. احتیاجی هم به این کار نیست؛ همین‌قدر که ایرانی عاشقِ حافظ، در حال‌وهوای خطی همچون خط هنرمندان خوش‌نویس قرار می‌گیرد و با شور و شغف، غزلیات آسمانی خواهی را زمزمه می‌کند، مقصود حاصل شده‌است. دو نمونه از این نوع، یکی دیوان حافظ است با خوش‌نویسی کامپیوتری نجمه عرب‌پور، که نشر خدمات فرهنگی کرمان آن را در سال ۱۳۸۱ منتشر کرده، و دیگر دیوان حافظ با خوش‌نویسی کامپیوتری لیلا شرافتی است، که در سال ۱۳۸۶، در نشر آشیان به چاپ رسیده‌است.

۷. نتیجه‌گیری

هنر خوش‌نویسی و دیوان حافظ پیوندی فرخنده و دیرپا دارند. در پژوهش حاضر، نگارنده کوشیده دیوان‌های خوش‌نویسی شده و به‌چاپ‌رسیده‌ی حافظ را بررسی کند. این مسیر پرفراز و فرود، که از دهه‌ی دوم قرن سیزدهم هجری قمری آغاز شده و اکنون

بیش از دو سده پیشینه دارد، در بخش‌های مختلف واکاوی شده‌است. نخستین دیوان‌های حافظ با شرایط یادشده، به همت ایرانیان، در چاپخانه‌های شبه‌قاره‌ی هند به زیور طبع آراسته شده‌اند. در ایران، مطبعه‌ی تبریز نخستین خاستگاه دیوان حافظ محسوب می‌شود. از آغاز سده‌ی چهاردهم تا اواخر دهه‌ی پنجاه قرن اخیر شمسی، تعداد اندکی دیوان حافظ به خط مشاهیر خوش‌نویسی کتابت و چاپ شده‌است. از دهه‌ی ۶۰ به بعد، این روند سیر تکاملی دارد و اقبال خوش‌نویسان، ناشران و مخاطبان به این دست آثار، با دهه‌های پیش از آن قابل‌مقایسه نیست. به‌نظر می‌رسد در یک دهه‌ی اخیر، این روند دچار رکود شده باشد. البته با توجه به تغییراتی که در شرایط کنونی پدید آمده‌است، این مسئله توجیه‌پذیر است. باید اذعان داشت که به‌شرط آگاهی از مقتضیات زمان و مدیریت امکانات فعلی، نه‌تنها خطری شعر جاودانه‌ی حافظ و هنر جادویی خوش‌نویسی را تهدید نمی‌کند، بلکه افق‌های تازه‌ای پیش‌روی این دو حوزه‌ی سترگ فرهنگ ایرانی گشوده شده‌است.

جدول شماره‌ی ۱ (دیوان‌های خوش‌نویسی‌شده و به‌چاپ‌رسیده در دهه‌ی ۶۰)

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	زرین‌خط، چاپ اول	دنیای کتاب	۱۳۶۱
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: اقبال، چاپ ۱، جیبی	۱۳۶۱
دیوان حافظ	حسن زرین‌خط	تهران: دنیای کتاب	۱۳۶۱
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: اقبال، طلوع/ این اثر به چاپ دهم رسیده و در قطع رحلی، رقعی و جیبی منتشر شده است. ۱۳۶۴-۱۳۶۵-۱۳۶۶-۱۳۶۷-۱۳۶۸	۱۳۶۱-۱۳۶۲-۱۳۶۳-۱۳۶۴-۱۳۶۵-۱۳۶۶-۱۳۶۷-۱۳۶۸
دیوان حافظ	کیخسرو خروش	تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران، چاپ ۱	۱۳۶۲
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	تهران: انتشارات طاهری، چاپ ۱	۱۳۶۲
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: اقبال، چاپ ۴	۱۳۶۲
دیوان حافظ	گروسی	تهران: کمانگیر، چاپ ۱	۱۳۶۲
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	تهران: دهقان، طاهری، دی ۱۳۶۸-۱۳۷۰-۱۳۶۶-۱۳۶۷	۱۳۶۲-۱۳۶۳-۱۳۶۴-۱۳۶۵-۱۳۶۶-۱۳۶۷-۱۳۶۸
دیوان حافظ	کیخسرو خروش	تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران، چاپ ۳	۱۳۶۲-۱۳۶۳-۱۳۶۴-۱۳۶۵-۱۳۶۶-۱۳۶۷
دیوان حافظ	گروسی	تهران: کمانگیر، چاپ ۱	۱۳۶۲
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی	تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی، چاپ ۷، رقعی	۱۳۶۳
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: نشر طلوع، چاپ ۱	۱۳۶۳
دیوان حافظ	ملا محمدحسین آشتیانی	ناشر: میرزا محمد تبریزی، تبریز	۱۲۶۳
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: نشر طلوع، اقبال، این اثر به چاپ یازدهم رسیده است و علاوه‌بر قطع معمول، در قطع رقعی و رحلی منتشر شده. ۱۳۶۳ تا ۱۳۶۸	۱۳۶۳-۱۳۶۴-۱۳۶۵-۱۳۶۶-۱۳۶۷-۱۳۶۸
دیوان حافظ	حسین هورمزی	تهران: انتشارات طاهری، چاپ ۵، جیبی	۱۳۶۴

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی	تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی، چاپ ۶، جیبی	۱۳۶۴
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی	تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی، چاپ ۴، جیبی	۱۳۶۴
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: اقبال، چاپ ۱، جیبی	۱۳۶۴
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: نشر طلوع، چاپ ۷	۱۳۶۴
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: نشر طلوع، چاپ ۱	۱۳۶۴
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی	تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی، این اثر به چاپ نهم رسیده و در قطع جیبی و رقعی هم چاپ شده.	۱۳۶۴
دیوان حافظ	حسین هورمزی	تهران: انتشارات طاهری، هیرمند، دهقان این اثر به چاپ هشتم رسیده و در قطع جیبی هم چاپ شده.	۱۳۶۴
دیوان حافظ	میرزا علی‌نقی شریف شیرازی	انتشارات شرکت سهانی طبع کتاب شهشهانی	۱۳۶۵
دیوان حافظ	عباس منظوری	کالیفرنیا: نشر اقبال	۱۳۶۵
دیوان حافظ	میرزا علی‌نقی شریف شیرازی	انتشارات شرکت سهانی طبع کتاب شهشهانی	۱۳۶۵
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: نشر طلوع، چاپ ۳	۱۳۶۵
دیوان حافظ	عباس منظوری	کالیفرنیا: نشر اقبال	۱۳۶۵
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: اقبال، چاپ ۷	۱۳۶۵
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	تهران: انتشارات طاهری، چاپ ۱، رقعی	۱۳۶۶
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: نشر طلوع، چاپ ۱	۱۳۶۶
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: آتلیه‌ی هنر، چاپ ۱	۱۳۶۶
دیوان حافظ	جواد شریفی	تهران: بامداد، چاپ ۱	۱۳۶۶
	سعید کریمی فراهانی،	تهران: سعدی، چاپ چهارم	۱۳۶۶

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
دیوان کامل حافظ	تصحیح: استاد جلال‌الدین همائی خط: سیف‌الله یزدانی	انتشارات: سازمان جاویدان	۱۳۶۶
حافظ شیرازی	قطع: وزیری، خط: حسین خسروی	انتشارات: انجمن خوش‌نویسان	۱۳۶۶
	سعید کریمی فراهانی	تهران: سعدی	۱۳۶۶
دیوان حافظ	خط: سیف‌الله یزدانی، تصحیح: استاد دکتر سید حسن‌السادات ناصری، قطع: رحلی	انتشارات: آتلیه‌ی هنر	۱۳۶۶
دیوان حافظ	جواد شریفی	تهران: بامداد، چاپ ۱	۱۳۶۶
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: پدیده، جاویدان، آتلیه‌ی هنر	۱۳۶۸
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: چاپ ۱	۱۳۶۷
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	کاظم لاهیجی	تهران: هنرمند	۱۳۶۷
دیوان حافظ	محمد قدسی	تهران: اشراق، چاپ ۲	۱۳۶۷
دیوان حافظ	حسین هورمزی	تهران: انتشارات طاهری، چاپ ۴	۱۳۶۷
دیوان حافظ	حسین هورمزی	تهران: انتشارات هیرمند، چاپ ۸	۱۳۶۷
دیوان حافظ	حسین هورمزی	تهران: انتشارات دهقان، چاپ ۱	۱۳۶۷
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی	تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی، چاپ ۹	۱۳۶۷
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: اقبال، چاپ ۴، رحلی	۱۳۶۷
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: اقبال، چاپ ۱، رقعی	۱۳۶۷
دیوان حافظ	کیخسرو خروش	تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران، چاپ ۴	۱۳۶۷
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: پدیده، چاپ ۱	۱۳۶۷
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	تهران: هیرمند	۱۳۶۷

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	غلامحسین امیرخانی	تهران: انجمن خوش‌نویسان، انتشارات سروش	۱۳۶۷
دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ	تصحیح: شادوران علی عبدالرسولی، خط: مرتضی عبدالرسولی	انتشارات: کمیسیون ملی یونسکو در ایران	۱۳۶۷
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	تهران: هیرمند	۱۳۶۷
دیوان حافظ	خط: حسن زرین‌خط تهرانی، قطع: خشتی	تهران: انتشارات کتاب‌فروشی زوار	۱۳۶۷
دیوان حافظ	محمد قدسی	تهران: اشراق، چاپ ۲	۱۳۶۷
دیوان حافظ	خط: غلامحسین امیرخانی، تصحیح: حسین الهی قمشهای، قطع: وزیری	تهران: انتشارات سروش	۱۳۶۷
دیوان حافظ	منیژه شیرخانی	تهران: معاصر، چاپ ۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: نشر طلوع، چاپ ۲	۱۳۶۸
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	کاظم لاهیجی	تهران: نشر وی دی	۱۳۶۸
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: جاویدان، قطع جیبی	۱۳۶۸
دیوان حافظ	منیژه شیرخانی	تهران: معاصر، چاپ ۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی	تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی، چاپ ۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی	تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی، چاپ ۱، رقعی	۱۳۶۸
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی	تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی، چاپ، جیبی	۱۳۶۸
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: علمی، چاپ ۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	فاتح عزت‌پور	تهران: نشر فروغ، چاپ ۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	فاتح عزت‌پور	تهران: نشر دهقان، چاپ ۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	اسماعیل نژادفرد لرستانی	تهران: نشر ناس، چاپ ۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: نشر طلوع، چاپ ۸	۱۳۶۸

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: اقبال، چاپ ۱۰	۱۳۶۸
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	تهران: دی، چاپ ۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: اقبال، چاپ ۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: اقبال، رحلی، چاپ ۳	۱۳۶۸
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: نشر طلوع، چاپ ۱۱	۱۳۶۸
دیوان حافظ	حسین خسروی (مصصح: اسماعیل برادران شاهرودی)	تهران: نشر طلوع، چاپ ۴، قطع رحلی	۱۳۶۸
دیوان حافظ	حسین خسروی (مصصح: اسماعیل برادران شاهرودی)	تهران: نشر طلوع، چاپ ۴، قطع رقی	۱۳۶۸
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: جاویدان، چاپ ۵	۱۳۶۸
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: جاویدان، چاپ ارجلی	۱۳۶۸
دیوان حافظ	جواد شریفی	تهران: بامداد، چاپ ۶	۱۳۶۸
دیوان حافظ	غلامحسین امیرخانی	تهران: صداوسیما (سروش)، چاپ ۲	۱۳۶۸
دیوان حافظ	سعید کریمی فراهانی	تهران: سعدی، چاپ پنجم	۱۳۶۸
	سعید کریمی فراهانی	تهران: سعدی، چاپ ششم	۱۳۶۸
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	نشری دی، تهران	۱۳۶۸
حافظ	قطع: جیبی، تصحیح: غنی / قزوینی، خط: نژادفرد لرستانی	انتشارات: شقایق	۱۳۶۸
حافظ	امیراحمد فلسفی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	نشر: پارسا	۱۳۶۸
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	نشری دی، تهران	۱۳۶۸
دیوان حافظ	جواد شریفی	تهران: بامداد، چاپ ۶	۱۳۶۸
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	کیخسرو خروش	تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران	۱۳۶۳
دیوان حافظ	غلامحسین امیرخانی	تهران: صداوسیما (سروش)، چاپ ۳	۱۳۶۹ - ۱۳۶۸
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: لوحه، علمی	۱۳۶۹-۱۳۶۸

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	فاتح عزت‌پور	تهران: اسماعیلیان، فروغ، دهقان	۱۳۶۸-۱۳۶۹
دیوان حافظ	اسماعیل نژادفرد لرستانی	تهران: نشر محمد، ناس	۱۳۶۸-۱۳۶۹
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: جاویدان، چاپ ۲	۱۳۶۹
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: نشر طلوع، چاپ ۶	۱۳۶۹
دیوان حافظ	اسماعیل نژادفرد لرستانی	تهران: نشر محمد، چاپ ۴	۱۳۶۹
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	تهران: دهقان، چاپ نهم	۱۳۶۹
دیوان حافظ	مرتضی عبدالرسولی	تهران: مرکز انتشارات کمیسیون، چاپ ۱	۱۳۶۹
دیوان حافظ	محمدعلی سبزه‌کار	تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران، چاپ ۲	۱۳۶۹
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی	تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی، چاپ ۳	۱۳۶۹
دیوان حافظ	اسماعیل نژادفرد لرستانی	تهران: نشر، چاپ ۳	۱۳۶۹
دیوان حافظ	فاتح عزت‌پور	تهران: اسماعیلیان، چاپ ۱	۱۳۶۹
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: لوحه، چاپ ۱	۱۳۶۹
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: اقبال، چاپ ۵	۱۳۶۹
دیوان حافظ	غلامحسین امیرخانی	تهران: صداوسیما (سروش)، چاپ ۳	۱۳۶۹
دیوان حافظ	خط: نژاد فر لرستانی، تصحیح: قزوینی / غنی، قطع: وزیری	انتشارات محمد	۱۳۶۹
دیوان حافظ	خط: حسین جعفری‌تبار، تصحیح: قطع: وزیری	انتشارات کانون فرهنگ و هنر گویا	۱۳۶۹
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	تهران: دهقان	۱۳۶۹ (چاپ نهم)
دیوان حافظ	جلیل رسولی	تهران: نگار	۱۳۶۹
دیوان حافظ	مرتضی عبدالرسولی	تهران: مرکز انتشارات کمیسیون، چاپ ۱	۱۳۶۹
دیوان حافظ	محمدعلی سبزه‌کار	تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران، چاپ ۲	۱۳۶۹

جدول شماره‌ی ۲ (دیوان‌های خوش‌نویسی‌شده و به‌چاپ‌رسیده در دهه‌ی ۷۰)

تاریخ	انتشارات	خوش‌نویس:	دیوان حافظ
۱۳۷۰	تهران: دهقان، چاپ ۱	کاظم لاهیجی	دیوان حافظ
۱۳۷۰ (چاپ ۲۱، ۱۳۸۷)	تهران: نشر محمد	اسماعیل نژادفرد فرستانی	دیوان حافظ
۱۳۷۰	انتشارات: اقبال	خط: حسین خسروی، قطع: وزیری	گزیده غزلیات حافظ
۱۳۷۰ (چاپ ۲۱، ۱۳۸۷)	تهران: نشر محمد	اسماعیل نژادفرد فرستانی	دیوان حافظ
۱۳۷۰	تهران: انتشارات ابراهیم هاشمی	خط: محمدتقی سرمست، تصحیح: قطع: وزیری	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: اقبال	عباس منظوری	دیوان حافظ
۱۳۷۱	نشر گلفام	علی درویشی	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: اقبال	عباس منظوری	دیوان حافظ
۱۳۷۱ (بی جا)	نشر گلفام	علی درویشی	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: جرس	حسین خسروی	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: نشر طلوع	حسین خسروی	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: فخر رازی	عباس مستوفی‌الممالکی	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: جرس	حسین خسروی	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: اقبال	عباس منظوری	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: جرس	حسین خسروی	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: نشر طلوع	حسین خسروی	دیوان حافظ
۱۳۷۱	تهران: فخر رازی	عباس مستوفی‌الممالکی	دیوان حافظ
۱۳۷۱	نشر گلفام	علی درویشی	دیوان حافظ
۱۳۷۲	تبریز: انتشارات احرار	خط: محمدعلی فرزبود، قطع: وزیری	دیوان حافظ
۱۳۷۲	انتشارات: پیک و فرهنگ	خط: امیر احمد فلسفی، تصحیح: پژمان بختیاری، قطع: رحلی	دیوان حافظ
۱۳۷۲	نشر: باقر العلوم	خط: حسن زرین، تصحیح: مهدی	گلچین آرای‌ی حافظ

دیوان حافظ	خوش‌نویس:	انتشارات	تاریخ
	علی فروغی، قطع: جیبی		
دیوان حافظ	خط: اسماعیل نژادفرد فرستانی	انتشارات محمد	۱۳۷۲
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: جویا	۱۳۷۳
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی (تابلوهای زیت‌ی - مهر سلحشور)	تهران: آتلیه‌ی هنر	۱۳۷۳
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	محمدتقی سرمست	تهران: جویا	۱۳۷۳
دیوان حافظ	عباس مستوفی‌الممالکی (تابلوهای زیت‌ی - مهر سلحشور)	تهران: آتلیه‌ی هنر	۱۳۷۳
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: مهر چاپ سوم	۱۳۷۴
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: نادى	۱۳۷۴
دیوان حافظ	محسن خرازی	تهران: گنجینه نشر عرفان	۱۳۷۴ - ۱۳۷۶
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	تهران: فخر رازی	۱۳۷۴
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: نشر البرز (چاپ پنجم)	۱۳۷۴
دیوان حافظ	کاظم لاهیجی	تهران: دهقان (چاپ نهم) ۱۳۷۴ (چاپ یازدهم)	۱۳۶۹
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	تهران: فخر رازی	۱۳۷۴
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: نادى	۱۳۷۴
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: نشر البرز (چاپ پنجم)	۱۳۷۴
حافظ	خط: مسعود مهدی خانی، غنی / قزوینی	تهران: انتشارات علمی	۱۳۷۴

دیوان حافظ	خوش‌نویس:	انتشارات	تاریخ
حافظ	قطع: رحلی، خطاطان: سیف‌الله یزدانی، آرش متین نژاد	انتشارات: پدیده	۱۳۷۴
حافظ شیرازی	خط: مصطفی اشرفی، تصحیح: قزوینی، قطع: وزیری	انتشارات: کانون انتشارات پیام عدالت	۱۳۷۴
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: مهر چاپ سوم	۱۳۷۴
دیوان حافظ	خط: عباس مستوفی‌الممالکی، تصحیح: منوچهر آدمیت، قطع: جیبی	تهران: نشر آتلیه‌ی هنر	۱۳۷۴
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	محمدتقی سرمست	تهران: مهر، چاپ سوم	۱۳۷۴، ۱۳۷۵
دیوان حافظ	محمدعلی صادقی	تهران: نشر سمیر	۱۳۷۵
دیوان حافظ	اسماعیل نژادفرد لرستانی	تهران: یاسین	۱۳۷۵
دیوان حافظ	محمدعلی صادقی	تهران: نشر سمیر	۱۳۷۵
حافظ شیرازی	قطع: رحلی، خط: جواد شریفی، تصحیح: غنی / قزوینی	انتشارات: ارغوان	۱۳۷۵
دیوان حافظ	خط: جواد شریفی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: رحلی	انتشارات: ارغوان	۱۳۷۵
حافظ	تصحیح: پژمان بختیاری، خط: امیراحمد فلسفی، قطع: وزیری	انتشارات: پیک فرهنگ	۱۳۷۵
دیوان حافظ	محمدعلی صادقی	تهران: نشر سمیر	۱۳۷۵
فال حافظ	خط: سیف‌الله یزدانی، قطع: جیبی	تهران: انتشارات پدیده	۱۳۷۵
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: جاویدان	۱۳۶۸ (قطع جیبی)
حافظ خوش کلام	قطع: وزیری، خط: غلامعلی محبی نژاد	انتشارات: ثمن	۱۳۷۶
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: نشر پیکان	۱۳۷۶
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	جلیلی رسولی (خط نقاشی) تهران: ارغوان	۱۳۷۶
حافظ	خط: فاتح عزت‌پور، تصحیح: غنی / قزوینی	تهران: انتشارات ساحل	۱۳۷۶

دیوان حافظ	خوش نویس:	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	تهران: ندا فرهنگ	۱۳۷۶
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	سیف‌الله یزدانی	تهران: پدیده	۱۳۷۶
دیوان حافظ	تصحیح: محمدعلی فروغی، خط: عباس منظوری	تهران: انتشارات اقبال	۱۳۷۶
دیوان حافظ	خط: داوود لواسانی، قطع: وزیری	تهران: انتشارات زرین	۱۳۷۶
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: نشر پیکان	۱۳۷۶
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	تهران: ندا فرهنگ	۱۳۷۶
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد، جلیل رسولی (خط نقاشی)	تهران: ارغوان	۱۳۷۶
دیوان حافظ	محمدتقی سلامت	تهران: نشر پیکان	۱۳۷۶
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	سیف‌الله یزدانی	تهران: پدیده	۱۳۷۶
دیوان حافظ	تصحیح: پژمان بختیاری، قطع وزیری، خط: امیراحمد فلسفی	تهران: انتشارات: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی – پیک فرهنگ	۱۳۷۶
دیوان حافظ	تصحیح: قاسم غنی و محمد قزوینی، خط: چندین استاد خط	تهران: انتشارات تک، قطع: وزیری	۱۳۷۶
دیوان حافظ شیرازی	خط: داوود رواسانی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	تهران: انتشارات زرین	۱۳۷۶
دیوان حافظ	خط: جواد شریفی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	انتشارات: مهر	۱۳۷۶
حافظ	خط: فاتح عزت‌پور تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: رحلی	انتشارات: نغمه	۱۳۷۶
دیوان حافظ شیرازی	خط: استادان انجمن خوش‌نویسان، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	انتشارات: ارغوان	۱۳۷۶

دیوان حافظ	خوش‌نویس:	انتشارات	تاریخ
حافظ	خط: حسین خسروی، تصحیح: غنی / قزوینی	نشر: جواهری	۱۳۷۷
دیوان حافظ	بیژن صامت	تهران: عارف	۱۳۷۷
دیوان حافظ	ابراهیم نژادفرد	تهران: نهال یوندان	۱۳۷۷
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: مطبوعاتی حسینی	۱۳۷۷
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: مطبوعاتی حسینی	۱۳۷۷
دیوان حافظ	عباس منظوری	تهران: مطبوعاتی حسینی	۱۳۷۷
دیوان حافظ	بیژن صامت	تهران: عارف	۱۳۷۷
حافظ	خط: حسن زرین‌خط؛ تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	نشر: گل آذین	۱۳۷۷
دیوان حافظ	خط: حسین خسروی، قطع: رحلی، تصحیح: غنی / قزوینی	تهران: انتشارات طلوع	۱۳۷۷
دیوان حافظ	حسن زرین، خط: غنی، قزوینی، جیبی	گل آذین	۱۳۷۷
دیوان حافظ	ابراهیم نژادفرد	تهران: نهال یوندان	۱۳۷۷
حافظ سه زبانه	خط: رسول مرادی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: رحلی	نشر: کلهر	۱۳۷۷
حافظ	خط: امیراحمد فلسفی، قطع: جیبی، تصحیح: غنی / قزوینی	تهران: نشر پارسا	۱۳۷۷
دیوان حافظ	خط: محمدتقی سرمست، قطع: رحلی	انتشارات: تکثیر	۱۳۷۷
دیوان حافظ	آیت اله عبدالملکی توسیرکانی	تهران: میلاد	۱۳۷۸
دیوان حافظ	آیت اله عبدالملکی توسیرکانی	تهران: میلاد	۱۳۷۸
دیوان حافظ	محمدعلی صادقی	تهران: شهرزاد	۱۳۷۸
دیوان حافظ	رضا ولی زاده	تهران: فرجام	۱۳۷۸
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: دنیای دانش	۱۳۷۸
دیوان حافظ	محمد مهدی منصوری	تهران: عارف کامل	۱۳۷۸
دیوان حافظ	رضا ولی زاده	تهران: باقرالعلوم	۱۳۷۸
دیوان حافظ	داوود لریستانی	تهران: مکتب الزهرا	۱۳۷۸
دیوان حافظ	دانش نظری	تهران: نشر خرمشهر	۱۳۷۸

دیوان حافظ	خوش‌نویس:	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: اوسان	۱۳۷۸
دیوان حافظ	حسین جعفری‌تبار	تهران: ردیاب: علمی	۱۳۷۸
دیوان حافظ	خط متن: سیف‌الله یزدانی، خط مقدمه: محمد سلحشور	تهران: دنیای دانش	۱۳۷۸
دیوان حافظ	محمدعلی صادقی	تهران: شهرزاد	۱۳۷۸
دیوان حافظ	رضا ولی زاده	تهران: فرجام	۱۳۷۸
دیوان حافظ	سیف‌الله یزدانی	تهران: دنیای دانش	۱۳۷۸
دیوان حافظ همراه با فال	خط: کاظم لاهیجی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	انتشارات هما	۱۳۷۸
حافظ	تصحیح: فروغی، خط: عباس منظوری، قطع: جیبی	نشر: اقبال	۱۳۷۸
حافظ	خط: امیر احمد فلسفی، قطع: جیبی	نشر: پیک فرهنگ	۱۳۷۸
دیوان حافظ	محمد مهدی منصوری	تهران: عارف کامل	۱۳۷۸
دیوان حافظ	آیت اله عبدالملکی توسیرکانی	تهران: میلاد	۱۳۷۸
دیوان حافظ	محمدعلی صادقی	تهران: شهرزاد	۱۳۷۸
غزلیات حافظ	خط: مهدی فلاح قطع: رحلی	انتشارات: فرهنگسرای میردشتی	۱۳۷۸
دیوان حافظ	خط متن: سیف‌الله یزدانی، خط مقدمه: محمد سلحشور	تهران: دنیای دانش	۱۳۷۸
دیوان حافظ	خط: احمد میرخانی، قطع: وزیری تصحیح: غنی / قزوینی	تهران: انتشارات محمد	۱۳۷۸
دیوان حافظ	خط متن: سیف‌الله یزدانی، خط مقدمه: محمد سلحشور	تهران: جاویدان	۱۳۷۸
دیوان حافظ	تصحیح: غنی قزوینی، خط: غلامعلی محبی نژاد	تهران: انتشارات ثمن	۱۳۷۸
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	تهران: برهان	۱۳۷۸
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: اوسان	۱۳۷۸
دیوان حافظ	حسین جعفری‌تبار	تهران: ردیاب: علمی	۱۳۷۸
دیوان حافظ	داوود لרستانی	تهران: مکتب الزهرا	۱۳۷۸
دیوان حافظ	دانش نظری	تهران: نشر خرمشهر	۱۳۷۸

دیوان حافظ	خوش‌نویس:	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	رضا ولی زاده	تهران: باقرالعلوم	۱۳۷۸
دیوان حافظ	غنی / قزوینی، خط: محمدهادی سلمی	شیراز: انتشارات نوید	۱۳۷۸
دیوان حافظ	خط: آتلیه‌ی سپیده تصحیح: نسخه سید عبدالرحیم خلخالی	انتشارات: دژ	۱۳۷۸
دیوان حافظ	تصحیح: غنی / قزوینی، خط: عبدالملکی تویسرکانی	انتشارات: میلاد	۱۳۷۸
غزلیات حافظ	خط: مهدی فلاح، تصحیح: غنی / قزوینی	تهران: انتشارات آثار	۱۳۷۸
حافظ شیرازی	خط: کامپوتری، بسم، میرزایی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	تهران: انتشارات: بیکران	۱۳۷۸
حافظ شیرازی	خط: سیف‌الله یزدانی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	انتشارات: دنیای دانش	۱۳۷۸
دیوان حافظ	خط: مسعود مهدی خانی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	انتشارات علمی	۱۳۷۸
دیوان حافظ	خط: فاتح عزت‌پور، تصحیح: قدسی، قطع: وزیری	انتشارات گلی	۱۳۷۸
حافظ مونس عاشقان (لغات حافظ شناسی)	خط: آرش متین نژاد	تهران: انتشارات یادواره اسدی، قطع وزیری	۱۳۷۸
دیوان شمس‌الدین محمدحافظ شیرازی	فالنامه جدولی، خط: دانش نظری، قطع: وزیری	کرج: انتشارات قصه گو	۱۳۷۸
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	خط متن: سیف‌الله یزدانی خط مقدمه: محمد سلحشور	تهران: جاویدان	۱۳۷۸
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	غلامعلی محبی نژاد	تهران: برهان	۱۳۷۸
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	حسین خسروی	تهران: اوسان	۱۳۷۸

دیوان حافظ	خوش نویس:	انتشارات	تاریخ
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	حسین جعفری تبار	تهران: زریاب، علمی	۱۳۷۸
دیوان حافظ	تصحیح: قاسم غنی و قزوینی محمد	تهران: انتشارات عارف، خط: بیژن صامت	تهران: ۱۳۷۹
دیوان حافظ	تصحیح: دکتر علی اکبر خان محمدی خط: بهرام کرمانی پور	انتشارات: آوازه، حروف چینی: نستعلیق	بهار ۱۳۷۹
دیوان حافظ	داوود رواسانی	تهران: گلریز	۱۳۷۹
دیوان حافظ	محسن خرازی	تهران: نشر جدید	۱۳۷۹
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	تهران: نشر فروغ	۱۳۷۹
دیوان حافظ	حسین جعفری تبار	تهران: هنر سرای گویا	۱۳۷۹
دیوان حافظ	خوش نویسی کانون تبلیغاتی مهرامین	تهران: بدیهه	۱۳۷۹
دیوان حافظ	محسن خرازی	تهران: مطبوعاتی حسینی	۱۳۷۹
دیوان حافظ	حسین جعفری تبار	تهران: علمی	۱۳۷۹
دیوان حافظ	خط: محمدتقی سرمست قطع: وزیری	تهران: نشر: تکتیر	۱۳۷۹
فال حافظ	قطع: جیبی، خط: عباس اخوین	تهران: انتشارات زرین وسیمین	۱۳۷۹
دیوان حافظ	قطع: جیبی، خط: کامپیوتری تصحیح: قزوینی / غنی	تهران: انتشارات: آستین و غیوری	۱۳۷۹
متن کامل فال حافظ با معنی	قطع: وزیری، خط: آتیه سپیده، تصحیح: غنی / قزوینی	انتشارات: اروند	۱۳۷۹
حافظ شیرازی	خط: رسول مرادی قطع: رحلی تصحیح: غنی / قزوینی	تهران: نشر کلهر	۱۳۷۹
دیوان حافظ	خط: محمود رهبران، تصحیح: عبدالحسین جلالیان، قطع: وزیری	تهران: انتشارات یزدان	۱۳۷۹
حافظ شیرازی	خط: مصطفی اشرفی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	انتشارات: پارس کتاب	۱۳۷۹

دیوان حافظ	خوش‌نویس:	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ شیرازی	خط: غلامعلی محبی نژاد، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	تهران: انتشارات جمهوری	۱۳۷۹
فال حافظ	خط: امیراحمد فلسفی، قطع: جیبی	تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی	۱۳۷۹
حافظ	خط: محسن خرازی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	نشر: جدید	۱۳۷۹
حافظ چینی	خط: محمدتقی سرمست	تهران: نشر تکثیر	۱۳۷۹
حافظ	تصحیح: غنی / قزوینی، خط: داوود رواسانی، قطع: جیبی	نشر: گلریز	۱۳۷۹
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	محسن خرازی	تهران: نشر جدید	۱۳۷۹
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	غلامعلی محبی نژاد	تهران: نشر فروغ	۱۳۷۹
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	حسین جعفری تبار	تهران: هنر‌سرای گویا	۱۳۷۹
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	داوود رواسانی	تهران: گلریز	۱۳۷۹

جدول شماره‌ی ۳ (دیوان‌های خوش‌نویسی‌شده و به‌چاپ‌رسیده در دهه‌ی ۸۰)

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	کیخسرو خروش	تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران	۱۳۸۰- ۱۳۶۳
دیوان حافظ	کیخسرو خروش	تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران	۱۳۸۰
دیوان حافظ	اسماعیل نیک بخت	تهران: گلی	۱۳۸۰
دیوان حافظ	امیراصغری	تهران: صائب	۱۳۸۰
دیوان حافظ	حسین لاهیجی	تهران: جمالی پور	۱۳۸۰
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	تهران: هیات	۱۳۸۰
دیوان حافظ شیرازی	خط: محسن خرازی، تصحیح: قزوینی / غنی، قطع: وزیری	انتشارات گنجینه	۱۳۸۰
دیوان حافظ	خط: الگوی استاد اخوین، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	انتشارات درایت	۱۳۸۰
دیوان حافظ شیرازی	خط: محمدقدسی الحسینی، تصحیح: قدوسی، قطع: وزیری	انتشارات: حریم یاس	۱۳۸۰
دیوان حافظ با کشف الابیات	خط: سیداحمد میرخانی، تصحیح: ناهد فرشادمهر، قطع: وزیری	انتشارات: محمد	۱۳۸۰
حافظ با ترجمه انگلیسی	خط: غلامحسین امیرخانی، تصحیح: حسین الهی قمشه ای، قطع: وزیری	انتشارات امیرخانی	۱۳۸۰
دیوان حافظ شیرازی	خط: کیخسرو خروش، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	انتشارات: انجمن خوش‌نویسان	۱۳۸۰
دیوان حافظ با ترجمه انگلیسی	خط: حسین جعفری تبار، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	انتشارات: خانه فرهنگ هنر گویا	۱۳۸۰
حافظ	خط: غلامعلی محبی نژاد، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	ناشر: فرهنگسرای میردشتی	۱۳۸۰
حافظ	حروف نگاری شده نستعلیق، قطع: جیبی	تهران: انتشارات: میلاد	۱۳۸۰
حافظ دو زبانه جیبی	خط: غلامعلی محبی نژاد، تصحیح: غنی / قزوینی	نشر: فرهنگسرای میردشتی	۱۳۸۰

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	اسماعیل نیک بخت	تهران: گلی	۱۳۸۱- ۱۳۸۰
دیوان حافظ	محسن خرازی	مشهد: رحیمی نژاد	۱۳۸۱- ۱۳۸۰
دیوان حافظ	محسن خرازی	تهران: رحیمی نژاد	۱۳۸۱
دیوان حافظ	امیر اصغری	تهران: سورمن	۱۳۸۱
دیوان حافظ	علی موسوی	تهران: دانش بیگی	۱۳۸۱
دیوان حافظ	بیژن صامت	تهران: یادعارف	۱۳۸۱
دیوان حافظ	امیر فلسفی	تهران: پیک فرهنگ	۱۳۸۱
دیوان حافظ	محمدعلی صادقی	تهران: واشقان	۱۳۸۱
دیوان حافظ	غلامعی محبی نژاد	تهران: اندیشه درخشان	۱۳۸۱
غزلیات حافظ	خط: مهدی فلاح، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: رحلی	تهران: انتشارات فرهنگسرای میردشتی	۱۳۸۱
دیوان حافظ فارسی - انگلیسی	خط: غلامعلی محبی نژاد، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	تهران: انتشارات اندیشه عالم	۱۳۸۱
	خوش‌نویسی کامپیوتری، نسخه عرب پور، قطع: جیبی، تصحیح: غنی / قزوینی	نشر: خدمات فرهنگ کرمان	۱۳۸۱
دیوان حافظ	خط متن: سیف‌الله یزدانی، خط مقدمه: محمد سلحشور	جاویدان	۱۳۸۲
دیوان حافظ	مسعود مهدویخانی	تهران: نوروز هشتاد	۱۳۸۲
دیوان حافظ	مسعود مهدویخانی	تهران: پادمهر	۱۳۸۲
دیوان حافظ	یوسف صمدی	تهران: حافظ نوین	۱۳۸۲
دیوان حافظ	مهدی فلاح	تهران: جیحون	۱۳۸۲
دیوان حافظ	امیراحمد فلسفی	تهران: سیاولی	۱۳۸۲
غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی	خط متن: سیف‌الله یزدانی خط مقدمه: محمد سلحشور	تهران: بدرقه جاویدان	۱۳۸۲

دیوان حافظ	خوش نویس	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	تصحیح: غنی / قزوینی، خط: حروف چینی حسن اعرابی	انتشارات: رواق اندیشه	۱۳۸۲
کاملترین دیوان حافظ با معنی	خط: عباس منظوری قطع: جیبی	انتشارات: عقیل	۱۳۸۲
حافظ	خط: مهدی فلاح، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	تهران: نشر: جیحون	۱۳۸۲
دیوان حافظ	خط: کیخسرو خروش، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی	۱۳۸۲
گزیده غزلیات	خط: مرتضی نیک خواه سخنور، قطع: جیبی	نشر: محمد	۱۳۸۲
دیوان حافظ	علی اعرابی	تهران: طلایه	۱۳۸۲
حافظ	تصحیح: سودی، خانلری، خط: سپیده شمعی، فرهاد اختیاری	نشر: سمیر	۱۳۸۳
دیوان حافظ	قطع: وزیری، خط: سیداحمد میرخانی	تهران: انتشارات محمد	۱۳۸۳
دیوان حافظ	خط: سپیده شمعی / فرهاد بختیاری، تصحیح: ناقل خانلری، قطع: وزیری	انتشارات: پاریس	۱۳۸۳
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	تهران: پیام نور	۱۳۸۴
دیوان حافظ	عباس اخوین	تهران: پیام نور	۱۳۸۴
دیوان حافظ	امیرفلسفی	تهران: میردشتی، مشهد: فرهنگسرای میردشتی	۱۳۸۴
دیوان حافظ	امیر اصغری	تهران: اسماء	۱۳۸۴
دیوان حافظ	نگارش خوش نویسی مریم قربانی تابلوهای خط و سیاه مشق میرعماد الحسنی،	تهران: پیک علوم	۱۳۸۴
دیوان حافظ	تصحیح و مقدمه: حسین الهی قمشه ای خط: غلامحسین امیرخانی	تهران: انتشارات: امیرخانی	۱۳۸۴
دیوان حافظ	غلامعلی محبی نژاد	تهران: پیام روز	۱۳۸۴
دیوان حافظ	عباس اخوین	تهران: پیام نور	۱۳۸۴
دیوان حافظ	قطع: رحلی، خط: محمدتقی سرمست	تهران: انتشارات آسیم	۱۳۸۴

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
حافظ	خط: محمدتقی سرمست،	نشر: آسیم	۱۳۸۴
دیوان حافظ	امیرفلسفی	تهران: میردشتی، مشهد: فرهنگسرای میردشتی	۱۳۸۴
دیوان حافظ	محمدتقی سرمست	تهران: آسیم	۱۳۸۴-۱۳۸۵
دیوان حافظ	اسماعیل نژادفرد لرستانی	تهران: یاسین	۱۳۸۴
دیوان حافظ	حسن ملائی	تهران: انتشارات میردشتی	۱۳۸۴
دیوان حافظ	میرجمال‌الدین جلالی	تهران: نشر پرتو	۱۳۸۵
دیوان حافظ	مصطفی اشرفی	تهران: پیر مغان	۱۳۸۵
دیوان حافظ	مصطفی اشرفی	تهران: ساریان	۱۳۸۵
حافظ	تصحیح: غنی / قزوینی،	نشر: امیدواران	۱۳۸۵
حافظ	خط: کامپیوتری، قطع: جیبی، تصحیح: غنی / قزوینی	انتشارات: عقیل	۱۳۸۵
حافظ	خط: کامپیوتری - لیلا شرافتی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	نشر: آشیان	۱۳۸۶
دیوان کامل حافظ با معنی	خط: سید وحید ذنوبی، تصحیح: قطع: وزیری	تهران: انتشارات مهرآئین	۱۳۸۶
دیوان حافظ	قطع: وزیری، خط: کیخسرو خروش	تهران: انتشارات انجمن خوش‌نویسان ایران	۱۳۸۶
حافظ	خط: لیلا شرافتی، قطع: جیبی	تهران: انتشارات آشیان	۱۳۸۶
دیوان حافظ	علی اعرابی	مشهد: نیکا	۱۳۸۶
دیوان حافظ	رسول مرادی	تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا	۱۳۹۶
دیوان حافظ	حسن ملائی	تهران: انتشارات صمد	۱۳۹۶
دیوان حافظ	کاوه اخوین	تهران: شرکت تعاونی کارآفرینان فرهنگ و هنر	۱۳۹۶
دیوان حافظ	حسن ملائی تهرانی	تهران: پژوهش	۱۳۸۶
دیوان حافظ	مرتضی نیک‌خواه سخنور	تهران: محمد	۱۳۸۶
دیوان حافظ	کاوه اخوین	تهران: راه بیکران	۱۳۸۷
دیوان حافظ	وصال شیرازی	تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران	۱۳۸۷

دیوان حافظ	خوش نویس	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	کتابت ۵۰۰ نفر از خوش نویسان برتر سراسر ایران	تهران: گلکار	۱۳۸۷
دیوان حافظ	امیر فلسفی	تهران: فرهنگسرای میردشتی	۱۳۸۷
دیوان حافظ	سیاوش حسینی	تهران: نگار	۱۳۸۷
حافظ	خوش نویسی: آتلیه‌ی مهرآیین، قطع: جیبی	نشر: جاجرمی	۱۳۸۷
حافظ	کامپیوتری، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	تهران: انتشارات بهزاد	۱۳۸۷
دیوان حافظ و فالنامه	مسعود مهدی خانی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	نشر: معیار علم	۱۳۸۷
دیوان حافظ	خط: مهدی فلاح، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: وزیری	تهران: انتشارات: نیک	۱۳۸۷
دیوان حافظ و فالنامه	خط: مسعود مهدی خانی قطع: وزیری	انتشارات: معیار علمی	۱۳۸۷
	تصحیح: غنی قزوینی، قطع: وزیری، خط: نژاد فرلرستانی	تهران: انتشارات محمد	۱۳۸۷
دیوان حافظ	امیراحمد فلسفی	تهران: سیاولی: بنیاد فرهنگی دکتر غلامحسین مروستی	۱۳۸۷، چاپ پنجم
دیوان حافظ	امیرصادق تهرانی	تهران: احیاء کتاب	۱۳۸۷
دیوان حافظ	فریبا مقصودی	تهران: کتاب آبان	۱۳۸۷
دیوان حافظ	مقدمه و تابلوهای دینی: محمد سلحشور	تهران: شرکت کارآفرینان فرهنگ و هنر	۱۳۸۸
دیوان حافظ	اسماعیل نژادفرد لرستانی	تهران: بانک ملی ایران – شرکت چاپ و نشر	۱۳۸۸
دیوان حافظ	براساس نسخه خطی امیرخانی	مشهد: زلال اندیشه	۱۳۸۸
دیوان حافظ	محمدعلی گرجستانی	تهران: سروش (صدا و سیما)	۱۳۸۸
دیوان حافظ	خط: ثریا کریمی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: جیبی	انتشارات بهزاد	۱۳۸۸
حافظ	خط: محمد مهدی منصوری، تصحیح: قطع: وزیری	انتشارات: سفید اردهال	۱۳۸۸

دیوان حافظ	خوش‌نویس	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	محمد مهدی منصوری	تهران: بهزاد	۱۳۸۹
دیوان حافظ	مهدی فلاح	تهران: ارس	۱۳۸۹
دیوان حافظ	مهدی فلاح	تهران: ازدهای طلایی	۱۳۸۹
دیوان حافظ	فریبا مقصودی کرمانشاهی	تهران: خانه هنرمندان	۱۳۸۹
دیوان حافظ	حسین جعفری تبار	تهران: آفردگاه هنر و اندیشه	۱۳۸۹
حافظ	خط: امیر احمد فلسفی، تصحیح: غنی / قزوینی، قطع: رحلی	نشر: یساولی	۱۳۸۹
دیوان حافظ	فاطمه کیاولیری	دامغان: انتشارات منذر	۱۳۸۹
دیوان حافظ	تصحیح: غنی / قزوینی، خط: مصطفی اشرفی قطع: وزیری	تهران: انتشارات شرکت تعاونی کارآفرینان فرهنگ و هنر	۱۳۸۹

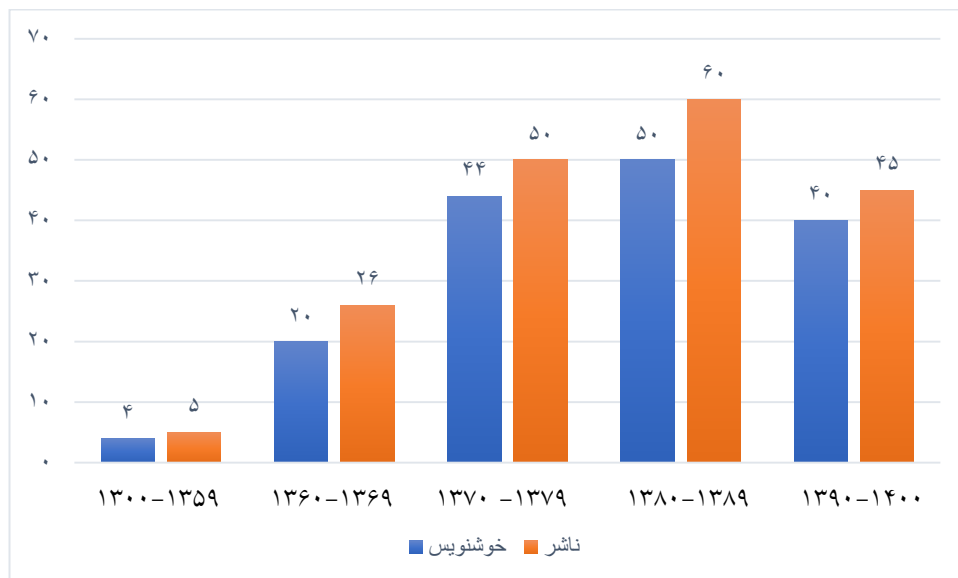
جدول شماره‌ی ۴ (دیوان‌های خوش‌نویسی شده و به چاپ رسیده در دهه‌ی ۹۰)

دیوان حافظ	خوش‌نویس:	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	عباس اخوین	تهران: زرین و سیمین	۱۳۹۰
دیوان حافظ	اکبر نیک‌خو	تهران: فرهنگسرای میردشتی	۱۳۹۰
دیوان حافظ	محمد مهدی منصوری	تهران: راستی نو	۱۳۹۰
دیوان حافظ	حسن بلائی تهرانی	تهران: صمد	۱۳۹۰
دیوان حافظ	اکبر نیک‌خو	تهران: ذهن آویز	۱۳۹۰
دیوان حافظ	محمد مهدی منصوری	تهران: فرهنگ رسا	۱۳۹۱
دیوان حافظ	محمد مهدی منصوری	قم: فکرپویا	۱۳۹۱
دیوان حافظ	محمد مهدی منصوری	تهران: دانشگاهیان شاپیکان	۱۳۹۱
حافظ فارسی انگلیسی	تصحیح: غنی / قزوینی، خط: غلامحسین امیرخانی، قطع: رحلی	مشهد: نشر ذهن آویز	۱۳۹۱
دیوان حافظ	عباس اخوین	تهران: خلوص	۱۳۹۱
دیوان حافظ	ترکیب خوش‌نویسی محمد مهدی منصوری	تهران: تفکر ناب	۱۳۹۲ صدای معاصر ۱۳۹۹
غزلیات حافظ	خط: امیر احمد فلسفی، تصحیح: الهی قمشه‌ای	نشر: گویا	۱۳۹۲
دیوان حافظ	حمید پیرمغان	تهران: شوبستانی	۱۳۹۲
دیوان حافظ	خط کلک کاوه اخوین	تهران: ماهرنگ	۱۳۹۲
دیوان حافظ	جواد شریفی، اشعار: محمدرضا معین خواه	شیراز: آوند اندیشه	۱۳۹۳
دیوان حافظ	حمیدرضا پویامنش	تهران: هلیا	۱۳۹۳
دیوان حافظ	مهدی فروزنده	تهران: یساوی	۱۳۹۳
دیوان حافظ	مهدی فلاح	تهران: کارگاه فیلم و گرافیک سیاسی	۱۳۹۳ - ۱۳۹۸
دیوان حافظ	خوش‌نویسی رایانه‌ای کاوه اخوین	تهران: پارمیس	۱۳۹۵
دیوان حافظ	امیراحمد فلسفی، اکبر نیک‌خو	تهران: هنر نو فرهنگسرای میردشتی	۱۳۹۵
دیوان حافظ	حسین خسروی	تهران: کتاب شبا	۱۳۹۶
دیوان حافظ	اکبر نیک‌خو	تهران: گسترش فرهنگ و مطالعات	۱۳۹۶

دیوان حافظ	خوش‌نویس:	انتشارات	تاریخ
دیوان حافظ	اکبر نیک‌خو	دایره سبز	۱۳۹۶
دیوان حافظ	تابلوهای خوش‌نویسی مهدی خداپناه	تهران: پیام عدالت	۱۳۹۶
دیوان حافظ	کاوه اخوین	تهران: آوردگاه هنر و اندیشه	۱۳۹۶
دیوان حافظ	محمد مهدی منصوری	تهران: دانش‌پرور	۹۷-۱۳۹۶
دیوان حافظ	مهدی فلاح	تهران: کتابسرای نیک	۹۷-۱۳۹۶
دیوان حافظ	مهدی مردوخی	تهران: دیبانه	۱۳۹۷
دیوان حافظ	ترکیب خوش‌نویسی محمد مهدی منصوری	قم: اندیشه هادی	۱۳۹۷
دیوان حافظ	ترکیب خوش‌نویسی محمد مهدی منصوری	تهران: ارمغان	۱۳۹۷
دیوان حافظ	غلامحسین امیرخانی	تهران: انجمن خوش‌نویسان، انتشارات سروش	۱۳۶۷
دیوان حافظ	محمد مهدی منصوری	تهران: انتشارات اسلامی	۱۳۹۸
دیوان حافظ	مهدی خداپناه	تهران: پیام عدالت	۱۳۹۸
دیوان حافظ	مهدی خداپناه	تهران: راه بیکران	۱۳۹۸
دیوان حافظ	خوش‌نگاری نستعلیق کاوه اخوین	تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا	۱۳۹۸
دیوان حافظ	خوش‌نویسی رایانه‌ای کاوه اخوین، تابلوهای خوش‌نویسی مهدی خداپناه	تهران: پردیس: راه بیکران	۱۳۹۹
دیوان حافظ	عباس اخوین	قم: انتشارات آبراه	۱۴۰۰

نمودار آماری و ستونی دیوان‌های خوش‌نویسی‌شده و به‌چاپ‌رسیده از سال ۱۳۰۰ تا ۱۴۰۰ شمسی

ناشر	خوش‌نویس	بازه‌ی زمانی
۵	۴	۱۳۵۹-۱۳۰۰
۲۶	۲۰	۱۳۶۹-۱۳۶۰
۵۰	۴۴	۱۳۷۹-۱۳۷۰
۶۰	۵۰	۱۳۸۹-۱۳۸۰
۴۵	۴۰	۱۴۰۰-۱۳۹۰



یادداشت‌ها

۱. شایان ذکر است که بیرون از کانون‌های نسخه‌نویسی یادشده، بسیاری از رجال و معاریف نیز کاتبان و خوش‌نویسان را برای استنساخ آثار مدنظر خود به کار می‌گمارده‌اند؛ چه بسیار خوش‌نویسان یا کاتبان درجه دوم و سوم و میرزا بنویس‌هایی که برای مدتی طولانی به خدمت گرفته می‌شدند تا کار کتابت و سفارش کتاب‌های شخص والامقامی را به اتمام برسانند. نقل است معدل‌الملک شیرازی دو سال اشرف‌الکتاب ارسنجانی (متوفای ۱۳۳۳ قمری) را استخدام و حمایت مالی کرد و خانه‌ای در شیراز به او بخشید تا قرآن کریم را به خط خود برای او کتابت کند و پس از انجام کار، مبلغ ۲۰۰ تومان نیز به‌عنوان حق‌الزحمه به وی پرداخت که در آن روزگار، رقم بزرگی محسوب می‌شد.

۲. برای اطلاعات بیشتر، بنگرید به مقاله‌ی «ابن‌مقله، مخترع خط نسخ»، به قلم حسین بهشتی.

۳. در مراسم بزرگداشتی که برای خواجه اختیار منشی گنابادی در حاشیه‌ی جشنواره خوش‌نویسی دوسالانه در شهر قزوین برگزار شد، در سالن بزرگ مراسم اختتامیه در سرای سعدالسلطنه‌ی قزوین، تابلویی از آثار خواجه اختیار منشی را در صفحه‌ای حدود ۴×۶ متر مربع یا بزرگ‌تر چاپ کرده بودند و در خلال مراسم، مقابل دیدگان شرکت‌کنندگان قرارداد داده بودند تا بخوانند. به گمان بنده، هیچ‌یک از خوش‌نویسان و استادان حاضر در این مراسم، حتی دو سطر از این صفحه‌ی بسیار زیبا و پریچ‌وخم را نمی‌توانستند درست و بی‌غلط بخوانند! گفتنی است خط تعلیق از ترکیب دو خط ترقیع و رقاع پدید آمده‌است.

منابع

- آل‌داوود، سیدعلی. (۱۳۸۲). «نخستین چاپ دیوان حافظ». نشر دانش، شماره‌ی ۱۰۷، صص ۱۹-۲۰.
- بوذری، علی و دیگران. (۱۳۸۹). «بررسی تاریخچه صنعت چاپ در ایران»، گفتگو و مصاحبه، کتاب ماه کلیات، شماره‌ی ۱۵۲، صص ۴-۱۵.
- بهشتی، حسین. (۱۳۲۵). «ابن‌مقله، مخترع خط نسخ». جلوه، شماره‌ی ۱۵-۱۶.

رشوند، اسماعیل. (۱۳۷۸). «خوشنویسی: نیایش انگشتان جوهری»، نشریه‌ی هنر.

شماره‌ی ۴۰، صص ۱۴۱-۱۴۴.

شیمیل، آنه‌ماری. (۱۳۶۸). خوشنویسی و فرهنگ اسلامی. ترجمه‌ی اسداله آزاد، مشهد:

به‌نشر وابسته به آستان قدس رضوی.

مایله‌روی، نجیب. (۱۳۶۹). نقد و تصحیح متون؛ مراحل نسخه‌شناسی و شیوه‌های

تصحیح نسخه‌های خطی فارسی. مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های

اسلامی.

_____ . (۱۳۸۰). تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی.

تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.

محمودی، آزاد. (۱۳۸۳). «اصطلاحات خوش‌نویسی دیوان حافظ». مجله‌ی حافظ،

شماره‌ی ۷، صص ۳۶-۳۰.

وبگاه انجمن خوش‌نویسان ایران، به نشانی: calligraphers.ir.

وبگاه خانه‌ی کتاب، به نشانی: db.ketab.ir.

وبگاه کتابخانه‌ی ملی ایران، به نشانی: nlai.ir.

وبگاه مؤسسه‌ی علمی و پژوهشی ابن‌سینای سارایوو، به نشانی: ibn-sina.net.

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

**The Link Between the Art of Calligraphy and Printing in
Divan. Hafez**

Farhad Nasiri Shirazi*

Abstract

The art of calligraphy has an inseparable connection with Persian poetry and literature. The evolution of the bride of Islamic calligraphy, the Nastaliq, coincided with the blossoming of Ghazal. The topic of this essay is a study of Hafez's calligraphic and printed divans, which are presented in several parts: First, an introduction to the place of ketabat (handwriting) in Islamic civilization followed by a brief comment on the background of the art of calligraphy. After that the era of Hafez and the art of calligraphy and finally the printing industry and Divan of Hafez, form the initial topics of this research. In the main part, first of all, Hafez's first Divans, which were written in calligraphy during the reign of Muhammad Shah Qajar (1264-1224 AH) and published in the Indian subcontinent, are discussed. Then the book of Hafez in the last century is discussed, which includes two parts: first, from the beginning to the end of the first half of the 14th century, that few works can be mentioned. From the Sixties to nineties SH printing and publishing of Divan Hafez gains momentum.

Keywords: calligraphy, Divan Hafez, manuscript, printing industry, Nastaliq script.

*. calligraphy master
Email: Farhad.nasiri.shirazi@gmail.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

**The Cupbearer Poured Wine in the Cup in Multiple Colors:
a Study of the Representation of Magic in Hafez's Poetry**

Sepideh Mousavi *

Abstract

Hafez is known as the mirror and memory of Iranian society. His poetry bears traces of certain beliefs and sciences of his time. The perception and discovery of those traces needs a good amount of literary and cultural background. One of the themes in his poems which has a desirable, covert and overt application, influences the way literary images are created and meaning is conveyed is his references to a magical space. Those references have either been made by words or by use of expressions or descriptions of acts of magic such as casting a horseshoe in fire, influencing by evil eye, depriving of sleep, charming by hair strands and breathing magical words. Of course, Hafez has also referred to ways of nullifying magic such as burning wild rue, reciting *In Yakad*, and keeping amulets.

Keywords: Hafez, magic, popular culture.

*. PhD in Persian language and literature
Email: azarnoush10@yahoo.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

A Look at Hafez Shirazi's life
(Review of *Life of Hafez Shirazi* written
by Mansour Paimard)

Alireza Mozaffari*

Abstract

The biographies of Iranian poets are very important for those who are looking for the points of connection between the individual lives of poets and their works. In the distant past of Persian literature, Tazkareh¹ writers were responsible for writing poets' biographies. Due to the fact that these tazkareh writers were not careful enough in recording the lives of the poets, and in order to magnify them, they resorted to myths that had the effect of clichés in reporting the poets' lives. For today's researchers, selecting the truth not the myth from the works of the tazkareh writers has become an unsolvable problem. The study of the biographies of poets has shown that the higher the position of the poet, the greater the volume of legend creation about them. One of these poets who, despite the greatness of his position and excellence of expression and language, a documented and acceptable biography has not been produced about Hafez Shirazi. The problem in his case is doubled when we find him deliberate in recording the least knowledge about his personal life. Many books have been written about Hafez's life; one of the works that was published in 2018 is *Life of Hafez Shirazi* by Mansour Paimard, which is reviewed in this article. In addition to the many advantages of this book, it suffers from the personal interpretations of the life of Hafez.

Keywords: Hafez; tazkareh; Mansour Paimard; Hafez's life.

*. Professor of the dept. of the Persian language and Literature of Urmia University. Email: a.mozaffari@urmia.ac.ir

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

Manifestations of Hafez in the Poetry of Ahmad Shamlou

Shiva Mottahed*

Abstract

In this paper manifestations of poetry of Hafez in modern Iranian poetry and specifically in the poetry of Ahmad Shamlou are discussed. Hafez as part of the classical poetry heritage has always been highly regarded by contemporary artists and manifested directly or indirectly in their works. Studying such influence will help to understand modern poetry better. The researcher attempts to analyze the poetry of Shamlou intertextually to extract the influence of vocabulary and content of Hafez. It is concluded that poetry of Shamlou is under the influence of Hafez, directly in the domain of vocabulary and indirectly through defamiliarization; however, he has not imitated Hafez but has used the classical heritage to create a new outlook. The number poems which show this influence is meager but it shows Shamlou's awareness and attention to classical poetry.

Keywords: Hafez, Shamlou, defamiliarization, concepts of Hafez, vocabulary of Hafez.

*. PhD in Persian Language and Literature, Shiraz University
Email: mottahed_1986@yahoo.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

**The Representations of Jobs and Professions
in the Divan of Hafez**

Mohammad Keshavarz Beizayee*

Abstract

Paid jobs and professions are considered as the pillars of sociological history. Considering the paucity of sociological data in historical sources, extracting and investigating such jobs in poetical works opens a window for scholars to complex sociological issues. The Divan of Hafez is a paramount example; the professions and positions mentioned there can elucidate certain past phenomena and social realities. The current study uses a descriptive-analytic method and examines paid jobs and positions in Hafez's poems by referring to the Divan of Hafez. The findings indicate that those jobs and positions in his work fall into religious, secular, and false categories. Religious jobs included positions such as preachers, instructors, sheriffs, decree issuers, Imams of congregation, judges, and constables, who worked in connection with promotional, executive, worshipping, educational and pedagogical areas of the society. The secular category included painters, doctors, sailors, cameleers, servants, slaves, astronomers, minstrels, and farmers, who worked in connection with industrial, artistic, and productive areas. Finally, the false category included thieves and beggars who were associated with sociological and economic harms. Hafez's negative view towards the origin of religious jobs in the form of negative signifiers and signifieds imply their misuse and negative activity in that era's sociological and economic concerns. In contrast, secular jobs have been manifested with positive connotations often in their literal sense, or sometimes, as with beggary, in a figurative sense.

Keywords: paid jobs, religious and secular jobs, Hafez.

*. University of Medical Sciences, Boushehr
Email: mkeshavarz_59@yahoo.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

Harmony of Typeface and Meaning in Hafez's Poetry
Considering the Calligraphy of His Time

Mehdi Azimpour*

Abstract

It can be alleged that no poet's poetry has been examined and analysed from so many perspectives as Hafez's mysterious poems. An area that can be explored by pondering upon Hafez's poetry is the possibility of harmony of the shape and geometry of a script with its meaning. To do that, one needs to refer to the common script varieties in the poet's era. Why this issue has not been considered and followed up may have to do with the typing, writing, and publication of Hafez's poems with typefaces other than those used at his time. The use of the shapes of letters is attested in many poets' similes and imagery, but the possible harmony between the geometry of letters, words and phrases to reinforce the images created by the meaning of the poetry merits further study and consideration. This harmony may have emerged from the poet's knowledge of the existing calligraphies or simply from the calligraphers' taste. To describe the issue, first, we take a brief look at calligraphy around Hafez's time. Next, we consider it by presenting samples of Hafez's poems using the script varieties common in his era. This study, with its preliminaries, descriptions, and numerous examples, has certainly not been done to prove that Hafez was a calligrapher, or that he had conscious graphical tendencies. In fact, the aim is merely to open the door for those interested in art to immerse themselves in the deep sea of Hafez's poetry.

Keywords: calligraphy, thulth, Hafez, art, script variety.

*. Calligraphy Master
Email: azim11235813@gmail.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

**Examining the Three Maxims of Good Words, Good
Thoughts, and Good Deeds in Hafez's Poems**

Manijeh Abdollahi*

Abstract

The fact that the public has been attracted to Hafez's poetry through the centuries, particularly in recent times, makes one wonder about the secret behind his continued popularity in the realm of Persian language and Iranian culture. To account for it, scholars studying Hafez have suggested three essential reasons: beauty of expression and a poetically witty language; bringing up deeply humanistic, mystical themes; and mention of social and political themes. Furthermore, their mixing has been considered the secret behind his continued popularity. The current study agrees with the triple reasons and aims to show that among other reasons for Hafez's popularity are his concern for the old teachings in Iranian thinking and culture by subtly making them a substratum of his words. To this aim, attempt was made to examine Hafez's attitude to the three distinguished maxims of good words, good thoughts, and good deeds—which are rooted in the collective unconscious of Iranian people—and his hatred for the three opposing evil hypostases. The results indicate that behind Hafez's deep-seated popularity among Persian speakers is his alignment with the good maxims. Moreover, this study introduces the Rosy-Cheeked Old Man as the instructor and leader of these maxims.

Keywords: Hafez, good words, good thoughts, good deeds, the Rosy-Cheeked Old Man.

*. Shiraz University of Medical Sciences .
Email: manijeh.abdolahi@gmail.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

Techniques of "self-exaltation" and "self-improvement"
From the point of view of Hafez and Abraham Maslow

Mansoura Salamat Ahangari*

Abstract

Humanistic psychology searches for a good life; a science that pays attention to human capabilities instead of weaknesses. In the 20th century, with the emergence of three schools of psychoanalysis, behaviorism and humanism, attention to human personality gained momentum. Abraham Maslow (1907-1968), the founder of humanistic psychology, described human nature as pure and demanding prosperity. He considered human behavior to be motivated by needs and mentioned five series of needs for him: 1. Physiological needs 2. Safety needs 3. Needs for love and belonging 4. Need for respect 5. Need for self-improvement. The most important features of Maslow's theory which were studied in Hafez's poems are: 1. Better understanding of reality and easier relationship with it 2. Acceptance of self, others and nature 3. Sense of sympathy and Altruism 4. Philosophical humor 5. progress. According to Hafez, existence has a complex mystery, and its discovery is the greatest reality, which, according to Maslow, is the knowledge of existence. By living happily and seizing the opportunity, one can easily pass the unkindness and hardships of the times. His vision in accepting himself, others and nature is based on personal capabilities and personal and social relationships. What makes self-developers such as Hafez, to be ashamed is the correctable deficiencies that are rooted in ignorance and prejudice. In the eyes of Hafez, human beings can reach the highest level. Due to the fact that there is hope in his poetry, he makes fun of the fatalists and creates thoughtful satire with philosophical humor.

Keywords: Hafez, Maslow, humanistic psychology, self-improvement, progress.

*. Ph.D. student of Persian language and literature, Allameh Tabatabai University, Tehran. Email: salamatahangary@gmail.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

The Fleeting Night of Union and Hafez's Poetic Solution

Asghar Dadbeh*

Abstract

Hafez always examined his verses critically, rejecting or correcting some so as to add to their artistic value, eloquence and range of meaning. The outcome of his examination of the verse in question (Hey companions, untie the beloved's locks...) was the replacement of 'false hair' by 'story'. First, 'story' was used not in an absolute sense, but in a relative sense: the story of the beloved's long, black hair. Secondly, in comparison with 'false hair', it is undoubtedly more poetic. Through Hafez's poetic solution, the story conjoins the fleeting night of union, extending it or even making it last forever.

Keywords: story, false hair, night of union, locks.

*. Professor of Persian language and literature at Allameh Tabataba'i University
Email: adaadbeh@yahoo.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

**Metaphor of Way and the Concept of Transience
in the Divan of Hafez**

Samira Bakhtiyarinasab^{*}

Abstract

Hafez is an Iranian poet and mystic of the 14th century AD. It is known that he was aware of the works of poets before him which he employed in his own poetry frequently. From the conceptual metaphor perspective, this means that he has understood the metaphoric and thought system of the poets before him. Examining the conceptual metaphors of his divan also confirms this. One of the most important conceptual fields in his divan is WAY, which is combined with other conceptual fields to explain his thoughts about the concept of the world. Hafez understands love as a way from pre-existence to eternity and this world as a home amid this beginningless and endless path. A home whose most important feature is "transience". To explain this transience, Hafez uses the conceptual field of WAY in two forms. In other words, from viewpoint of the conceptual domains, the concept of TRANSCIENCE affects the conceptual domain of way in Divan Hafez in two forms: 1. The conceptual field of WAY expands in combination with the concept of TRANSCIENCE; The metaphorical composition *rāhzan-e dahr* (the world's bandit) is the result of this kind of influence; 2. To explain other concepts related to TRANSCIENCE, he combines the conceptual domain of WAY with other conceptual domains, such as war and drunkenness

Keywords: Hafez, transience, conceptual metaphor of road, central mapping, macro metaphor.

^{*}. PhD in Persian Language and Literature, Shiraz University
Email: Bakhtiari.smr@gmail.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

**An Investigation into the Diversity of Images in Hafez's
Poetry from Painting to Cinema**

Mohammadreza Amini*

Abstract

Image in poetry is an underlying element, especially in terms of aesthetics, which can be compared with or realized through visualization and image in arts such as painting and cinema. To carry out such a study methodically and coherently, one should first consider a piece of poetry as an independent work of art and then analyze the artistic functions of structures and technical processes in line with the ultimate goal of that poem. Through examining several samples from Hafez, the present article shows that on the condition of familiarity with the subtleties of the language of poetry and mastery of literary features and techniques, in addition to affinity with the deep meaning of art and artistic methods, substantial insight is achieved about the images in poetry. Hafez uses words such as image, pattern, painter, design, color, curtain, painting workshop, and the world of image frequently in his poetry. The poet employs these terms in such a credible manner that it seems he had a hand in painting. This article studies the fundamental similarities between the images of Hafez's poetry and important works of painting or movie scenes. Such descriptive account can be effective in deepening our knowledge of the artistic aspect of Hafez's poetry and gives insight into the nuances of his poetic language.

Keywords: image in Hafez's poetry, Hafez and painting, Hafez and cinema, image in Persian poetry.

*. Associate prof. of the dept. of the Persian language and Literature of Shiraz University. Email: mza130@gmail.com

Journal of Hafez Studies
Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

Hafez Bibliography in 2021

Maryam Azarnia *

Abstract

Considering the large number of works that are published every year about Hafez, at the statistical analysis and thematic classification of these works is the most useful way for the audience and researchers in this field in order to know the latest studies and their thematic and content analysis, in addition to finding the weak and strong points of works in Hafez studies; they can also identify important topics as well as neglected topics. The present research, which is based on the bibliographic data of the two databases "National Iran Library and Documentation Organization" National Library and Archives of I.R Iran and Khane Kitab, shows that 192 books related to Hafez were published in 2021, which is an increase compared to 2020.

Also, the thematic comparison of the published works shows that books with the topics such as "About Hafez: Hafez's thought, poetry and life" with 70 book titles have the highest number. Thus, the course of authored books about Hafez is still rising and growing. It is worth mentioning that books with the topic of "Divan and Fortune Telling", whether the first edition or reprint, are still among the most widely circulated works.

Keywords: Research on Hafez, Thematic classification of Hafez's poems, Hafez bibliography.

*. MA in Persian language and literature, Shiraz University.
Email: maryamazarnis@gmail.com

Abstract of Persian Articles in English

Journal of Hafez Studies
Vol 2, No 3, spring-summer 2022, Ser 2

Content

Hafez Bibliography in 2021.....	1-32
Maryam Azarnia	
An Investigation into the Diversity of Images in Hafez's Poetry from Painting to Cinema	33-62
Mohammadreza Amini	
Metaphor of Way and the Concept of Transience in the Divan of Hafez	63-84
Samira Bakhtiyarinasab	
The Fleeting Night of Union and Hafez's Poetic Solution	85-100
Asghar Dadbeh	
Techniques of "self-exaltation" and "self-improvement" From the point of view of Hafez and Abraham Maslow	101-126
Mansoura Salamat Ahangari	
Examining the Three Maxims of Good Words, Good Thoughts, and Good Deeds in Hafez's Poems	127-148
Manijeh Abdollahi	
Harmony of Typeface and Meaning in Hafez's Poetry Considering the Calligraphy of His Time	149-178
Mehdi Azimpour	
The Representations of Jobs and Professions in the Divan of Hafez.	179-202
Mohammad Keshavarz Beizayee	
Manifestations of Hafez in the Poetry of Ahmad Shamlou	203-216
Shiva Mottahed	
A Look at Hafez Shirazi's life (Review of <i>Life of Hafez Shirazi</i> written by Mansour Paimard)	217-234
Alireza Mozaffari	
The Cupbearer Poured Wine in the Cup in Multiple Colors: a Study of the Representation of Magic in Hafez's Poetry	235-264
Sepideh Mousavi	
The Link Between the Art of Calligraphy and Printing in Divan. Hafez	265-304
Farhad Nasiri Shirazi	

P. O. Box: 7146691136
Web page of the journal: jhp.hafezstudies.com

In the Name of God

Submission Guidelines for Hafez Studies

Hafez studies is a peer-reviewed journal dedicated to publishing studies pertaining to Hafez and shares the findings of the research with the scholars interested in Hafez and his poetry.

Requirements for Publishing Articles in the Journal

A. Editorial policy

Articles submitted to this journal must have the following features:

1. Be original and innovative.
2. Written based on academic research methods.
3. Present innovative literary criticism and analysis. This journal does not publish translations.

Articles will first be reviewed in the editing committee and, after being approved, will be sent to the referees for evaluation. The referees' comments will then be reviewed by the editing committee and the final decision will be made.

B. Framework of the Articles

1. Manuscripts must be well-organized and observe the principles of Persian rhetoric.
2. Organization of articles:
 - 2.1. A short title expressing the aim of the study, typed on top of the page, centered, and bold-faced.
 - 2.2. Author's information, including mailing address, phone number, academic rank, and affiliation, appearing on a separate page.
 - 2.3. Persian abstract, about 15 lines or 150 words in length
 - 2.4. Persian keywords (4 to 8 words) at the end of the abstract
 - 2.5. An introduction, which presents the main topic of the study as well as literature review, and provides the reader with enough information pertaining to the main topic of the study.
 - 2.6. The body of the paper, including the main subject and its analysis.
 - 2.7. Conclusion
 - 2.8. References
 - 2.9. English abstract indicating the main points discussed in the paper.

- 2.10. English keywords (translation of Persian keywords)
- 2.11. Author's name along with his/her academic rank
- 3. References must be written based on the following format:
 - 3.1. In-text references: the last name of the author(s), date, page number within parentheses. For example, (Zarrin Koob, 1373: 254). If necessary, the book or article title can replace the author's name.
 - 3.2. Book references in the bibliography: authors' last name, author's first name, date (within parentheses), book title, translator's name, city, publisher, edition number.
 - 3.3. Journal article references in the bibliography: author's last name, author's first name, date (within parentheses), article title (within quotation marks), journal title, issue number, volume, page number.
 - 3.4. Online articles: author's last name, author's first name, last date retrieved (within parentheses), title (within quotation marks), site address (in *italics*).
- 4. Articles must be no longer than 20 pages with every page not more than 23 lines in length.
- 5. Articles must be written based on "dastur-e xat-e farsi" (Persian handwriting) published by Persian Language Academy.
- 6. The English version of foreign names must appear in parentheses immediately after the Persian version.
- 7. The editorial committee reserves the right to accept or reject the articles or make any editorial changes.
- 8. Manuscripts will not be returned to the author(s) under any conditions.
- 9. Authors are responsible for the content of the materials submitted.

C. Conditions for Preliminary Acceptance

- 1. The article must have the features mentioned in section A and section B of this guide. They must be typed in Word XP in Nazanin, font 12. Four hard copies of the article along with an electronic version (saved on a compact disc) must be sent to the journal address.
- 2. Articles that are a truncated version of MA or Ph. D dissertations must include the name of the dissertation advisor as well as his approval for submission of the article.
- 3. Authors must state that the manuscript is original, not under review, or published in any other journals or conference proceedings.
- 4. The article of this Journal can be accessed via WWW.ricest.ac.ir & www.hafezstudies.com

In the Name of God

Scholarly Journal

Hafez Studies

Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

License Holder: Hafez Studies Center **Editor-in-Chief:** Saeed Hesampour

Office Manager: Samira Bakhtiyarinasab

Persian Editor: Seyyed Ali Emamifar

English Editor: Farideh Pourgiv

Supervisor of Persian Editing: Samira Bakhtiyarinasab

Editorial Board:

Safar Abdollah.....	Prof. of Persian Language & Literature, Almaty University
Manizheh Abdollahi	Associate Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz Paramedical University
Bahador Bagheri.....	Associate Prof. of Persian Language & Literature, Kharazmi University
Asghar Dadbeh	Prof. of Philosophy & Mysticism, Allameh Tabataba'i University
Nasrollah Emami.....	Prof. of Persian Language & Literature, Shahid Chamran University
Sharifhossein Ghasemi	Prof. of Persian Language & Literature, Delhi University
Ali Guzelyuz	Prof. of Persian & Literature, Istanbul University
kavous Hassanli.....	Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz University
Saeed Hamidian.....	Prof. of Persian Language & Literature, Allameh Tabataba'i University
Mahmat Kanar.....	Prof. of Persian Language & Literature, Istanbul University
Hicabi Kirlangic	Prof. of Persian & Literature, Istanbul University
Alireza Mozafari.....	Prof. of Persian Language & Literature, Orumie University
Farideh Pourgiv	Prof. English Language & Literature, Shiraz University
Mansour Rastegar Fasaei.....	Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz University
Mostafa Sedighi.....	Associate Prof. of Persian Language & Literature, Hormozgan University
Vartan Voskanyan	Prof. of Persian Language & Literature, Yerevan State University



Address: Iran, Shiraz, Hafez Junction, Tomb of Hafez (Hafezieh)



Journal of Hafez Studies

Volume 2, Issue 1, Serial number 3, spring-summer 2023

- Hafez Bibliography in 2021 1_32
Maryam Azarnia
- An Investigation into the Diversity of Images in Hafez's Poetry from Painting to Cinema 32_62
Mohammadreza Amini
- Metaphor of Way and the Concept of Transience in the Divan of Hafez 57_84
Samira Bakhtiyarinasab
- The Fleeting Night of Union and Hafez's Poetic Solution 85_100
Asghar Dadbeh
- Techniques of "self-exaltation" and "self-improvement" From the point of view of Hafez and Abraham Maslow 101_126
Mansoura Salamat Ahangari
- Examining the Three Maxims of Good Words, Good Thoughts, and Good Deeds in Hafez's Poems 127_148
Manijeh Abdollahi
- Harmony of Typeface and Meaning in Hafez's Poetry Considering the Calligraphy of His Time 149_178
Mehdi Azimpour
- The Representations of Jobs and Professions in the Divan of Hafez 179_202
Mohammad Keshavarz Beizayee
- Manifestations of Hafez in the Poetry of Ahmad Shamlou 203_216
Shiva Mottahed
- A Look at Hafez Shirazi's life (Review of Life of Hafez Shirazi written by Mansour Paimard) 217_234
Alireza Mozaffari
- The Cupbearer Poured Wine in the Cup in Multiple Colors: a Study of the Representation of Magic in Hafez's Poetry 235_264
Sepideh Mousavi
- The Link Between the Art of Calligraphy and Printing in Divan. Hafez 265_3046
Farhad Nasiri Shirazi