Hafez Studies A Research Center
کرسی پژوهی حافظ

مجله‌ی حافظ پژوهی

سال ۲۳ ، شماره ی ۲۳ (دوره ی جدید، شماره ی۲)، بهار ۱۳۹۹

- **تحلیل مؤلفه‌های موسیقایی در غزلیات حافظ** (۱-۲۰)
  مسیح افقه
- **نقد و نظری بر *این کیمیای هستی*** (۲۱-۳۲)
  نصرالله امامی
- **خلقت، مفهوم «انسان» و «انسان‌بودن» نزد حافظ و گوته** (۳۳-۸۸)
  علی رجایی
- **مقاومت حافظ در برابر خشونت و استبداد** (۸۹-۱۰۲)
  سید عین‌الحسن
- **سه‌گانه‌ی سلیم نیساری** (۱۰۳-۱۲۲)
  خسرو قاسمیان
- **نقش سلیم نیساری در آموزش زبان فارسی و معرفی *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*** (۱۲۳-۱۳۲)
  مدینه کرمی
- **حافظ و روان‌شناسی ترس** (۱۳۳-۱۵۸)
  امیرحسین ماحوزی
- **معرفی و بررسی دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی*** (۱۵۹-۱۶۸)
  فرزانه معینی
- **حافظ و مسئله‌ی ترجمه‌پذیری غزلیات** (۱۶۹-۱۸۰)
  حسن نکوروح

بسم الله الرحمن الرحیم

مجله‌ی حافظ‌پژوهی

سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی دو)، بهار ۱۳۹۹

صاحب امتیاز: مرکز حافظ‌شناسی–کرسی پژوهشی حافظ

مدیر مسئول و سردبیر: دکتر کاووس حسن‌لی **مدیر اجرایی و ویراستار:** سمیرا بختیاری‌نسب

ویراستار انگلیسی: دکتر فریده پورگیو **ناظر صفحه‌آرایی و چاپ:** صدیقه محمدی

اعضای هیأت تحریریه‌ی مجله

دکتر نصرالله امامی ..... استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

دکتر فریده پورگیو ..... استاد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز

دکتر کاووس حسن‌لی ..... استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

دکتر سعید حمیدیان ..... استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر بهاءالدین خرمشاهی.....عضو پیوسته‌ی فرهنگستان زبان و ادب فارسی

دکتر اصغر دادبه ..... استاد فلسفه‌اسلامی و ادبیات عرفانی دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر منصور رستگار فسایی ..... استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

دکتر رضا رستگاری ..... عضو مرکز حافظ‌شناسی

دکتر صفر عبدالله ..... استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آلماتی- قزاقستان

دکتر منیژه عبداللهی ..... دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم پزشکی شیراز

دکتر شریف‌حسین قاسمی ..... استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دهلی- هند

دکتر محمت کانار ..... استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استانبول- ترکیه

دکتر علی گزل‌یوز ..... استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه استانبول- ترکیه

دکتر وارطان وسکانیان ..... استاد ایران‌شناسی دانشگاه ایروان - ارمنستان

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

نشانی الکترونیکی مجله: hafezstudies@gmail.com- **وب‌گاه:** www.hafezstudies.com

به نام خدا

راهنمای تدوین مقاله در مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*

مجله‌ی حافظ‌پژوهی با هدف گسترش و ژرفابخشیدن به پژوهش‌های مربوط به حافظ، نتیجه‌ی پژوهش‌های محققان و صاحب‌نظران را با شرایط زیر منتشر می‌کند.

بیست‌ویک شماره از شماره‌های پیشین این مجله در قالب دفترهای سالانه حافظ‌پژوهی منتشر شده است. اولین شماره از دوره‌ی جدید این مجله، با شیوه‌نامه‌ی جدید و به‌صورت یک مجله‌ی علمی و تخصصی درباره‌ی حافظ در پاییز ۱۳۹۸ منتشر شده است. هر مقاله‌ای که به‌گونه‌ای با زندگی، شعر و اندیشه‌ی حافظ پیوند داشته باشد و با شرایط شیوه‌نامه تدوین شده باشد، قابل بررسی و داوری در این مجله است.

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

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

۱. شرایط علمی مقاله

۱. ۱. نتیجه‌ی کاوش‌ها و پژوهش‌های علمی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۱. ۲. دارای اصالت و فکر تازه باشد.

۱. ۳. در مقاله روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر استفاده شود.

۱. ۴. موضوع مقاله با حافظ و حافظ‌پژوهی ارتباط داشته باشد.

۲. شرایط نگارش

۲. ۱. 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. واژه های کلیدی فارسی به ترتیب حروف الفبا از ۴ تا ۸ کلمه بعد از چکیده آورده شود.

۲. ۳. مقدمه‌ی مقاله شامل طرح موضوع و پیشینه‌ی تحقیق باشد و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده سازد.

۲. ۴. متن اصلی شامل اصل موضوع و تحلیل مطالب با دسته بندی منطقی باشد.

۲. ۵. پاورقی‌ها به صورت یادداشت در پایان مقاله آورده شود.

۲. ۶. شیوه‌ی ارجاع به کتاب در فهرست منابع به شکل زیر باشد:

نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (سال انتشار). نام کتاب (به صورت ایتالیک). شماره جلد استفاده شده در مقاله، نام مصحح یا مترجم، شهر محل انتشار: نام انتشارات.

مثال: سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۱). *گلستان سعدی*. به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

۲. ۷. شیوه‌ی ارجاع به مجله یا نشریه در فهرست منابع به شکل زیر است:

نام خانوادگی نویسنده، نام. (سال انتشار). «عنوان مقاله داخل گیومه». *نام مجله یا نشریه* (به صورت ایتالیک)، دوره و شماره‌ی مجله، شماره صفحه‌ی ابتدا و انتهای مقاله‌ی چاپ شده.

مثال: فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دومعنایی تا چندلایگی معنا». *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران*، دوره‌ی ۱۶، شماره‌ی ۶۲، صص ۴۵-۶۰.

۲. ۸. ارجاع‌دهی نقل قول مستقیم در متن به شکل زیر است: (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره‌ی صفحه) در صورت لزوم نام اثر می‌تواند جایگزین نام نویسنده شود؛ اگر نقل قول غیرمستقیم است برای ارجاع‌دهی آن می‌توان ابتدا از (رک.) یا (نک.) استفاده کرد و سپس (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار: شماره‌ی صفحه) را نوشت.

۲. ۹. چکیده انگلیسی به همراه کلیدواژه های انگلیسی که ترجمه‌ی چکیده‌ی فارسی مقاله است در پایان مقاله آورده شود.

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

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

۳. یادآوری

۳. ۱. مجله در پذیرفتن یا نپذیرفتن و همچنین ویراستاری مقاله‌ها آزاد است.

۳. ۲. مسئولیت مطالب هر مقاله از هر نظر به عهده‌ی نویسنده یا نویسندگان است.

مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

فهرست مطالب

تحلیل مؤلفه‌های موسیقایی در غزلیات حافظ.....۱-۲۰
مسیح افقه
نقد و نظری بر *این کیمیای هستی*.....۲۱-۳۲
نصرالله امامی
خلقت، مفهوم «انسان» و «انسان‌بودن» نزد حافظ و گوته.....۳۳-۸۸
علی رجایی
مقاومت حافظ در برابر خشونت و استبداد.....۸۹-۱۰۲
سیدعین‌الحسن
سه‌گانه‌ی سلیم نیساری.....۱۰۳-۱۲۲
خسرو قاسمیان
نقش سلیم نیساری در آموزش زبان فارسی و معرفی *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*.....۱۲۳-۱۳۲
مدینه کرمی
حافظ و روان‌شناسی ترس.....۱۳۳-۱۵۸
امیرحسین ماحوزی
معرفی و بررسی دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی*.....۱۵۹-۱۶۸
فرزانه معینی
حافظ و مسئله‌ی ترجمه‌پذیری غزلیات.....۱۶۹-۱۸۰
حسن نکوروح

مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

تحلیل مؤلفه‌های موسیقایی در غزلیات حافظ

مسیح افقه*
دانشگاه آزاد اسلامی شیراز

چکیده

ارتباط ساختاری حافظ با موسیقی به شیوه‌های مختلفی در غزلیات او مشاهده می‌گردد. ادراک موقعیت حافظ در مقابل موسیقی به‌شکل دقیق آن، با توجه به استفهام فنی موسیقی کاملا واضح نیست. اما با استفاده از نشانه‌های موجود در ابیات دیوان وی، می‌توان میزان خویشاوندی او را با موسیقی سنجید. این تمایل به‌صورت همگن در همه‌ی غزل‌ها به‌چشم‌نمی‌خورد. تجزیه‌وتحلیل در استفاده از بحور مختلف در شعر حافظ، تنها یکی از نمادهای این گرایش است؛ اگرچه اوزان عروضی غزل‌های مختلف با مقیاس‌های زمانی (وزنی) در موسیقی ایران، خواص ریتمی یکسانی را از خود نشان می‌دهد. درحالی‌که استفاده از واژگان موسیقی نیز یکی از مهم‌ترین نشانه‌های موسیقایی موجود در غزل‌های حافظ است. این مولفه می‌تواند به‌عنوان یکی از نمادهای توجه حافظ به موسیقی قلمداد گردد. باید تاکید کرد که تحلیل تلفیق شعر و موسیقی کنونی کلاسیک ایران، بیانگر خواص واژگانی است که امکان این هم‌پوشانی را قویا میسر می‌سازد. این تلفیق خصوصا در واژه‌های یک‌سیلابی به‌کارگرفته در غزلیات حافظ مشهودتر است. واژه‌هایی که با تغییر در ماهیت هجا، تغییر در معنی ندارند. باید اذعان کرد که این رویه، عموما در آواز کنونی ایران بسیار رایج است. ساختار آواز ایرانی این مجال را برای انطباق جملات

*دانشیار گروه زمین‌شناسی و مدرس بخش آموزش موسیقی دانشگاه آزاد اسلامی شیراز.
massihafg2002@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۹/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۲۲

موسیقایی آواز ردیف دستگاهی با غزلیات حافظ فراهم می‌سازد. اگرچه می‌توان آشکارا بر این نکته تاکید نمود که همه‌ی ابیات یک غزل، ظرفیت‌های موسیقی‌پذیری را به‌شکلی یکسان ندارند. با وجود اینکه ساختار موسیقی ایران از عصر حافظ تا دوره‌ی موسیقی دستگاهی (موسیقی صدوپنجاه سال اخیر) تغییراتی داشته است، اما خواص موسیقی‌-پذیری شعر حافظ را می‌توان در بررسی تلفیق موسیقی در موسیقی امروز ایران جست‌-وجو نمود و برای ادوار پیش از آن به خواص واژگانی مراجعه کرد.

واژه‌های کلیدی: غزل، تلفیق، موسیقی، واژه، حافظ.

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین سرفصل‌های مشهود در شعر حافظ نشانه‌هایی است که مبین تمایل سراینده به موسیقی است. این‌طور به‌نظرمی‌رسد که در میان شعرای کهن پهنه‌ی ادبیات ایران، اتصال حافظ به موسیقی به‌شکلی آشکار به‌چشم‌می‌خورد. نگاه‌های متعدد به غزل‌های مختلف وی، سبب استحکام این نظر بوده که نزدیکی حافظ را تا حد زیادی تایید می‌کند. اما بارزترین نشانه‌ها زمانی است که او از واژگانی استفاده می‌کند که مستقیما به موسیقی مربوط می‌شود؛ همانند این بیت:

به وقت سرخوشی از آه و ناله‌ی عشاق　　به صوت و نغمه‌ی چنگ و چغانه یادآرید
(حافظ،۱۳۷۱: ۱۸۶)

یا مثالی دیگر:

مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق　　غزلیات عراقی است سرود حافظ
(همان:۱۱۲)

واژه‌های نظیر «حجاز»، «رباب»، واژگانی هستند که مستقیما به حوزه‌ی موسیقی مربوط می‌گردند؛ بنابراین، تا حدی می‌توانند مبین ذوق موسیقایی حافظ باشند. اگرچه مولفه‌های دیگری نیز در این زمینه به‌چشم‌می‌خورد که در همین حد می‌توانند وجود این ذوق را در خواجه‌شمس‌الدین‌محمد تایید نمایند. اشاره به وجود موسیقی‌های بیرونی، درونی و کناری توسط برخی محققان پیش‌تر بیان شده است (رک.خرمشاهی،۱۳۸۶: ۲)، درحالی‌که برخی وجود موسیقی درونی و بیرونی را در شعر حافظ اصولا مردود می‌دانند (رک.

حجاریان،۱۳۹۳: ۵). درواقع باید تجزیه و تحلیل این واقعیت درباره‌ی اثبات وجود موسیقی درونی را در غزل‌های حافظ با تعاریف بنیادین موسیقی مقایسه نمود. این‌طور برداشت می‌شود که نزدیکی حافظ به موسیقی را از دیدگاه‌های دیگری باید بررسی نمود؛ چراکه مولفه‌های موسیقی باید با ماهیت موسیقی منطبق باشند. تفسیر موسیقی بیرونی تاحدی ممکن است از دیدگاه موسیقایی قابل قبول‌تر از دیگر جنبه‌های بیان‌شده باشد؛ ولی تعاریف موسیقی از دیدگاه ماهیت به این نگاه مطلقا هم‌خوانی ندارد. برخی پژوهشگران بر اصالت در وزن شعر به‌عنوان یک مولفه در موسیقی اصرار ورزیده‌اند (رک.معدن‌کن و همکاران،۱۳۹۶: ۳۹-۵۲). ولی به‌نظرمی‌رسد که خویشاوندی حافظ بسیار فراتر از مولفه‌ی اوزان عروضی و بحور به‌کارگرفته‌شده در غزل‌های او می‌باشد. درحقیقت باید دیگر عناصری که این گرایش را به‌عنوان یک ذهنیت (در قلمرو موسیقی) تایید می‌کند مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داد.

با این رویکرد، برای شناخت ذهن موسیقایی حافظ، لازم است که به‌شکل فزاینده شرایط و اوضاع و احوال این ارتباط بررسی شود تا بتواند تصویر واقعی‌تری را از این ذهنیت روشن سازد. شناخت همه‌جانبه و تحلیل واژه‌ها درواقع دارای یک مرکز ثقل در بحث موسیقی است و می‌تواند بیانگر این موضوع باشد که چرا شعر حافظ به میزان محسوسی مورد توجه موسیقی‌دانان ایران بوده است. تفسیر این کاربرد نیز عموما در موسیقی یکصدوپنجاه سال اخیر ممکن است؛ ولی در خارج از این زمان، باید به شکل استنتاجی مطالعه شود. بخشی از این استنتاج بر پایه‌ی آثار موسیقی‌دانان قدیم ایران نظیر صفی‌الدین ارموی (قرن هفتم)، قطب‌الدین شیرازی (قرن هفتم – اوایل قرن هشتم) و عبدالقادر مراغه‌ایی (قرن هشتم – اوایل قرن نهم) است که فاصله‌ی زمانی زیادی نیز با عصر حافظ ندارند. سعی لازم بر شناخت موسیقی عصر حافظ، واژه‌های موسیقایی موجود در غزل‌ها و نگاه بر ساختار واژه‌ها از دیدگاه سیلاب‌بندی و هجایی می‌تواند تفسیر مناسب‌تری را ایجاد کند تا بتواند نزدیکی حافظ به موسیقی را نشان دهد.

۲. موسیقی عصر حافظ

خواجه‌شمس‌الدین‌محمد متعلق به عصر موسیقی مقامی است (رک. محشون، ۱۳۸۸: ۱۴۹– ۱۹۲). این دوران از موسیقی ایران از حدود اواخر قرن دوم تا قرن هشتم ادامه یافته است. لازم به تاکید است که اطلاعات دقیقی درباره‌ی ادامه‌یافتن این دوره از موسیقی ایران در دست نیست (رک.خالقی،۱۳۳۳: ۴۳–۸۶). بیشتر تحقیقات انجام‌یافته درباره‌ی این دوران از موسیقی ایران، بر روی خواص گام موسیقی ایران انجام شده است (رک. برکشلی،۱۳۴۲: ۱–۳۷). اطلاعات موجود از مختصات موسیقی این دوران، با ابهام‌های فراوانی روبه‌رو است. با این اوصاف، مختصات موسیقی قدیم ایران، از دیدگاه‌های مختلف بسیار نارسا جلوه می‌کند(رک.حجاریان، ۱۳۹۳: ۷–۲۰). دقیقا مشخص نیست که جایگاه موسیقی کلامی در آن دوران چگونه تعریف می‌گردیده است. آیا چیزی شبیه موسیقی کنونی بوده، یا از اشکال دیگری تابعیت می‌کرده است؟ باید توجه داشت که در موسیقی امروز ایران، استیلای موسیقی کلامی به شکل آواز ردیف دستگاهی است و استفاده از شعر شعرای کهن خصوصا حافظ به شکل حفظ ساختار وزن در بیان عملا منتفی است؛ چراکه در آواز ایرانی کشش اصوات از جمله‌بندی موسیقی تابعیت می‌کند نه از وزن شعر؛ بنابراین نمی‌توان درباره‌ی شیوه‌ی اجرای موسیقی کلامی عصر حافظ، دقیقا اظهارنظر کرد. به‌عبارت‌دیگر رویه‌ی تلفیق شعر و موسیقی در آواز ایرانی در آن، زمان ممکن است با شکل امروزی آن مطابقت داشته، یا اینکه از فرم دیگری پیروی می‌کرده است.

همچنین ایقاع یا عروض‌محوربودن استفاده از کلام در متر موسیقی عصر حافظ نیز مبهم است. از آنجایی‌که مقیاس متر (وزن) در موسیقی قدیم ایران تا لااقل عصر حافظ ایقاع و نقرات بوده است (رک.خالقی،۱۳۹۴: ۵۷–۹۷)، تلفیق‌های کلامی با موسیقی آن دوران، برگرفته از خواص ریتمیک و مقیاس زمانی آن دوران بوده است. باید به این واقعیت در موسیقی در فلات ایران اذعان کرد که گستردگی شیوه‌ی موسیقی تابع تفکر جغرافیایی در زمان بوده است که حتی تا دوران قاجاریه در ایران و شیراز این عصر هم کشیده شده است (رک. افقه،۱۳۹۶: ۸۹–۹۹).

۱.۲. واژگان موسیقایی در غزل‌ها

بخش دیگری که باید بدان پرداخت، واژه‌های استفاده‌شده‌ی حافظ در برخی ابیات غزل‌ها می‌باشد. به‌طورکلی این واژه‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱. واژه‌هایی که احتمالا عموم مردم آن روزگار با مفهوم آن آشنایی داشته‌اند؛ مانند: دف، نی، مطرب و... .

۲. واژه‌هایی که به سبب مفهوم، قطعا در حیطه‌ی اصطلاح‌های موسیقی‌دانان یا افرادی است که از حدود متعارف به موسیقی آن دوران نزدیک‌تر هستند.

برهمین‌اساس در به‌کارگیری واژگان گروه اول، ممکن است هر شاعری (نه‌تنها حافظ و دیگر شاعران عصر او) چنین کلماتی را چه براساس مقتضیات فنی شعر یا مفهوم آن‌ها به‌کارگرفته باشند که مطلقا نمی‌تواند دلیلی بر اهلیت شاعر در حوزه‌ی موسیقی باشد. شاید برخی شاعران امروز نیز که علاقمندی به موسیقی دارند، از این واژه‌ها استفاده کرده‌اند؛ چنانچه شهریار سروده:

باز کن نغمه جانسوزی از آن ساز امشب　　تا کنی عقده‌ی اشک از دل من باز امشب
(شهریار،۱۳۷۸: ۹۶)

که در مصراع اول، واژه‌ی «ساز» در حوزه‌ی موسیقی بسیار رایج است و در عموم جامعه‌ی ایرانی شناخته شده است. یا در جای دیگر سروده:

نالد به حال زار من امشب سه‌تار من　　این مایه‌ی تسلی شب‌های تار من
(همان:۳۵۱)

واژه‌ی «سه‌تار» هم در فرهنگ بسیاری از مردم ما خصوصا اهل فرهنگ کاملا شناخته شده است. با وجود محدودیت‌های اجتماعی موسیقی در قرن‌های گذشته، مخصوصا سده‌های هفتم و هشتم (رک.راهگانی، ۱۳۷۷: ۲۶۱-۲۸۴)، شناخت کلی در باب سازهای رایج در آن دوران، توسط عموم مردم در آن زمان چندان دور از ذهن نیست.

استفاده از واژه‌های گروه دوم: چنانچه ذکر شد، این دسته، اصطلاح‌هایی هستند که در حوزه‌ی فنی و تقسیمات موسیقی دوران حافظ (عصر دوران مقامی) به‌کارگرفته می‌شده است. موسیقی‌دانانی نظیر صفی‌الدین ارموی (نیمه‌ی قرن هفتم هجری)، قطب‌الدین

محمدشیرازی (نیمه‌ی اول قرن هفتم تا اوایل قرن هشتم) و پس از آن عبدالقادر مراغه‌ایی (قرن هشتم) درباره‌ی این تقسیمات و مشخصات آن مکتوباتی دارند. باید به این نکته توجه داشت که صفی‌الدین ارموی درواقع بنیانگذار مکتب منتظمیه در باب موسیقی نظری ایران است. اگر ادوار ملایم[1] در تقسیم‌بندی او مدنظر قرار داده شود، به واژگانی نظیر «عشاق»، «نوا»، «عراق» و «حجازی» یا «حجاز» برمی‌خوریم، که حافظ هم در غزل‌های خود از آنان یاد کرده است:

تا لشکر غمت نکند ملک دل خراب　　جان عزیز خود به نوا می‌فرستمت
(حافظ،۱۳۷۱: ۷۱)

دلم زپرده برون شد کجایی ای مطرب　　بنال هان که از این پرده کار ما به نواست
(همان:۱۸)

به وقت سرخوشی از آه و ناله‌ی عشاق　　به صوت و نغمه‌ی چنگ و چغانه یاد آرید
(همان: ۱۸۶)

مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق　　غزلیات عراقی است سرود حافظ
(همان:۱۱۲)

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت　　و آهنگ بازگشت به راه حجاز کرد
(همان:۱۰۳)

آنچه از ابیات فوق حاصل می‌گردد، بیانگر این موضوع است که حافظ موسیقی زمان خود را تا حد بسیاری می‌شناخته است. البته این، بدین معنی نیست که حافظ را بتوان یک شاعر موسیقی‌دان خطاب نمود. تعاریف دیگری از موسیقی‌دان در این حوزه وجود دارد که قطع یقین درباره‌ی خیام صدق می‌کند. در بیت اول که حافظ از نوا یاد کرده، می‌توان استنباط نمود که منظور شاعر، احتمالا به مفهوم مقام نوا بوده که قطعا اینجا تاکیدی است که سراینده این مقام را می‌شناخته است. در بیت دوم:

به وقت سرخوشی از آه و ناله‌ی عشاق　　به صوت و نغمه‌ی چنگ و چغانه یادآرید
(همان:۱۸۶)

مفاهیم دیگری وجود دارد که نیازمند بحث بیشتری است. واژه‌ی «عشاق» از مقام‌های موسیقی عصر حافظ است که برخی نیز آن را جز دستگاه‌های موسیقی ایران پس از اسلام معرفی کرده‌اند (رک.برکشلی، ۱۳۴۲: ۱-۵۵). همچنین این مقام جز دسته‌بندی مدها بوده و در زمره‌ی دستاوردهای مکتب موسیقی سیستماتیک بغداد قرارمی‌گیرد (رک.حجاریان، ۱۳۹۳: ۴۲-۳۷). در مصراع اول مطلقا استنباط نمی‌گردد که ذکر واژه‌ی «عشاق» اشاره‌ایی به مقام عشاق در موسیقی روزگار حافظ باشد. یکی از مهم‌ترین مواردی که در بیت اخیر سوال‌برانگیز می‌باشد، واژه‌ی «چغانه» است؛ به دلیل اینکه بسیاری از پژوهشگران به موقعیت اجتماعی موسیقی در قرن هشتم اشاره داشته و معتقدند که موسیقی در این عصر بیشتر در خدمت تصوف بوده است و از سوی دیگر این ساز در گروه سازهای این عصر شناخته نشده است؛ بنابراین به‌نظرنمی‌رسد که حافظ اصولا صدای «چغانه» را شنیده باشد؛ بنابراین نمی‌توان جاگذاری این واژه را منطبق بر موسیقی عصر حافظ قلمداد کرد. ابیات دیگر، ارتباط واژگان موسیقی و حافظ را بیش از این مصراع نشان می‌دهد؛ چراکه واژه‌های دیگری نیز در مصراع‌ها و ابیات وجود دارد که مفهوم موسیقی را با انسجام بیشتری نشان می‌دهد؛ برای مثال در بیت:

دلم از پرده برون شد کجایی ای مطرب بنال هان که از این پرده کار ما به نواست

(حافظ،۱۳۷۱: ۱۸)

واژه‌هایی مثل «مطرب» و «پرده» مستقیما هم به جهت مفهوم کلمه و معنی بیت، از موسیقی یاد می‌کند، بدون آنکه نیاز باشد درباره‌ی مقام نوا کالبدشکافی موسیقایی انجام شود. باوجوداین در بیت یادشده، فقط می‌توان استنباط کرد که حافظ با مقام نوا آشنایی داشته است. درحالی‌که واژه‌ی «عشاق» چنانچه پیش‌تر اشاره شد، مفهوم دیگری به غیر از مقام نیز می‌تواند داشته باشد؛ با وجود اینکه از کلماتی مثل «صوت»، «نغمه»، «چنگ» و «چغانه» استفاده شده است؛ چراکه به صرف استفاده از این واژگان، معنی موسیقی از کلمه‌ی «عشاق» استنباط نمی‌گردد. دلیل این نتیجه‌گیری آن است که هیچگاه در مقام‌های موسیقی قدیم و حتی ردیف دستگاهی امروز ایران، موسیقی‌دانان به چنین حالتی از گوشه‌ی عشاق اشاره نکرده‌اند. اما مفاهیم عمیق‌تری در مصراع دوم بیت یادشده وجود

دارد که با توجه به آن‌ها، نمی‌توان در گرایش حافظ به موسیقی شک نمود. اصولا مفهوم مصراع دوم تمایلی را در حافظ نشان می‌دهد که کمتر در مستمع ایرانی می‌توان سراغ کرد. این تمایل در حقیقت گرایش به موسیقی بی‌کلام است (رک. فاضلی، ۱۳۸۴: ۲۷-۵۴). محدودیت‌های اجتماعی موسیقی (رک.راهگانی، ۱۳۷۷: ۲۶۱- ۲۸۴) در قرن هشتم از یک‌سو و مصراع اشاره‌شده، این فرض را تایید می‌کند که تمایل حافظ به موسیقی محض (موسیقی بی‌کلام) و آشنایی با آن بوده است. با بررسی دیگر ابیات اشاره‌شده، حقایق دیگری نیز در مورد حافظ و اهلیت وی در موسیقی به‌دست می‌آید.

مطربا پـــرده بگردان و بزن راه عراق غزلیـــات عراقـــی است سرود حافظ

(حافظ،۱۳۷۱: ۱۱۲)

در این بیت نیز باز می‌توان به گرایش حافظ به موسیقی بی‌کلام پی‌برد؛ ولی افزون بر این نکته باید اذعان داشت که حافظ هم خصوصیات موسیقی مدال[۲] مقام عراق را در زمان خود می‌دانسته و هم اشاره به طبع آواز کرده است. واژه‌ی سرود در دوره‌ی حافظ به ترانه‌هایی اطلاق می‌شده که در میان مردم آن روزگار متداول بوده است (ترانه‌های کوچه‌و بازار). این واژه، مترادف با «حراره» (هوایی) است که درواقع به ترانه‌های عامیانه‌ی آن دوران نسبت داده شده است. لازم به توضیح است که با توجه به اشاره‌ی حافظ در مصراع دوم بیت مورد اشاره، احتمالا حافظ ملودی متداولی را زمزمه می‌کرده است و بخش کلامی آن از شعر عراقی بوده است که در بیت خود با واژه‌ی سرود از آن یاد کرده است. باید به این موضوع توجه داشت که اگر حافظ تااین‌حد گوش موسیقایی داشته که مقام عراق را تشخیص می‌داده، پس احتمال اینکه می‌توانسته سرایش صحیح نیز داشته باشد، فرض محال نیست؛ بنابراین خویشاوندی حافظ با موسیقی در این بیت، بیش از دو بیت یادشده‌ی پیشین ملموس است.

۲.۲. موسیقی‌پذیری شعر حافظ براساس خواص واژگانی

یکی از مهم‌ترین مولفه‌های قابل‌اعتنا در بحث خویشاوندی حافظ و موسیقی، استفاده از واژگان مناسب در حوزه‌ی تلفیق با موسیقی است. این واژه‌ها به شکلی چشمگیر قابلیت

تلفیق با موسیقی را از خود نشان می‌دهند. درحقیقت این کلمات عموما واژه‌های یک‌سیلابی هستند. دلایل و قراین لازم برای اثبات چگونگی تلفیق کلام و موسیقی در قرن هشتم وجود ندارد و آنچه بدان می‌توان تکیه کرد، موسیقی کنونی ایران است. با وجود اینکه موسیقی‌دانان قرن‌های هفتم و هشتم (صفی‌الدین ارموی، قطب‌الدین شیرازی و عبدالقادر مراغه‌ایی)، صراحتا به موسیقی کلامی زمان خود اشاره داشته‌اند، اما عملا اسناد لازمی که دقیقا شیوه‌ی خوانش کلام را در موسیقی آن دوران روشن سازد، در دست نیست. باوجوداین، عبدالقادر مراغه‌ایی در حوزه‌ی موسیقی کلامی و یا تلفیق شعر به دو نوع مجزا اشاره نموده است. ابتدا شیوه‌ای که از نظم نغمه تابعیت می‌کند و دیگری شیوه نثر. در شیوه‌ی اخیر احتمالا متر آزاد است و شباهت به آواز کنونی ایران دارد.

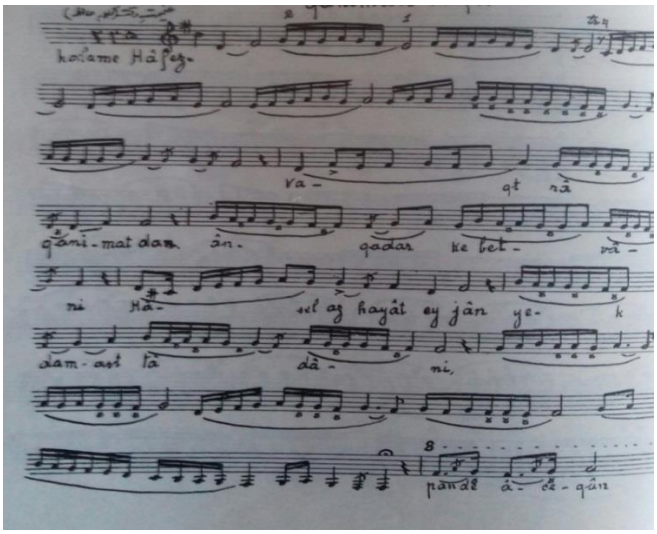
علینقی وزیری برای اولین‌بار تلفیق هم‌زمان نگارش موسیقی و کلام را پایه‌گذاری کرده است. او نغمه‌ها را با نت‌نویسی به شیوه‌ی بین‌المللی با آوانگاری لاتین به‌کاربرده است (شکل ۱) (رک.وزیری، ۱۳۱۶: ۲۳۹–۲۴۰)؛ برای مثال اولین بیت غزل:

وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی حاصل از حیات ای جان این دم است تا دانی
(حافظ،۱۳۷۱: ۳۶۸)

در این بیت واژه‌های یک‌سیلابی «وقت»، «را»، «دان»، «آن»، «قدر»، «تا»، «از»، «ای»، «جان»، «این»، «دم»، «است» و «تا» شنیده می‌شود که برای موسیقی‌دان این فرصت را ایجاد کرده است تا این حد که برخی واژه‌های یک‌سیلابی مورد اشاره را با تحریر بیان کند؛ بدون آنکه به معنی آن لطمه وارد شود. تحریر بر روی واژه‌های «را» و «آن» در مصراع اول (وزیری واژه‌ی «آن» را به «این» تبدیل کرده یا در نسخه‌ی او به همین شکل نوشته شده بوده است) مشاهده می‌گردد. ارتباط ادبیات موسیقی ایران و شعر کلاسیک، خصوصا غزل‌های حافظ یکی از مهم‌ترین رخدادهای موسیقی یک‌صد سال اخیر است (رک.افقه، ۱۳۸۸: ۱۸). این فرایند در حالی صورت گرفت که بخش اصلی ردیف دستگاهی ایران فقط به شکل سازی آن اجرا می‌شد و از کلام در ردیف‌سازی استفاده نمی‌شده است. اگرچه استادان ردیف آواز، از شعر کهن، خصوصا غزلیات حافظ استفاده می‌کردند، یک نمونه‌ی آن در درآمد بیات ترک ردیف آواز عبدالله دوامی مشاهده می‌شود (شکل ۲)(دوامی، ۱۳۹۰: ۷۵)

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳)



شکل۱: نمونه‌ی تلفیق بیتی از حافظ در دستگاه سه‌گاه از آثار علینقی وزیری(۱۳۱۶)

(شکل ۲)(رک.دوامی، ۱۳۹۰: ۷۵). بررسی این تلفیق جایگاه واژه‌های یک سیلابی که خصوصا در مصراع دوم بیشتر شنیده می‌شود را به‌وضوح نشان‌می‌دهد (این قابلیت در تغییر کشش در زمان اصوات موسیقایی در تلفیق شعر و موسیقی است). این کلمه‌ها برای مثال شامل «که»، «سر»، «به»، «کوه» و... با عناصر زمانی مورد استفاده در موسیقی امروز ایران (ردیف دستگاهی) بدون تغییر در معنی و گویش شعر به‌راحتی منطبق می‌گردد. این قابلیت حتی در اتصال همانند «به....لطف» به‌وضوح مشاهده می‌شود. اما نکته‌ی قابل‌تامل وجود کلمات یک سیلابی سطور کلی در غزلیات حافظ و گستردگی آن‌ها می‌باشد. واژه‌هایی نظیر «می»، «یار»، «دوست» و... در غزلیات حافظ مکررا استفاده شده که امکان تلفیق شعر و موسیقی را بیش از پیش در غزل‌های حافظ امکان‌پذیر می‌سازد. ذکر این نکته الزامی است که امکان تغییر در شکل هجا (تبدیل هجای بلند به هجای کشیده) در واژه‌های یک‌سیلابی کاملا وجود دارد. می‌توان این بیت از حافظ را برای مثال بررسی نمود:

صبا تو نکهت آن زلف مشک‌بو داری بـــه یـــادگار بمانـــی کـــه بوی او داری

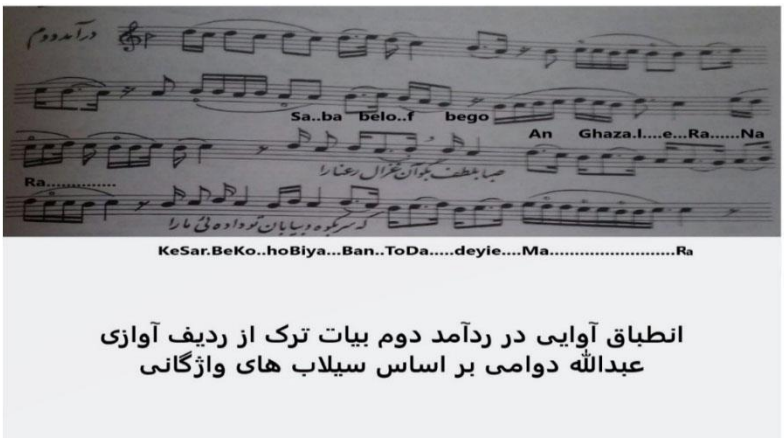
(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۴۶)

در این بیت، واژه‌های «بو» و «او» یک‌سیلابی و دارای هجا بلند هستند که در تلفیق با موسیقی می‌توانند به هجای کشیده تبدیل شوند. این تغییر در هجا چه در آواز ایرانی که فاقد ریتم است و چه در قطعات ضربی، امکان‌پذیر است. یا در بیت دیگری می‌توان تغییر در هجا را در واژه‌های «دل»، «به»، «تار»، «راه»، «گر»، «از»، «چار» و «سو» دریافت:

زلفت هزار دل به یکی تار مو ببست راه هزار چاره‌گر از چار سو ببست

(همان:۲۴)

تمام واژه‌های مورد اشاره برای تغییر در هجا، با توجه به ضرورت ریتم در موسیقی یا آواز ایرانی (حسب جمله‌ی موسیقی) قابلیت انعطاف دارند؛ بنابراین با بررسی واژگانی در غزلیات حافظ و شناخت کلماتی ازاین‌دست، می‌توان دریافت که حافظ این ویژگی را در هجا به‌خوبی می‌شناخته و از مشخصه‌ی آن در کنار موسیقی اطلاع داشته است.



شکل ۲: تلفیق بیت اول از غزل «صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را» با المان‌های نسبی زمانی در ردیف آوازی عبدالله دوامی (پایور،۱۳۹۰)

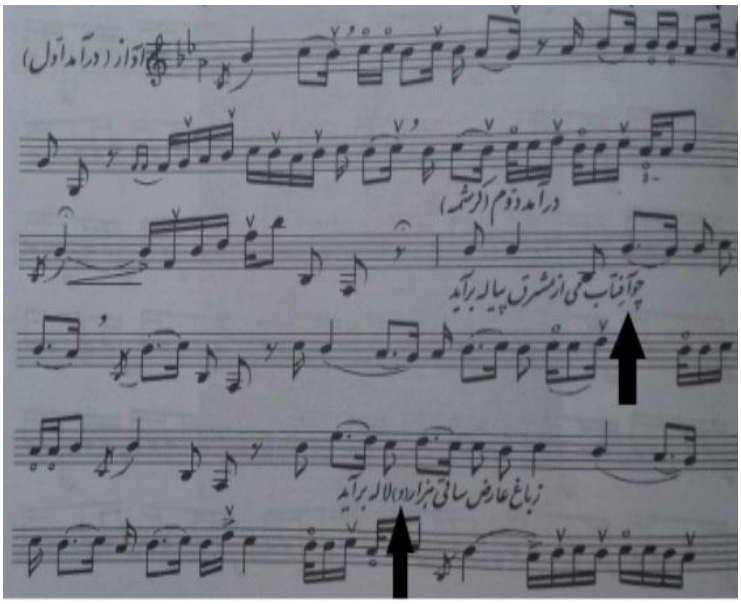
ارتباط غزل‌های حافظ با موسیقی کلاسیک ایران، با بررسی بیشتر موسیقی‌دانان کنونی توسعه پیدا کرده است؛ با این توضیح که شکل همراهی شعر و موسیقی در قرون پس از حافظ نیز ردپایی از خود بر جای نگذاشته است. توجه موسیقی‌دانان به شعر حافظ در دهه‌های گذشته، به دلیل مطابقت فرم موسیقی با تغییر در سیستم هجایی توام با تغییر در سیلاب کلمات صورت گرفته است. چنین روشی در بیان و خوانش برخی ابیات حافظ و برخی دیگر از شعرای کهن، در شیوه‌ی صبا (رک.صبا، ۱۳۷۸: ۴۶) و ردیف دستگاهی ایران مشاهده می‌گردد.

در این تلفیق برخی حروف از واژه‌ها با کسره یا ضمه خوانده می‌شود. یک نمونه از تغییر در هجا در درآمد اول بیات ترک از ردیف سنتور صبا بررسی می‌شود:

چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۸۱)

در بیت مورد اشاره حرف «ف» از کلمه‌ی آفتاب با کسره و در مصراع دوم حرف «ر» از واژه‌ی «هزار» با ضمه خوانده می‌شود که به دلیل ریتم موجود در جمله‌ی موسیقی است (شکل ۳). تحلیل اضافه‌شدن کسره یا ضمه به برخی حروف در تاریخ موسیقی ایران کاملا مبهم است؛ به بیان دیگر مشخص نیست که در دوران حافظ چنین تلفیقی مرسوم بوده یا خیر. ولی در بسیاری دیگر از نمونه‌های موجود، ساختمان کلام حافظ بدون‌تغییر باقی مانده است که می‌توان به این غزل از حافظ اشاره کرد که در ردیف دستگاهی سازی به بهترین شکل آن ارایه شده است (رک.تجویدی، ۱۳۷۷: ۲۵-۴۰).



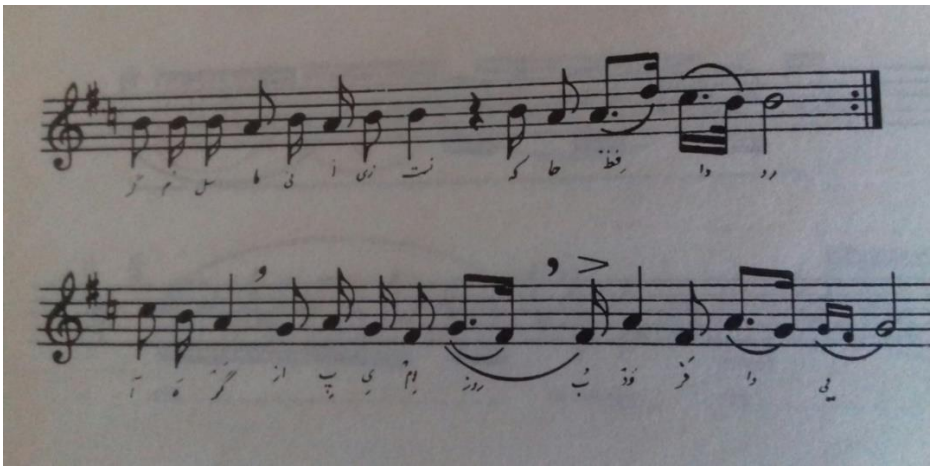
شکل ۳: درآمد اول بیات ترک از ردیف ابوالحسن صبا، حروف «ف» و «ر» با فلش مشخص شده‌اند. این حروف به‌ترتیب با کسره و ضمه خوانده می‌شوند.

در همه دیـــر مغان نیست چو من شیدایی خرقـــه جایی گرو و باده و دفتر جایی

دل که آیینه‌ی شاهی ست غباری دارد — از خدا می‌طلبم صحبت روشن‌رایی
کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش — که دگر می نخورم بی رخ بزم‌آرایی
نرگس ار لاف زد از شیوه‌ی چشم تو مرنج — نروند اهل نظر از پی نابینایی
شرح این قصه مگر شمع برآرد به زبان — ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی
جوی‌ها بسته‌ام از دیده به دامان که مگر — در کنارم بنشانند سهی‌بالایی
کشتی باده بیاور که مرا بی رخ دوست — گشت هر گوشه‌ی چشم از غم دل دریایی
سخن غیر مگو با من معشوقه‌پرست — کز وی و جام می‌ام نیست به کس پروایی
این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه می‌گفت — بر در میکده‌ای با دف و نی ترسایی
گر مسلمانی از این است که حافظ دارد — آه اگر از پی امروز بود فردایی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۸۳)

تلفیق مورد اشاره فاقد اضافه‌شدن هرگونه کسره یا ضمه به حروف و فزونی سیلاب در واژگان به‌کارگرفته شده در غزل‌ها می‌باشد (شکل ۴).



شکل ۴: نمونه‌ی تلفیق بیت آخر یکی از غزل‌های حافظ در ردیف تجویدی (۱۳۷۷) از گوشه‌ی نهفت (دستگاه نوا)

۲. بحث

تجزیه‌وتحلیل در دو مولفه‌ی مطرح‌شده در این تحقیق، نیازمند یک بررسی همه‌جانبه است. بدین معنی که در بخش اول تمامی واژه‌های به‌کاررفته در غزل‌ها، از دیدگاه موسیقی مورد تحلیل قرار گیرد و شواهد تاریخی آن‌ها خصوصا در عصر حافظ بررسی شود؛ برای مثال «ارغنون» که حافظ در این بیت به‌کاربرده است:

ارغنون‌ساز فلک رهزن اهل هنر است　　چون از این غصه ننالیم و چرا نخروشیم
(همان:۲۹۲)

از نظر شواهد تاریخی به‌کارگیری واژه‌ی اخیر مورد سوال است؛ یعنی مشخص نیست که حافظ اصولا صدای این ساز را شنیده باشد؛ چراکه این ساز هم جزء سازهای رایج دوران حافظ نیست. نظامی گنجوی در بیتی به این ساز اشاره می کند:

سازنـــــده‌ی ارغنـــــون ایـــن ساز　　از پـــــرده چنیـــــن بـــــرآورد آواز
(نظامی،۱۳۹۴: ۱۵۶)

احتمال دارد حافظ براساس دانسته‌های خود از شعر شعرای پیشین، چنین سروده باشد. یا واژه‌ی «چغانه» در منابع تاریخ موسیقی به‌عنوان سازهای قرن هشتم شناخته نشده است؛ بنابراین احتمالا حافظ این واژه را در آثار شعرای پیش از خود مطالعه کرده و از این طریق می‌شناخته است. مسعود سعد سلمان (نیمه‌ی دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم) چنین سروده است:

برسم عیـــــد شها باده‌ی مروق نوش　　به لحن بربط و چنگ و چغانه و طنبور
(مسعودسعد، ۱۳۳۹: ۲۷۹)

یا مولوی در دیوان شمس:

این خانه که پیوسته در او بانگ چغانه است　　ازخواجه بپرسید که این خانه چه خانه است
(مولوی،۱۳۸۹: ۱۳۲)

یا عراقی (قرن هفتم) در دیوان اشعار خود چنین گفته:

در جام باده دیده عکس جمال ساقی　　و آواز او شنوده از زخمه‌ی چغانه
(عراقی،۱۳۹۱: ۱۲۶)

باید اضافه نمود که «چغانه» در منابع تاریخ موسیقی تا قرن ششم هجری قمری در ایران گزارش شده است (رک.راهگانی، ۱۳۷۷: ۱۸۴-۲۶۱)؛ بنابراین بعضی از این واژه‌ها باید در گستره‌ی تاریخی خود مورد پژوهش قرار گیرند، تا محدوده‌ی حضور تاریخی آن‌ها با عصر حافظ مقایسه گردد. به‌کارگیری واژه‌های اختصاصی موسیقی همانند: «نوا»، «عراق» و «حجاز» یا «حجازی» می‌تواند مبین شناخت حافظ از این مقام‌ها باشد. با توجه به اینکه فاصله‌ی زمانی صفی‌الدین ارموی با قطب‌الدین شیرازی زیاد نیست، می‌توان با اطمینان استیلای مقام‌های موسیقی را در عصر حافظ بیان کرد. به‌علاوه حافظ تقریبا هم‌عصر با عبدالقادر مراغه‌ایی (زاده‌ی ۷۵۷، درگذشته‌ی ۸۳۸ هـق) است؛ بنابراین قطعا در شیراز آن روزگار موسیقی مقامی (مکتب سیستماتیک بغداد) جاری بوده است. از سوی دیگر فاصله‌ی زمانی قطب‌الدین شیرازی با دوران حافظ یک‌صدسال بیشتر نیست و ادراک تاثیر قطب‌الدین شیرازی بر نوازندگان شیراز آن زمان کاملا محتمل است. از آنجایی‌که او (قطب‌الدین‌محمد شیرازی) را شارح کتب صفی‌الدین ارموی دانسته‌اند، پس قلمرو موسیقی مقامی ایران براساس تقسیم‌بندی صفی‌الدین ارموی (زاده‌ی ۶۳۳، درگذشته‌ی ۷۱۰ هـق) در شیراز قرن هفتم احتمالا قطعی است و حافظ با بخشی از این مقام‌ها آشنایی داشته یا در میان آن‌ها به مقام‌های «نوا»، «عراق» و «حجازی» یا «حجاز» بیشتر علاقه داشته است.

اگر بر این باور باشیم که حافظ ارتباط با موسیقی را به‌عنوان یکی از صفات شاعرانه‌ی خود در غزل‌هایش منعکس نموده، احتمال اینکه اشعار خود را با موسیقی زمان زمزمه می‌کرده، به یقین بسیار نزدیک است. وی دقیقا متوجه چگونگی قرارگیری این واژگان با موسیقی می‌بوده است. برهمین‌اساس می‌توان استنباط کرد که به نقش واژه‌های یک‌سیلابی و دوسیلابی در این تلفیق توجه داشته است. چنانچه پیش‌تر نیز اشاره شد، اسنادی مبنی بر چگونگی ساختار تلفیق شعر و موسیقی در قرن هشتم وجود ندارد، ولی این فرض وجود دارد که واژه‌ها در این همگرایی دستخوش تغییر نمی‌شدند (بدون کسره یا ضمه‌ی اضافی خوانده می‌شدند). ذکر این نکته لازم است که در موسیقی آن زمان به‌واسطه‌ی نثرخوانی یا تابعیت از نظم موسیقی از دیدگاه عبدالقادر مراغه‌ایی ممکن است تغییر در

هجا در کلمات ایجاد کند. این تغییر در معنیِ واژه هیچ‌خللی ایجاد نخواهد کرد. در موسیقی امروز ایران، عملا چنین دگردیسی‌هایی در ترکیب شعر و موسیقی اتفاق می‌افتد و این همان نکته‌ایی است که به‌عنوان یک مجهول وجود دارد: درواقع اینکه حافظ خود از این فرایند استفاده می‌کرده؟ یعنی اگر غزل خود را با موسیقی دوران خود می‌خوانده هجاها را تغییر می‌داده است؟

بیان تغییر هجا (در عصر حافظ) در ابهام کامل است؛ چراکه موسیقی‌دانان آن دوران عموما درباره‌ی حوزه‌ی فنی موسیقی مطالبی را منعکس کرده‌اند، ولی در زمینه‌ی چگونگی بیان شعر در موسیقی اشاره نکرده‌اند. منطقا باید پذیرفت که شاعر، کلام خود را بدون هجای اضافی در خوانش واژه‌ها بیان می‌کرده است. بنابراین با توجه به اشاره‌ی عبدالقادر درباره‌ی فرم‌های موسیقی در قرن هشتم، یقینا بخشی از موسیقی کلامی به شیوه‌ی نثرخوانی انجام می‌شده است. در شکل اخیر، برای بیان صحیح کلمات، نیاز به تغییر در تعداد سیلاب (ایجاد هجا کوتاه) نبوده است. اما در بخش‌هایی که کلام از نظم موسیقی (بنا به گفته عبدالقادر مراغه‌ایی) تابعیت کرده، دقیقا مشخص نیست که ترکیب‌بندی شعر و موسیقی چگونه بوده است. به بیانی دیگر، پذیرش تغییر ساختار هجایی شعر حافظ در موسیقی آن دوران، بسیار دور از ذهن است. در مجموع با توجه به دلایل و نشانه‌های مختلف در ابیات متعددی از غزل‌های حافظ، می‌توان نتیجه گرفت که حافظ شاعری است که فطرتا دارای ذوق موسیقایی است. این ذوق به مراتب از کنکاش در بحور عروضی غزلیات وی بسیار فراتر است. او دارای آگاهی بر ساختمان هجا در واژه‌شناسی بوده که در عین بیان معانی عارفانه، مهندسی کلمات به‌کاررفته را به شکلی طراحی نموده که ظرفیت موسیقی‌پذیری را در غزل‌های خود به‌شکل چشمگیری آشکار سازد و البته این طراحی در انتخاب کلمات و جاگذاری آن‌ها مطلقا جنبه‌ی تصادفی ندارد. به‌علاوه به‌کارگیری واژه‌های موسیقایی نیز تاحدی می‌تواند حدود آشنایی وی را با موسیقی زمان خود نشان دهد. با توجه به فاصله‌ی زمانی حافظ با قطب‌الدین شیرازی، احتمال اینکه وی توانسته باشد، نوازندگانی را ببیند که شاید موفق به درک مطالب قطب‌الدین شده باشند بسیار زیاد است. با اشاره به رکود اجتماعی موسیقی در آن عصر، لذا احتمالا ملاقات‌هایی بین او و موسیقی‌دانان شیراز در محافل خاص اتفاق افتاده است. بدین معنی که

موسیقی کلاسیک ایران در اختیار او قرار می‌گرفته است، پس امکان آشنایی با مقام‌های موسیقی دوران خود را داشته است. این آشنایی با موسیقی مقامی با قریحه‌ی موسیقایی وی مطابقت داشته است، آنچنانکه در بسیاری از غزل‌های خود از «مطرب» یاد می‌کند:

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد نقش هر نغمه که زد راه بـه جایی دارد
(حافظ،۱۳۷۱: ۹۵)

مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم در کار چنگ و بربط و آواز نی کنم
(همان: ۲۷۲)

بر سر تربت مـــن با مـــی و مطرب بنشین تـــا بـــه بویت ز لحد رقص‌کنان برخیزم
(همان:۲۶۲)

می‌توان علقه‌ی حافظ را نه‌تنها در استفاده از واژه‌های موسیقی تشخیص داد، بلکه حافظ در تقسیم‌بندی مستمع همانند فردی است که در برابر موسیقی که حد واسط یک استفاده‌کننده یا مستفیض‌شونده قرار می‌گیرد. این واقعیت در شعر او بیان شده است، از یک‌سو مایه‌شناسی موسیقی (مدها و مقامات) را در شعر خود اشاره کرده و از سوی دیگر از شنیدن موسیقی به وجد آمده است یعنی آنجا که گفته: مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد و در مصراع دوم همین بیت اهلیت خود را در موسیقی به رخ کشیده است که در مصراع مورد اشاره بدین شکل قابل درک است: «نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد».

ادراک مصراع اخیر این واقعیت را بیان می‌کند که نوازندگان آن دوران از تغییر مقام موسیقی استفاده می‌کرده‌اند و حافظ به‌عنوان یک مستمع غیرموسیقی‌دان از پرده‌گردانی و به اصطلاح موسیقی‌دانان، تغییر مقام، اطلاع داشته است. تعیین میزان این شناخت کامل نیست؛ چراکه از همه‌ی مقام‌های موسیقی زمان خود یاد نکرده است. در هیچ سندی از تحصیل موسیقی حافظ ذکری به میان نیامده است، اما می‌توان با استناد همین نشانه‌ها دریافت که وی از حدود متعارف، هم به جهت استعداد و علاقمندی به موسیقی نزدیک بوده است. از آنجایی‌که حافظ در هیچ‌جایی اشاره به نوازنده‌بودن خود نکرده است، می‌توان همنشینی او با نوازندگان دوران خود را دلیلی بر این آگاهی تلقی کرد. این مجالست سبب شده که ذوق ذاتی وی در برخورد با موسیقی شکوفا شود و به چگونگی ترکیب‌بندی واژه‌ها در برابر موسیقی توجه کند و درنهایت واژگانی را انتخاب کند که

بدون تغییرات سیلاب‌بندی، به آسانی در قالب موسیقی بیان شود. بنابراین حافظ شاعری است که در عین نبوغ در شاعری، دارای قریحه‌ای ذاتی در موسیقی است بدون آنکه استعداد خود را به شکل یک نوازنده یا موسیقی‌دان به عرصه ظهور رسانده باشد.

یادداشت

۱. اکثر رسالات قرون میانه‌ی اسلامی در مکتب منتظمیه نوشته شده‌اند که سبکی از تشریح ادوار بود که بر پایه‌ی نظریات صفی‌الدین ارموی در اواخر قرن هفتم هجری شکل گرفت (رک.اسعدی،۱۳۸۸: ۳۳-۶۲). موسیقی‌دانان شاخص موسیقی کهن ایران نظیر فارابی، ابن سینا، صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغی همگی تئوری موسیقی را با استفاده از ادوار شرح داده‌اند؛ برخی موسیقی‌دانان معاصر نظیر داریوش صفوت، مهدی برکشلی و تقی بینش نیز دیدگاه این نظریه‌پردازان کهن را شرح داده‌اند (رک.بینش، ۱۳۸۸). اساس نظریه‌ی ادوار همان نظریه‌ی دایره پنجم‌ها است که در یونان باستان توسط فیثاغورث شرح داده شده بود (رک.خضرایی، ۱۳۸۷: ۳۷-۵۴). واژه‌ی ادوار (دورها) در نهایت به فواصل موسیقی قدیم ایران برمی‌گردد و هر «دور» از یک مجموعه چهار نت (ذی‌الاربع) و یک مجموعه پنج نت (ذی‌الخمس) تشکیل می‌شده است. «ملایم» به معنی خوش‌آهنگ‌بودن است.

۲. واژه‌ی مد که در زبان فرانسه، mode گفته می‌شود، به ترکیبی از گام و حالات ملودیک اطلاق می‌گردد. اگر گام موسیقی به‌عنوان یک بستر صوتی و ملودی به‌عنوان یک سیر مشخص در این بستر صوتی در نظر گرفته شود، مفهوم «مد» را می‌توان به عنوان حلقه‌ی اتصال این دو در نظر گرفت که از گام خاص‌تر و از ملودی عام‌تر است (کردمافی،۱۳۸۸: ۱۹-۷۵). موسیقی مدال از این جهت خواص گام و حالت را در بستر ملودیک خود به مخاطب منتقل می‌کند.

منابع

اسعدی، هومان (۱۳۸۸). «بازنگری پیشینه‌ی تاریخی مفهوم دستگاه». *فصلنامه موسیقی ماهور*، شماره‌ی ۱۲، صص ۳۳-۶۲.

افقه، مسیح.(۱۳۸۸). «رویدادهای نوین در آموزش موسیقی ایران». *مجله‌ی هنر موسیقی*، شماره‌ی ۱۰۳، صص۱۸-۲۰.

ـــــــــــ (۱۳۹۶). «گذری بر تاریخ موسیقی شیراز». *سرزمین هنر*، شماره‌های ۲و ۳، صص۸۹-۱۰۰.
برکشلی، مهدی.(۱۳۴۲). *ردیف موسیقی ایران*. گردآورنده موسی معروفی، تهران: انجمن موسیقی ایران.
بینش، تقی.(۱۳۷۷). «الادوار». *دائره‌المعارف بزرگ اسلامی*. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.
تجویدی، علی.(۱۳۷۷). *موسیقی ایرانی، مقدمه، نوا، راست و پنجگاه، سه گاه و آثار مولف*. تهران: سروش.
حافظ، شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۷۱). *دیوان حافظ شیرازی*. تهران: خوشنویسان ایران.
حجاریان، محسن.(۱۳۹۳). *مکتب‌های کهن موسیقی ایران*. تهران: نشر گوشه.
ـــــــــــ (۱۳۹۵). «حافظ و موسیقی: چند یادداشت کوتاه، انسان شناسی و فرهنگ». https://anthropology.ir/article/31008.html
خالقی، روح‌الله.(۱۳۳۳). *سرگذشت موسیقی ایران*. تهران: صفی‌علیشاه.
ـــــــــــ (۱۳۹۴). *نظری به موسیقی*. تهران: صفی‌علیشاه.
خرمشاهی، بهاالدین.(۱۳۸۶). «نگاهی به موسیقی شعر حافظ». *کتاب‌ماه ادبیات*، شماره‌ی ۹، صص ۶.
خضرائی، بابک. (۱۳۸۷). «تقسیم وتر و دستان‌بندی ساز از دیدگاه عبدالقادر مراغی». *تاریخ علم*. شماره‌ی ۷ ، صص ۳۷-۵۴.
دوامی، عبدالله.(۱۳۹۰). *ردیف آوازی و تصنیف های قدیمی. گردآورنده فرامرز پایور*، تهران: ماهور.
راهگانی، روح‌انگیز.(۱۳۷۷). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: پیشرو.
سعدسلمان ، مسعود. (۱۳۳۹). *دیوان مسعود سعد سلمان*. به تصحیح غلامرضا رشید یاسمی. تهران: پیروز.
شهریار، سیدمحمدحسین. (۱۳۷۸). *دیوان شهریار*. تهران: زرین.

صبا، ابوالحسن.(۱۳۷۸). *دوره‌های سنتور ردیف استاد ابوالحسن صبا*، به کوشش و ویرایش فرامرز پایور، تهران: ماهور.

عراقی، فخرالدین. (۱۳۹۱). *دیوان فخرالدین عراقی*. تهران: نگاه.

فاضلی، محمد. (۱۳۸۴). «جامعه‌شناسی مصرف موسیقی». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره‌ی۴، صص ۲۷-۵۳.

کردمافی، سعید.(۱۳۸۸).«بررسی پاره‌ای از امکانات بالقوه‌ی مدال در موسیقی دستگاهی ایران». *فصلنامه موسیقی ماهور، شماره‌ی ۴۶*، صص ۱۹-۷۵.

محشون، حسن.(۱۳۸۸). *تاریخ موسیقی ایران*. تهران: نو.

معدن‌کن، معصومه و همکاران.(۱۳۹۶). «بازخوانی مولفه‌ی موسیقایی وزن «شعر» و عوامل موثر بر آن». *فنون ادبی*، دوره‌ی ۹، شماره‌ی۱، صص۳۹-۵۲.

مولوی، جلال‌الدین‌محمد. (۱۳۸۰). *کلیات دیوان شمس تبریزی*. مطابق با نسخه تصحیح شده بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: پیمان.

نظامی‌گنجوی، الیاس‌ابن‌یوسف. (۱۳۹۴). *لیلی و مجنون*. با تصحیح حسن وحید دستگردی و حواشی و شرح لغات سعید حمیدیان، تهران: قطره.

وزیری، علینقی.(۱۳۱۶). *دستور ویلن*. تهران: یساولی.

مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

نقد و نظری بر *این کیمیای هستی*

نصرالله امامی*
دانشگاه شهیدچمران اهواز

چکیده

راز ماندگاری شعر حافظ در کنار جاذبه‌های هنری آن، خلاقیت شگفت‌انگیز این غزل‌سرای نامدار پارسی در پردازش دقیقه‌های هنری، ظرافت‌های تعبیری شعری، نکته‌های اجتماعی و پرداختن به مسایل و دغدغه‌های کلان انسانی است و همین نکته سبب شده است تا گونه‌ای ابهام یا دشواری‌هایی در لایه‌های زیرین شعر او برای خوانندگان و دوستداران شعرش پدید آید که درک آن‌ها را نیازمند شرح و توضیح می‌کند و تلاش حافظ‌پژوهان همواره در مسیر روشن‌ترکردن همین نکته‌ها و مسایل است. در این میان، ملاحظه‌های ادیبانه و واکاوی‌های استاد عالی‌قدر محمدرضا شفیعی‌کدکنی در کلاس‌های درس حافظ‌شناسی دانشگاه تهران، ارزش خاصی دارد و بسیار مغتنم است. کتاب *این کیمیای هستی* مجموعه‌ای از مقاله‌های دکترشفیعی‌کدکنی و یافته‌ها و گفته‌های ایشان از همین جلسه‌های درس است. این اثر یک‌بار در سال ۱۳۷۸ به کوشش ولی‌الله درودیان سپس به صورت مجموعه‌ای منسجم‌تر و مفصل‌تر در سه جلد با نظارت مستقیم استاد شفیعی‌کدکنی در سال ۱۳۹۶ و متعاقب آن در سال ۱۳۹۷ منتشر گردید. جلد اول کتاب را مقاله‌های کوتاه و بلند استاد در حافظ‌شناسی و جلد دوم را تنقیح مطالب چاپ اول کتاب و جلد سوم را یادداشت‌های دانشجویان از تقریرات ایشان تشکیل می‌دهد. این مقاله مروری بر بخش‌های سه‌گانه‌ی اثر مذکور با نگاهی انتقادی برای معرفی بهتر این اثر ارجمند است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، شفیعی‌کدکنی، شعر، نقد و تحلیل، تقریرات.

---

* استاد بازنشسته‌ی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهیدچمران اهواز، nasemami@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۶/۸

۱. مقدمه

این کیمیای هستی عنوان مجموعه‌ای آراسته به نام دکتر شفیعی‌کدکنی است. شخصیتی از نسل استادان نامداری که آثاری ماندگار از خود به یادگار گذاشته‌اند. حوزه‌ی پژوهش‌های ایشان شامل گستره‌ی چشم‌گیری است که پژوهش‌های مستقلی در حوزه‌ی نقد متون، تصحیح متون کهن، تاریخ‌نگاری ادبی و سبک‌شناسی، عرفان‌پژوهی و چند شاخه‌ی دیگر را دربرمی‌گیرد.

۲. بررسی *این کیمیای هستی*

۱.۲. چاپ نخستین *این کیمیای هستی*

چاپ اول *این کیمیای هستی* گردآمده‌ای از پژوهش‌ها و یادداشت‌های استاد شفیعی‌کدکنی در حوزه‌ی حافظ‌پژوهی، به همت ولی‌الله درودیان بود که در سال ۱۳۷۸ به وسیله‌ی انتشارات آیدین تبریز منتشر شد و با وجود شهرت و اعتبار نام و جایگاه استاد شفیعی‌کدکنی، بازتاب درخور و چشمگیری نیافت. علت این امر شاید سلیقه و شیوه‌ی تدوین اثر مذکور بود که براساس پسند گردآورنده و نه عاملیت و نظر دکترشفیعی‌کدکنی، انجام شده بود. همین شیوه سبب گردید تا پژوهشگرانی که به این اثر استناد می‌کردند، به‌ویژه در بخش یادداشت‌ها، با احتیاط عمل کنند؛ زیرا گرآورنده در برخی یادداشت‌ها، به اجتهاد خود، مطالب و شواهدی افزوده است؛ درحالی‌که به لحاظ علمی مجاز به ارتکاب آن نبوده است.

چاپ اول *این کیمیای هستی* دو بخش دارد: بخش اول شامل هشت مقاله درباره‌ی شعر حافظ است که در طی سال‌ها به قلم دکتر شفیعی‌کدکنی نگاشته شده است. در این تدوین، ترتیب تاریخی پدیدآمدن مقالات رعایت نگردیده است. شماری از این مقاله‌ها، بخش‌هایی برگرفته از دیگر آثار استاد در پیوند با حافظ است و برخی دیگر، مقاله‌هایی است که قبلا در نشریه‌های مختلف منتشر شده است.

بخش دوم کتاب و آنچه زمینه‌ای برای نقد و چالشگری را فراهم می‌کند، یادداشت‌هایی از دکتر شفیعی‌کدکنی است که گردآورنده براساس نیت خود، آن‌ها را به صورت فرهنگ–نامه‌ای تدوین کرده و مطالب و شواهدی از خویش بدان‌ها افزوده و به کاری غیرمعمول

دست زده است که تصور نمی‌کنم مورد پسند استاد بوده باشد. نکته‌ی چالش‌برانگیز آن است که گردآورنده تلاش کرده که این بخش از کتاب را به صورت فرهنگ‌گونه‌ای برای شعر حافظ براساس یادداشت‌های دکتر شفیعی‌کدکنی درآورد.

اینکه براساس یادداشت‌های نویسنده یا پژوهشگری، فرهنگ لغتی تخصصی تهیه شود، موضوع بی‌سابقه‌ای نیست. سال‌ها قبل مریم‌السادات رنجبر نیز براساس یادداشت‌ها و مطالبی که بدیع‌الزمان فروزانفر در شرح مثنوی و آثار دیگر خود در تعریف و توضیح اصطلاحات عرفانی نوشته است، فرهنگی با عنوان *فرهنگ فروزانفر* تهیه کرد؛ البته به گونه‌ای مستند و قابل اعتماد (رک.فروزانفر،۱۳۷۴: ۱۳۷). مستند و قابل‌اعتماد بدان‌سبب که مطلقا چیزی از خود نیفزوده و صرفا مطالب را به‌صورت مستقیم و بعضا تلفیقی، در کنار هم آورده و از تعاریف مکرر پرهیز کرده است. فایده‌ی این کار روشن است و بدیهی است که نتیجه‌ی کار وسیله‌ای آسان و در دسترس برای کسانی است که می‌خواهند تعریف یا توضیح فروزانفر را در باب واژه و اصطلاحی عرفانی دریابند. این اثر می‌تواند برای درک بهتر متون عرفانی به‌ویژه مثنوی استفاده شود.

درهرحال چیزی که در اولین سخن درباره‌ی بخش دوم از چاپ اول *این کیمیای هستی* مطرح می‌شود، آن است که آیا با وجود تالیف‌های ریز و درشتی که به‌عنوان فرهنگ حافظ یا فرهنگ لغات و اصطلاحات حافظ تالیف شده، تالیف مجددی ضروری است و می‌تواند در فهم شعر حافظ مفید باشد؟ و اساسا مشکل ما در شعر حافظ، واژه و لغت است؟ و دیگر اینکه واقعا ما در هر غزل حافظ با چند واژه‌ی غریب و غیرقابل فهمی روبه‌رو می‌شویم که درکش نیازمند فرهنگ لغت باشد؟ حقیقت سخن آن است ما در فهم شعر حافظ نیازمند شناخت مفاهیم عرفانی و اشارات و نکته‌ها و ظرافت‌ها هستیم که این نیاز به‌وسیله‌ی شرح‌هایی که بر دیوان خواجه نوشته شده است، برطرف می‌گردد؛ البته نه شروحی که مثلا شارح با استفاده از *دایره‌المعارف بریتانیکا* چهارده صفحه درباره‌ی مشک قلم‌فرسایی کرده و شرح و تفسیر بیت را ناگفته گذاشته باشد.

اگرچه گردآورنده‌ی *این کیمیای هستی*، در پیشگفتار خود بر کتاب، ضمن سخن از شرح سودی بر غزل‌های حافظ می‌نویسد که «مشکل حافظ، مشکل لغت نیست» (درودیان،۱۳۸۷: ۶)، ولی پس از آن می‌نویسد که بر آن شدم تا برای دیوان حافظ خود فرهنگ واژگانی تهیه و تدوین کنم و از آن زمان تا کنون، یعنی از اواسط دهه‌ی چهل

تاکنون هرکجا نکته‌ای در توضیح دیوان حافظ یافتم، یادداشت کردم و امید داشتم که روزی آن‌ها را منتشر کنم و سپس در سال ۱۳۸۳ از استاد آدمی‌خوی (تعبیر از گردآورنده است) حضرت شفیعی‌کدکنی خواستم که اجازت دهد تا یادداشت‌های ایشان درباره‌ی حافظ را تدوین و منتشر کنم و چون اجازت داد، موافقت کرد که شیوه‌ی کار و سامان‌دادن و نظم ترتیب کار بر عهده خود من باشد. تکلیف بخش اول کتاب که هشت مقاله از مقاله‌های استاد شفیعی‌کدکنی درباره‌ی حافظ است، روشن است.

بخش دوم یا فرهنگ‌نامه‌ی کتاب که بیش از دوسوم آن را تشکیل می‌دهد، زمینه‌ای برای بحث فراهم می‌کند. این بخش بی‌گمان و مطلقا نمی‌تواند عنوان یا صورت فرهنگ–نامه را داشته باشد؛ چون افزوده‌هایی از شواهد به‌وسیله‌ی گردآورنده دارد که برخی دیگر از یادداشت‌های ارزشمند کتاب را هم در محل احتیاط قرارمی‌دهد؛ زیرا اگرچه در غالب موارد معلوم است که کدام مطلب از کدام اثر دکتر شفیعی‌کدکنی گرفته شده، ولی شواهد افزوده‌شده‌ی گردآورنده که خود احتمال خطا و اشتباه را نیز در آن‌ها غیرمحتمل ندانسته، به‌کلی با یاداشت‌های دکتر شفیعی‌کدکنی خلط شده است.

این بخش چون تصور و توهم یک فرهنگ‌نامه را در ذهن جای می‌دهد، باوجود قید یادداشت‌ها بر عنوان خود، موجب توقع خواننده هم می‌شود و خواننده از آن جامعیتی انتظار دارد که فاقد آن است. بهتر آن می‌بود که گردآورنده‌ی محترم در پیشگفتار خود، هرگز به فرهنگ لغت یا امکان تحقق آن در این مجموعه اشاره‌ای نمی‌کرد.

۱.۱.۲. بعضی از دیگر کاستی‌های چاپ نخست

بی‌آنکه در پی مته به خشخاش‌گذاشتن و طرح سخن سالبه‌ای درباره‌ی یادداشت‌های بخش دوم باشم، برخی کاستی‌های آن را مطرح می‌کنم که درواقع برآیندی از شیوه‌ی گردآوری است. معاذالله که این امر را سهوی در کار استاد بدانم:

۱. آوردن مدخل‌های بی‌وجه؛ مانند: پیراهن پوشیم از کاغذ (رک.درودیان،۱۳۸۷: ۱۸۲)، ظاهرا برای توضیح درباره‌ی «کاغذین جامه» در شعر حافظ با استناد به بیت معروف «کاغذین‌جامه به خونابه بشویم که فلک/ رهنمونیم به پای علم داد نکرد» است.

_ یا آوردن بخشی از معنای بیتی مثلا از سنایی به‌عنوان مدخل؛ مانند:

اگر نان حرام هم مانند شراب مستی می‌آورد (با حروف سیاه)، تو ای محتسب مست‌تر از من بودی؛ اما مستی حاصل از نان حرام تو را کسی نمی‌بیند، نظیر سخن حافظ:

بی‌خبرنـد زاهـدان نقش بخوان و لا تقُل مست ریاست محتسب باده بخواه و لا تَخَف
(همان: ۳۷۷)

که البته من هیچ پیوندی میان این بیت حافظ و آن توضیح درنمی‌یابم. نکته این است که ذهن گردآورنده، از معنای بیت سنایی متبادر به بیتی از حافظ شده و به جای:

ترسـم که صـرفه نبرد روز بازخواسـت نـان حـلال شـیخ ز آب حـرام مـا

به بیت شاهد دیگری منحرف گردیده است.

_ یا مدخل پنج‌تکبیر (همان:۱۸۰) که مشخص نیست چرا و در رابطه با کدام بیت حافظ آمده؛ زیرا آنچه در شعر حافظ می‌بینیم، مطابق با مذهب اهل‌سنت و اشاعره، چهارتکبیر در نماز میت است. درست است که پنج‌تکبیر و حتی گاهی هفت‌تکبیر را هم در مورد غیرشیعه مطرح کرده‌اند، ولی این‌ها هیچ‌کدام ربطی به شعر حافظ ندارد.

۲. آوردن واژه‌ها و تعبیرهای پیش‌پاافتاده، مانند: یمین و یسار به معنی چپ و راست؛ مثلا برای بیت: که از یمین و یسارت چه سوگوارانند ... (همان:۳۷۹)

_ یا پای از گلیم بیرون‌کردن (همان:۱۷۳)، یا پرده‌دار، به معنی حاجب و نگهبان (همان: ۱۷۹).

۳. آوردن معانی غلط برای بعضی از ترکیب‌ها و اصطلاح‌ها با تکیه بر یادداشت‌های استادشفیعی‌کدکنی؛ مثلا دکترشفیعی‌کدکنی برای مورد خاصی در بیتی از *منطق‌الطیر* اصطلاح «بیرون‌شدن» را در کنایه از گمراه‌شدن آورده و گردآورنده همین اصطلاح را در معنی غلط برای بیت معروف حافظ:

اگر از پرده برون شـد دل من عیب مکن شـکر ایزد که نه در پرده‌ی پندار بماند

ذکر کرده؛ درحالی‌که حافظ «از پرده برون‌شدن» را در بار ایهامی، به معنای رسواشدن، با ایهام به بی‌قرارشدن و بی‌تاب‌گردیدن آورده است و گوشه‌چشمی هم به پرده‌ی دل یا آب شامه‌ی قلب داشته که در *طبیبانه های حافظ* از آن بحث شده است.

_ مورد دیگر اینکه دکتر شفیعی‌کدکنی با توجه به بیتی از *مختارنامه‌ی* عطار، دل را به معنی *معشوق* گرفته و توضیحی با توجه به بیت:

آمـد دلـم و کـام، روا کرد و برفـت از نقـل جهـان طعم جـدا کرد و برفـت

و گردآورنده همین معنا را به غلط در استشهاد به بیت:

مســـلـمـانـان مـرا وقـتـی دلـی بـود کـه بـا وی گفتمی گر مشـــکلی بود

آورده اسـت؛ درحالی‌که مخاطب‌قراردادن دل و تشـخیص به دل، میراثی از شـعر دوره‌ی سامانی و غزنوی است؛ چنانکه فرخی گفته است:

مـن پـار دلـی داشـــتـم بســـامـان امســـال دگرگون شـــد و دگر ســـان
فـرمـان دگـر کـس هـمـی‌بـرد دل این را چه حیلت اســـت و چه درمان

(فرخی‌سیستانی،۱۳۴۹: ۳۲۲)

۴. اجتهادهای غریب که ظاهرا دریافت‌های گردآورنده است و بعید است که برآمده از قلم استاد شفیعی‌کدکنی باشد؛ مانند مطلبی که درباره‌ی چشم ترکان آورده است. ایشان نوشته‌اند: «در ادبیات فارسی ترک به معنی ترک‌زبان نیست، بلکه به معنی قومی است که در مرزهای شرقی ایران می‌زیسته‌اند و به یکی از زبان‌های ترکی شرقی سخن می‌گفته‌اند» (درودیان،۱۳۸۷: ۲۰۲). سپس اضافه می‌کند که این قوم دارای چشم‌های تنگ و کوچک بوده‌اند و در ادبیات فارسی و عربی هرجا به تنگی چشم ترکان اشاره می‌شود، ناظر به این قوم است (همان). این توضیح چند اشکال دارد: اول آنکه وقتی کسانی به ترکی صحبت می‌کنند، لاجرم ترک‌زبان هستند؛ دیگر آنکه همه‌ی کسانی که در مرزهای شرقی ایران ساکن بوده‌اند، ترک نبودند؛ سوم اینکه ترکان به تنگ‌چشمی توصیف شده‌اند ولی به کوچکی چشم توصیف نشده‌اند، بلکه مراد از تنگی‌چشم، کشیدگی و بادامی‌بودن چشم است؛ دیگر آنکه من ندیده‌ام که در شعر عربی، محبوب را به تنگی یا کوچکی چشم توصیف کرده باشند، بلکه یکی از ارزش‌های زیبایی محبوب در شعر عربی، درشتی چشم اوست که گاهی به چشم غزال و گاهی به چشم گاو مانند گردیده است.

گردآورنده‌ی این اثر، خواسته یا ناخواسته باعث افزایش حجم کتاب شده و در حدود ۶۰ صفحه را به فهرست اعلامی اختصاص داده که در چنین کتابی اصلا نیازی بدان نیست و سرانجام تتمه‌ای به کتاب افزوده، شامل ابیات و مصراع‌های عربی حافظ که آن هم از روی *دیوان حافظ* به سعی سایه فراهم آمده است؛ درحالی‌که در غالب شرح‌های و

حافظانه‌های عربی، ترجمه‌ی ابیات عربی حافظ چاپ شده است و نیازی به درج مجدد آن در این مجموعه به‌نظرنمی‌رسد.

۲.۲. بررسی چاپ جدید *این کیمیای هستی*

اکنون می‌رسیم به چاپ جدید. تصورم آن است که استاد شفیعی‌کدکنی بیش از هرکسی به کاستی‌های چاپ اول کتاب واقف بوده است. به‌همین‌سبب، چاپ مجدد کتاب *این کیمیای هستی* را با تفصیل بیشتر و بیرون از این ترتیب و تمهید، منتشر کرده است.

در چاپ تجدیدنظر شده و ویرایش دوباره‌ی *این کیمیای هستی* یک‌بار در سال ۱۳۹۶ و بار دیگر در سال ۱۳۹۷ به‌وسیله‌ی انتشارات سخن بیرون آمده است. این اثر در ویرایش جدید به ۳ جلد (و شاید در آینده با مجلدات بیشتر)، گسترش یافته است و شکل یک مجموعه را به خود گرفته است. دکتر شفیعی‌کدکنی در پیشگفتار چاپ سه جلدی انتشارات سخن، نوشته است که این چاپ جدید شامل همه‌ی یادداشت‌ها و مقاله‌ها و درس‌نامه‌های حافظ است که در یک مجموعه‌ی ۳ مجلدی گرد آمده و شاید در آینده به شمار این مجلدات با یادداشت‌های تازه‌تر افزوده شود. این چاپ، روشمند، مفصل‌تر و پرداخته‌تر از مجموعه‌ی گرد آورده‌ی درودیان است و درواقع اثری است از لونی دیگر.

استاد شفیعی‌کدکنی در پیشگفتاری بر جلد اول کتاب که شامل مقاله‌های کوتاه و بلندی مربوط به شعرشناسی و بوطیقای حافظ است، مطالب ارزشمندی را مطرح کرده است؛ اگرچه برخی نکته‌های بحث‌انگیز و چالش‌آفرین هم در میان آن‌ها دیده می‌شود؛ برای مثال، ایشان در این پیشگفتار می‌نویسد: تا جایی‌که مباحث جنبه‌ی فیلولوژیک یا زندگی‌نامه‌ای و تاریخ‌نگاری دارد، سخن گوینده باید براساس موازین علمی و صحت تاریخی مورد داوری قرارگیرد؛ ولی هنگامی که از مقوله‌ی فیلولوژی و فقه‌اللغه خارج می‌شود و وارد حوزه‌ی تاویل می‌گردد، هیچ‌کس حق رد و ابطال سخن شما را ندارد (رک.شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۶،ج۱: ۱۸)؛ یعنی اگر بگویید که مثلا شاه‌شجاع از سلاطین صفوی است، حرف شما در محل ایراد است ولی اگر گفته شود که شاه‌شجاع در شعر حافظ «تجلی جامع حقایق الهیه است»، کسی حق ندارد بر شما ایراد بگیرد (رک. شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۶،ج۲: ۱۹).

ای کاش دکتر شفیعی‌کدکنی در این مقوله وارد جوازاتِ تفسیر و تاویل و هرمنوتیک نمی‌شد؛ به‌این‌دلیل که سخن ایشان با موازین هرمنوتیک نمی‌خواند؛ زیرا اگر چنین باشد، دست هرکسی برای هرگونه تحمیلی بر شعر حافظ و القاء آن به غیر بازمی‌شود. تاویل و هرمنوتیک سازوکار خود را دارد و به قول گادامر، فیلسوف آلمانی، هرچیز قابل‌فهمی در معرض تاویل قراردارد (رک.امامی،۱۳۸۶: ۲۰)؛ ولی آنچه وظیفه‌ی ماست این است که تاویل را تحمل کنیم و آنچه وظیفه تاویل‌گر است این است که بپذیرد، تاویل او قطعی نیست. پس تاویل ما نسبی و قابل‌انکار است و هیچ تاویل‌گری نمی‌تواند بر باور خود پای بفشارد و آن را جزمی تلقی کند. شما می‌توانید تاویل کنید و من می‌توانم تاویل شما را نپذیرم؛ البته گادامر و بعدها پل ریکور کوشیده‌اند که مرز جواز تاویل را مشخص کنند و نشان دهند که این مرز تا کجاست (همان:۲۱).

دکتر شفیعی‌کدکنی در این مقدمه، هرمنوتیک را مترادف با انشاءنویسی گرفته است و بخشی از آثار صوفیه را هم در همین مقوله‌ی گسترده و دامنگیر قرارداده است که اتفاقا با پسند و سلیقه‌ی نسل‌های گذشته‌ی ما هم سازگار است. استاد شفیعی‌کدکنی هنگامی که می‌کوشد تا مصداقی برای انشاءنویسی مبتنی‌بر تاویل پیدا کند، از عوفی مثالی می‌آورد و به‌آسانی درگیر تناقض می‌شود. در نظر ایشان، عوفی هنگامی که از بهرامی سرخسی یاد می‌کند و می‌نویسد: «عطارد مشتریِ لطایف طبع دلنواز او بود و زهره‌ی مزمار سازِ بربط‌نواز، در هوای غزل جان‌ساز او... و یا از لولو شاهوار نظم او، عروس معنی زیور یافته بود»، می‌پذیرد که عوفی به‌جای ذکر نام پدر شاعر و سال تولد و استادان او، ترجیح داده انشاءپردازی کند و سر خواننده را کلاه بگذارد (رک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۶، ج۲: ۲۰). پس خواننده حق دارد نپذیرد و انکار کند؛ چون می‌توانیم نتیجه بگیریم که در گونه‌هایی از تاویل بر سر خواننده کلاه می‌گذارند. هنگامی که ختمی‌لاهوری غزل‌های مسلم تاریخی و شناسنامه‌دار حافظ را که بن‌مایه‌های مسلم تاریخی دارد، تفسیر عرفانی و درواقع تحمیل عرفانی می‌کند، من حق دارم نپذیرم (رک. امامی، ۱۳۹۱: ۳۱۰– ۳۲۷) کاش استاد اساسا وارد این مقوله نمی‌شد؛ زیرا در سراسر این اثر، حتی در تفسیر و تحلیل اشعار، خود ایشان وارد تاویل‌های بی‌وجه و غریب نشده است. پس با کمال پوزش نمی‌توانیم سخن شفیعی–کدکنی را بپذیریم که هیچ‌کس حق رد و یا ابطال تاویل ما را ندارد. جلد دوم درواقع

بازنویسی و تنقیح همان مجلدی است که ولی‌الله درودیان منتشر کرده، با رفع کاستی‌ها و تغییرات و البته اضافه‌های فراوانی که درباره‌ی آن‌ها سخن خواهیم‌گفت.

جلد سوم کتاب که صورت درس‌نامه‌ای دارد، درحقیقت حاصل یادداشت‌های خیلی از دانشجویان استادشفیعی‌کدکنی طی سال‌های متمادی است که به‌وسیله‌ی چند تن از شاگردان زبده‌ی ایشان که هم‌اکنون از استادان دانشگاه‌های مختلف هستند، تدوین و تنقیح شده است. دکترشفیعی‌کدکنی در مقدمه‌ی این مجلد نوشته که خود ایشان در تدوین این بخش و سروسامان‌دادن به یادداشت‌ها نقشی نداشته است.

برگردیم به بخش دوم که مجموعه‌یادداشت‌ها است. دکتر شفیعی‌کدکنی در این بخش تقریبا همه‌ی اشکال‌ها و کاستی‌هایی را که ما پیش از این بر آن‌ها انگشت گذاشته بودیم، برطرف‌کرده و ضمن تقدیر از تلاش درودیان که زحمت گردآوری بخشی از این مطالب را کشیده، کار را از صورت فرهنگ‌نامه‌ای آن خارج ساخته و غالب شواهد بی‌وجه یا بی‌ربط را حذف کرده است؛ همچنین مدخل‌هایی را که نادرست به‌نظر می‌رسیده، اصلاح کرده؛ مگر معدودی که از نظرشان دور مانده است. در این بخش که شاکله‌ی کلی آن براساس همان مجموعه‌ی درودیان با کاستن‌ها و افزودن‌هایی است، مطالب مستندتر شده است و مدخل‌های بسیار دیگری بدان‌ها اضافه شده است. البته در این بخش، مدخل‌هایی هم وجود دارد که استاد طرح کرده است، ولی همچنان جای بررسی و واکاوی در آن‌ها باقی است؛ مانند ترکیب «نرگس مسکین» در غزل حافظ که با وجود تبارشناسی این تعبیر که به شعر قرن چهارم و سروده‌های فرخی سیستانی می‌رسد، همچنان از مبهمات است؛ زیرا رابطه‌ی نرگس و مسکین مبهم و نامعلوم است (رک.شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۶،ج۲: ۳۳۶). این بخش برای درک بعضی از مفاهیم و معانی خاص واژه‌های به‌کاررفته در دیوان حافظ بسیار مفید است.

جدا از مقدمه‌ی جلد اول، مقاله‌های موجود در این جلد بسیار خواندنی و ارزشمند و عمیق است. این مقاله‌ها که بعضی مفصل و بعضی مختصر است، صرف‌نظر از اینکه پیش از این چاپ شده یا برای اولین بار منتشر می‌شوند، همگی مغتنم و خواندنی و بازخواندنی هستند.

اولین مقاله از مقاله‌های چهل‌وهفت‌گانه، در این جلد با عنوان «دو صدای شعر ایران»، سخنی درباره‌ی «دوصدایی شعر حافظ» است، که تلفیقی از خردگرایی فردوسی و

خردستیزی آن‌جهانی مولاناست. به نظر استاد اگر این دو صدایی در دو مرحله از زندگی شاعری مانند سنایی به تناوب ظاهر شده، در شعر حافظ جلوه‌ای تلفیقی و غیرقابل تفکیک یافته است و درواقع، همین خصیصه جاذبه‌ی تاریخی شعر حافظ است که بعدا نمود خود را در شاعران متاخری مانند نیما و بهار نشان داده است. ازمقاله‌های دیگر در جلد اول، مقاله‌ی «چندمعنایی هنر» است که قابل‌تعمیم بر چندمعنایگی در شعر حافظ است و باز مقاله‌ی «تفسیرپذیری شعر حافظ» که جان کلامش، تحلیل در باب مجالی است که حافظ در شعرش به خواننده می‌دهد تا در تنفس‌های عمیق ذهنی، دریافت‌های خاص خود از شعرش را داشته باشد و مجال بازتولیدی ناگسستنی در نسل خوانندگان بعدی و بعدی پیدا کند؛ موضوعی که از نظر نقد جدید، حق مسلم خواننده است و به اعتباری زایندگی و فزایندگی متن به‌وسیله‌ی خواننده است که مانیفیست آن را در آرای رولان بارت و نظریه‌ی مرگ مولف می‌بینیم.

از دیگر مقاله‌های ارزشمند در جلد اول، «سبک شخصی حافظ»، بحثی عمیق و دلکش است. برای درک بهتر مطلب ابتدا باید درنظرداشت که هر شاعری صاحب سبک نیست؛ چنانکه هر نویسنده یا مترجمی هم صاحب سبک نیست. مترجمان و نویسندگانی را می‌شناسیم که چون به مرحله‌ی تثبیت سبکی نرسیده‌اند، به‌راحتی می‌توان دریافت که در هنگام نگارش اثری یا ترجمه‌ی کتابی، کدام اثر یا کتاب برجسته را خوانده و زیر تاثیر آن بوده‌اند و به‌همین‌اعتبار نثری شترگربه دارند. در مقابل، شاعرانی هم صاحب سبک هستند؛ مانند فردوسی، سعدی و حافظ. این شاعران به تثبیت سبک شخصی رسیده‌اند.

دکتر شفیعی‌کدکنی سبک شخصی را دورشدن شاعر از هنجارهای سبک دوره‌ی خود می‌داند. این دورشدن یا deviation به او این امتیاز را می‌دهد که در میان سرایندگان هم‌عصر خویش متمایز باشد. ایشان سبک شخصی حافظ را پدیده‌ای پیچیده می‌داند. این سبک را نمی‌توان با موازین زبان‌شناسی و سبک‌شناسی مدرن تحلیل کرد. سخن دکتر شفیعی‌کدکنی درواقع گویای این نکته است که چنین تحلیلی برای نمونه‌های نثر دشوار نیست؛ ولی هرچه شعریت و ادبیت متنی بیشتر می‌شود، این کار دشوارتر است. البته این بحث، تفصیلی می‌طلبد که در این مختصر نمی‌گنجد.

سبک حافظ، به‌گونه‌ای یدرک و لایوصف است و تنها می‌توان ابعادی از آن را توصیف کرد. بارزترین ویژگی قابل‌توصیف این سبک آن است که dominant یا وجه غالبش،

جوهر موسیقایی است؛ همان‌گونه که وجه غالب شعر خاقانی تزاحم تصویری است و ما از همین وجه‌غالب برای تشخیص ضبط‌های راجح و مرجوح در ابیات حافظ و گاه خاقانی استفاده می‌کنیم. دکتر شفیعی‌کدکنی این مطلب را در مقاله‌ی دیگری از همین مجلد با عنوان «حافظانگی در کجاست»، مجددا برکاویده و درباره‌ی آن بحث کرده است. در اینجا مجال آن نیست که هر چهل‌وهفت مقاله را بررسی کنیم؛ این مقاله‌ها را باید با شکیبایی و فراغت وقت بخوانید.

۱.۲.۲. جلد سوم کتاب

جلد سوم شامل تقریرات استاد در کلاس درس حافظ است؛ احتمالا از سال ۴۹ به بعد؛ زیرا در سال ۴۸ این درس بر عهده‌ی استاد زرین‌کوب بود و ما هم در همان‌سال از محضر پر فیض ایشان در درس حافظ بهره‌مند بودیم؛ همچنان‌که از محضر استادان بزرگ دیگر مانند صفا، خانلری، شفیعی‌کدکنی و چندتنی دیگر خوشه‌چینی کردیم؛ صحبت از پنجاه‌–سال قبل است.

در بهاران زاد و مرگش در دی است پشه کی داند که این باغ از کی است

در جلد سوم، دانشجویانِ سال‌های مختلف تقریرات خود را در اختیار استاد شفیعی‌کدکنی گذاشته‌اند و چند تنی از شاگردان حضرتش نیز، آن‌ها را تدوین کرده‌اند و در نهایت خود استاد مروری بر این یادداشت‌ها صورت داده و البته قصد ویرایش دقیق آن‌ها را نداشته است و به‌همین‌سبب در نثر و نگارش دانشجویان دست نبرده و اصالت متن نگاشته‌ی آنان را حفظ کرده است. روشن است که در این میان، گاهی دانشجویان اجتهادهای خود را نیز با تقریرات استاد درآمیخته‌اند و موجب سهوهایی در متن شده‌اند که استاد در مرور اجمالی خود تا حد ممکن آن‌ها را حذف و اصلاح کرده است؛ البته شماری از دانشجویان نیز هوشمندانه کوشیده‌اند تا دریافت‌های خود را با گفته‌های استاد در هم نیامیزند؛ ولی به‌هرحال، مواردی هم لابدّ است و به‌همین‌سبب برخی سهوها را نباید به گردن استاد نهاد.

و اما این بخش، توضیحات و تقریرات کلاسی استاد از شرح واژه تا معنای بیت و اشارات مختلف را دربرمی‌گیرد؛ برخی بسیار مفصل و بعضی بسیار اجمالی و از سر اشارت است. البته در این بخش مطالبی هم که ازجمله ابهام‌ها یا ابیت‌های بحث‌انگیز

بوده، همچنان باز و قابل بحث نگاه داشته شده است؛ همچنان‌که برخی هم دریافت‌های استاد است و با نظر شارحان دیگر نمی‌خواند؛ برای مثال در بیت:

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

به‌صراحت روشن نشده است که فاعل بسرشتند و به پیمانه زدند کیست؟ اگر ملایک باشند، چگونه با حدیث خمرت طینه آدم... سازگار است و اگر ملایک نیستند، چرا فاعل که خداست در بیت ظاهر نشده است. شرح مفصل‌تر بیت، بحثی ریشه‌دار در دستور تاریخی دارد و به قول استاد، تحلیلی فیلولوژیک آن را روشن می‌کند. بخشی از این مجلد دوم در جلساتی از کلاس استاد شامل پرسش‌های دانشجویان و پاسخ‌های استاد است. بعضی از این پاس ها اجمالی و بعضی دیگر مفصل‌تر است و البته همگی مغتنم.

در مجموع باید گفت مجلدات سه‌گانه‌ی *این کیمیای هستی* از آثار ارزشمندی است که در عین طرح موضوع‌های بدیع، به جهت تنوع و شکل و شیوه‌ی خاص خود هرگز خواننده را خسته نمی‌کند و مطالب آن می‌تواند توشه‌ی ارزشمندی برای دانشجویان، حافظ‌دوستان و پژوهندگان شعر و ادبیات فارسی باشد. خداوند استاد مارا پویا و پایا بدارد.

منابع

امامی، نصرالله.(۱۳۸۶). *درآمدی بر هرمنوتیک در ادبیات*. اهواز: رسش.

_____.(۱۳۹۱). *از رودکی تا حافظ*. تهران: سپاهان.

درودیان، ولی‌الله.(۱۳۸۷). *این کیمیای هستی*. تبریز: آیدین.

رنجبر، مریم‌السادات.(۱۳۷۴). *فرهنگ فروزانفر*. اصفهان: پرسش.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا.(۱۳۹۶). *این کیمیای هستی*. ۳ جلد، تهران: سخن.

فرخ سیستانی.(۱۳۴۹). *دیوان فرخی*. تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوّار.

مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

خلقت، مفهوم «انسان» و «انسان‌بودن» نزد حافظ و گوته

علی رجایی*
دانشگاه اراک

چکیده

در این مقاله به موضوع «خلقت انسان»، «خود انسان» و «انسان‌بودن»، با تکیه بر تعابیر و تفاسیر مختلف ادبی در غزلیات لسان‌الغیب حافظ و آثار گوته (Goethe 1749-1832) شاعر معروف آلمانی پرداخته می‌شود. موضوع فوق در ادبیات و آثار تغزلی ایران و آلمان با هم مقایسه می‌شود، نمونه‌های متعددی از آرا و نظرات ادبا، شعرا و فلاسفه‌ی هر دو کشور ارائه می‌گردد و با توضیحات مختلف همراه می‌شوند. سابقه و تاریخچه‌ی دیدگاه‌های دینی در خصوص خلقت انسان نیز از زاویه‌ی دیدگاه‌های ادبی مطرح می‌شوند. در این راستا تا حدودی مشابهت‌های فرهنگی‌ادبی و برداشت‌های دینی از کتب مقدس آشکار می‌شوند. به دیدگاه‌ها و نظرات ادبای مذکور با ذکر مثال‌های متعدد و مستند از آثار آنان پرداخته می‌شود. اعتقاد به جهان ماورا و بهشت، علل هبوط و سقوط انسان به زمین، نبرد خیر و شر، نیکی و بدی، نیروهای الهی و اهریمنی در وجود انسان مطرح می‌گردد. به منظور شناخت وجود انسان و برجستگی ویژگی‌های خاص انسانی، فرق ماهیتی انسان با فرشتگان و دیگر موجودات جمع‌بندی و همراه با توضیحات به نظر خواننده می‌رسد. همچنین سعی می‌شود تا درباره‌ی ابعاد مختلف شخصیتی، جایگاه انسان در هستی، تفاوت بین «انسانِ معمولی»، «اَبَرانسان» و «انسان کامل» مباحثی مطرح شود. به معیارهای «انسان‌بودن» و انسانیت اشاره می‌شود، موقعیت انسان در چالش‌های موجود در نبردهای مختلف درونی و بیرونی در پهنه‌ی وسیع هر

*استادیار زبان آلمانی گروه زبان‌های خارجی دانشگاه اراک، Ali.Radjaie1964@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۲

دو ادبیات غنی ایران و آلمان با هم مقایسه می‌شوند. تأثیرات متقابل فرهنگی در آثار مشهور جهانی آشکار می‌گردد. این موضوع در نهایت بر اهمیت تحقیقات و گفتگوهای میان‌فرهنگی صحه گذاشته و زمینه‌های تعامل بیشتر بین ملت‌ها را فراهم می‌سازد. همچنین بر مشابهت‌های ذاتی و ریشه‌ی مشترک انسان‌ها به واسطه‌ی آدم‌وحوا و احترام به انسانیت محض تأکید می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: انسان کامل، اَبَرانسان، انسان‌بودن، ادبیات تطبیقی، حافظ، گوته، خلقت آدم.

۱. مقدمه

خلقت انسان به اندازه‌ی قدمت خود انسان و وجود انسان در تاریخ هستی، ریشه و سابقه دارد: «از ازل تا به ابد» قصه‌ی آدم جاری است. دیدگاه‌ها و نظریه‌های قوم‌شناسی و مردم‌شناسی(Anthropologie) در مورد انسان در این راستا بسیار گسترده و وسیع است و بعضاً با تحقیقات ماقبل تاریخی (prähistirisch) پیوند خورده‌اند. اما اینکه ادبا و شعرا با این موضوع چگونه برخورد کرده و آن را با چه ابعاد و ویژگی‌هایی توصیف کرده‌اند؛ مهم، جالب توجه و موضوع این تحقیق است. سعی می‌شود با استفاده از دیدگاه‌ها و جهان‌بینی‌های ادبی مبتنی بر ساختارهای دینی و اشاره به قصص متعدد کتب مقدس و به‌خصوص از زاویه‌ی نگرش و مستندات ادبی به مطالب زیر پرداخته شود:

ـ خلقت آدم از دیدگاه ادیان و انعکاس آن در اشعار ادبا و شعرا

ـ فرق انسان و فرشته

ـ جایگاه انسان در خلقت

ـ صفات و ویژگی‌های «انسان برتر» یا «اَبَرانسان»

ـ مهم‌ترین خصائل «انسان کامل»، «انسان‌بودن» و «انسان‌ماندن»

در ابتدا به‌طور مختصر به تاریخ خلقت انسان در ادیان الهی پرداخته می‌شود و انعکاس آن در اشعار ادبا و شعرا با ذکر نمونه‌هایی از ادبیات غنی فارسی و آلمانی بررسی می‌گردد. سپس با استناد بر اشعار و غزلیات متعدد از دیوان حافظ به مقایسه‌ی آن‌ها با اشعار مشابه نزد گوته(Goethe 1749-1832) شاعر معروف آلمانی‌زبان پرداخته و سعی می‌شود با توضیح ابیات مربوط، مفاهیم «انسان» و «انسان‌بودن» نزد این دو شاعر جهانی تفسیر، تعبیر

و تشریح شود.

نبرد نیروهای عظیم طبیعی و ماورایی در نهاد بشر و کشمکش آن‌ها در زمینه‌های متناقض و متضادی چون بروز خیر و شر، خوبی و بدی، مادی و معنوی، خاکی و آسمانی، حیوانی و انسانی مفاهیمی هستند که در نهایت با معیار عشق و گرایش انسان به نیکی‌ها سنجیده می‌شود و میزان ارزش خصلت‌های انسانی، آزمایش و مقام و منزلت انسانی مشخص و معین می‌گردد. اینکه «اَبَرانسان» و «انسان کامل» کیست و «انسان‌بودن» می‌تواند چه ویژگی‌ها و معیارهایی داشته باشد با ذکر ابیات و اشاره به مفاهیم عالی ادبی از آثار مشاهیر هر دو پهنه‌ی وسیع ادبی کنکاش و تبیین می‌گردد.

همیشه از طریق مقایسه، برخورد اندیشه‌ها و بررسی تضادها و تشابهات می‌توان به نکات قابل توجهی دست یافت، چون نگرش خردمندانه به آن‌ها موجب کشف مطالب ارزنده‌ای می‌گردد و به روشن‌شدن بهتر و بیشتر علت و معلول‌ها کمک می‌نماید. صفات و خصلت‌های خداگونه و ویژگی‌های ارزشمند انسانی در مقابل ضدارزش‌ها بیشتر نمودار و پدیدار می‌شوند.

۲. بحث و بررسی

۱.۲. خلقت آدم از دیدگاه ادیان و انعکاس آن در اشعار ادبا و شعرا

داستان خلقت آدم(ع) در بین ادیان الهی و صاحب کتاب، انعکاس و ابعاد گوناگونی دارد. این موضوع نه‌تنها در کتاب‌های مقدس نظیر *تورات*، *انجیل*، *اوستا* و *قرآن کریم* مفصل آورده شده، بلکه در اساطیر مانوی، افسانه‌های یونانی، سومری و بابلی هم به اشکال مختلف ذکر شده است[۱]. در *قرآن کریم* نام آدم و اشاره به داستان آدم‌وحوا ۲۵ بار تکرار شده است. در هفت سوره (بقره، اعراف، حجر، اسراء، کهف، طه و ص) ماجرای خلقت آدم‌وحوا در ساختار «گفت‌وگوی بین خدا و فرشتگان» و به‌صورت تصاویر متعدد و به یاری «تمثیل و تشبیه معقول به محسوس» آمده است. در چندین سوره‌ی دیگر به این داستان و در مقام مقایسه با داستان زندگی دیگر پیامبران اشاراتی شده است. در دیوان تصحیح‌شده‌ی حافظ نیز ۲۲ بار واژه‌ی «آدم» و «آدمی» و ۳ بار واژه‌ی «انسان» و «انسانی»

آمده است، که جمعاً برابر با تعداد واژه‌های قرآنی می‌شود.

قصص دینی، اغلب به‌صورت نمادین مطرح شده‌اند. نمادگرایی در *قرآن* می‌تواند متأثر از عشق و علاقه‌ی وافر موجود در *تورات* به بیان سمبولیک و تمثیلی و دلیلی بر وجود زبان واحد الهی باشد، که در اکثر کتب مقدس برای تفهیم بهتر مطالب دینی به عامه‌ی مردم به‌کار می‌رفته است. این داستان در *قرآن مجید* بر پایه‌ی اصول رئالیستی، واقع‌گرایانه، با صراحت و ذکر حقیقت ابراز و همانند بسیاری از قصص دینی به قصد آگاهی، پند و اندرز بیان شده است.[۲]

در سرآغاز خلقتِ حضرت آدم همه‌ی ادیان و اسطوره‌ها کمابیش بر این نکته تأکید دارند، که آدم از «خاک» پوسته‌ی زمین «ادیم» (آل‌عمران/ ۵۹) ساخته و پرداخته شده است. اما در *قرآن* مراحل دیگری نیز مطرح می‌شوند، که جسم بشر سپس به صورت «گِل» یا «طین» با آب آمیخته (سجده/ ۷)، بعد نوعی «لجن مرطوب» (صافات/ ۱۱)، یا «گل سیاه متعفن» (حجر/ ۲۶) و در نهایت همانند «سفال» خشک شده (الرحمن/۱۴) تبدیل شده است.[۳] در آثار و اشعار نویسندگان مشهور جهانی بارها به این نکته و ساختار جسمی آدم اشاراتی شده است، که وام‌گرفته از متون مقدس و اشاره‌ی ادیبانه ـ عارفانه به آن‌هاست.

قرآن به دلایل مختلف اعجاز زبانی و سبک‌شناسی (Stilistik) و هرمنوتیکی (Hermeneutik) هم‌زمان دارای ویژگی‌های متعدد یک متن ادبی فاخر و بی‌نظیر است. شعرا نیز که در اغلب موارد به شرح و بسط مضامین و حکایات دینی در ساختار متون ادبی و تغزلی می‌پرداخته‌اند به داستان حضرت آدم‌وحوا اشارات فراوانی دارند. بدیهی است که داستان‌گویی صِرف، قصد و هدف غایی کتب دینی و شعرا نبوده و همواره با اهداف معرفت‌افزایی، آگاهی‌بخشی، تعلیم، تعلم، تربیت، اشاعه‌ی اخلاق و رشد خصائل انسانی هم‌سو بوده است.

در اعصار و قرون ادبیات کلاسیک ایران که از قدیمی‌ترین دوره‌های ادبیات بشری به‌شمارمی‌رود، بهره‌وری از داستان و تمثیل برای آگاهی و اندرز، بسیار هنرمندانه و خردمندانه صورت گرفته است. علاوه‌بر متون حماسی، عاشقانه و داستانی، در شعر و غزل‌سرایی هم اشارات به قصص، داستان‌های تاریخی و تمثیل‌های آموزنده فراوان مشاهده

می‌شود، که به‌خصوص نزد مولانا، عطار، نظامی و دیگران کاربرد وسیعی داشته است. ما در این مجال بیشتر به ابیات و اشعار جاودانه‌ی حافظ و گوته می‌پردازیم. ماجرای خلقت آدم بیش‌از هر جای دیگر در دو غزل بسیار معروف و عارفانه ـ فلسفی حافظ با مطلع و ابیات زیر آمده است:

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند — گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت — با من راه‌نشین باده‌ی مستانه زدند
آسمان بار امانت نتوانست کشید — قرعه‌ی کار به نام من دیوانه زدند...
(حافظ،۱۳۹۳: ۹۳)[۴]

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد — عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت — عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد
(همان:۱۷۶)

گوته هم در دیوان *غربی‌شرقی*، دفتر «مغنی‌نامه»، شعر «خلقت و جان‌بخشی» (Erschaffen und Beleben) را آورده است، که در آن به آفرینش آدم اشاره‌ی مستقیم دارد. او نیز همانند قصص دینی مسیحی و اشعار حافظ بر تشکیل اولیه‌ی پیکر آدم از «خاک» تأکید می‌نماید، ولی «خامی» انسان را نیز به آن می‌افزاید، که از «دامان مادر» طبیعت با خود به جهان آورده است. ولی به محض اینکه از «روح اعظم» یا Elohim در «بینی» آدم دمیده می‌شود، احساس وجود نموده و «عطسه‌ای» می‌کند. گوته در ادامه نوآوری ادبی و هنرمندانه‌ی خود را ارائه نموده و ضمن مرتبط‌کردن موضوع با داستان حضرت نوح سخن از «خمیرمایه‌ی می» به میان می‌آورد و به شعر ابعاد جدیدی می‌افزاید، که جان آدم را صفا می‌دهد و روح او را به پرواز درمی‌آورد، تا در خاتمه «سرخوش و شادمان» تا بارگاه و عرش الهی به دیدار حافظ بشتابد و با او در کنار صدای برخورد جام‌ها قول و غزل سر دهد و ساغر عیش بنوشد.[۵]

شایان ذکر است که در دیوان *غربی‌شرقی* هم دو شعر با محتوای کلی و موضوع خلقت آدم ابوالبشر وجود دارد. گوته که استاد پیوند ادیان و مفاهیم الهی‌انسانی است و پرچم ادبیات جهانی را دقیقاً دویست سال قبل با دیوان خود به اهتزاز در آورده است،[۶] در دفتر «مثل‌نامه» این شعر را با نام «خوب است/ احسنت!»، آفرینش آدم‌وحوا را از

«دوست‌داشتنی‌ترین افکار پروردگار (Gottes zwei lieblichste Gedanken) می‌نامد. او در این شعر، داستان خلقت را همانند دیگر قصص مقدس و شبیه به *عهد عتیق تورات* و با الهام از آن این‌گونه بیان می‌کند: «وقتی آدم شب هنگام،/ در زیر نور مهتاب در فردوس/ در خواب عمیق بود،/ یهوه حضرت حوا را در کنارش نهاد،/ وقتی خداوند این دو اندیشه‌ی محبوب خود را در کنار هم دید،/ (به خود) گفت: احسنت! چه خوب!» یا به عبارتی تبارک الله! وقتی آدم از خواب برخاست و چشمش در چشمان حوا افتاد، حس عجیبی سراپایش را فرا گرفت و به همین خاطر است، که ما انسان‌ها وقتی در چشمان هم می‌نگریم، فریفته، منقلب و دگرگون می‌شویم.[۷] در واژه‌ی آلمانی (berückt) نوعی ارجاع به گذشته مستتر است، که هر انسانی را به یاد اولین نگاه آدم به حوا می‌اندازد، حس و حال نوستالژیک و دوری از بهشت، وجودش را منقلب می‌سازد، حال و هوای فردی غریب، تنها و هجران‌زده را در او برمی‌انگیزد، که مشتاق همصحبتی با یار و محبوب خود است. مهم‌ترین مطلبی که گوته در شعرخود مطرح می‌کند، عنوان شعر و صحبت از خصلت خوبی/ سرشت نیک(das Gute) است، که در ذات و نهاد هر انسانی گذاشته شده و بارها گوته در آثار خود به آن اشاره می‌نماید.

هنرمندانه‌ترین اشارات حافظ به نکاتی چون دمیدن روح در بدن آدم، درخواست خداوند از فرشتگان مبنی بر سجده‌ی آدم، همچنین عصیان و گناه آدم و حوا، فریفتن/ رهزنی و دام‌نهادن برای حوا به دست شیطان هستند. او در این رابطه از واژگان بهشتی، طبیعت‌دوست، نمادین و زیبایی چون روح مکرم، مرغ روح، روح قدسی استفاده نموده است:

خال مشکین که بدان عارض گندمگون است — سر آن دانه که شد رهزن آدم با اوست
(همان:۱۲۳)

حافظ از معتقـــدان است گرامی دارش — زانکه بخشایش بس روح مکرّم با اوست
(همان:۱۲۴)

مرغ روحم که همی زد ز سر سـدره صفیـر — عاقبـت دانـه‌ی خـال تو فکندش در دام
دام سخت است مگر یار شود لطف خدا — ورنه انسـان نبـرد صرفه ز شیطان رجیم
(همان:۲۹۴)

مرغ روحش کو همای آشیان قدس بود　　شد سوی باغ بهشت از دام این دار محن
(همان:۳۹۵)

مَلَک درسجده‌ی آدم زمین بوس تو نیّت کرد　　که در حسن تو لطفی دید بیش از حدّ انسانی
(همان:۳۵۹)

گوته واژگان مربوطه را در اشعار متعددی در دیوان *غربی‌شرقی* به شیوه‌ای برگزیده است، که در ساختار زبان ادبی آلمانی از شیوائی و بلاغت خاصی برخوردار و استنادی هستند بر ماجرای خلقت آدم و حوا: مثل «خمیرمایه / گِل»(Klumpen – Teig) که آدم از آن ساخته شد. سپس «تخمیر» (Säuerung) و شکل‌دادن آدم و نضج‌گرفتن وجود انسان پس از دمیدن «روح اعظم») (besten Geist / Elohim) به دماغ آدم بیان می‌شود و به دنبال آن «عطسه‌کردن آدم»(niesen) پس از ورود روح به بدن و در پایان «مرغ نغمه‌خوان روح» (singt das Seelchen) که در جسم گرفتار است و پس از هبوط آدم به یاد گذشته‌ی خود در فردوس مدام آواز می‌خواند.

در صحنه‌های بعد از آفرینش و تصمیم پروردگار مبنی بر خلق حوا به‌عنوان همدمی برای آدم در داستان *عهد عتیق و تورات* چنین مطرح می‌گردد، که براساس اعتقاد دینی وی خداوند حضرت حوا را از دنده‌ی چپ آدم به وجود آورد. گوته همان واژه‌ی انجیل یعنی «دنده» (Rippe)را به‌کار می‌برد و سپس ماجرای نافرمانی یا عصیان بشر را مطرح می‌سازد که حوای «گول‌خورده»(betrogen) گناه آن‌را موجب شد و هر دو به هبوط و «سقوط» (Fall / fallen) از عالم افلاکی به عالم خاکی محکوم شدند. گوته در مواردی از قسمت سوم فعل یعنی «فروافتاده» (gefallen) استفاده می‌کند و به سرنوشت انسان اشاره دارد که زندگی‌اش همانند «سفری» است بر او تحمیل و مقدر شده و بایستی صبورانه این سفر را «به اتمام برساند».[۸]

برخی متخصصان دینی بر این عقیده‌اند که نبایستی از «هبوط» برداشت مکانی داشت، لذا آن را نوعی تنزل از مقام و منزلت بهشتی تعبیر می‌کنند. همچنین نقل است که بهشتِ آدم آن بهشت مخلد جاودان نبوده است، چون در آنجا گناه غیرممکن است. ولی اولین سکونت‌گاه آدم‌وحوا پس از هبوط در منطقه‌ی بین‌النهرین بین دو رود دجله و فرات نقل می‌شود.[۹] در اصلِ ماجرای عصیانِ آدم‌وحوا و رانده‌شدن آنان از بهشت همه‌ی ادیان متفقند،

ولی پیرامون خلقت حضرت حوا نظراتی کاملاً متفاوت حاکم است؛ تفاوت اساسی در چگونگی خلقت حوا و ادله‌ی رانده‌شدن اوست. در کتب مقدس یهودی و مسیحی (داستان پیدایش) بر این عقیده هستند، که خداوند حوا را «از دنده‌ی چپ آدم» یا «از بخشی از بدن آدم» ساخته است. ولی در *قرآن کریم* آمده است که حوا از «باقی‌مانده‌ی خاکی که گل آدم از آن ساخته شد»، هستی یافت، یا به عبارتی «از جنس آدم» و از نوع همسرش خلق گردید. در دیدگاه اسلام در آفرینشِ زن و مرد تفاوتی نیست و هر دو همانند «لباس و پوششی برای یکدیگر» هستند و از «نفسی واحد» به‌وجود آمده‌اند، هر یک هستی و شخصیت مستقلی دارند و هرگز یکی اصل و دیگری فرع تلقی نمی‌شود.[۱۰]

نکته‌ی دیگر و تفاوت دوم ماجرای فرمان خداوند و سرپیچی آدم‌وحوا از دستور الهی است. هم در کتب مقدس و هم در *قرآن*، نام شجره‌ی ممنوعه مستقیماً ذکر نشده است و فقط گفته می‌شود «از آن درخت» یا «میوه‌ی آن درخت» نخورید یا «به آن نزدیک نشوید». در *قرآن*، سه بار، ماجرای شجره‌ی ممنوعه بیان شده است، ولی بدون ذکر نام و میوه‌ی درخت. اما در تفاسیر مختلف و ادبیات کشورهای اسلامی میوه‌ی ممنوعه «گندم»، «انجیر»، «انگور»، «کافور» و بعضاً «درخت خُلد یا جاودانگی» روایت شده است. در کتاب *عهد عتیق* صحبت از «درخت شناخت» یا «درخت معرفت» است، که معادل آن در ترجمه‌های *انجیل* به زبان آلمانی واژه‌ی Baum der Erkenntnis قرار دارد[۱۱] و منظور این است که در صورت تناول از آن به نوعی خودآگاهی و شناخت نسبت به خود و وجود خود خواهند رسید، یا به امور خیر و شر و نیک و بد واقف خواهند شد. در یهودیت میوه‌ی ممنوعه بیشتر «انگور» بیان شده و در مسیحیت میوه‌های «انگور» «انجیر» و به‌خصوص «سیب» را ذکر می‌کنند و معتقدند که پس از آنکه حوا از سیب خورد، به آدم هم داد و وقتی آدم به سیب گاز زد و کمی از آن تناول کرد، بخشی از سیب در گلوی او گیر کرد و به همین علت است که «سیب آدم» یا همان برآمدگی زیر گلوی مردان برجسته‌تر از زنان است و صدای آن‌ها به همین دلیل با هم فرق دارد. دیگر اینکه در کتاب *عهد عتیق* افسونگر و اغواکننده‌ی حوا را شیطان در قالب «مار» می‌دانند، ولی در اسلام «شیطان» مستقیماً به‌عنوان فریبنده‌ی آدم‌وحوا برشمرده می‌شود. برخی معتقدند عصیان آدم «گناه

نسبی» بود و «ترک اولی»، نه گناه مطلق و کبیره، چون پیامبران مرتکب گناه نمی‌شوند و مکان ارتکاب گناه در بهشت مخلد و جاودان نبود، چون در آنجا گناه معنی ندارد، بنابراین «بهشت عدن» جای دیگری غیر از بهشت مخلد است. در نهایت آدم‌وحوا به دلیل سرپیچی از امر و نهی خداوند از بهشت رانده شده و محکوم به تحمل مصائب و مشقات دنیائی شدند. شاید به همین دلیل است که برخی از مفسران و اسلام‌شناسان گناه آدم را «مقدر» تعبیر می‌کنند، چون اهداف وسیع‌تری با آن برای انسان مد نظر خداوند بوده است.[۱۲]

نگاه حافظ به موضوع عصیان و «گناه» در سراسر دیوان بسیار لطیف و انسانی است، او گناه را حتی اگر مستقیماً گناه خود او هم نباشد به خاطر عشق و محبت به همنوعان و محبوب خویش گناه خود تلقی می‌کند:

جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد　　ما را چگونه زیبد دعویّ بی‌گناهی
(همان:۳۶۸)

گناه اگر چه نبود در اختیار ما حافظ　　تو در طریق ادب باش و گو گناه من است
(همان: ۱۲۲)

شاید هم حافظ از روی رندی و با زبان بعضاً کنایه و طنز نیشدار است که چنین جبهه‌گیری و نگرشی نسبت به گناه آدم و انسان دارد. ماجرای هبوط آدم و رانده‌شدن آن‌ها از بهشت به گونه‌ای است، که انسان دوست دارد آن را بیشتر و قلباً به‌عنوان نمایشنامه‌ای نه‌چندان حزن‌انگیز بپذیرد، چون مقدر بود انسان به‌عنوان «خلیفه‌الله» یا نماینده و جانشین خداوند بر روی کره‌ی خاکی نقش خود را ایفا نماید، به عبارتی سنجیده و آزموده شود، توانمندی‌هایش مشخص شوند و تفاوت یا برتری‌اش نسبت به فرشتگان اثبات گردد، و انگاه به سوی خالق خود در مقام سرآمد موجودات حاضر گردد.

سوال مهمی که در داستان خلقت به ذهن می‌رسد این است که چرا خداوند فرشتگان را به صف کرد و از آن‌ها خواست تا بر آدم سجده کنند؟ مگر این موجود «عاصی» و گنهکار جدید چه خصلت‌ها و برتری‌هایی ویژه نسبت به دیگر موجودات داشت؟ فرشتگان دائماً تسبیح‌گوی، در وجود خود توان تحمل «امانت» مهم الهی را نداشتند و با وجود اعتراض اولیه با سکونت انسان در زمین و کسب مقام خلیفه‌اللهی وی موافقت کردند.

آسمان بـــار امانت نتوانست کشید قرعه‌ی کـــار به نام من دیوانه زد
(همان:۱۹۳)

در وجود انسان چه گوهری وجود داشت، که در نهاد دیگر موجودات نبود؟ آیا «جهالت» انسان موجب پذیرش بار سنگین آن امانت شد، یا عظمت روح الهی موجود در پیکر آدم؟ در سوره‌ی اعراف، آیه‌ی ۱۷۲ که به «آیه‌ی ذر» معروف است صحبت از عهد و پیمانی است، که خداوند با انسان بست و سؤالی که از فرشتگان در قبول امانت الهی شد.[۱۳] براساس این میثاق است که انسان بر وحدانیت خداوند تأکید کرد، قول داد برای او شریکی قائل نشود و تنها او را ستایش کند. به همین سبب واژه‌ی قرآنی در همان آیه به پیمان «الست» مشهور شده است و در ادبیات فارسی در نزد عرفا و اهل ایمان دارای اهمیت شایان توجهی است و آدم همواره خود را با وجود مصائب مختلف متعهد و ملزم به وفای عهد در برابر رب جلیل یا محبوب و معشوق خود می‌دانند:

مقام عیـــش میسر نمی‌شود بی‌رنج بلی به حکم بلا بسته‌اند عهد الســـت
(همان:۱۰۹)

عهد الست من همه با عشق شاه بود وز شاهراه عمر بدین عهد بگذرم
(همان:۲۷۱)

در خرابات طریقت ما بهم منزل شویم کین چنین رفتست در عهد ازل تقدیر ما
(همان:۱۰۱)

گفتی ز سرّ عهد ازل یک سخن بگو آنگـــه بگویمت که دو پیمانه درکشم
(همان:۲۷۶)

مشاهده می‌کنیم که حافظ موضوع «عهد الست» را به مفاهیم عاشقانه‌عارفانه‌ی بی‌نظیری مزین و در زبان و ادبیات فارسی ماندگار کرده است. چنین است که همین «آدم بهشتی» در «این سفر» این‌جهانی خود و با وجود هجران و دوری از معشوق آسمانی خود که در بهشت برای اندک زمانی به او چهره نشان داده بود، قول داده است، که «تا ابد» عهد و پیمان خود را فراموش نکند:

در ازل بست دلـــم با ســـر زلفت پیوند تـا ابـــد سرنکشـد وز سر پیمان نرود
(همان:۲۱۴)

سرنوشت انسان با چنین پیمانی رقم خورد. مخلوقی با چنین خصائل و ویژگی‌ها، آگاه و دانای به اسماء الهی و مزین به صفات خداوندی، که از روح عظیم و مقدس خالق در بدن بهره می‌برد، تفاوت فراوانی با فرشتگان و دیگر موجودات دارد و به همین دلیل هم با مشیت و خواست خداوند انسان کامل، آرمانی و ایده‌آل به‌عنوان جانشین و خلیفه‌ی خداوند بر روی زمین برگزیده شده است، که درواقع نوعی تفویض الهی به انسان‌های خاص می‌باشد، نه به هر آدمیزاده‌ای. این مقامی بود که مطابق با آیه‌ی ۷۲ از سوره‌ی احزاب به بیان *قرآن کریم* بر بسیاری از موجودات و هستی چون «آسمان‌ها، زمین و کوه‌ها» نیز عرضه شد، ولی فقط آدم پذیرا و طالب آن گشت، که هم از روی «جهالت»، هم از روی عظمت روح الهی موجود در هستیِ خود و هم از جهت مشیت و تقدیر خداوند آن را عهده‌دار گشت، چون هیچ موجود دیگری دارای چنین ظرفیت و گنجایشی نبود و چنین است که این انسان فطرتاً می‌تواند به جایگاه و مقامی دست پیدا کند، که مظهر اراده‌ی پروردگار خویش گردد، چون جلوه‌گاه صفات اوست و استعداد و شایستگی آن را در نهاد خود داراست.

مهم‌ترین ویژگی که بشر نسبت به دیگر موجودات زمینی اخذ کرد توانمندی سخن‌گفتن و زبان اوست. خداوند مطابق با آیه‌ی قبل‌تر مطالب قابل تعلیم فراوانی را به انسان آموخت. پروردگار با استفاده از کلام و سخن با بیانِ «کن فیکون» خلق می‌کند، سخن را بر زبان انسان جاری می‌سازد، شبیه به قصص قرآنی، آنجائی که از زبان حضرت عیسی(ع) به‌عنوان نوزادی بر معصومیت حضرت مریم(ع) اشاره می‌شود و مشابه آن در داستان یوسف پیامبر(ع) بر بی‌گناهی او تأکید می‌گردد. موضوع انتقال تفکر به انسان و دائماً فیاض‌بودن خداوند در ارائه‌ی علم خود به موجودات نیز چنین است، درست همان کاری که انسان امروزه با روبوت‌های خود از راه دور می‌کند و حتی آن‌ها را از فرسنگ‌ها سال نوری هدایت و کنترل می‌نماید، که نهایتاً تصدیقی بر خداگونگی و خلاقیت انسان خلیفه‌اللهی می‌باشد. اگر انسان در انجام‌دادن چنین افعالی توانمند است، بدون تردید آن

را از خالق خود وام گرفته و سرچشمهی فیاضی چون خداوند داشته و دارد: «عَلَّم الانسان ما لم یَعلَم» (العلق/۵). بدون شک برداشت عرفا و شعرا از موضوع «طوطیصفتی» نیز چنین دیدگاهی را تأیید مینماید، که هرچند با تفکرات جبری و فاتالیستی (Fatalismus) درمیآمیزد، ولی جلوهای از جاریشدن ارادهی خداوند در وجود انسان را به تصویر میکشد. در سراسر بعضی از غزلیات حافظ نوعی تفکر مشیتمداری، تقدیرپذیری و واگذاری تمام اراده به ارادهی بالاتر و والاتر از خود و ورای اختیار خود موج میزند:

در پس آینه طوطیصفتم داشتهاند آنچه استاد ازل گفت بگو میگویم
(همان:۳۰۰)

من آن مرغم که هر شام و سحرگاه ز بام عرش میآید صفیرم
(همان:۲۷۳)

با توجه به اوصاف و پتانسیلهای متعدد در وجود انسانِ خداگونه بود، که باری تعالی به فرشتگان اعلام کرد: «انی جاعل فیالارض خلیفه/ من قراردهندهی خلیفهای بر روی زمین هستم» و چندین بار در *قرآن* به این موضوع صریحاً اشاره شده است.[۱۴] هر نماینده و جانشینی بایستی لزوماً دارای مشخصههای مشابه مأمورکننده و مقام والاتر خود باشد.[۱۵] این جایگاه بیش از هر چیز شایستهی پیامبران، قدّیسین، اولیاءالله و معصومان است، ولی هر انسان جامعالشرایطی نیز میتواند با کسب فضایل مورد نظر به چنین مقامهای عالیای دست یابد، چون انسان ذاتاً و فطرتاً دارای چنین صلاحیتی میباشد. دیگر اینکه چنانچه خداوند قصد آشکارنمودن خود و صفات خود بر روی زمین بر دیگران را داشته باشد، لزوماً به لحاظ شکلی بایستی در وجود و جسم فرد یا چیز دیگری خود را نمایان سازد، همانند ماجرای حضرت موسی در کوه طور که خود را بر درختی نمایان ساخت.[۱۶] با دمیدهشدن روح خداوند در جسم آدم و مزیننمودن آن با صفات الهی زمینهی لازم برای تجلی ارادهی خداوندی در انسان محیا گردید.

۲.۲. فرق انسان و فرشته

در روایات و تفاسیر نظر غالب این است که فرشتگان از جنس نور یا پرتو و همانند

اشعه‌های نامرئی هستند، می‌توانند اشکال و صورت‌های مختلف به خود گیرند، با چشم معمولی قابل رؤیت نیستند؛ قوه‌های مختلف انسانی و اختیار از خود ندارند، معصومند، معصیت و گناه نمی‌کنند، خوراک، شهوات و جنسیت ندارند چون جسم مادی نیستند و مجرد توصیف می‌شوند، دانائی و علم آن‌ها محدود، ثابت و به ندرت قابل افزایش است و ساختار تکاملی ضعیفی دارند. در وصف آنان در *قرآن* آمده است، که «بالدار هستند با ساختار دو، سه یا چهارتایی» که گویا درجات و کارآیی آن‌ها را نشان می‌دهد و دائماً در حال «تسبیح و تقدیس خداوند» هستند. از برخی جهات از آدم‌های معمولی برترند، ولی انسان توانایی اینکه از فرشته فراتر پرواز کند را داراست. بیشترین خیل وسیع مخلوقات خداوند، که تعدادشان میلیاردها برابر انسان‌هاست و به گروه‌های مختلفی دسته‌بندی می‌شوند فرشتگان هستند، همانند لشکرهای عظیمی توصیف می‌شوند، که هر گروه وظایف ثابتی دارند مانند: فرمانبرداری، کارگزاری، حفاظت از انسان‌ها، امدادگران الهی، «رسولان» و پیام‌آوران وحی، «توده‌های انبوهی که مثل باد «در حرکت‌اند، مسئول اعمال ویژه مثل «قبض روح ، عذاب و مجازات»، «حاملان عرش»، «مراقبان انسان‌ها و نویسندگان نامه‌ی اعمال»، «مدبران امر» هستند.[۱۷] معروف‌ترین آن‌ها به تأیید همه‌ی ادیان الهی عبارتند از: عزرائیل، اسرافیل، میکائیل، جبرئیل.

مهم‌ترین تفاوت فرشتگان با انسان عدم اختیار آنان و نوع جنس آن‌هاست، که از نور است و از اولین مخلوقاتی هستند، که هستی یافتند، آدم‌وحوا بعد از آن‌ها خلق شده‌اند. انسان از لحاظ جنس و خصوصیات درواقع موجودی است ترکیبی و دوگانه: «زمینی‌آسمانی»، با جسمی خاکی‌مادی و روحی آسمانی‌فرازمینی؛ بر هر بُعدِ خود که بیشتر تکیه کند، از بُعد دیگر خود به همان میزان فاصله می‌گیرد و دور می‌گردد. سعادت فی‌الحال او در میانه‌روی و تعادل است، ولی هرچه به جنبه‌ی فرازمینی خود بیافزاید، از سعادت اخروی بیشتری برخوردار خواهد شد. تفاوت دیگری که از جانب شعرا در ادبیات عرفانی فراوان و متنوع مطرح می‌گردد این است، که فرشته از «عشق» بی‌خبر است:

بر در میخانه‌ی عشق ای ملک تسبیح گوی کاندر آنجا طینت آدم مخمّر می‌کنند جج

(همان:۲۰۱)

جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت　　عین آتش شد ازین غیرت و بر آدم زد
(همان:۱۷۶)

فرشته عشق ندانـــــد که چیست ای ساقی　　بخواه جـــام و گلابی به خاک آدم ریز
(همان:۲۳۵)

گوته نیز در شعری معروف، پرتفسیر و جنجال‌برانگیز «دوگانه‌بودن انسان» و سرنوشت میانه‌ی بشر را بسیار عالی به تصویر کشیده است؛ او در این شعر طولانی با عنوان «حدود و ثغور انسانیت» (Grenzen der Menschheit) چنین می‌گوید: [...] «انسان نمی‌تواند و قرار نیست با خدایان خود را همسنگ بداند و بسنجد» / «او ریشه در زمین و سر در افلاک دارد»/ «همین که قصد عروج به بالا را در سر می‌پروراند/ و پاهایش از زمین بلند می‌شوند/ سر به ستارگان می‌ساید/ ابرها و بادها او را به بازی می‌گیرند/ و جایگاه و پایه‌اش نامطمئن می‌شود» و «آنگاه که ریشه و پای استخوانی خود را سخت بر زمین می‌چسباند/ همسنگ درختان تاک و بلوط می‌گردد» [...] «فرق بین خدایان و انسان در چیست؟» [...] «فقط انسان است که ناممکن‌ها را ممکن می‌سازد»/ «اوست که فرق می‌گذارد/ تشخیص می‌دهد/ انتخاب و قضاوت می‌کند/ به لحظات ابدیت می‌بخشد.[۱۸] همه‌ی این ابیات بر وضعیت میانه، زمینی‌آسمانی و ساختار چندبعدی انسان صحه می‌گذارند و از او موجودی عجیب و عظیم ترسیم می‌کنند، که هر چند ریشه در زمین و لایه‌های حاک، ولی اندیشه در آفاق و افلاک دارد.

گوته در نمایشنامه‌ی منظوم خود به نام *فاوست* (Faust)، که شهرت جهانی دارد و تحسین بسیاری از علما، فلاسفه، شعرا و مفسران ادبی را برانگیخته، مفصل به موضوع هستی انسان، خیر و شر، انسان و عشق پرداخته است. او در سرآغاز اثر، در «پیش‌پرده در آسمان» و در محضر پروردگار سرود کروبیان را در کنار فرشتگان و از زبان سه ملائکه‌ی مقرب «اسرافیل، جبرائیل، میکائیل» (Raphael, Gabriel, Michael) با بیان فصیح سر می‌دهد و از عالم بالا به توصیف نگاه خود به عالم هستی، خورشید و زمین می‌پردازد و این‌گونه اولین روز خلقت را بلیغ و شیوا به تصویر می‌کشد. سپس نخستین گفتگوها و کشکمش‌ها بین شیطان یا «مفیستوفلس» (Mephistopheles) و خداوند شروع

می‌شوند.[۱۹]

جدال اهورائی و اهریمنی در درون هستی و ذهن انسان، مبارزه با شیاطین ظاهر و باطن، هضم و تحمل افکار و اندیشه‌های مثبت و منفی، موافق و مخالف، خنثی و متضاد از مهمترین مشغله‌های سرنوشت‌ساز و تفکربرانگیز بشر از بدو خلقت تا به حال بوده و همواره خواهد بود، چراکه انسان محکوم به تفکرکردن است، حتی در دیار خواب، موضوعی وسیع که میدانی عظیم برای قلم‌فرسائی ادبا و علما ایجاد کرده و فرشتگان را با این اقیانوس عمیق فاصله از فرش تا عرش است. لسان‌الغیب حافظ هم بر این تفاوت آشکار با ظرافت خاصی در بیت زیر اشاره کرده است، که در آن ابعاد فراتر از فرشته بودن و خصلت‌های ماورای «انسانی» و خداگونه‌ی انسان ملموس است. استفاده از ترکیب زیبای «بیش از حد انسانی» توسط حافظ اشاره به فراتربودن انسان از ساختار خاکی و حاکی از خداگونگی انسان به دلیل وجود روح الهی در پیکر آدم است، که مهم‌ترین وجه تمایز انسان و فرشته به‌شمارمی‌رود:

ملک در سجده‌ی آدم زمین‌بوس تو نیّت کرد که در حسن تو لطفی دید بیش از حدّ انسانی

(همان:۳۵۹)

۳.۲. جایگاه انسان در خلقت

از روح و صفات خداوند در وجود داشتن، به معنی از بخشی از اراده‌ی او هم برخوردار بودن و همانند او در امور جهان تدبیر و تدبرنمودن و در کنار او و به اذن او خلاقیت و فعالیت از خود نشان‌دادن است. با این هم‌نفسی و هم‌جانی با پروردگار است، که توانمندی‌های خداگونه‌ی بشر می‌توانند بروز کنند و شکوفا شوند و انسان در «کامل‌ترین وجه ممکن امکان تبلور» داشته باشد. آدم درواقع پس از هبوط «هویتی جدید»[۲۰] پیدا کرد و در روی زمین وظیفه‌ای خطیر به او به امانت سپرده شد، با دریافت خلافت در اصل اعطای مسئولیت و تعهد به انسان انتقال یافت. هم‌زمان میدان سختی از چالش‌ها برای او در پیش رو نهاده شد، تا ذات و ضمیر او سنجیده شود، نیات و اراده‌اش ثمره داده و نتیجه‌ی اعمالش در زیر ذره‌بین معیارسنجی‌ها گذاشته و ارزیابی شود. درجات شخصیتی و میزان تحمل او در امتحانات جان‌فرسای الهی مراحلی را طی نموده و کسب رتبه نماید،

علاقمندی‌ها و دلبستگی‌هایش او را تا انتهادرجه‌ی تست‌های متعدد مورد آزمایش قرار دهند (کهف/۷)، تا شایستگی و میزان نیکوکاری‌اش برای خلیفه‌اللهی مورد تأیید واقع شوند. شاید به همین سبب است، که هر نورسیده‌ای از عالم بالا بوی همنشینی و طراوت هم‌روحی با خالق را داراست و هنوز غبار آزمایش‌های خاکی بر چهره‌اش ننشسته است:

هـر گـــل نو کـه شد چمـن‌آرای ز اثـــر رنگ و بوی صحبت اوست
(همان:۱۲۳)

هر تازه‌رسیده‌ای از آن عالم بوی پروردگار و خالق خود را دارد، مثل تولیدات کاملاً نو و جدیدی که از کارخانه رسیده باشند. ولی با گذر زمان گرایش‌ها، علایق و تمایلات هر آدمیزاده‌ای را به جوانب مختلف متمایل می‌سازد و مسیرش را تغییر می‌دهند، به گونه‌ای که این سؤال مطرح می‌شود: آیا او در عاقبت از دوستان شیطان و یا از محبّان و عاشقان سرچشمه‌ی نیکی‌هاست، از مفسدین و یا از محسنین است؟ مثل زنبور عسل کوشا بوده و بر روی گل‌ها و شکوفه‌ها می‌نشسته و یا همانند مگس بر روی ناپاکی‌ها هم جولان داشته است، خلاصه اینکه گرایش نهائی‌اش به کدام جهت بوده است؟ هر فردی زمینه‌های مقام خود را با نیات، اعمال و رفتار و کردار خود فراهم می‌سازد، به عبارتی «هر کس آهنگر سعادت خود است»[۲۱]. انسان دارای زمینه‌ها و شرایط دوگانه و کاملاً متضاد است، می‌تواند به اعلی‌علیین عروج و یا به اسفل‌السافلین سقوط کند، به مقام عالی و رفیع برسد و یا اینکه پست‌تر از حیوان گردد: «بل هم اضل» (اعراف/۱۷۹). بنابراین مقام و درجه‌ی هر فردی در پایان کار و پس از طی مراحل مختلف و گذراندن آزمایش‌ها مشخص می‌شود. عارفان و عالمان هم معتقدند هر انسانی در کنار اختیار و آزادی نیاز به عنایت، کرامت، رحمت و لطف نیروهای ماورائی دارد:

به رحمـــت سر زلف تو واثقم ورنه کشش چو نبود از آن سو چه سود کوشیدن
(همان:۳۰۸)

ما بدان مقصـد عالی نتوانیـم رسیـد هم مگر پیش نهد لطف شمـــا گامی چند
(همان:۱۹۲)

مشخص است که این لطف و توجه دوجانبه تصور می‌شود. بااینکه هر چقدر

توانمندی‌ها، استعدادها و موقعیت‌ها بیشتر می‌شوند، انتظارات هم به تبع آن افزایش می‌یابند، ولی انسان بایستی طالب هم‌صحبتی بوده باشد، برای جلب و جذب فعالیت و «کوشش» نماید، بخواهد و در پی کسب فضایل و مقامات باشد و به قصد و غرضِ کمال و ارتقاء گام به سوی منبع الهام بردارد:

از دل و جان شرف صحبت جانان غرض است غرض این است وگرنه دل و جان این همه نیست

(همان:۱۳۲)

وقتی هدف همدمی، شناخت، مکاشفه، معاشقه و مستفیض‌شدن در شاهراه تعالی باشد، همدلی و «فناء فی‌الله» میسر می‌گردد. انسان پرده‌های مادی را کنار می‌زند، به واسطه‌ی لطف حق، کرامت و عظمت می‌یابد؛ و به منظور رسیدن به جایگاه عالی و قرب الهی کوشش می‌کند. کرامت نیز بر دو نوع است «کرامت ذاتی»، که خداوند با دمیدن روح خود به پیکره‌ی آدم در نهاد هر آدمیزاده‌ای سرشته است «کرمنا بنی‌آدم»، و «کرامت اکتسابی»، که معیار تشخیص شایستگی انسان به شمار می‌آید، چون انسان از طریق اراده، اختیار، عمل صالح و تقوا به آن رسیده و برای آن تلاش کرده و آن را با خون دل، عشق و محبت و همت عالی کسب نموده است.[۲۲]

انسان بر همه‌ی موجودات ارجحیت و برتری داده شد و اشرف موجودات گردید، حتی آیات و روایات متعددی حاکی از آن است، که عالم هستی و هر چه در آن است به خاطر او ساخته شد. بخشی از انسان نامیرا و جاودانه است و آن روحی است که از پروردگار وام گرفته شده و به سوی او بر می‌گردد و به ابدیت می‌پیوندد. لذا به خاطر ویژگی دوگانه‌ی «زمینی‌آسمانی» و ریشه‌ی روح الهی‌اش از آن به بعد، واسطه‌ی بین خداوند و دیگر مخلوقات محسوب می‌شود، همانند مأموری که پس از اتمام مأموریت دوباره به محل خدمت خود برمی‌گردد و ارتقاء مقام پیدا می‌کند و آمرزیده می‌شود. به لطفِ وسعت و گستره‌ی کرامت حق بود که از گناه آدم چشم‌پوشی گردید و جای تعجب نیستَ که حافظِ کل *قرآن* هم اغلب «کرامت» را با موضوع «بخشش گناه» اغلب به موازات هم ذکر کرده است:

نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو که مستحّق کرامت گناه‌کارانند

(همان:۱۹۹)

طمع ز فیض کرامت مبُر که خُلق کریم گنه ببخشد و بر عاشقان ببخشاید
(همان:۲۱۷)

هر انسانی همین‌طور فی‌نفسه خلیفه‌الله محسوب نمی‌شود، بلکه بایستی مشخصه‌های لازم انسانیت و آدمیت را در خود دارا باشد و آن‌ها را به اثبات رسانده باشد. طبق آیات قرآنی هدف و غایت خلقت «قرب الهی» است و بازگشت همه به سوی اوست، تا برای هر کس جایگاه و مقام نهایی‌اش مشخص و به او اعطا گردد و این می‌تواند بلندمرتبه‌ترین جایگاه و مقام شامخ انسانی باشد، مثل اینکه گدایی را به بارگاه شاهی پذیرفته باشند. مسیرها و راه‌های تقرب نیز مختلف است. مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: «تلاش عملی»، «نیکوکاری»، «بندگی خالصانه»، «ثنا و دعا»، «عبادت و طاعت»، «عشق» و «مهرورزی به مخلوقات خداوند و خود او»، «اطاعت اوامر الهی»، «صفای نیت»، که لسان‌الغیب حافظ نیز بر همه‌ی آن‌ها واقف است:

محل نور تجلّیست رای انور شاه چو قرب او طلبی در صفای نیت کوش
(همان:۲۴۴)

به طاعت، قرب ایزد می‌توان یافت قدم در نه، گرت هست استطاعت
(همان:۳۸۸)

در راه عشق مرحله‌ی قرب و بعد نیست می‌بینمت عیان و دعا می‌فرستمت
(همان:۱۴۱)

گرچه دوریم از بساط قرب همت دور نیست بنده‌ی شاه شماییم و ثناخوان شما
(همان:۱۰۳)

شیطان هم‌زمان با آدم‌وحوا از بهشت رانده شد، میدان و زمینه‌ی نبرد خیر و شر، اهورا و اهریمن به وسعت کره‌ی زمین گسترده گردید. آدم و فرزندانش در معرض خطرات گمراهی قرار داده شدند. وجود زمینه‌ی خیر و شر عمل و انتخاب انسان را ارزشمند می‌کند. ابلیس زخم‌خورده دست‌بردار نبوده و نیست، هزاران پیامبر آمدند و رفتند، چون در مقابل دام‌ها و دسایس شیطان و سلطان ظلمت، لغزش‌ها و چالش‌ها فراوان و چراغ هدایت لازم بود. سختی کار در این ویژگی مهم مستتر می‌باشد، که انسان موجودی انتخابگر است و در بسیاری از موارد از تشخیص صحیح باز می‌ماند. اینجاست که نقش

اصلی «انتخاب» کارگر می‌افتد و آن «سنجش و آزمایش» نام دارد، همانند زمانی که ما فردی را بین انتخاب «عالی»، «خوب»، «بد» یا «بدتر» مختار می‌گذاریم و او نمی‌داند چه کند و به سمت «بد» و «به ظاهر خوب» متمایل می‌شود و ارزشِ جایگاه و مقام آن موضوع را درست تشخیص نمی‌دهد. دانه‌هایی در مسیر پخش شده و دام‌هایی گسترده شده‌اند، که عاقل‌ترین‌ها هم آن‌ها را نمی‌شناسند، نمی‌بینند و فقط ضمیر آگاه عارفان و حکیم دانای بابصیرت بر آن‌ها واقف است:

چه شکرهاست درین شهر که قانع شده‌اند شاهبـــازان طریقـــت به مقام مگسی
(همان:۳۴۶)

در عرفان اسلامی معتقدند که جایگاه نهائی انسان تازه بعد از طی مراحل طریقت اعطا و ثابت می‌گردد. مقام و منزلت انسان تابع هدف‌گذاری‌های پیش از خلقت او از سوی خالق نیز می‌باشد و اینکه برای چه و با چه اهداف آینده‌نگرانه‌ای هستی یافت؟ این مطلب را می‌توان با توضیح و معرفی کوتاه و مختصر مباحث انسان‌شناختی و مردم‌شناسی بهتر درک نمود. دانشمندان و متخصصان از دیرباز انسان را چنین تعریف کرده‌اند: ۱. انسان حیوان ناطق[۲۳] است؛ ۲. انسان موجودی ابزارساز است؛ ۳. انسان موجودی اجتماعی است؛ ۴. انسان حیوان عادت است. همه‌ی این‌ها صحیح هستند، ولی اولین تعریفی که علمای اسلامی هم آن را از دانشمندان یونان باستان وام گرفته و توسعه بخشیده‌اند، مناسب‌ترین توصیف از انسان به نظر می‌رسد و مشخص می‌کند که انسان سرآمد مخلوقات آفرینش است. وقتی خداوند «کل اسماء» را به بشر آموخت، صرف تعلیم و تدریس نبود، بلکه هنر خلاقیت و سازندگی و توانمندی و مشابه آن‌ها نیز به آدم انتقال یافتند. به همین علت هم «خواندن»، «نوشتن» و «قلم» لایق قسم الهی شدند و *قرآن* با «اقرء» آغاز می‌شود و انجیل با جمله‌ی معروفِ «در ابتدا کلمه بود»، که همگی بر جایگاه رفیع انسان و مزیت «سخن-گفتن»، قدرت تفکر و درک مفاهیم نسبت به دیگر موجودات اشاره دارند. با نظاره‌ی چنین قدرت و صفات خداگونه‌ای که در وجود انسان مشاهده شد، در چنین صحنه‌ای بود که سرانجام تمام فرشتگان حیرت‌زده بر آدم‌وحوا و اهمیت این خلقت عظیم سجده کردند، شیطان نیز با ابرام زیاد همچنان دیوصفت بر آدم حسد می‌ورزید و سابقه‌ی عبادت

هزارساله‌ی خود را به رخ می‌کشید:

پری نهفته رخ و دیو در کرشمه‌ی حُسن بسوخت دیده ز حیرت که این چه بوالعجبیست

(همان:۱۲۷)

«حیرت» از لحظات مکاشفه و مقامات عالیه‌ی عرفاست،[۲۴] که گویا از همان صحنه و اولین لحظات آفرینش در وجود انسان به یادگار مانده باشد، حس و حال حیرت در هر انسانی و برای هر موضوعی که باشد، همیشه باعظمت و دیدنی است. گوته شاعر ژرف‌اندیش و باریک‌بین آلمانی واژه‌ی «حیرت» (Erstaunen) را در مجموعه‌ی «اشعار جهان‌بینی» به‌کار برده است، که از سال ۱۸۱۸ به بعد، در دوران پیری‌اش و هم‌زمان با نگارش دیوان *غربی‌شرقی* و آشنایی با حافظ سروده و در خصوصیات آن‌ها مفسرین معتقدند، که این سروده‌ها از سمبولیک پرمغز و پرمحتوایی برخوردار هستند. او این اشعار را یک بار هم با عنوان «خدا و جهان» منتشر نموده، که فلاسفه و دین‌پژوهان ارادت آشکاری به آن‌ها دارند. او در شعری زیبا، سراسر هارمونی و بدیع به نام (Parabase) (واژه‌ای لاتین برگرفته از صحنه‌پردازی‌های نمایش) به توصیف حرکات نمادین «روح» در «طبیعت» می‌پردازد: «شادمانه در سال‌های دور/ کنجکاوانه روح در تلاش بود/ تا پی بَرَد و درک کند/ طبیعت چگونه زنده است/ دریافت که همه همان جاودانه واحد است/ که در لباس تنوع جلوه‌گر شده/ کوچک همان بزرگ/ و بزرگ همان کوچک/ هرکدام به نوع خود/ مدام متغیر، همه ثابت/ شکل‌دهنده، شکل‌گیرنده/ و من حیرت‌زده مات تماشا».[۲۵] شعر توصیفی است ادبی و هنرمندانه از جولان و پرواز روح بر فراز طبیعت بسیار متنوع و عظیم جهان و گویا قبل از هبوط و سکونت آدم‌وحوا بر زمین، که در نهایت باعث حیرت و شگفتی ناظر و تحریرکننده‌ی ابیات می‌گردد. چون با رمز و راز جهان و طبیعت آشنا می‌شود و کسب آگاهی از بطن امور می‌نماید، او را به حیرت و شگفتی می‌اندازد و در دو سروده‌ی بعد هم این محتوا تشدید شده، چون «اسرار مقدس و پیدا و نهان» خلقت بر او فاش گشته‌اند.

همانند این‌گونه «داستان‌های رمزی دیدار روح یا نفس سالک با اصل آسمانی خویش» مانند «دیدار سالک با فرشته‌ی راهنما-فروهر» «به عالم مثال» و «مسیر سفر روح» را می‌توان

در بخشی از کهن‌ترین متون زردشتی ایران باستان و اوستا به نام «یشت‌ها» مشاهده نمود که از ماجرای «سفر روحانی زردشت و حصول پیامبری او» خبر می‌دهد. خلقت «عالم فَرَوَشی» در دین زردشتی که توصیف همان دوره‌ی معنوی و روحانی بشر است، شایان مقایسه با داستان‌های خلقت در دیگر ادیان الهی می‌باشد و بزرگانی چون ابن‌سینا و سهروردی نیز در آثار خود نمونه‌های این‌گونه سفرهای روح را با دیدگاه‌های فلسفی و عرفانی آمیخته و خلاقیت‌های ماندگاری پدید آورده‌اند.[۲۶]

خلاصه اینکه انسان به واسطه‌ی روح الهی در وجودش هویتی جدید پیدا کرد، امانت و وظیفه‌ای خطیر عهده‌دار شد و لاجرم با چالش‌های فراوانی چون آزمایش‌ها و موانع جان‌فرسا مواجه گشت، تا ذات و ضمیرش سنجیده شود. آنگاه به او مقام شامخ خلیفه‌اللهی اعطا می‌شود، که از میدان‌های مختلف پیروزمندانه و سرافراز بیرون بیاید. هم‌صحبتی و هم‌دمی آدم با خالق خود کرامتی بود که او را اشرف و سرآمد مخلوقات کرد. حقِ انتخاب و اختیار، اراده و آزادی‌اش به او منزلت و رتبه بخشیدند و چنانچه همت بلند داشته باشد، از فضایل عالی برخوردار شود و باز وسوسه‌ی شیطان و شِکرهای جذاب جهان او را منحرف نکنند، کمال و ارتقاء می‌یابد. با صداقت و اطاعت و تقرب هر چه بیشتر به بارگاه ملکوت برگشته و در عرش برین همصحبت جانان خواهد شد و چنین جایگاهی خاص انسان متعالی و هدایت‌یافته است. در چنین شرایطی خواهد بود، که انسان در مراحل اولیه «جویای اسرار» پنهانی هستی و خلقت است، ولی به مرور به «نامه‌ی خوش خبر از عالم اسرار» و عالی‌ترین مقام خود هم دست خواهد یافت:

ساقیا جام می‌ام ده که نگارنده‌ی غیب نیست معلوم که در پرده‌ی اسرار چه کرد
(همان:۱۶۹)

حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش ازکه می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد
(همان:۱۸۶)

نکته‌ی روح‌فزا از دهن دوست بگو نامه‌ی خوش خبر از عالم اسرار بیار
(همان:۲۲۶)

۴.۲. خصوصیات، صفات و ویژگی‌های انسان برتر یا اَبَرانسان

اگر چه سرنوشت آدم‌وحوا با هبوط و سقوط گره خورد، اما گویا عاقبتش با اوج و عروج پیوند زده شده باشد. انسان به مفهوم عام آن ذاتاً طالب تعالی و رشد، عاشق خوبی‌ها و زیبایی‌هاست. وجودش از آرزوهایی سرشار است، که او را هدف‌دار می‌سازد و به سوی جاودانگی فرامی‌خواند. گویا هوای بازگشت به فردوس برین و بازپس‌گرفتن جایگاه دیرین را در سر می‌پروراند و طالب آن چیزی است که به خدعه از او گرفتند، از آخرتش مدینه‌ی فاضله‌ای در ذهن دارد، که او را به کوشش‌ها، تلاش‌ها و مجاهدات مختلف و پویائیِ مداوم برای نیل به اهداف عالی ترغیب می‌کند. عاشق و شیفته‌ی آن چهره‌ی فراموش‌ناشدنی محبوب و معشوق عهد الست خود است، که با او عهد و پیمان بسته و به همین سبب هم همواره «طالب کمال مطلق»، ولی دچار «گرایش‌های برونی و درونی» خویش، زمین‌گیر «عقل» و دست‌آویز «عشق» است.[۲۷]

در عرفان اسلامی افراد پیشگامی نظیر ابن‌عربی از دیرباز تعریف و معیارهای خاصی برای «انسان کامل» ارائه نموده‌اند، «آنان شریف‌ترین صورت هستی، یعنی انسان کامل را، مظهر عظیم‌ترین اسماءالله، یعنی اسم جامع می‌دانند و بنابراین او را آیینه‌ی تمام‌نمای ذات و اسماء و صفات می‌شمارد».[۲۸] چنانچه نگاهی به گروه برگزیده‌ی «اسماءالحسنی» مخصوص خداوند بیاندازیم، که تعداد ۹۹ عدد از آن‌ها در بین عموم مسلمانان شهرت فراوان دارند،[۲۹] مشاهده می‌کنیم، که می‌توان آن‌ها را به چند بخش مختلف تقسیم نمود. یک دسته از آن‌ها را، که عمدتاً بیانگر صفات و خُلقیات ویژه و برتر هستند و با خصایل «انسان کامل» و خداگونه بیشتر قابل مقایسه می‌باشند، در اینجا ذکر می‌کنیم. بسیاری از اسامی خداوند صرفاً خاص خالق هستند، ولی برخی از آن‌ها مشترکاً در ذات انسان‌های والامقام نیز یافت می‌شوند، چون درواقع از هستی‌بخشِ عالم امکان وام‌گرفته شده‌اند: «الخالق، العلیم، البصیر، العدل، المقسط، الخبیر، الحکیم، الغفور، الکریم، الودود، المؤمن، الحمید، الماجد، القادر، البر، الرحیم، الرؤوف، النافع، الهادی، الصبور، ...».

در کنار اسماء به ویژگی‌های دیگری، که بیشتر خاص مخلوق هستند و معادل عربی آن‌ها در اسماءالحسنی مشاهده نمی‌شود، نیز اشاره می‌گردد. هر انسان فهیم و دانایی معمولاً

به دنبال این است تا قریحه و استعداد خود را شکوفا سازد، پتانسیل موجود در هستی خود را آشکار نماید و خود را به کمال برساند. به درجه‌ی انسان چندبُعدی رسیدن، هم نیاز به رعایت «بایستن‌ها»، هم نیاز به پرهیز از «نبایستن‌ها» دارد، که ما اکثر آن‌ها را در دیوان حافظ چنین یافته‌ایم:

۱. صفات مثبت یا «بایستن‌ها» :احسان، نیکوکاری و خدمت به خلق، تقوا، اراده، عمل صالح، جاذبه و دافعه، عشق، خوبی، مثبت‌اندیشی خوش‌بینی به امور، مروت، علم و دانش، تعقل و تفکر، صفای نیت، صداقت و خلوص، تزکیه‌ی نفس، اراده‌ی قوی، شناخت و خودآگاهی، هدف‌داشتن، ارزش‌گرایی، درد همنوعان، نگه‌داشتن عهد و وفاداری، آزادی، حریت و... .

۲. صفات منفی یا «نبایستن‌ها» :حسد، کبر، غرور، عجب، ریا، ترس، نفاق و زرق، سخن‌چینی، مردم‌آزاری، سالوس، چاپلوسی، دیوسیرتی، شیطنت، طمع، فعل حرام، دروغگوئی، ناامیدی، گناه، ظلم و ستم، عیاشی، پرده‌دری، عهدشکنی، هوا و هوس، ذلت‌پذیری، بی‌وفایی، منت دونان، شید، غش، حیله و نیرنگ، فسق، تزویر، کید، حرص و آز، کردار ناصواب، ملامت، مغلطه، خودپرستی، درازدستی، نظر به عیب و... .

در تحقیقات و پژوهش‌ها درباره‌ی انسان کامل بیشتر به ذکر و توصیف صفات مثبت پرداخته شده است. وجود و فطرت انسان، هم برای نیکی‌ها و هم برای بدی‌ها آمادگی دارد. یکی از مهم‌ترین معانی «تقوا» همان «پرهیزگاری» است، نه فقط به معنی «عبادت و زهد». هر کس بتواند از انجام گروه صفات منفی فوق خودداری نماید، متقی و صالح است و خود را به کمال و انسان آرمانی نزدیک‌تر کرده است.

جالب‌ترین ترکیب واژگانی در خصوص خصلت‌های انسانی را در سوره‌ی «انسان»، آیه‌ی ۳ در *قرآن کریم* مشاهده می‌کنیم: پیرامون چگونگی و پیکره‌بندی عناصر وجودی انسان آمده است، که او را از «نطفه امشاج نبتلیه» یعنی «نطفه‌ای آمیخته» یا به‌عبارتی «ترکیبی از ژن‌های مختلف» و خصلت‌های گوناگون آفریدیم. شاید در پاسخ به اعتراض فرشتگان در خصوص خلقت انسان آنجا که خداوند می‌فرماید: «من چیزی را می‌دانم که شما نمی‌دانید.» (بقره/۳۰) منظور این باشد، که من در وجود آدم صفات و خصوصیاتی را نهاده‌ام،

که شما از آن‌ها آگاهی ندارید و از آن‌ها بی‌خبرید و بعداً در زمان نامشخصی و در مواجهه با شرایط ویژه‌ای در وجود انسان شکوفا خواهند شد، همانند نهال ناشناخته‌ای که هنوز نمی‌دانیم ثمره‌اش چیست و بایستی صبر کنیم بهار و تابستانی بر آن بگذرد و زمان خاص آن فرا رسد تا هویت و کیفیت میوه‌اش بر ما روشن گردد.

از بُعد مادی و جسمانی بشر با دیگر موجودات و حیوانات تا میزان زیادی مشابه است، اما از نظر فضائل اخلاقی و معنوی می‌تواند بسیار متفاوت و حتی ممتاز باشد. اصالت ذات انسان، ارزش و مقام او بستگی به اخلاق، منش، رفتار و عملکرد او دارد، که این‌ها نیز متقابلاً با ذات و فطرت عجین شده و از او انتظار می‌رود». خبر از جلوه‌ی ذاتم دادند» و «باده از جام تجلّی صفاتم دادند» نزد حافظ انعکاس تصویری از این‌گونه خصایل و اندیشه‌هاست. وقتی او از مستمع خود می‌خواهد که «گوهر ذاتی بنمای» یعنی ماهیت وجود و اصل واقعی و ارزشمند خود را نشان بده، ابعاد شخصیتی خود را نمایان و شکوفا کن، عیار، خلوص، درخشندگی و جلای گوهر خود را به اثبات برسان. گوته نیز در جمله‌ی کوتاه و زیبایی که ازجمله کلمات قصار وی محسوب می‌شود، چنین می‌گوید: «تاریخ هر انسانی شخصیت اوست».[۳۰] آنچه که او با زحمت و مشقت تمام در طول دوران زندگی خود ساخته، پرداخته و کسب کرده است. شخصیت نیز در کوره‌ی «امتحان و بلا» سنجیده می‌شود، امری که بیش‌از هر چیز بزرگان و صاحبان مقام و منزلت را به مبارزه می‌طلبد، از پیامبر اکرم نقل است که: «شدیدترین مردم از جهت امتحان و آزمایش انبیاء هستند، سپس کسانی که به انبیاء نزدیک می‌باشند و بعد از ایشان هر که در رتبه‌ی بالاتر است».[۳۱] گوته هم شدیداً به مباحث خیر و شر، کاراکترها و مَنِش انسانی در بسیاری از آثار خود پرداخته و نظر مشابهی دارد: «هرچه انسان والامقام‌تر، به همان میزان هم بیشتر تحت نفوذ و در خطر تأثیرات اهریمنان قرار دارد، و او بایستی همیشه مواظب باشد، که اراده‌ی هدایت‌گر او به بیراهه نرود».[۳۲] در قصص دینی بارها نمونه‌ی چنین تذکراتی را شنیده‌ایم، که ایوب آزمایش‌های دلخراشی را پشت سر گذاشت، ابراهیم اسماعیل را به قربانگاه برد، یونس در شکم ماهی گرفتار آمد و همه‌ی بزرگان و عرفا امتحان شده و مراحل سخت طریقت را طی نموده‌اند. می‌دانیم که «خوب‌ترین‌ها بیشتر در

معرض خطراتند» و به عبارتی زیبا: «هر که در این بزم مقرب‌تر است، جام بلا بیشترش می‌دهند».

«خلاقیت» از مهم‌ترین صفات انسان برتر یا «اَبَرانسان» است، صفتی که در دیگر موجودات هرگز به این صورت شاهد آن نیستیم، ریشه در ذات اقدس الهی دارد و از ابعاد مهم آن تنوع در خلق آثار و تعداد موجودات مختلف است. وقتی به تیره‌ها و گونه‌های رنگارنگ و خیره‌کننده‌ی هزاران نوع پرنده، پروانه و یا ماهی نگاه می‌کنیم، مات و مبهوت عظمت خلقت آن‌ها می‌گردیم. انسان هم برای مثال صدها نوع خودرو، هواپیما، ابررایانه و وسایل دیگر ساخته است، که هرکدام تحسین هر بیننده‌ای را برمی‌انگیزند. ابداعات و اختراعات بشر در طول هزاره‌ی قبل شدت و سرعت چشمگیری گرفته و دست‌آوردهای این فعالِ خلاقِ پرتلاش سر از افلاک و سیارات بسیار دور درآورده‌اند، به گونه‌ای که مخلوقاتِ هوشمندِ خود را به ماه و مریخ هم فرستاده است، که تداعی هبوط آدم و اوج و عروج ابرانسان را در ذهن ایجاد می‌کند. همه می‌دانیم، رشد بشر به‌حدی بوده که امروزه موجوداتی فراتر از خود را خلق کرده است. روبوت‌های انسان‌نما، که از تراشه‌های مغز مصنوعی برخوردار هستند، صدها برابر انسان قدرت حافظه دارند و جلد بیرونی آن‌ها از پولیمرهای خودترمیم‌کننده همانند پوست بدن است، قدرت فکری و توان عملکرد آن‌ها به مراتب بیشتر از خود انسان است، هرچند از برخی جهات هنوز ساختار عالی، مطلوب و موردنظر را ندارند. مهم گام‌های برداشته‌شده، بروز استعدادها و اثبات توانمندی‌های او در «خلاقیت»، آفرینش و اثبات صفت «خداگونگی» است. در سایه‌ی تعلیم، «تربیت» و آموزش، انسان به این درجات عالی علمی و خلاقیت رسیده است و هرآنچه را که روزی تصور و آرزو می‌کرده است، به مرور زمان محقق می‌نماید، همانند شوق دیرین پرواز، که امروزه امری عادی به نظر می‌رسد. بسیاری از تراوشات فکری و اندیشه‌هاش «موجود» گشته‌اند، به قول و آرزوی قلبی حافظ:

کنون که درچمن آمد گل از عدم به وجود بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود [...]
(همان:۲۱۲)

بود که مجلس حافظ به یمن تربیتش هر آنچه می‌طلبد جمله باشدش موجود
(همان)

خالق هستی با «کن فیکون» خلق می‌کند و انسان هم امروزه با دستور بیانی، صوتی و سخن، چراغ‌ها، روبوت‌ها و دستگاه‌های ساخت خود را روشن و خاموش می‌نماید، به گونه‌ای که یک دستگاه تمام‌اتوماتیک شروع به ساخت و خلق قطعه و وسیله‌ای دیگر می‌کند و مدام مخلوقات بشرسازِ هوشمند «موجود» می‌شوند و جایگزین انسان‌ها در محیط کاری شده‌اند. وقتی در نهاد انسانِ مستعد نظر «عنصر» و «کیمیای عزت» و دانایی به لطف کرامت نهاده شد، «همت عالی» نیز یاری‌گر گشت. از آن زمان، خلاقیت در عمق جان انسان، درخشنده و جلوه‌گر شد، چون از ژنِ هستی‌بخش در وجود خود «پنهان» و نهفته دارد و با «حکمت الهی» آمیخته شده است:

ای در رخ تـــو پیدا انوار پادشاهی　　در فکرت تو پنهان صد حکمت الهـــی

(همان:۳۶۸)

ای عنصر تو مخلوق از کیمیای عزت　　وی دولت تو ایمن از وصمت تباهـــی

(همان)

گوته نیز در خلاقیت از درخشنده‌ترین ادبای آسمان ادب جهان است، تعداد فراوان آثار ادبی، نمایشنامه‌ها، مجموعه اشعار، مکاتبات، مقالات و تحقیقات علمی‌تخصصی و بسیاری از تلاش‌های ماندگار ادبی او بر صفحه‌ی روزگار بیانگر خلاقیت دائم و لذت او از تلاش و تولید علمی، ادبی، فرهنگی هستند. او به‌طور برجسته‌ای فعالیت، استعداد و نبوغ را با خلاقیت و درخشندگی همگام کرده است. محققان آلمانی کتابی را با عنوان *مسیر گوته به سوی خلاقیت* منتشر کرده‌اند، که در آن بعضاً بر گذران دوران سخت زندگی او تأکید شده و در مبارزه با بیماری‌ها عملکرد جالب گوته را «خلاقیت» ذکر می‌کنند و معتقدند «گوته در مبارزه با بیماری و نقاهت از خلاقیت به‌عنوان راهکار عملی مبارزه با آن‌ها بهره جسته است» او به گونه‌ای از انرژی خلاق خود در مبارزه با لحظات سخت، اتفاقات و مصائب استفاده کرده، که مدام موفق به تبدیل تهدیدها به فرصت‌ها شده است.[۳۳] خلاقیت یک موضوع شخصیتی، نشانه‌ی نبوغ و حاکی از تجربه‌ی فراوان شخص فعال است، که دانشمندان امروزه در مباحث روان‌شناختی و روان‌درمانی برای آن ارزش فراوانی قائل هستند و اثبات کرده‌اند که خلاقیت، فعالیت و مشغولیتِ سالم می‌توانند در مواقع

یأس، ناامیدی، افسردگی و مشکلات روحی بسیار مؤثر واقع شوند و در درمان خردمندانه‌ی فرد نقش مهمی را ایفا نمایند.

گوته در سراسر زندگی خود یادداشت‌نگاری‌های جالب و حکیمانه‌ای داشته و منتشر نموده است. او در یکی از نامه‌هایش به دوستان خود بعد از آشنایی با دیوان حافظ در سال ۱۸۱۵ میلادی چنین نوشته است: «اخیراً کل مجموعه‌ی اشعار حافظ را در ترجمه‌ی هامر (Hammer-Purgstall) دریافت کرده‌ام. اگر تا به حال گه‌گاه مطلبی و قطعاتی از این شاعر بلندمرتبه نصیبم می‌شد، اکنون کل آن‌ها به یک‌باره تأثیر جان‌بخشی بر من گذاشته‌اند و من چاره‌ای جز این نداشتم، که در مقابل آن‌ها فعال و خلاق شوم، وگرنه نمی‌توانستم در برابر این پدیده‌ی عظیم (حافظ) تاب و توان وجود داشته باشم».[۳۴] به همین علت هم این نویسنده‌ی خارق‌العاده خیلی سریع به مطالعه‌ی دیوان حافظ پرداخت و با نبوغ سرشار از محبت و ارادت به ادبیات مشرق‌زمین موفق به خلق دیوان *غربی‌شرقی* خود شد.

«همت» همانند مرکزیت عظیم انرژی و موتور جنبش در وجود هر انسانی برای به تحرک درآوردن دیگر صفات نامبرده در بالا برای هر انسان والا و نابغه است. هرکس که در ذات و نهادش «ضمیر عاقبت‌اندیش» دارد، به امور ساده و پیش‌پاافتاده بسنده نمی‌کند و به دست‌چینی ستاره‌های فرزانگی، دانایی و نیکویی درونی و بیرونی می‌رود. نزد حافظ حتی توان فکری و قدرت اندیشه‌ی هر فردی بستگی به «همت» والای او دارد. انسان سخت‌کوش با عزم و اراده‌ی پولادین در پی دست‌یابی به اهداف عالی خود است و به آسانی کوتاه نمی‌آید: «همت بلند دار، که مردان روزگار از همت بلند به جایی رسیده‌اند». تا «همت عالی» در وجود انسانی جوش‌وخروش نکند، «طالب چشمه‌ی خورشید درخشان نشود». حافظ آن‌چنان از این صفت و انرژی سرشار است، که خود را قدرتمندترین پوینده در مسیر عشق و نیل به وصل دوست می‌داند. او آن‌چنان هستی خود را آکنده از همت می‌داند، که معتقد است نیروگاه ابدی و پاینده‌ی همت‌بخشی به آیندگان نیز می‌باشد و از بقعه و بارگاهش نور همت به آسمان متصاعد خواهد بود و «بر سر تربت» پاکش از انفاسِ همتِ جاودانه‌ی او مدد باید جست:

عاقبت دست بدان سرو بلندش برسد هرکه را در طلبت همت او قاصر نیست
(همان:۱۲۹)

تو و طوبـــــی و مـــا و قامت یار فکـــــر هر کس به قدر همّت اوست
(همان:۱۲۳)

ملکـــــــت عاشقـــــی و گنج طرب هـــــــر چه دارم ز یمن همّت اوست
(همان)

زهی همت که حافظ راست از دنیا و ازعقبی نیاید هیچ در چشمش بجز خاک سر کویت
(همان:۱۴۴)

ذره را تـــــا نبـــــود همّت عالی حافظ طالب چشمه‌ی خورشید درخشان نشود
(همان:۲۱۶)

بر سر تربت ما چون گذری همت خواه که زیارتگـــه رندان جهان خواهد بود
(همان:۲۰۴)

در زبان آلمانی برای واژه‌ی همت چند معادل مختلف وجود دارد، که گوته در ترکیبات معنایی و مفاهیم گوناگون آن‌ها را استفاده کرده است. مترجمان حافظ نیز برای ۴۸ بار تکرار واژه‌ی «همت» در دیوان حافظ کلماتی چون "Bestreben; Streben; Hochsinn; Ehrgeiz; beständige Gesinnung" را به‌کار برده‌اند. گوته این کلمه را بیشتر با «استعانت از درونِ خویشتن» و «تلاش برای آموختن» و به کمال رساندن خود تعبیر و تفسیر کرده و پیرامونِ این معانی آن‌ها را در جملات و اشعار زیبایی آورده است: «من هیچ تلاش و همتی را جز این نمی‌بینم، که خودم را به شیوه‌ی خاص خودم، تا آنجا که ممکن است تعلیم و آموزش دهم، تا در وجود لایتناهی، که هستی ما در آن نهاده شده، مدام و هرچه بیشتر، پاک‌تر و شادمان‌تر سهیم باشم».[۳۵] یک نوع تفکر وحدت‌وجودی در این جمله مستتر است. در همان سال‌های خلق این جمله گوته برای چندمین بار خود را با اندیشه‌های اسپینوزا(Spinoza 1632-1677) فیلسوف معروف هلندی، که افکارش در عرفان و فلسفه‌ی اسلامی و تشکیل جهان‌بینی‌های دینی تأثیر داشته، سخت مشغول کرده بوده است. آن‌ها جهان را موجودی زنده می‌دانستند، «جان» و «روح» برای آن تصور

می‌کردند و خود را در وجود لایتناهی شریک تلقی می‌نموده‌اند.[۳۶] در جمله‌ی کوتاه و پرمغز دیگری گوته واژه‌ی همت را این‌گونه استفاده کرده است: «این حس و حالِ تلاش و همتِ دائم است، که انسان را جاودانه می‌سازد».[۳۷] چون یک نوع نیروی دینامیک و پویا در خود فرض می‌کند. برداشت گوته دقیقاً همانند حافظ است، که همت را مرکز دائم و پیوسته‌ی انرژی و عامل افزایش توان انسان می‌داند. او بارها همت و تلاش انسان را می‌ستاید و می‌گوید: «انسان بایستی همیشه برای دستیابی به بهترشدن تلاش کند و همان‌گونه که می‌بینیم، تمام همت و سعی خود را برای نیل به بالاتر انجام می‌دهد، حداقل این است که در پی رسیدن به تازه‌های جدید است».[۳۸]

بنابراین ما «اَبَرانسان» را همان انسان خلاق، فعال و با همت عالی می‌دانیم، که هم ارزش‌مدار و کمال‌گرا و هم بافرهنگ و پرتلاش است. هستند انسان‌های فراوانی بر روی کره‌ی زمین، که همه از نسل آدم‌وحوا هستند، هیچ‌گونه درونمایهی دینی‌مذهبی نداشته و ندارند، در خانواده‌های غیردینی بزرگ شده‌اند، ولی از فرهنگ، تمدن، اخلاق، ادب و صفات والای انسانی متعددی برخوردار هستند؛ دارای همت عالی، خلاقیت و خداگونگی خاصی هستند، که مدام برای آسایش، رفاه، پیشرفت و تعالی خود و نوع انسان تلاش بی‌وقفه می‌کنند و بسیاری از صفات مثبت و ارزشمند در نهاد آن‌ها موجود و شکوفا شده است، آن‌ها اهل مدارا (Toleranz) و انسانیت محض هستند و مصداق این بیت مشهور از دیوان ابرمرد و انسان‌دوست ایران:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است با دوستـــان مـــروت با دشمنان مدارا

(همان:۹۹)

۵.۲. مهم‌ترین خصائل «انسان کامل»، «انسان‌بودن» و «انسان‌ماندن»

سعادت بشر در گرو رعایت ارزش‌ها، باورها و اندیشه‌های گرانقدر او هستند و مسئولیتی که در برابر آنان در وجود خود حس می‌کند. عدالت، تعادل در رفتار، گفتار و کردار، میانه‌روی و اعتدال، دافعه و جاذبه‌ی همراه با خردورزی و تعقل از مشخصه‌های عالی انسانی و ساختارهای حکومتی هر جامعه‌ای هستند، مواردی که همواره در سازندگی و

سعادت جوامع ایدئآل بسیار مؤثر و تأثیرگذار بوده‌اند.[۳۹] با کاربست چنین مؤلفه‌هایی می‌توان به آسایش، رفاه و عدالت اجتماعی مطلوب رسید، البته به شرطی که این شاخصه‌ها در ذات و ذهن تک‌تک افراد و مسئولین جامعه نهادینه شده و جزئی از گوهر وجودی ایشان باشند. معمولاً همه‌ی ایدئولوژی‌ها و مکاتب فکری به دنبال رشد و کمال انسان هستند و تئوری‌های فراوانی برای اجرای مساوات و عدالت در جوامع مختلف مطرح کرده‌اند، هرچند عمدتاً در حد شعار باقی ماندند؛ «بدخواهان»، گرایش‌ها و مطامع اقتصادیِ خلاف عدالت، عرصه را بر آن‌ها تنگ کرده و مسیرهای ناموفقی طی شدند، یعنی صفات اهریمنی بر صفات اهورایی غلبه کردند، آدم‌ها یا حکومت‌ها حدود و ثغور انسانیت را به تبعِ مادیات، منافع خویش و مقاصد بیگانگان فراموش کردند. در عین حال عدالت، انسانیت و مسئولیت حکم می‌کند، که هر انسانی و به‌خصوص فرمانروایان و حاکمان از احوال محرومان، مستمندان و مظلومان جامعه مطلع و آگاه باشند و به خاطر اهداف قدرت‌طلبانه و حزب و جناح خود آن‌ها را قربانی و یا فراموش نکنند. به همین دلایل است که حافظ صریحاً به حاکمان نصیحت می‌کند، که «یک ساعت دادگری» برتر از «صد سال طاعت و زهد» است، هر کاخ‌نشینی بایستی از وضعیت کوخ‌نشینان و ضعیفان مطلع باشد و به آنان کمک کند:

عدل سلطان گر نپرسد حال مظلومان عشق — گوشه‌گیران را ز آسایش طمع باید برید
(همان:۲۲۲)

جویبار ملک را آب روان شمشیر توست — تو درخت عدل بنشان بیخ بدخواهان بکن
(همان:۳۰۶)

از عدالت نبُوَد دور گرش پرسد حال — پادشاهـــــی که به همسایه گدایی دارد
(همان:۱۵۹)

شاه را به بود از طاعت صد ساله و زهد — قدر یک‌ساعته عمری که درو داد کند
(همان:۱۹۵)

فریاد عدالت‌خواهی و دادگری همواره از زبان قهرمانان بشریت و انسانیت بلند شده است. «انسان‌بودن» سخت و دشوار است و «انسان‌ماندن» از آن دشوارتر، به‌خصوص وقتی انسان در جایگاه حساس‌تری قرار می‌گیرد، مقسم و عامل اجرای عدالت می‌شود و ترازوی

تساوی را بلند می‌کند. به قول گوته: «انسان همواره متمایل به این است، که تأثیرگذار باشد، خوبی‌ها را مرتب و منظم کند، حاکمیت آرام حق و عدل را ایجاد نماید و آن را توسعه بخشد.[۴۰] هر آدمی‌زاده‌ای تا جایگاه رفیع انسانی خود مراحل مختلف تکامل را طی می‌کند، کمالات و فضایل هم درجات مختلف دارند، وزنه‌های آنان به گونه‌ای دیگر است و از اعداد و عقربه‌های متفاوتی برخوردارند. علاقه و میل هر کس به هر چیزی که دوست دارد، سطح و میزان ارزش او را مشخص می‌کند، مقدار و قدر او را تعیین می‌نماید. آرزوها نیز همان ارزش‌ها و مقدارها هستند: یکی آرزویش ماشینی گران، یکی خانه‌ای وسیع، یکی سفری جهانی، یکی آرزویش تحقق اهداف علمی‌اش، یکی آرزو و دعایش رفع بیماری‌ها و گرسنگی از قاره‌ای فقیر، یکی آرزویش صلح جهانی، نابودی جنگ‌افروزان و برچیده‌شدن تسلیحات خطرناک غیرانسانی و دیگری آرزویش آزادی همه‌ی زندانیان است. هریک از این موارد نمره و امتیاز متفاوتی را می‌طلبد و میزان درجه و عیار عشقی را به چیزی از نوعِ خاصِ خودش مشخص می‌نماید. در اصل هر یک صفت و مفهومی را، که در پس آن آرزوها پنهان است، می‌ستایند: آسایش، رفاه، تفریح، تعالی، نیات خیرخواهانه و...؛ لذا امور غیرمحسوس مثل عدالت، آزادی، عقل و عشق درجات و مراتب گوناگون دارند. عشق در نزد عرفا، ادبا و شعرا والامقام‌ترین و خمیرمایه‌ی اصلی انسان باتجربه، خودباخته، ایثارگر و عصاره‌ی «انسان‌بودن» است:

جناب عشق بلندست، همتی حافظ — که عاشقان ره بی‌همتان بخود ندهند
(همان:۲۰۲)

خامان ره‌نرفته چه دانند ذوق عشق — دریادلـــی بجـــوی دلیری سرآمدی
(همان:۳۳۵)

در راه عشق وسوسه‌ی اهرمن بسی‌ست — پیش آی و گوش دل به پیام سروش کن
(همان:۳۱۱)

فاش می‌گویم و از گفته‌ی خود دلشادم — بنده‌ی عشقم و از هر دو جهان آزادم
(همان:۲۶۳)

میزان کمّیت و کیفیت هر موجودی یا شیئی با چیزی خاص ارزیابی و مشخص

می‌گردد: کیلو، متر، کیلومتر، اسب بخار، رأس، نفر، خروار، قیراط، مثقال، سیر، صوت. با انسان هم از نظر شکل مادی مثل دیگر اجسام برخورد می‌شود، اما از نظر کیفیت روح و روان و به جهت سنجشِ ارزشمندی‌ها، هر آدمیزاده‌ای به میزان عشقش به چیزی یا هدفی ارزشمند می‌شود و سرانجام انسانی از نوعِ آن علاقه‌مندی به‌شمارمی‌آید. صفات برگزیده و به‌خصوص عشق سنگِ محک انسان و موجودات دارای خودآگاهی، قوه‌ی شناخت و تشخیص خوب از بد هستند، که گرایش و تمایل او به خیر و شر و صفات عالیه و یا رذیله را نشان می‌دهند. «حافظ برای عشق شأن و مقام شامخی قائل است و آفرینش جهان را، آفرینش حُبی و ناشی از تجلی الهی می‌داند. او عشق را هم در عالم انسانی، و هم در سراسر جهان و طبیعت ساری و جاری می‌داند و بر آن است که «طفیل هستی عشقند آدمی و پری» و هم علت‌العلل پیدایش و آفرینش جهان را از عشق می‌داند، و هم علت غایی آفرینش را:

عاشق شو ار نه روزی کار جهان سرآید ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی[۴۱]
(همان:۳۳۰)

اکثر محققان و بزرگان ادب فارسی معتقدند، که حافظ «عشق را موهبتی خداداد»، «ازلی و ابدی» و «ودیعه‌ی الهی» می‌داند، که همواره «مشکلی‌ست آسان‌نما» و «نه در حوصله‌ی دانش ما»، به زبان نمی‌آید و «راز عشق» باید پنهان بماند. «امتیاز بشر به عشق است» و «باید منزّه از هر گونه شائبه‌ای باشد».[۴۲]

حافظ مرکزیت، مرجع و مقصود از وجود و هستی هر کسی را در میزان و درجه‌ی عشق او به محبوب و معشوقش می‌داند، حتی کسی را که آراسته به خصلت عشق‌ورزیدن نیست اصولاً زنده نمی‌داند و او را در ردیف مردگان و اجسام تلقی می‌کند و هرکس سرشار از نعمت عشق است، همگان در جذب او می‌کوشند و هواخواه او هستند:

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد حدیثم نکته‌ی هر محفلی بود
(همان:۲۱۱)

هرآن کسی که دراین‌حلقه نیست زنده به عشق بر او نمرده به فتوای من نماز کنید
(همان:۲۴۰)

انسانیتِ انسان هم با معیارهای رفیع و عناصر عالی سنجیده می‌شود، مثل عشق و محبت به هم‌نوعان، دیگر موجودات، طبیعت، علم و تکنولوژی، فرزند، دوست، یار، معشوق و معبود خود. عرفا عمدتاً عشق را بر عقل برتری و ترجیح داده‌اند و در ادبیات عرفانی فارسی به ندرت تجمیع عقل و عشق یافت می‌شود، حتی حافظ هم از پیروان جدی مکتب عشق است و عقل را قطره‌ای در برابر اقیانوسی می‌داند:

به درد عشق بساز و خموش کن حافظ رموز عشق مکن فاش پیش اهل عقول
(همان:۲۵۷)

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی
(همان:۳۵۶)

همان‌طورکه خالق، مخلوقش را دوست دارد، صانع هم به مصنوعش علاقمند است و سعی می‌کند آن را در اوج زیبایی ابداع کند. زیباپسندی خود نوعی عقلانیت‌گرایی و معناشناسی هم‌زمان و توجه به ابعاد زیباشناختی(Ästhetik) هر چیز است، به همین علت هم هنرمندان و پدیدآورندگانِ خلاق و بااستعداد کوشش فراوان دارند، تا با تضاد و قرینه‌سازی در تولیدات، قطعات هنری و حتی متون ادبی تحسین دیگران را برانگیزند، چون یادآور و الگوگرفته از طبیعت خلاق هستند. حتی یک قطعه شعر مثل «غزل» دارای ابعاد مختلف زیباشناختی و انواع فاکتورهای هارمونی در ساختار شکلی و محتوایی است؛[۴۳] در نتیجه زیبانگری، زیباندیشی و خَلقِ زیبایی‌ها سرچشمه در عشق ذاتی انسان به برترین‌ها و دست‌یابی به کمال مطلق است.

گوته نیز بارها در زبان آلمانی به این بُعد، خصلت و مزیت ادبی توجه داشته و در ادبیات کلاسیک آلمان شاخص‌ترین نمونه‌های مختلف شعری را ابداع و سروده است. مهم‌ترین واژه‌ای که گوته در توصیفات انسان استفاده کرده «خوبی» (Gute / gut) است، که به کلمه‌ی "Gott" یعنی «خدا» بسیار نزدیک است، مثل «خدا / خود» در زبان فارسی. گوته عمیقاً به وجود و جریان «خوبی» در ذات انسان اعتقاد و ایمان دارد، آن را از نشانه‌های خداگونگی انسان می‌داند و از آن به‌عنوان «صفت متمایزکننده‌ی انسان با دیگر موجودات» یاد می‌کند.[۴۴] همچنین وی در مجموعه اشعاری با عنوان «جهان‌بینی» چندین

قطعه شعر معروف و پی‌درپی دارد، که در آن‌ها به وصف خلقت «عشق» (Eros / Liebe) و «دیو / اهریمن / شیطان» (Dämon / Böse) و سرشت آن در وجود انسان می‌پردازد. گوته جوهره‌ی وجود انسان را «قالب زده از عشق» و امتزاجی از خصلت‌های مختلف و متضاد تصور می‌کند، که «دائماً پویا، زنده و در حال رشد و تکامل» است.[۴۵] او معتقد است که «انسان فقط زمانی می‌تواند خود را از قدرت و نیرویی، که همه‌ی موجودات را به هم متصل کرده (و بر آن‌ها تسلط دارد) برهاند، که بر خویشتنِ خویش غلبه نماید.[۴۶] در جایی دیگر می‌گوید: «زندگی انسان همواره با مصائب گوناگونی همراه و عجین شده است، اما همین که «عشق» در کفه‌ی ترازوی زندگی قرار می‌گیرد، بر همه چیز می‌چربد».[۴۷] نتیجه اینکه گوته هم عشق، محبت، گرایش به زیبایی‌ها و خوبی‌ها را از صفات عالی هر انسان کمال‌گرا و آرمانی می‌داند، خصائل والایی که معمولاً در خمیرمایه و سرشت انسان نهاده شده و قابل تربیت، هدایت، تعالی و فزونی هستند.

«آزادی»، آزادگی و حریت از دیگر صفات انسان چندبُعدی و کمال‌یافته هستند. آزادی و اختیار انسان با اراده‌ی او رابطه‌ی مستقیم دارند. به تعریف ژان‌پُل سارتر هستی اولیه‌ی انسان و «وجود در حقیقت همان لوح ساده است، وجود «من» پیش از تجربه‌ها و آموختن وجودی است خام، ما قادر هستیم که به این وجود خام فرم و شکل بدهیم، این همان اصل اختیار است».[۴۸] امکان اخذ تصمیم‌های مختلف، اختیارات، اراده و انتخاب به انسان آزادی می‌دهند، به گونه‌ای که او با شعور و درایت خود آزادانه چیزی را برمی‌گزیند و از بین چند مسیر راهی را انتخاب می‌نماید، که همان نشانه‌ی آزادی اوست. آزادی هم «درونی» مثل انجام کارهای نیک یا بد است و هم «بیرونی» مثل در بند و قید ستمگران بودن یا نبودن. سعادتمندی، خوشوقتی و رستگاری درواقع به هر دو گونه‌ی آزادی بستگی دارد. انسان‌بودن هم آن خصلتی را نشان می‌دهد، که ما برترین‌ها را نه فقط برای خود، بلکه برای دیگر هم‌نوعان خود هم بخواهیم و برای آزادی و سعادت خود و دیگران تلاش کنیم. «بشر مختار و آزاد آفریده شده است؛ یعنی به او عقل و فکر و اراده داده شده است.» او با انتخاب خود «پای شخصیت و صفات اخلاقی و روحی و سوابق تربیتی و موروثی و میزان عقل و دوراندیشی» خود را به میان می‌کشاند.[۴۹] امام‌علی(ع) می‌فرماید: «بنده‌ی قانع

آزاد است و آزادِ طمع‌کار بنده».[۵۰] وابستگی‌های ناصواب آزادی را از انسان سلب می‌کنند، اما ایثار او برای آزادی دیگران از قید و بندها و مظالم، حُرّیت، شجاعت، نوع‌دوستی و انسانیت او را به اثبات می‌رسانند، که تداوم و اصرار بر آن‌ها انسان‌ماندن است. این‌گونه است که آزاداندیشان چون سرو از صافی و زلال جویبار همواره جاری عشق سیراب می‌شوند و از هرگونه تعلق و وابستگی پرهیز می‌کنند:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ز هر چه رنگ تعلق پذیرد آزادست
(همان:۱۱۴)

طریق صدق بیامـــوز از آب صافی دل به راستی طلب، آزادگی ز سرو چمن
(همان:۳۰۵)

گدای کوی تو از هشت خلد مستغنی‌ست اسیر عشق تو از هر دو عالم آزادست
(همان:۳۱۱)

تنها اسارتی که مجاز تصور می‌شود، «اسیر عشق»شدن است و آن هم درواقع دل‌باختگی و خودباختگی و فناشدن در محبوب و معشوق است، اینجا هم شاعر زیرکانه آزادی از قید خویشتن را منظور نظر دارد، چون بالاترین درجه‌ی رهائی و نجات، آزادی از قیود نفسِ خویشتن است. عاشق و رند در نزد حافظ از آزادگی کامل برخوردار هستند، موضوعی که علمای ادب فراوان به آن پرداخته‌اند.[۵۱] گوته نیز دویست سال قبل در دیوان *غربی‌شرقی* خود ابعاد این شخصیت را با نبوغ فراوان در یک دوبیتی با عنوان «آزاداندیش» (Freisinn) توصیف نموده است: فردی که بر مرکب خویش سوار است، به دوردست‌ها قصد سفر دارد، فقط به ستاره‌ها و افلاک بالای سر خود می‌اندیشد و دلبستگی به زمین و خانه و کاشانه او را از هیچ‌گونه تعالی و پیشرفت باز نمی‌دارد.[۵۲] همانند کسانی که جذبات عشق آسمانی «فکر خود و رأی خود» را از آن‌ها گرفته و با اندیشه‌های ژرف در پی سیروسلوک فکری و عملی خویش هستند؛ محدودکننده‌ها و موانع مادی آن‌ها را از جولان در عالم لایتناهی باز نمی‌دارد، سرشار از آزادگی و «ذوق عشق» دلیرانه به پیش می‌تازند، تفاوتشان با «خامان ره‌نرفته» از خاک تا افلاک است و رندانه برتری‌جویی خود را در صفت حریت و آزادگی به اثبات رسانده‌اند. «اوج نمادین‌سازی و آفرینش هنری حافظ در

این است که از تلفیق انسان کامل که اعتقادی اسطوره‌ای عظیم در سنت عرفانی است، و رند گدای بی‌نام‌ونشان دردنوش بی‌سروپا و یک‌لاقبا، انسان کامل آرمانی خویش یعنی رند را می‌سازد و پرداختن به رند و رندی از مهم‌ترین مشغله‌های فکری و هنری اوست».[۵۳]

گوته در جمله‌ی زیبایی، آزادی را این‌گونه تعریف می‌کند: «آزادی چیزی نیست جز آن امکان و موقعیتی، تا در هر شرایطی خردمندانه‌ترین کار را انجام دهیم».[۵۴] بدین‌سان او هم آزادی را با اراده، اختیار و انتخاب همسنگ یا حتی ممکن می‌داند. گوته از پیشگامان و ایده‌پردازان اصلی «عصر روشنگری» (Aufklärung 1720-1785) و آزادی‌خواهی در آلمان است و در نمایشنامه‌های متعددی به این موضوع مهم پرداخته است. در چکامه‌ی جنجال‌برانگیز و مشهوری به جدال با خدایان و الهه‌های اسطوره‌ای یونان باستان رفته و به آزادی «نیمه‌خدایان» و انسان‌های در بند و یوغ استبداد ماورائی می‌شتابد. در این شعر با عنوان «پرومتویس» (Prometheus) گوته فریاد ستم‌خواهی انسان‌های زجرکشیده را بلند کرده است. او از پرومتویس، که به کمک انسان‌ها رفته و آتش را بدون اجازه‌ی ایزد بزرگ «زئوس» برای انسان‌ها آورده و به همین دلیل مجازات می‌شود، جانبداری می‌کند و به خدایان متعدد یونان باستان بی‌پروا می‌تازد. حمایت او درواقع طرفداری از نوع انسان است و حقوق و منزلت او. براساس آن اسطوره، ایزدان بزرگ پرومتویس را به کوه‌های قفقاز تبعید کردند، بدنش را دریدند و او را با زنجیر به صخره‌ها بستند. پرندگان هر روز از جگر او تغذیه می‌کردند، ولی جگر مدام رشد داشت؛ با وجود این، او همچنان انسان ماند و همچون حضرت ایوب مصائب پیرامونش بر انسانیت او غلبه نکردند و باوجود شکنجه‌های دردناک شادمان از کمک به انسان‌ها بود. گوته می‌کوشد تا شخصیت و منش انسان عصر خویش را از تسلط خدایان یونان و روم، استبداد کلیسایی، حکومت‌های اشرافی، فرهنگ‌های گذشته‌ی عجین‌شده در وجود مردم نجات دهد و «انسان‌های جدیدی قالب بزند، آن‌گونه که دلخواه خودِ اوست ...»، انسان‌هایی که دارای چنین صفات و درجات ممتازی هستند: «خوب»، «شریف»، «نیکوکار»، «خستگی‌ناپذیر»، «انتخابگر»، «متمایزکننده»، «قضاوت‌کننده»، «سخت‌کوش»، «پاداش‌دهنده»، «جریمه‌کننده»، «نجات‌بخش»، «درمان‌کننده»، «مفید»، «عادل» و «صاحبدل».[۵۵] گوته در بخش اول تراژدی

معروف «فاوست» در عبارت جالبی از زبان «مارگریت» به «فاوست» می‌گوید: «اگر تو انسانی، خب حس‌کن نیاز و اضطرار مرا!»[۵۶] یعنی شرط انسان‌بودن را «حس و درک نیاز» دیگران، به‌خصوص اضطرار ضعفا و گرفتاری مظلومان و نیاز مستمندان و خلاصه مردمی‌بودن هر فرد آزاد و وارسته می‌داند.

«درد مردم»داشتن، «خدمت به خلق»کردن، مدام در اندیشه‌ی «صلح»، «نکویی»، «کرم»، «دفع بلا» به‌سربردن، همواره «غم نگار»خوردن، همیشه «رحم»داشتن و برای دیگران همچون «شمع سوختن»، «ملامت‌کشیدن» و دم فروبستن، صفات و آرزوهای مستقیم و با فریاد بلند حافظ هستند، که صریحاً آن‌ها را به‌کار بسته است و ما در ابیات فراوانی شاهد درخشندگی آن‌ها هستیم. در بسیاری از موارد با ساختار فعلی یا اسمی‌ـفعلی و مرکب بروز می‌کنند، مثل «رنجیدن»، حتی حکایت‌های ملالت‌بار را «خوش اداکردن»، به خاطر یار و برای مردم «نالیدن»، «غم خدمتکار داشتن»، هرگونه «آزار را گناه دانستن»، «دعاگوی مستمندان» بودن، «گره‌گشابودن»، «عهد فرامش نکردن»، «خُلق کریم» داشتن، از «فکر تفرقه بازآمدن» و به فکر اتحاد و اندیشه‌ی «مجموع» بودن، «از اهرمن باک نداشتن» و «مرد یزدان‌شدن»، «از ملال نترسیدن»، «چون موم در غم کسی نرم شدن»، «در آتش عشق گداختن»، شادمان و دلخوش از ناتوانیِ انجام هرگونه «مردم‌آزاری» بودن، «جز هوای خدمت در سر نداشتن»، «رنج‌کشیدن» و با این وجود همیشه «انصاف‌داشتن» همه خصلت‌های ابرموجودی از عالم قدس هستند، که روزی فرشتگان از قبول این‌گونه صفات، دردها و امانت‌ها امتناع کردند:

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم که در طریقت ما کافریست رنجیدن
(همان:۳۰۸)

گر دیگران به عیش و طرب خرمند و شاد ما را غم نگار بود مایه‌ی سرور
(همان:۲۲۸)

بدین رواق زبرجد نوشته‌اند به زر که جز نکویی اهل کرم نخواهد ماند
(همان:۱۹۱)

شبان وادی ایمن گهی رسد به مراد که چند سال به جان خدمت شعیب کند
(همان:۱۹۵)

مباش در پی آزار و هر چه خواهی کن که در شریعت ما غیر ازین گناهی نیست
(همان:۱۳۴)

بدین سپاس که مجلس منوّر است به دوست گرت چو شمع جفایی رسد بسوز و بساز
(همان:۲۳۱)

دامن دوست به دست آر و ز دشمن بگسل مرد یزدان شو و فارغ گذر از اهرمنان
(همان:۳۰۴)

دلبر از ما به صد امید ستد اول دل ظاهراً عهد فرامش نکند خلق کریم
(همان:۲۹۳)

سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی چو اسم اعظمم باشد چه باک از اهرمن دارم
(همان:۲۶۹)

ز فکر تفرقه باز آی تا شوی مجموع به حکم آنکه چو شد اهرمن سروش آمد
(همان:۱۸۸)

«دل» عارف «جام جهان‌بین»، جایگاه اسرار و رموز هستی، گنجینه‌ی دلایل خلقت او هستند و به همین علت از حساس‌ترین اعضای وجودی انسان به‌شمارمی‌آید. حافظ بارها در دیوان خود در لحظات بسیار حساس «دل» خود را خطاب می‌کند، دل آیینه‌ی غیب‌نمای شاعر است، به آن تشخص می‌دهد (Personifikation) و به آن به‌صورت یک موجود ماورایی می‌نگرد. گویا سریع‌ترین فرکانس‌ها را به سرچشمه‌ی حق و نگاه‌دارنده‌ی از لغزش‌ها ارسال می‌کند، مرکز خودِ انسان و متصل به مرکزیت عالم کائنات است. افعال و تمناهای ظریف و لطیفی هم، که شاعر هنرمندانه و بعضاً تلویحاً با گل‌غنچه‌های عروس سخن مزین نموده، حاکی از نهایت لطافت روح، مردم‌داری، متانت، مناعت طبع او هستند و اوج احساسات پاک انسانی به همنوعان و محبوب و معشوق خود را می‌رسانند و اینچنین صاحبدلی از کوچک‌ترین «خطایی» به خود می‌لرزد:

دلا معاش چنان کن که گر بلغزد پای فرشته‌ات به دو دست دعا نگه دارد
(همان:۱۵۹)

دلا بسوز کـــه سوز تو کارها بکند نیاز نیـــم شبی دفع صد بلا بکند
(همان:۱۹۴)

توانگرا دل درویش خود به دست آور که مخزن زر و گنـــج درم نخواهد ماند
(همان:۱۹۱)

مدد از خاطر رندان طلب ای دل ورنه کار صعب است مبادا که خطایی بکنیم
(همان:۲۹۹)

اصلاً نمی‌توان گفت حافظ جاذبه‌اش بیشتر از دافعه‌اش است، چون او فقط در اندیشه‌ی مداوم و مستمرِ «دل به دست آوردن» و به قول امروزی‌ها «لایک مثبت زدن» است، به دنبال رسیدن به «مخزن زر و گنج» هم نیست. او از هر ذره «رنج» و «ملالت» خاطری، حتی نسبت به دشمنان، گریزان است. این‌همه لطافت روح آن‌هم در عصر چنگیز، عظمت حافظ را صدچندان می‌کند. هر آدمی‌زاده‌ای در کنار جلادی بزرگ شود، به خونریزی خو می‌کند یا لااقل به مرور سنگدل می‌شود. در دوران و زمان جولان و اقتدار قسی‌القلب‌ها زیستن و هم‌زمان اقیانوسی سرشار از عشق‌بودن، انسان را یادآور گلبوته‌ای است شبنم‌زده و درخشنده، چون الماس صدپر در میان خارستانی دهشتناک و انبوه پیچک‌ها و خار مغیلان. پند «صوفیانه» برای رسیدن به «صلح»دادن به قصد امتناع و هشدار از بروز «جنگ و داوری»، از آثار و برکات تقوا و پرهیز از درون‌مایه‌های منفی و ناصواب و منجذب به جذبه‌های عرفانی‌شدن هستند و از کرامت، محبت و انسانیت گواهی می‌دهند:

یک حرف صوفیانه بگویم اجازت است ای نور دیده صلح به از جنگ و داوری
(همان:۳۴۳)

هر که ترسد ز ملال‌انده عشقش نه حلال ســـر مـــا و قدمـــش یا لب مـــا و دهنش
(همان:۲۴۳)

کمتر متن ادبی با این درجه از لطف و کرم، صداقت و حسن نیت می‌توان یافت که در آن به ریزترین رنج‌ها و دردهای حتی ممکن و مُحتمِل هم عکس‌العمل نشان داده شده باشد. این‌ها نشانه‌های عظمت شخصیت و مقام و جایگاه انسانی‌الهی و ذخایر تجربه‌ی او می‌باشند. دردمندبودن، درد همنوعان‌داشتن و توان تحمل مداوم مصائب داشتن از مهم‌ترین دلایل و عوامل «انسان‌بودن» و تداوم آن یعنی «انسان‌ماندن» هستند. حتی از «لغزشی»

کوچک به خود لرزیدن، تصور صحنه‌ای که ممکن است «فرشته» هم ناظر و ترسان باشد، تفکری بس عمیق و ژرف است. او از این نگران است که مبادا «آیینه‌ی مهرآیین» و جام جهان‌نمایش از «گرد ستم مکدر شود». «گر سنگ» از آسمان ببارد، مثبت‌اندیش خواهد ماند و همیشه «حکایتِ دل، خوش ادا کند». او مدام آرزوی برآورده‌شدن خواسته‌های قلبی دیگران را دارد و روحش خرسند می‌گردد، چنانچه لیلی به مجنون «گذار آرد». با تمام وجود در نیکوکاری و احسان پیشگام است و جز به «گره‌گشایی» از کار نیازمندان نمی‌اندیشد، یعنی حتی در ذهن و خیال هم مدام قصد خیر دارد و می‌خواهد مفید فایده واقع شود، همه‌ی این‌ها به این زیبایی می‌توانند فقط مخلوق ذهن و روحی ایزدتبار و احساسات موجودی فرشته‌نژاد و لسان‌الغیبی کهکشانی باشند. اندیشه‌های اصیل ایران باستان همانند رواداری یا تسامح و تساهل (Toleranz)، مهرپرستی، میتراییسم، پندار، گفتار و کردار نیک و به‌خصوص مبانی مکتب اسلام در این ابیات موج می‌زنند.[۵۷] تفکرات اومانیستی(Humanität)، مردم‌مداری و اصالت‌انسانی مجموعه‌ای از همه‌ی برترین‌های همه‌ی اندیشه‌های مقدس بشری در دیوان حافظ مبرهن و آشکار، صریح و ماندگار حضور دارند، این ابیات جاودانه، فاکتورهای شناخت «درد انسانیت» و نشانه‌ی ایده‌پردازی برتر و مکتب «خدمتگزاری» به خلق است، که حتی رعایت «نیت» درونی دیگران نیز برایش قانون مهرورزی، آیین عاشق‌پیشگی و ارج‌نهادن به آرمان‌ها و احساسات انسانی محسوب می‌شود:

من از بازوی خـــود دارم بسی شکر　　کـــــه زور مـــــردم آزاری ندارم
(همان:۲۶۷)

بر دلـــــم گرد ستم‌هاست خدایا مپسند　　کـــــه مکـــدّر شـــود آیینه‌ی مهرآیینم
(همان:۲۸۷)

بر آستانـــــه‌ی میخانـــــه گر سری بینی　　مزن به پای که معلوم نیست نیّت او
(همان:۳۱۵)

کوه صبرم نرم شد چون موم در دست غمت　　تا در آب و آتش عشقت گدازانم چو شمع
(همان:۲۵۱)

گر سنگ ازین حدیث بنالد، عجب مدار صاحبدلان حکایتِ دل، خوش ادا کنند
(همان:۱۹۹)

چو غنچه گرچه فروبستگی‌ست کار جهان تو همچو باد بهاری گره‌گشا می‌باش
(همان:۲۳۹)

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است با دوستـــان مُروّت با دشمنـــان مدارا
(همان:۹۹)

به جان پیر خرابات و حق صحبت او که نیست در سر من جز هوای خدمت او
(همان:۳۱۵)

«تفکر» و «اندیشه‌ی عالی» از پایه‌های خلاقیت و عمل صحیح محسوب می‌شوند و خاص انسان حکیم و دانایی هستند، که فکر خود را وقف امور شایسته و ارزشمند می‌کند؛ به قول برخی از فلاسفه اثبات هستی انسان مساوی است با تفکر او. دکارت می‌گوید: «من فکر می‌کنم پس من هستم». در روایات آمده است، که «یک ساعت تفکر، برتر از هزار سال عبادت است» خاموشی به همراه تفکر مثبت به معنی تجمیع قوا و آرایش اندیشه است. تفکر سالم حتی از فعل بسیاری از فرشتگان دائم در تسبیح هم ارزشمندتر به‌شمار می‌آید. جوانه‌ی خیال در آرامش پویاتر و رویاتر است. انسان ترکیب و آمیخته‌ای عجیب، پیچیده و اسرارآمیز از مجموعه‌ی تضادهاست؛ هرچند قوه‌ی ناطقه‌ی او از شاخص‌های متمایزکننده‌ی او در بین تمامی موجودات محسوب می‌شود، «هرکسی بر حسب فکر گمانی دارد» و «نیل مراد بر حسب فکر و همت است» و «فکر هرکس به قدر همّت اوست»، ولی حافظ همواره «عروس طبع را زیور ز فکر بکر» می‌بندد. به همین علل همچون در تفکر «صد حکمت الهی» «پنهان» است و در امور بنیادینِ خلقت «اسرار الهی کس نمی‌داند» ترجیحاً به سکوت و خاموشی روی می‌آورد. چرا؟ چون وقتی عارف خاموش می‌شود، قطعاً در صدد رسیدن به شناخت و معرفت والاتری می‌باشد، او می‌داند در سکوت است، که می‌تواند صدای سروش عالم غیب را بهتر بشنود؛ «بلبلی» است «که در موسمِ» گل‌گفتن دیگران «خاموش» می‌نشیند، تا از بیان دیگران استفاده و فیض ببرد؛ چون این‌طور ندای اندرون در معبد قلب او بهتر منعکس و شنیده می‌شود. وقتی «خسته‌دل» ساکت می‌نشیند، می‌فهمد که «او در فغان و در غوغاست»، چون اگر هر دو با هم سخن

بگویند، سخن هم را درک نمی‌کنند. انسان عارف در حالات عجیب بی‌زبانی و لاکلامی عظمت را در خاموشی می‌یابد، چون دریای آرام زلال‌تر است و اندیشه در عمقِ خود بسر می‌برد و ناظرِ درون می‌تواند بر همه چیز بیناتر باشد. واژه‌ی «عرفان» (Mystik) در زبان لاتین و یونانی از واژه‌ی "myein" به معنی «چشم فروبستن و به درون نگریستن» می‌آید.[۵۸] یعنی انسان به اقیانوس و کهکشان درون خود رجوع می‌کند. در زبان و ادبیات آلمانی هم ضرب‌المثل «سخن‌گفتن نقره و خاموشی طلاست» (Reden ist Silber und Schweigen ist Gold) شهرت فراوان و مشابهی چون فارسی دارد. چون در حین خاموشی انسان بر قوه‌ی ناطقه تسلط کامل دارد، قیل و قال بیرونی را خاموش می‌کند و کلام و اندیشه‌ی درونی خود را می‌پزد، عروس «فکر بکر» را می‌آراید، به ذهن خود زینت می‌بخشد، به قول سعدی از رهاشدن «غول سخنِ» نابجا و ناصواب در امان می‌ماند. زبان بعضاً برملاکننده و افشاگر، به قول مولانا هم «رنج» و هم «گنج» است، لذا سکوت، هم به تسلط بر خویشتن و هم به «انسان‌ماندن» و رازداری کردن کمک می‌نماید. حکیم دانا در این‌گونه حالات با خاموشی و تسلط زبانی «از زبان‌آوری» و خودسوزی «همچو شمع» پرهیز می‌کند، چون «پروانه‌ی مراد رسیده» است و «نکته‌های چون زر سرخ» از دسترس نامردمانِ «صراف» محفوظ می‌مانند.

حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش از که می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد
(همان:۱۸۶)

خموش حافظ و این نکته‌های چون زر سرخ نگاهدار کـــه قـــلاب شهر صراف است
(همان:۱۱۸)

تـــا چنـــد همچو شمع زبان‌آوری کنی پروانه‌ی مراد رسیـــد، ای محّب خموش
(همان:۲۴۵)

خلاصه اینکه آدم‌وحوا پس از هبوط کم‌کم یاد گرفتند، تا پا از محدودیت دیگر موجودات فراتر نهاده و با استفاده از عقل و «روح جستجوگر»[۵۹] خود، با فراگیری‌های مداوم، یادگیری‌های روزافزون و آموزش به نسل‌های بعد از خود «همت» فراوانی به خرج دهند و به «عهد الست» خود عمل کنند. بشر اولیه پس از میلیون‌ها سال غارنشینی اکنون

به اَبَرانسانی عظیم تبدیل شده، که در قصرهای شیشه‌ای و زمرّدین سربه‌فلک‌کشیده ساکن شده و موقعیت کاملاً متفاوتی را بر روی زمین ایجاد کرده است. یعنی قوه‌ی ناطقه و لوگوسِ تفکر را به‌عنوان مزیت انسانی خویش به‌کار بسته، کمال‌جویی و سعادت‌طلبی را پیشه‌ی خود کرده، برای خود رفاه ایجاد نموده، عصر سرمای یخبندان و دوران جهنمی و سوزان کویرهای زمین را پیروزمندانه پشت سر گذاشته و در پی دسترسی به سرچشمه‌ی خضر است، چون همانند خالق از دانه‌ی جاودانگی در نهادش نهفته و چیدن ستاره‌ها و تسخیر سیارات را در برنامه دارد. همه‌ی سعی و کوشش خود را صرف این نموده، تا آگاهانه به تسخیر و تسلط عالم مشغول باشد، سرانجام به قرب حق رسیده و جایگاه عظیم و قدیم خود را بیابد. و نهایتاً اینکه انسان کامل با جمیع خصائل انسانی و مثبت خود و با پرهیز از صفات منفی آدمیزاده‌ای خدامحور با تفکرات انسانی‌الهی شده است، که سفر به کائنات را در سر می‌پروراند و قرب حق می‌طلبد.

اما «شیاطین‌الانس»[۶۰] هم بی‌کار نبوده و بی‌تفاوت نمانده‌اند، از خصائل نکوهیده بهره جسته، به گرایشات غریزیِ منفی در وجود بشر جهت داده، جنگ‌ها به راه انداخته، جرم‌ها و ضدارزش‌ها پدید آورده و با شیطنت‌های مختلف خسارات بزرگی به اهداف صالحان زمین و انسان‌های نکوآیین رسانده‌اند. چه انرژی‌ها که هدر نرفته و صرف تولید تسلیحات، جنگ، فسادانگیزی و تلاش‌های ضداخلاقی نشده است. آدم‌وحوا از اولین روز آفرینش خود بر سر دوراهی بزرگی قرار داده شدند، با دوگانگی وجود خود در نبرد دائم بوده و هستند؛ فرزندان آنان نیز سرنوشتی جز این تجربه نکرده و نخواهند کرد، بخشی از هستی‌شان را خاک خواهد بلعید و بخش دیگرشان را افلاک، تا آن زمان که از دوگانگی، کشمکش دائم و «از این دوراهه منزل» خلاصی یابند و از ناخالصی‌ها پاک و رها شوند. هرچند در همه‌ی زمان‌ها ستاره‌های درخشانی در آسمان خلقت جاودانه ماندگارند و درخت آدمیت و انسانیت بارها ثمرات و میوه‌های عالی نصیب خاکیان و افلاکیان نموده، اما از معرض و خطرات آفات وجود نیز هرگز در امان نبوده است.

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی

(همان:۳۵۶)

۳. نتیجه‌گیری

همه‌ی ادیان در این موضوع، که حضرت آدم از خاک آفریده شده است، نظر متفق و مشترکی دارند، اما در خصوص خلقت حضرت حوا و شجره‌ی ممنوعه و میوه‌ی آن دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. همه‌ی مکاتب دینی هبوط و سقوط بشر به زمین را تأیید می‌کنند. در این تحقیق مشاهده شد، که ادبا و شعرای بزرگی چون حافظ و گوته با مهارت، هنرمندی و خلاقیت تمام به توصیف ادبی و شاعرانه‌ی موضوع خلقت آدم و سرنوشت او در زمین پرداخته‌اند. در این مجال ابعاد و گرایش‌های فیزیکی و متافیزیکی، خصلت‌های دوگانه‌ی زمینی‌آسمانی انسان و طیف وسیع صفات و ویژگی‌های بشر مورد بحث قرار گرفتند. مشخص شد که «دو گروه» متضاد از صفات خوب و بد، خیر و شر، الهی و اهریمنی در نهاد بشر وجود دارند، که توسط شعرای مذکور در قالب متون و ابیات تغزلی فراوان و در جامه‌ی زیبای کلام موزون جاودانه و ماندگار شده‌اند. هر دو شاعر بلندآوازه‌ی جهانی نظرهای تقریباً مشابهی دارند، که نشان‌دهنده‌ی پیوند روحی نوابغ انسانی و شیفتگان انسانیت است. در موضوع‌ها و مفاهیمی چون خلاقیت، همت، آزادی، حیرت، عدالت، عشق، سرنوشت، مقام خلیفه‌الله‌ی انسان، تفاوت انسان و فرشته، خیر و شر، و به‌خصوص خصوصیات انسان برتر و فطرت کمال‌گرایی او دیدگاه‌های مشابهی مشاهده شدند، که سعی شد با ذکر مثال‌هایی از آثار آنان تشریح و توضیح داده شوند. حضور هر دو گروه صفات مثبت «بایستن‌ها» و صفات منفی «نبایستن‌ها» در نهاد انسان موجب دوگانگی او شده است، امری که چالش بزرگی بر سر راه انسان‌ها محسوب می‌گردد. در این راستا «اَبَرانسان» خلاق و فرهنگی و «انسان کامل» خدامحور مدام ظهور می‌کنند. آدمی برای اثبات «انسان‌بودن» و تجلی صفات الهی و اهورایی در وجود خود مجبور به مبارزات فراوان است. همچنین مشخص شد، که کمال‌گرایی هم ذاتی و هم اکتسابی است و تا زمینه‌ی رشد فراهم نباشد، جوانه‌ای جویای نور نخواهد بود. با وجود توانایی در انجام کارهای ناشایست از آن‌ها پرهیزکردن، تداوم، ابرام و اصرار بر عمل صالح و صفت نیکو، مقاومت در برابر مصائب طریق، حفظ ارزش‌ها با وجود وسوسه‌های شیاطین درونی و بی‌رونی، بشر عمدتاً «انسان‌بودن» و «انسان‌ماندن» را ترجیح داده است. او در امتحان‌های

سخت و فراوان سرافراز بیرون آمده، بر طبیعت خاکی چیره شده، طی میلیون‌ها سال چهره‌ی جهان و زندگی خود را کاملاً تغییر داده و در پی تسخیر فضا و کهکشان‌هاست. جایگاه و مقام او بستگی به میزان خلاقیت و تلاش او دارد و همواره در حال «شدن» و در مسیر تقرب است. چنان‌چه بر ارزش‌ها ارج نهد، عمل صالح داشته باشد، کمال‌گرایی پیشه کند، از مسیر ظلالت و نفس شیطانی پرهیز نماید، سرانجام به آرزو و مقام مطلوب خویش نیز خواهد رسید، نکاتی که همواره در آثار ارزشمند هر دو شاعر اصیل و کلاسیک ایران و آلمان حافظ و گوته قابل رؤیت، گوش‌نوازی و بهره‌وری جسم و جان هر انسان فرهیخته بوده و خواهد بود.

یادداشت‌ها

۱. مقایسه شود با *دانشنامه‌ی دانش‌گستر*، با عنوان: *آدم (ع)*؛ به همت: رامین، ع؛ فانی، ک؛ سادات، م.ع. مؤسسه‌ی علمی‌ـ فرهنگی دانش‌گستر، تهران: ۱۳۸۹، جلد۱، ص۱۱۹. همچنین پرتال علوم انسانی: http://ensani.ir/fa/article/76522

۲. مقایسه شود با: (اشرفی، بی‌تا: ۱۶۶)

۳. مقایسه شود با: (همامی،۱۳۹۷: ۶-۱۲)

۴. تمامی بیت‌های حافظ در این مقاله برگرفته‌شده از *حافظ عصر مدرن* است. این کتاب براساس نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی قزوینی/ غنی است.

Hafis, der modernen Zeit; Divane Hafez: persisch – deutsch; Rosenzweig-Hafis-Übersetzung, hrsg. von Ali Radjaie, Mehre Katibeh Publikation, Arak 2014, Prachtausgabe 1114 Seiten.

۵. این شعر گوته یکی از زیباترین ابیات میان‌فرهنگی است، که در آن موضوع خلقت با مباحث روح و نوح و در خاتمه با میگساری حافظ پیوند خورده است. سرآغاز آن به زبان آلمانی چنین است:

„«Erschaffen und Beleben» Hans Adam war ein Erdenkloß, / Den Gott zum Menschen machte, / Doch bracht' er aus der Mutter Schoß / Noch vieles Ungeschlachte. / Die Elohim zur Nas' hinein / Den besten Geist ihm bliesen, / Nun schien er schon was mehr zu sein / Denn er fing an zu niesen. [...]“ (Goethe: West-östlicher Divan, Buch des Sängers).

ترجمه‌های موجود زیر از دیوان *غربی‌شرقی* گوته به زبان فارسی می‌توانند راهگشای خوانندگان

علاقمند باشند:

الف. گوته، یوهان‌ولفگانگ‌فن، ۱۳۸۳: مغنی‌نامه،«آفرینش جان»: ص۲۷.

ب. گوته، یوهان ولفگانگ فن، بی‌تا: مغنی‌نامه، «خلقت و بخشش جان»: ص ۵۴.

۶. دیوان *غربی‌شرقی* گوته در سال ۱۸۱۹ میلادی منتشر گردید و اکنون در سال ۲۰۱۹ میلادی، یعنی دویست سال بعد از انتشار آن، مرکز تحقیقات و انجمن گوته در آلمان کنفرانسی را به یادبود این اثر ماندگار در شهر وایمار آلمان برگزار نمود، محققان از سراسر جهان در آن به بحث و گفتگو پیرامون این اثر مقالاتی را ارائه نمودند. برای اطلاعات بیشتر رک:

Zum 86. Goethe-Versamlung in Weimar und 200. Erscheinungsjahr des „West-östlicher Divan“1819-2019 – 12.-15.06.2019. Adresse: http://www.goethe-gesellschaft.de

۷. گوته در این شعر ابعاد دیگر داستان خلقت را به زبان شیرین و منظوم شعر بیان کرده است:

„«Es ist gut» Bei Mondenschein im Paradeis / Fand Jehovah im Schlafe tief / Adam versunken, legte leis / Zur Seit ein Evchen, das auch entschlief. / Da lagen nun in Erdeschranken / Gottes zwei lieblichste Gedanken - / "Gut!" rief er sich zum Meisterlohn, / Er ging sogar nicht gern davon. / Kein Wunder, daß es uns berückt, / Wenn Auge frisch in Auge blickt, / [...] / Dich halten dieser Arme Schranken, / Liebster von allen Gottesgedanken. [...]“ (Goethe: West-östlicher Divan, Buch der Parabeln).

برای ترجمه رجوع شود به دو ترجمه از دیوان *غربی‌شرقی* گوته به زبان فارسی: الف. ترجمه‌ی محمود حدادی، ص ۱۸۵؛ ب. ترجمه‌ی کورش صفوی، ص ۲۲۱.

۸. واژگان برگزیده از شعار گوته برگرفته شده از منبع معتبر زیر است:

Goethe, Johann Wolfgang von: West-östlicher Divan; hrsg. von Hans J. Weitz, Insel-Verlag, Frankfurt 1991, S. 14, 15, 41, 49, 56.

۹. مقایسه شود با: هاکس، ۱۳۹۴: ۶۰۲).

۱۰. *قرآن* در سوره‌های نساء/۱؛ اعراف/۱۸۹؛ زمر/۶؛ روم/۲۱؛ نحل/۷۲؛ شوری/۱۱؛ روم/۲۱؛ به این موضوع پرداخته است. برای تفسیر آیات رک: طباطبائی،۱۳۴۵: ذیل آیات مربوطه.

۱۱. در دائره‌المعارف یا واژه‌نامه‌ی زیر که مخصوص تفکرات دینی مسیحی است این واژه به تفصیل توضیح داده شده است:

Junker, H. / Kasper, Walter: Baum der Erkenntnis; In: Lexikon für Theologie und Kirche; 3. Aufl. 1993-2001, Bd. 2, Sp. 67f.

۱۲. مقایسه شود با: الف. طباطبائی،۱۳۴۵،ج۲: ۱۳۸ و ۴۷۵؛ ج۵: ۸۰؛ ج۱۱: ۱۷۸ وتفاسیر ذیل

سوره‌ی طه آیه‌های ۱۱۵–۱۲۳.

ب. دانشنامه‌ی مجازی *مکتب اهل بیت*، «آدم پیامبر» و «ترک اولی».

ج. دیدگاه‌های اسلام‌شناس معروف آلمانی یوزف فان اس:

Ess, Josef van: Zwischen Hadith und Theologie, Studien zum Entstehen prädestinatianischer Überlieferung; De Gruyter-Verlag, Berlin 1975, S. 161ff. & http://ensani.ir/fa/article/76522.

۱۳. شایان ذکر است که ایران‌شناس و اسلام‌شناس معروف فرانسوی هانری کُربن (Henry Corbin 1903-1978) موضوع «عهد الست» را «یک قضیه‌ی ماوراء تاریخی» می‌داند و آن را با حادثه‌ی پیمان‌گرفتن و خطاب اهورامزدا به «فره‌ورتی‌ها» یا فرشتگان در کتاب مقدس زرتشتیان اوستا مقایسه می‌کند. همچنین سوال خداوند از فرشتگان را با سوال از «فره‌فرتی‌ها» در اوستا مشابه می‌داند. در *اوستا* از آن‌ها سوال می‌شود: «آیا می‌پذیرند که بر زمین فرود آمده و در آنجا با قدرت‌های اهریمنی پیکار کنند؟» مطابق با کتاب *اوستا* «کیومرث انسان اولین است، که بر لب شط «دائیتی» در مرکز عالم خلق شد». مقایسه شود با: الف. کُربن، ۱۳۸۳: ۹۶ و ۱۳۶؛ ب. پورنامداریان ۱۳۶۴: ۴۵۷.

۱۴. *قرآن* در سوره‌های بقره/۳۰؛ انعام/۱۶۵؛ یونس/۱۴ و ۷۳؛ فاطر/۲۹ جایگاه و مرتبه‌ی خلیفه‌اللهی انسان را مطرح کرده است. البته هر انسانی همین‌طور فی‌نفسه خلیفه‌الله محسوب نمی‌شود، بلکه بایستی مشخصه‌های لازم انسانیت و آدمیت را در خود داشته باشد و آن‌ها را به اثبات رسانده باشد.

۱۵. جالب توجه است ذکر این نکته که در مسیحیت نیز در تفاسیر مختلف درباره‌ی حضرت‌عیسی (ع) تفکر خداگونگی و جانشین‌خدایی یا Präfiguration و Gottes auf Erden یکی از مباحث و ادله‌ی اثبات منزلت و مقام روح‌اللهی آن حضرت محسوب می‌شود، که جایگاه وی را در مقام خلیفه، جانشین و پیامبر خدا تایید می‌کند.

۱۶. مقایسه شود با *قرآن کریم*، سوره‌ی هود، آیه‌ی ۷۷) و سوره‌ی مریم، آیه‌ی ۱۷، که «جبرئیل به صورت انسانی با اندام معتدل» بر حضرت‌مریم ظاهر می‌گردد. همچنین با مقاله‌ی «سخن نزد حافظ، گوته و خیام» به زبان آلمانی در مجله‌ی *اشپکتروم ایران* چاپ برلین:

Radjaie, Ali: Das Wort bei Hafis und Goethe; In: Spektrum Iran, ZiK, 26. Jg, Nr. 4, Berlin 2013, S. 66.

۱۷. *قرآن کریم* در سوره‌ها و آیات مختلف (۸۸ مورد) ویژگی‌ها، اعمال و وظایف فرشتگان را برشمرده است: المرسلات/۱–۵؛ انفطار/۱۰–۱۳؛ اعراف/ ۳۷؛ نازعات/ ۵؛ حاقه/ ۱۷؛ انعام/ ۶۱؛

اسراء/ ۹۵؛ نحل/ ۲؛ هود/۷۷؛ احزاب/۹؛ آل‌عمران/۴۲؛ نساء/۹۷؛... . به منظور توضیحات بیشتر رک. طباطبائی،۱۳۴۵: ذیل آیات مربوطه؛ همچنین: رستمی و آل‌بویه،۱۳۹۳: ۵۵۲؛ ـ دانشنامه‌ی مجازی اهل بیت/ ویکی شیعه http://fa.wikishia.net/view ذیل واژه‌ی «فرشته».

۱۸. واژگان برگزیده از شعار گوته برگرفته شده از منبع معتبر زیر است:

Goethe, Johann Wolfgang von: Gedichte; „Grenzen der Menschheit“, kommentiert von Erich Trunz, C.H.Beck, München 1988, S. 146ff.

۱۹. مقایسه شود با ترجمه‌ی اثر در زبان فارسی: گوته، یوهان ولفگانگ فن: فاوست؛ ترجمه‌ی اسدالله مبشری،بی‌تا: ۷۷_۷۸.

۲۰. مقایسه شود با: جعفری نجفی، مهدی: جایگاه انسان در جهان هستی از دیدگاه *قرآن*؛ در مجموعه مقالات کنفرانس سومین همایش ملی اعجاز *قرآن کریم*، دانشگاه شهید بهشتی اردیبهشت ۱۳۹۵، صص ۳۱-۳۴.

۲۱. ضرب‌المثل آلمانی: Jeder ist seines Glückes Schmied

۲۲. مقایسه شود با: جعفری، فاطمه: «جایگاه انسان در خلقت»؛ در سایت: http://intjz.net/maqalat/ak-ensan.htm

۲۳. فیلون اسکندرانی(Philon of Alexandria) یکی از متکلمان و عارفان بزرگ یهودی بوده است، که در قرن اول میلادی می‌زیسته، که به عنوان رابط علمی بین یونانیان و یهودیان به‌شمارمی‌رود. او نیز «انسان را اشرف مخلوقات» نامیده و «قوه‌ی ناطقه» را صادره از لوگوس (Logos) که «کلیت مُثُل است» و «شامل عقل» هم می‌شود» و «نیروی بخشاینده» دارد، می‌داند. او معتقد است که «تجلی علم خداوند در لوگوس» محقق می‌شود، که خود «ناظر و مدبر عالم است». «لوگوس همانند سایه‌ای است که خدا بر همه چیز می‌اندازد». ملاصدرا عقاید مشابهی با این فیلسوف عهد باستان دارد. مقایسه شود با: فروزفر،۱۳۹۶: ۸۵-۹۶؛ همچنین مقایسه شود با: مطهری، مرتضی: مجموعه آثار شهید مطهری؛ فلسفه‌ی تاریخ، «فصل ممیز انسان چیست؟، ج۱۵، صص۵۵۳-۵۵۶.

۲۴. در مصراع «گفت حافظ آشنایان در مقام حیرتند» و غزل زیبای حافظ با مطلع: «عشق تو نهال حیرت آمد/ وصل تو کمال حیرت آمد» و به‌خصوص ردیف «حیرت آمد» می‌تواند توصیفی عارفانه و عمیق بر اولین تا هفتمین روز صحنه‌های خلقت و آفرینش باشد. حیرت از جایگاه رفیع و در حد تقدیسی نزد عرفا برخوردار است، که پس از تعقل در امور «و عبور از مرز خرد» به آن نائل می‌شوند. «حیرت از مواجهه با رازهای عالم ناشی می‌شود». در صحنه‌ی آفرینش همه‌ی

حاضران حیرت‌زده به تماشا ایستاده و نظاره‌گر راز آفرینش بودند. مقایسه شود با: صادقی، ۱۳۸۵: ۳۱-۶۳.

۲۵. شعر حاضر برگرفته شده از منبع معتبر زیر از آثار گوته است:

"«Parabase» Freudig war vor vielen Jahren, / Eifrig so der Geist bestrebt, / Zu erforschen, zu erfahren, / Wie Natur im Schaffen lebt. / Und es ist das ewig Eine, / Das sich vielfach offenbart; / Klein das Große, groß das Kleine, / Alles nach der eignen Art, / Immer wechselnd, fest sich haltend; / So gestaltend, umgestaltend – / Zum Erstaunen bin ich da." Goethe, J. W. von: Gedichte; „Die weltanschaulichen Gedichte"; „Parabase", Erich Trunz, C.H.Beck, München 1988, S. 358.

۲۶. «پیش از آفرینش عالم مادی اهورامزدا عالم فَرَوَشی را بیافرید» و «پیش از آن صور معنوی آن‌ها موجود بوده است». مقایسه شود با: پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۲۴۰ و ۲۴۲ و ۲۷۵؛ همچنین: پورداود، ۱۹۲۸ م، ج ۱، یشت‌ها.

۲۷. شهید مطهری در کتابی با عنوان *انسان کامل* به این نکته اشاره دارد، که محی‌الدین عربی (۱۲۴۰– ۱۱۶۵ میلادی)، پدر عرفان اسلامی، که عارفان بزرگی نظیر مولانا و شبستری از پیروان و شاگردان مکتب فکری او محسوب می‌شوند، برای اولین‌بار در خصوص «انسان کامل» سخن گفته است. ایشان مباحث شایان توجهی را پیرامون این موضوع در این اثر خود مطرح نموده است. مقایسه شود با: مطهری، ۱۳۶۹: ۲۰، ۹۴، ۹۸، ۱۲۳، ۱۷۳.

۲۸. *دانشنامه‌ی دانش‌گستر*: ۱۳۸۹، ج ۱: ۱۹۸. ذیل عنوان: انسان کامل.

۲۹. گوته شعر طولانی و زیبایی در *دیوان غربی ـ شرقی* و در توصیف «زلیخا» معشوقه‌ی تخیلی خود دارد، که در آن بسیار خلاقانه از «یک‌صد نام الله (Allahs Namenhundert) صحبت می‌کند. او با واژگانی که در زبان آلمانی از ابداع و نوآوری خیره‌کننده‌ای برخوردار هستند، اسم صفات متعددی را یکی‌یکی ذکر می‌کند. در ابتدای شعر می‌گوید: «در هزار شکل و قالب هم که خود را پنهان کنی، باز ای از همه زیباتر تو را می‌شناسمت ...» و در پایانِ با هنرمندی خاص عاشقانه می‌گوید «و اگر یک‌صد نام الله را ذکر کنم، در پس هر یک برای تو نامی جدید خواهد بود» و به این صورت همانند حافظ با خلق صنعت ادبی ایهام اشعار جاودانه‌ای به یادگار گذاشته است، که هم‌زمان استنادی است بر آشنائی خوب او به مفاهیم و محتوای فرهنگ و ادب اسلامی. مقایسه شود با:

Goethe, J. W. von: West-östlicher Divan; Insel-Verlag, Frankfurt 1991, „Buch Suleika", „In tausend Formen ...", S. 91.

۳۰. جمله برگرفته از کتاب معروف زیر است:

„Die Geschichte eines Menschen ist sein Charakter.“
Goethe, J. W. von: Wilhelm Meisters Lehrjahre; 1795/6. 7. Buch, 5. Kap., Therese zu Wilhelm. & - https://www.aphorismen.de/Goethe.

۳۱. مجموعه‌ای غنی از صفات مختلف مثبت و منفی انسانی در ۱۱۰ موضوع به همراه مستندات آیات و روایات در این منبع گردآوری شده است: رحمتی شهرضا، ۱۳۸۶: ۱۰۸، مبحث «امتحان و بلا».

۳۲. برگرفته از مصاحبه‌ی معروف گوته با اِکرمان در منبع زیر:

„Je höher ein Mensch, desto mehr steht er unter dem Einfluß der Dämonen, und er muß nur aufpassen, daß sein leitender Wille nicht auf Abwege gerät.“ Goethe, J. W. von: Gespräche, mit Johann Peter Eckermann; 24. März 1829.

۳۳. مقایسه شود با منابع زیر:

Holm-Hadulla, Rainer-M.: Leidenschaft, Goethes Weg zur Kreativität; Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, S. 203 u. 231ff. Sowie: http://www.drehpunktkultur.at/index.php/home-sp-1905016579/7455-goethe-und-kreativ-entwirrte-truebe-gedanken-und-die-therapeuten; und auch: http://www.sandammeer.at/rez09/goethe-holmhadulla.htm

۳۴. برگرفته از مجموعه آثار گوته و تفاسیر هانس هاینریش شِدِر:

Goethe, J. W. von: Aus den Tagen- und Jahresheften, Hamburger Ausgabe, Band 10, 514, Hamburg 1815. & - Schaeder, Hans Heinrisch: Goethes Erlebnis des Osten; J.C. Hinrichs Verlag, Leipzig 1938, S. 11.

۳۵. نامه‌ها و سایت کلمات قصار گوته:

Goethe, J. W. von: Briefe an Carl Ernst Schubart, 10. Mai 1829. & - https://www.aphorismen.de/Goethe.

۳۶. مقایسه شود با منبع مهم زیر درباره‌ی قرابت افکار گوته با اسپینوزا و تفکرات فلسفی‌ـدینی و نوافلاطونی در اسلام:

Mommsen, Katharina: Goethe und die arabische Welt; Insel Verlag Frankfurt, 1988, S. 244.

۳۷. مقدمه‌ی منبع حاضر:

Goethe, J. W. von: Gedichte; Ausgabe letzter Hand, 1827, Zur Logenfeier des 03. September 1825, Einleitung.

۳۸. معادل آلمانی جمله در منبع زیر:

“Der Mensch soll immer streben zum Bessern; und, wie wir sehen, er strebt auch immer dem Höheren nach, zum wenigsten sucht er das

Neue." Goethe, J. W. von: Hermann und Dorothea; Versepos, 1797, Polyhymnia, Der Weltbürger. & https://www.aphorismen.de/Goethe.

۳۹. برای توضیحات بیشتر رک. مقاله‌ی «اعتدال و ابعاد مختلف آن» به زبان آلمانی در مجله‌ی زیر:

Radjaie, Ali: Das weise Maß und seine vielfältigen Dimensionen; In: Spektrum Iran, 29. Jahrgang, Nr. 4, 2016, S. 53-69.

۴۰. معادل آلمانی جمله و منبع آن چنین است:

"Der Mensch mag immer gerne mitwürcken, und der Gute gern ordnen, zurechtlegen und die stille Herrschafft des rechten befördern." Goethe, J. W. von: Briefe; An Charlotte von Stein, 17. Juni 1784. & https://www.aphorismen.de/Goethe.

۴۱. خرمشاهی، ۱۳۹۰: ۲۲۷.

۴۲. مرتضوی، ۱۳۷۰: ۳۹۹-۴۲۲.

۴۳. برای مقایسه‌ی ابعاد زیباشناختی غزل فارسی و «سونِت» غربی رک. رجائی،۱۳۹۶: ۲۱-۳۰.

۴۴. واژگان و ابیات آلمانی مربوطه عبارتند از : "Edel sei der Mensch, / hilfreich und gut! / ..." در این منبع:

Goethe, J. W. von: Gedichte; „das Göttliche", Erich Trunz, C.H.Beck, München 1988, S. 147.

۴۵.مقایسه شود با این بیت"Geprägte Form, die lebend sich entwickelt."درمنبع زیر:

Goethe, J. W. von: Gedichte; „Dämon", Ebenda, S. 359.

۴۶. ابیات مربوطه : "Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, / Befreit der Mensch sich, der sich überwindet." در منبع زیر:

Goethe, J. W. von: Gedichte; Die Geheimnisse, Ein Fragment. & https://www.aphorismen.de/Goethe.

۴۷. درادبیات یونان باستان «اروس» (Eros)، یکی از خدایان و نیروهای اولیه‌ی خلقت است «که پیش از زایش فناپذیران و پیدایش آدمی بر جهان تسلط داشته است». او پسر «هرمس» و ایزدبانوی باروری و زایش «آفرودیت» است. اروس، که از فرشتگان بالدار و مقرب است، نزد یونانیان نماد و ایزدِ پیوند، زایش و «جوهر وجودی مجرد یا میل نزدیک کردن و پدیدآوردن» به‌شمارمی‌رود؛ گوته در این شعر به خصوصیات و نقش آن در خلقت صفات انسان اشاره دارد. منابع:اسمیت، ۱۳۸۹: ۲۶ و ۶۲.

"Des Menschen Leben ist mühselig, doch überwiegt das Leben alles, wenn die Liebe in der Schale liegt." Goethe, J. W. von: Briefe. An

Charlotte von Stein, 1786. & Ebenda.

۴۸. برگرفته شده از: جعفری، ۱۳۸۸: ۹۵ و ۹۹ و ۱۱۰، «پدیده‌ی اختیار».

۴۹. مطهری، ۱۳۸۹: ۷۰ – ۷۳.

۵۰. «العَبد حُرٌ ما قَنِعَ، الحُرٌ عَبدُ ما طَمِعَ»: ری‌شهری، ۱۳۸۷: ۲۰۳، «آزادی و آزادگی».

۵۱. مرتضوی، ۱۳۷۰: ۹۶–۱۰۴.

۵۲. گوته در این شعرگویا ابعاد رند و هم‌زمان خصوصیات حافظ و افراد آزادیخواه را بیان کرده است:

„«Freisinn» Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten! / Bleibt in euren Hütten, euren Zelten! / Und ich reite froh in alle Ferne, / Über meiner Mütze nur die Sterne.“ Goethe: West-östlicher Divan; Insel-Verlag, Frankfurt 1991, „Buch des Sängers“, „Freisinn“, S. 11.

۵۳. خرمشاهی، ۱۳۹۰: ۲۸۰.

۵۴. برگرفته‌شده از دائره‌المعارف و واژه‌نامه‌ی گوته:

Lexikon der Goethe-Zitate: Hrsg. von Richard Dobel, dtv-Verlag, München 1995, unter „Freiheit“, S. 218.

۵۵. بیشترین صفات مستقیم و توصیفات واژگانی فعلی و اسمی، که گوته برای انسان در اشعار و متون خود به‌کار برده است عبارتند از:

„gut“, „edel“. „hilfreich“, „unermüdet“, „wählet“, „unterscheidet“, „richtet“, „schafft“, „lohnen“, „strafen“, „retten“, „heilen“, „Nützliche“, „“Rechte“, „mit Herz“. Goethe, J. W. von: Gedichte; „Prometheus“, Erich Trunz, C.H.Beck, München 1988, S. 44ff., 146-149 u. 483ff.

۵۶. تراژدی فاوست، صحنه‌ی زندان و سایت کلمات قصار گوته:

„Bist du ein Mensch, so fühle meine Not.“ Goethe, J. W. von: Faust; der Tragödie erster Teil, 1808, Kerker, Margarete zu Faust. & - https://www.aphorismen.de/Goethe.

۵۷. به منظور اطلاع از تاریخچه و تأثیر ادیان مختلف در ایران رک. باقری، ۱۳۹۵ و نیبرگ، ۱۳۸۳.

۵۸. مقایسه شود با دو منبع زیر:

Nikel, Hans A.: Annäherung an das ganz Andere; Analogien zwischen Ergebnissen naturwissenschaftlicher Forschung und Erkenntnissen der Mystik; Bücher & Nachrichten Verlags-GmbH, Frankfurt 1984, S. 35. & Radjaie, Ali: Mystik in der klassischen Dichtung Persiens; In: Spektrum Iran, ZiK, 28. Jahrgang, Nr. 1, 2015, S. 42.

۵۹. گوته از توصیف زیبای "Eifrig so der Geist bestrebt, Zu erforschen, zu erfahren ..." استفاده می‌کند. رک:

Goethe, J. W. von: Gedichte; „Die weltanschaulichen Gedichte"; „Parabase", Erich Trunz, C.H.Beck, München 1988, S. 358.

۶۰. *قرآن کریم* در سوره‌ی انعام، آیه‌ی ۱۱۲ به این نکته اشاره دارد، که خداوند برای آزمایش افراد بزرگ، شیطان‌های انسان‌نما را در مسیر ایشان قرار می‌دهد.

منابع

اسمیت، ژوئل.(۱۳۸۹). *فرهنگ اساطیر یونان و رُم*. ترجمه‌ی شهلا برادران خسروشاهی، تهران: فرهنگ معاصر.

اشرفی، عباس.(بی‌تا). «مقایسه‌ی داستان آدم در *عهد قدیم* و *قرآن*». *بینات*، سال ۸، شماره‌ی ۳۲.

باقری، مهری.(۱۳۹۵). *دین‌های ایران باستان*. تهران: قطره.

پورداود، ابراهیم.(۱۹۲۸م.) *ادبیات مزدیسنا، یشت‌ها، قسمتی از کتاب مقدس اوستا*. ج ۱، تهران: انجمن زرتشتیان ایرانی.

پورنامداریان، تقی.(۱۳۶۴). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تحلیلی از داستان‌های عرفانی‌فلسفی ابن سینا و سهروردی*، تهران: علمی‌فرهنگی.

جعفری‌نجفی، مهدی.(۱۳۹۵). «جایگاه انسان در جهان هستی از دیدگاه *قرآن*». *مقالات کنفرانس سومین همایش ملی اعجاز قرآن کریم*، دانشگاه شهید بهشتی.

جعفری، فاطمه: جایگاه انسان در خلقت؛ در سایت: http://intjz.net/maqalat/ak-ensan.htm

جعفری، محمدتقی.(۱۳۸۸). *جبر و اختیار*. تهران: مؤسسه‌ی تدوین و نشر آثار علامه جعفری.

حافظ.(۱۳۹۳). *حافظ عصر مدرن؛ دیوان حافظ (فارسی ـ آلمانی)*. به کوشش علی رجایی، اراک: مهر کتیبه.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۹۰). *ذهن و زبان حافظ*، تهران: ناهید.

رامین، ع./ فانی؛ ک./ سادات، م.ع. (۱۳۸۹). «آدم (ع)». *دانشنامه دانش‌گستر*، ج ۱، تهران:

مؤسسه‌ی علمی ـ فرهنگی دانش‌گستر.
رجایی، علی.(۱۳۹۶). *ادبیات تطبیقی ایران و آلمان، غزلیات حافظ در ترجمه‌های فریدریش روکرت*. بی‌جا: پیام دیگر.
رحمتی‌شهرضا، محمد.(۱۳۸۶). *گنجینه‌ی معارف*. قم: صبح پیروزی.
رستمی، محمدزمان و آل‌بویه، طاهره.(۱۳۹۳). *سیری در اسرار فرشتگان، با رویکردی قرآنی و عرفانی*. تهران: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.
ری‌شهری، محمد.(۱۳۸۷). *منتخب میزان‌الحکمه*. تلخیص سیدمحمد حسینی، ترجمه‌ی حمیدرضا شیخی، قم: دارالحدیث.
صادقی، مجید.(۱۳۸۵). «حیرت در عرفان». *پژوهش‌های فلسفی ـ کلامی*، شماره‌ی ۲۸، صص ۳۱-۶۳.
طباطبایی، سیدمحمدحسین. (۱۳۴۵). *تفسیرالمیزان*. ترجمه‌ی سیدمحمدباقر موسوی همدانی و دیگران، قم: کانون انتشارات محمدی.
فروزفر، زینب؛ علمی، قربان.(۱۳۹۶).«جایگاه انسان در نظام آفرینش از دیدگاه فیلون و ملاصدرا». *الهیات تطبیقی*، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۱۸، صص ۸۵-۹۶.
کُربن، هانری.(۱۳۸۳). *ارض ملکوت؛ کالبد انسان در روز رستاخیز، از ایران مزدایی تا ایران شیعی*. ترجمه‌ی ضیاءالدین دهشیری، تهران: طهوری.
گوته، یوهان‌ولفگانگ‌فن.(۱۳۷۹). *دیوان غربی‌شرقی*. ترجمه‌ی کورش صفوی، تهران: هرمس.
_____. (۱۳۸۳). *دیوان غربی‌شرقی*. ترجمه‌ی محمود حدادی، تهران: بازتاب نگار.
_____.(بی‌تا). *فاوست*. ترجمه‌ی اسدالله مبشری، تهران: توس.
مرتضوی، منوچهر.(۱۳۷۰) *مکتب حافظ، یا مقدمه بر حافظ‌شناسی*. تهران: ستوده.
مطهری، مرتضی.(۱۳۶۹). *انسان کامل*. تهران: صدرا.
_____. (بی‌تا). *انسان و سرنوشت*. تهران: آل‌طه.
_____.(بی‌تا). *مجموعه آثار شهید مطهری*، فلسفه‌ی تاریخ. ج۱۵.

نیبرگ، هنریک ساموئل.(۱۳۸۳). *دین‌های ایران باستان*. ترجمه‌ی سیف‌الدین نجم‌آبادی، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
هاکس، جیمز.(۱۳۹۴). *قاموس کتاب مقدس*. تهران: اساطیر.
همامی، عباس؛ نقوی، مجدت.(۱۳۹۷). «بازنگری قصه‌ی خلقت آدم در *قرآن* و *تورات* با تأکید بر سبک‌های داستان‌گویی». *پژوهش دینی*، شماره‌ی ۳۷، صص۳۷-۵۲.
پرتال علوم انسانی: واژه‌های «انسان»، «خلقت» «آدم»، «فرشته»:
http://ensani.ir/fa/article/76522
دانشنامه‌ی مجازی اهل‌بیت/ ویکی‌شیعه: واژه‌های «انسان»، «خلقت آدم»، «فرشته»:
http://fa.wikishia.net/view/
Ess, Josef van. (1975). *Zwischen Hadith und Theologie*; De Gruyter-Verlag, Berlin.
Goethe, Johann Wolfgang von (1795/6). *Wilhelm Meisters Lehrjahre*
----------(1797). *Hermann und Dorothea*; Versepos.
----------(1808). *Faust*; der Tragödie erster Teil.
----------(1815). *Aus den Tagen- und Jahresheften*; Hamburger Ausgabe, Band 10, 514, Hamburg.
----------(1827). Gedichte; Ausgabe letzter Hand.
----------(1829). *Briefe an Carl Ernst Schubart*; 10.
----------(1829). *Gespräche, mit Johann Peter Eckermann*; 24. März.
---------- (1991). *West-östlicher Divan*; hrsg. von Hans J. Weitz, Insel-Verlag, Frankfurt.
----------.(1988). *Gedichte*; kommentiert von Erich Trunz, C.H.Beck, München.
Hafis, der modernen Zeit.(2014). *Divane Hafez*: Rosenzweig-Hafis-Übersetzung, hrsg. von Ali Radjaie, Mehre Katibeh, Arak.
Holm-Hadulla, Rainer-M.(2008). *Leidenschaft, Goethes Weg zur Kreativität*; Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
HomePage: https://www.aphorismen.de/Goethe.
----------:http://www.drehpunktkultur.at/index.php/home-sp-1905016579/7455-goethe.
----------: http://www.sandammeer.at/rez09/goethe-holmhadulla.htm.
----------: http://ensani.ir/fa/article/76522.
Junker, H. / Kasper, Walter: (1993-2001). *Baum der Erkenntnis*; In: *Lexikon für Theologie und Kirche*; Bd. 2, 3. Aufl.
Lexikon der Goethe-Zitate(1995). Hrsg. von Richard Dobel, dtv-Verlag, München.

Mommsen, Katharina. (1988). *Goethe und die arabische Welt*; Insel Verlag Frankfurt.
Nikel, Hans A.(1984). *Annäherung an das ganz Andere*; Analogien der Mystik; Bücher & Nachrichten Verlag, Frankfurt.
Radjaie, Ali. (2013). *Das Wort bei Hafis und Goethe* In: Spektrum Iran, Zeitschrift für isl. Kultur, 26. Jg, Nr. 4, Berlin.
----------. (2015). *Mystik in der klassischen Dichtung Persies*(2015) In: Spektrum Iran, 28. Jahrgang, Nr. 1, Berlin 2015.
---------- .(2016). *Das weise Maß und seine vielfältigen Dimensionen*; In: Spektrum Iran, 29. Jahrgang, Nr. 4, Berlin.
Schaeder, Hans Heinrich. (1938). *Goethes Erlebnis des Osten*; J.C. Hinrichs Verlag, Leipzig.

مجله‌ی حافظ‌پژوهی
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

مقاومت حافظ در برابر خشونت و استبداد

پروفسور سید عین‌الحسن*
دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی نو

چکیده

حافظ شیرازی برای مردم هند شاعری شناخته‌شده و محبوب است. در هندوستان حافظ را شاعری آزاداندیش و مبارز می‌شناسند که در برابر خودکامگی و ستمگری حاکمان روزگار خود ایستاده است. در این مقاله، چگونگی مقاومت حافظ در برابر خشونت و استبداد حاکمان روزگارش با استناد به ابیاتی از غزل‌های او بررسی و بازنموده می‌شود. ابتدا تعاریف مقاومت آمده و سپس مقاومت به دو نوع شدید و خفیف، تقسیم و توضیح داده می‌شود. مقاومت خفیف به‌صورت کنایه، اشاره، رمز، مجاز و سمبل نشان داده می شود. بررسی دیوان حافظ نشان می‌دهد مقاومت خفیف در شعر حافظ به‌طورکامل موجود است. مقاومت خفیف حافظ در مقابل هرکسی است که از آیین دینی و مذهبی و به‌ویژه جنبه‌ی انسانی فرار می‌کند و خود را به جنبه‌ی منفی آن می‌سپارد. حافظ نماینده‌ی جرئت و شهامت بوده و حرف خود را با جسارت اما همراه با ادب بیان کرده است. او زمامداران قدرت را به توجّه و بازبینی در اعمال خود دعوت نموده است و هیچ‌گاه از دایره‌ی ادب بیرون نرفته است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، مقاومت، هندوستان.

۱. مقدمه

از جامعه‌ی انسانی انتظار می‌رود که هرگونه فکر و ذکر را منصفانه و آیینه‌وار بسنجد و نسل آینده را به نتایج ثمربخش آن متوجّه سازد، اما حقیقت گاهی دگرگون است و اذهان

* رئیس مرکز مطالعات فارسی و آسیای مرکزی دانشگاه جواهر لعل نهرو، دهلی نو،
Sahasan14@hotmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۸/۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۵

منجمدشده‌ی انسانی با تمام کهنسالی و فرسودگی، گوش هوش را بر افکار نو و عقیده‌ی تازه می‌بندد و بی‌عدالتی به راه می‌اندازد. آنچه هست و آنچه که باید باشد باهم اتفاق پیدا نمی‌کند. در نتیجه، فکر نو با فکر کهنه و احساس یکی با احساس دیگری رو به عرصه‌ی جدال می‌نهد.

تعداد کتاب‌های تحقیقی و مقاله‌های پرمغزی که درباره‌ی حافظ شیرازی تاکنون نوشته شده‌اند بی‌شمار است، ولی در عین حال، شاید کمتر کسانی بوده‌اند که یک قدم بیشتر به قلب شکسته‌ی این شاعر بزرگ نزدیک شده باشند.

افزایش شگفت‌انگیز سیستم فئودالی و زیر فشار آوردن روستاییان و غصب‌کردن اموال و زمین مردم باعث مبارزه‌ی داخلی در قرن هشتم می‌شد. دوران سلطه‌ی مغول یکی از دشوارترین ادوار تاریخ مردم ایران زمین بود.

از تاریخ نیز برمی‌آید که تشدید تضادها و کوشش عامه‌ی مردم برای رهایی از یوغ بیگانه و بهره‌کشی وحشیانه موجب شد که در ایران و کشورهای مجاور آن (آسیای میانه وترکیه‌ی عثمانی) بین سال‌های ۷۳۱ و۷۸۲ هجری، سلسله‌ی قیام‌های عمومی به وقوع بپیوندد.

این مطلب را مارسل بریون در کتاب *سرگذشت تیمور لنگ* به قلم خود او در آخر فصل نوزدهم نقل کرده است:[۱]

> امیرمبارزالدین بر فارس مستولی شد که مردی سفاک و ریاکار بود و تا آنجا که می‌توانست بر مردم آزاده‌ی فارس سخت می‌گرفت. در عهدش بازار تدلیس و ریاکاری رونق داشت و همه‌جا جلوه‌گاه واعظان دورویی بود که چون به خلوت می‌رفتند بر خلاف مواعظ خود کار دیگر می‌کردند. امیرمبارزالدین در سال ۷۶۵ درگذشت و به‌جای او شاه‌شجاع فرزندش بر تخت سلطنت جلوس کرد. این پادشاه قساوت قلب را از پدر آموخته بود. چشم پدر و پسر خود را کور کرد و فرزند ده ساله‌ی بی‌گناه شیخ‌ابواسحاق را کشت و مرتکب امری فجیع و ناموسی شد. بالاخره در سال ۷۸۶ وفات یافت و پس از او هرچند خاندان آل‌مظفر به‌هم درآویختند و فتنه و آشوب در فارس و سایر نواحی که تحت فرمانروایی آنان بود بسیار گشت و اغلب اوقات شاه منصور در شیراز حکومت می‌کرد، او جز جنگ و جدال به چیز دیگر مشغول نبود و بر اثر کشمکش‌هایی که بین شاهزادگان مظفری وجود داشت مردم فارس در ناراحتی شدید و اضطراب کامل به‌سر می ردند زیرا هرچند هفته و ماه یکی از آنان قدرت را از دیگری می‌گرفت و بر شیراز مستولی می‌شد. در این اوضاع و احوال سروکله‌ی امیر تیمور پیدا شد و نخستین‌بار در سال ۷۸۸ علما و فضلا را نزد خویش به شیراز خواند و اطلاعات دینی خودرا به رخ

آن‌ها کشید. بنابر روایتی به حافظ می‌گوید: «تو چگونه حافظ قرآن هستی که نمی‌توانی آیات قرآن را آیه به آیه از انتهای سوره تا ابتدای آن بخوانی؟ درحالی‌که من می‌توانم از حفظ تمام سوره‌های قرآن را بدین‌گونه بخوانم، زهی وقاحت و بیشرمی!» (سمیعی، ۱۳۶۱: ۳۲۱-۳۱۹).

تاریخ‌نویس معروف ویلبر فورس کلارک نیز چنین می‌نویسد: «دوره‌ی امارت امیرمبارزالدین محمد مظفر، که توام با سخت‌گیری و تعصّب بسیار بود، ظاهرا موجب نارضایتی شاعر بود. اواخر عمر شاعر مواجه بود با استیلای امیرتیمور بر فارس، اگر ملاقات و مذاکره‌ای که به‌موجب قول تذکره‌نویسان بین حافظ و این پادشاه روی داده است درست باشد» (حافظ، ۱۳۸۴: الف).

عبدالرفیع حقیقت، مولف *تاریخ عرفان و عارفان ایرانی* چنین می‌نویسد: «امیر مبارزالدین... باید گفت از جنس دیگر بود. وی مردی سخت و قسی و بی‌رحم و دیکتاتور بود. به‌محض اینکه شیراز را بگشود در تمام میخانه‌ها را بست و باده‌نوشی و می‌گساری و عشرت را به‌سختی ممانعت کرد» (حقیقت، ۱۳۷۰: ۵۸۸-۵۸۹).

خواجه شمس‌الدین‌محمد حافظ شیرازی، وقتی چشم به جهان گشود، اوضاع ایران بسیار آشفته بود. حافظ تنها کسی نبود که با چشم‌های باز اوضاع این نابسامانی‌ها را می‌دید بلکه عامه‌ی مردم به اشغال‌گرایان توجّه وافر داشتند. تاریخ‌نویسان این دوره چون شرف‌الدین یزدی، حافظ ابرو، رشیدالدین فضل‌الله، نظام‌الدین شامی و... مفصل از این ایّام تلخ، ذکر نموده‌اند. کسانی حافظ را متهم می‌کنند که شاهد حوادث بود، اما چشم از حقایق پوشید؛ به‌طورمثال زمانی که زمین تحت فشار بود، از آسمان و ستارگان صحبت می‌کرد:

این چه شور است که در دور قمر می‌بینم همه آفاق پر از فتنه و شـــر می‌بینـــم[۲]

اتهام‌بستن سهل است اما حقیقت حال را جست‌وجوکردن دشوار است. باید دردهای حافظ را یک‌بار دیگر با نگاه باز تجزیه‌وتحلیل کنیم. خیلی‌ها گفته‌اند فال حافظ جرقه‌ای در ذهن جوینده می‌زند، غم دنیا را مخور و حسرت روزگار را ناچیز و بی‌مقدار بدان، آنچه تقدیر توست تعبیر توست، و یا به‌جای پافشاری بر تنفر، خود را به روند جدیدی از زندگی بسپار... . همه‌ی این افکار را ممکن است از شعر حافظ استنباط کرد اما چه کسی است که از گریه‌های شبانه‌روزی حافظ صرف‌نظر کند، وقتی او می‌گوید:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

(حافظ، ۱۳۷۲: ۴)

ما را بر آستان تو بس حق خدمت است ای خواجه باز بین به ترحّم غلام را
(همان:۱۱)

ترسم این قوم که بر دردکشان می‌خندند در سر کار خرابات کنند ایمان را
(همان:۱۴)

هر ناله و فریاد که کردم نشنیدی پیداست نگارا که بلندست جنابت
(همان:۲۳)

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت به قصد جان من زار ناتوان انداخت
(همان:۲۴)

سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت آتشی بود در این خانه که کاشانه بسوخت
(همان:۲۶)

حافظ شاعر آزاداندیش و آزاده‌مرد و شاعر بلندنظر از این ریاکاری رنجیده‌خاطر شد و در یکی از غزل‌های خود که به این روزهای ضیق و عسرت (اختناق و ریاکاری) اشاره می‌کند چنین می‌گوید:

اگر چه باده فرح بخش و باد گل بیز است به‌بانگ چنگ مخور می که محتسب تیزست
صراحی‌ای و حریفی گرت به‌دست افتد به عیش کوش که ایّام فتنه‌انگیزست
در آستین مرقّع پیاله پنهان کن که همچو چشم صراحی زمانه خون‌ریزست
ز رنگ باده بشوئید خرقه‌ها در اشک که موسم ورع و روزگار پرهیزست
(همان:۶۰)

و نیز گفته است:

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند گره از کار فروبسته‌ی ما بگشایند
اگر از بهر دل زاهد خودبین بستند دل قوی دار که از بهر خدا بگشایند
در میخانه ببستند خدایا مپسند که در خانه‌ی تزویر و ریا بگشایند[۳]
(همان:۲۷۴)

چند روز پیش مقاله‌ای با عنوان «گلچینی از دیوان حافظ شیرازی، شاعر عصیانگر و آزاد اندیش!» دریافت نمودم که به قلم حسن جداری به تحریر آمده است. در این مقاله بیشتر سخن از آزاداندیشی حافظ است. وی می‌نویسد:

حافظ، شاعری شیرین‌سخن و نکته دان بود که در اواخر دهه‌ی سوم قرن هشتم، به احتمال زیاد در سال ۷۲۷ هجری در شیراز، شهر شعر و شراب، به دنیا آمد و در همان شهر، در سال ۷۹۲ وفات یافت. در میان شعرای فارسی‌زبان دوران قبل از انقلاب مشروطه، به‌سهولت می‌توان گفت که شاعری به آزاداندیشی و عصیان‌طلبی حافظ، به‌ندرت وجود داشته است. شهرت و محبوبیت این شاعر بلندآوازه در بین مردم کوچه‌وبازار طی قرون و اعصار، در درجه‌ی اوّل

مرهون آزاداندیشی‌ها و افشاگری‌های متهوّرانه‌ی اوست. مردم به‌خاطر علاقه‌ای که به حافظ داشته‌اند، به شاعر محبوب خود، لقب «لسان‌الغیب» داده‌اند. حافظ چه در دوران شباب چه پیرانه‌سر، هیچ‌وقت ساکت و آرام نیست. هرگز دست از افشاگری و برملاساختن مفاسد شیخ و واعظ و صوفی و مفتی و محتسب برنمی‌دارد و آنچه در ضمیرش پنهان است، بی‌واهمه برزبان می‌آورد. در دل پرشور و التهابش همواره آتش عشق و آزادگی شعله‌ورست و مبارزه‌اش علیه بدکاران و ریاورزان، هیچ حدّومرزی نمی‌شناسد:

از آن به دیرمغانم عزیز می‌دارند — که آتشی که نمیرد، همیشه در دل ماست
(همان:۳۴)

به بانگ چنگ بگوئیم آن حکایت‌ها — که از شنیدن آن، دیگ سینه میزد جوش
(همان:۳۸۳)

من که عیب توبه‌کاران کرده باشم سال‌ها — توبه از می وقت گل، دیوانه باشم گر کنم
(همان:۴۶۹)

زین آتش نهفته که در سینه‌ی من است — خورشید شعله‌ای‌ست که در آسمان گرفت!»
(همان:۱۲۰)

با او موافقم که می‌نویسد: حافظ در دوران سلطه‌ی جابرانه‌ی امیرمبارزالدین، هرگز دست از مبارزه علیه این سلطان ریاورز و شیخان و واعظان و فقیهان دغل‌باز و دورو برنداشته بود؛ از برافتادن حکومت ترور و اختناق این حکمران خون‌خوار اظهار خرسندی کرده، چنین می‌سراید:

دیدار شد میسر و بوس و کنار هم — از بخت شکر دارم و از روزگار هم
زاهد برو که طالع اگر طالع من است — جامم بدست باشد و زلف نگار هم
ای دل بشارتی دهمت محتسب نماند! — وز می جهان پر است و بت میگسار هم
آن شد که چشم بد نگران بودی از کمین — خصم از میان برفت و سرشگ از کنارهم
(همان:۴۹۰)

برخی افراد هم اگرچه با نیت شناخت بهتر، دست به تلاش‌هایی می‌زنند، اما معلوم نیست نتیجه نهایی کارشان به حقیقت نزدیک باشد. مثلا به مناسبت ششصدمین سالگرد درگذشت حافظ در سال ۱۹۸۹ میلادی یک سمینار بین‌المللی در بخش اسلام‌شناسی دانشگاه برن برگزار شد که درآن اندیشمندان غرب شرکت کردند. گزارش این سمینار به‌شکل کتابی به نام Intoxication در سال ۱۹۹۱ میلادی به تدوین مایکل گلنگز و کرستوف برجی از چاپخانه‌ی پیترلینگ به‌چاپ رسیده است. مقاله‌هایی که دراین کتاب گردآوری شده‌اند، عبارتند از: «اصطلاحات مذهبی در شعر حافظ»؛ «تبادل متن به لحاظ تاریخ»؛ «موارد و معانی «دل» در شعر حافظ»؛ «جنبه‌های عارفانه‌ای در شعر حافظ»؛

«افسانه‌ای بودن شعر حافظ»؛ «واژه‌شناسی و تراکیب در شعر حافظ»؛ «حافظ: آیا دوست نادان است؟» و «نکاتی درباره‌ی نتایج تحقیقات تازه».

منظور اصلی این همایش بالاخره در نتیجه‌گیری این کتاب روشن گردید، وقتی سرتاسر زندگانی حافظ را در پنج بخش تقسیم کردند: اوّل آنکه در دوران بیست‌وپنج سال حافظ را اسیر دام می‌نوشی می‌بینند؛ مرحله‌ی دوّم تا چهارده سال دیگر طول می‌کشد که وی کاملاً تریاکی شده؛ دوره‌ی سوّم تا شش سال دیگر به طول می‌انجامد و حافظ در انتهای جنون می‌رسد از خود بی‌خبر، ولی بازهم راهی برای نجات از می‌نوشی نمی‌بیند؛ دوره‌ی چهارم که یک دوره‌ی شانزده ساله بود، حافظ را بر آن داشت که به سوی توبه گام پیماید و فریاد کند «که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل‌ها». سپس عمر چهارساله‌ی باقی‌مانده‌اش پنجمین و آخرین دوره‌ی این شاعر بود که حواس خود را گم کرده هق‌هق گریه می‌کرد و عالم را وداع گفت!

۲. بحث و بررسی

۱.۲. مقاومت چیست؟

۱.۱.۲. مبارزه‌ای است در برابر دشمن غاصب

که در ادبیات چنین نقل شده است: «سنگ‌ریزه‌هایی که در ته جوی آب قرار گرفته‌اند، مثل این است که آنجا برای خود خانه ساخته‌اند. همیشه در برابر فشار آب مقاومت می‌کنند. مثل این است که آب می‌خواهد به‌زور آن‌ها را از خانه‌ها بیرون کند ولی آن‌ها تن درنمی‌دهند. عاقبت فشار آب آن‌ها را ازجای خود بیرون می‌اندازد و به پایین می‌کشد ولی باز در چنگال دشمن غاصب تلاش می‌کنند، به دور خود می‌گردند و گویی همیشه به حسرت به عقب خود نگرانند و با رشک به خانه‌ی خود می‌نگرند» (سمیعی،۱۳۶۱: ۷۶).

۲.۱.۲. مجاهده‌ای است برای پاسداری از یک گروه و دفاع از عقیده و مقرّرات مذهبی

«نمونه‌ی آن، مجاهدات‌های بی‌شماری است که مسلمانان هندوستان در آن سرزمین و بر صفحات تاریخ از خود به یادگار گذاشتند که نمایشگر وضعیّت یک دسته از مسلمانان در برابر استعمارگر خون‌آشام است. استعماری که با همه‌ی قدرت و سیطره‌اش، باز در برابر روح فداکاری این جمع، زبون و ناتوان بود. تنها این جمع نبودند که با این روحیه، نمونه‌ی فداکاری و ازخودگذشتگی بودند، بلکه اکثریت قاطع مسلمانان هند نیز شریک و دنباله‌رو آنان بوده و تاجایی‌که می‌توانستند به‌صورت‌های گوناگون نفرت و انزجار خود را از حکومت غاصب انگلیسی ابراز می‌داشتند» (خامنه‌ای، ۱۳۴۷: ۹۲).

۳.۱.۲. یک تهدید است

فردوسی و سعدی آن را در قالب شعر چنین آورده‌اند:

میازار موری که دانه‌کش است — که جان دارد و جان شیرین خوش است
مزن بر سر ناتوان دست زور — که روزی درافتی به پایش چو مور

(سعدی،۱۳۷۲: ۱۳۳۳)

۴.۱.۲. یک تنفر است علیه خشونت و سخت‌گیری که از آیات قرآنی چنین استنباط می‌توان کرد:

«یا ایها الذین آمنوا لاتتخذوا عدوی و عدوکم اولیائ» (ممتحنه/ ۱)

ای کسانی‌که ایمان آورده اید! دشمن من و دشمن خودتان را دوست مگیرید

«ومن یتولهم منکم فانه منهم» (مائده/ ۵۱)

هرکس از شما با آن‌ها (یهود ونصاری) دوستی کند او هم از آن‌هاست

۵.۱.۲. عقب‌نشینی‌ای مصلحت‌آمیز است

به‌کارنبردن زور و قدرت برای دفاع و تحمل صدماتی که بر اثر مخالفت قوانین ظالمانه وارد می‌آید، هرچند مبتنی‌بر طرز تفکّری نمونه‌ی عالی و انسانی است، باید در نظر داشت که همیشه و در همه‌ی شرایط، مقدور و عملی نیست. درحالی‌که ادیان مختلف جهان این نوع تفکّر را به جریان انداخته‌اند، فی‌المثل: «هرکه بر گونه‌ی راست تو طپانچه زند، گونه‌ی چپ را نیز به‌سوی او بگردان!» این عقیده یکی از نزدیک‌ترین عقائد دین جینی است، اما به قول صاحب کتاب *کفاح‌المسلمین* (عبدالمنعم النحر، یکی از علمای وابسته به دانشگاه الازهر)، آیا اخلاقیات و سجایای برجسته‌ی انسانی، به‌ویژه آن‌هایی‌که مربوط به راه‌ورسم زندگی است، می‌تواند در برابر همه‌کس، حتی ستمگران و جباران مورد استفاده قرار گیرد؟ و آیا منطقی است که آدمی در مقابل استعمارگران خون‌آشام که مسالمت و نرمش، موجب طغیان حس خودپرستی و نخوت آن‌ها می‌شود، آرام بنشیند و تسلیم گردد؟ آیا این روش جز فساد و هرج‌مرج، نتیجه‌ای به بار می‌آورد؟ به قول یک محقق جوان: «کمتر سروده‌ای در دیوان حافظ یافت می‌شود که انگیزه و زمینه‌ای سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، خانوادگی یا مردمی نداشته باشد» (حافظ، ۱۳۶۸: ۲۱).

«خودبینی نزد عارفان حجاب اکبر است و دیگر حجاب‌ها پرده ازو وام گرفته‌اند، حافظ خودبینی را عین کفر دانسته و آن را در چهره‌های گوناگون معرفی کرده است:

به زیر دلق ملمع کمندها دارند — درازدستی این کوته‌آستینان بین»

(حافظ، ۱۳۷۲: ۵۴۸)

۲.۲. مقاومت شدید و خفیف

دو نوع مقاومت درجامعه‌ی ما وجود دارد که می‌توان آن را به‌صورت شدید و خفیف تعبیرکرد. مقاومت شدید پیشاهنگ تظاهرات، اعتصابات، تهاجم و غلبه می‌باشد که با انقلاب‌ها و کودتاها و... به انجام می‌رسد. برخلاف آن، مقاومت خفیف به‌صورت کنایه، اشاره، رمز، مجاز و سمبل اجرا می‌شود. مثلاً اگر حق زحمات معماری که خانه می‌سازد، به اندازه‌ی کار او پرداخت شود، ممکن است کاری که در مدّت پنج روز به پایان می‌رسد، در چهار روز کامل شود، اما اگر حق زحمات معمار در برابر کار او کمتر باشد، مقاومتی خفیف در دل او جای می‌گیرد. درنتیجه‌ی آن مقاومت، چیزی بی‌صدا درحال حرکت دیده می‌شود که از سرعت کار او می‌کاهد. این نوعی تحریک خاموش است که یقه‌گرفتنی نیست، بلکه مقاومتی خفیف است که کار پنج روزه را ممکن است به‌مدّت ده روز به انجام برساند و صاحب خانه نتواند آن را تلافی کند.

انواع مقاومت خفیف در شعر حافظ به‌طورکامل موجود است:

مدعی خواست که آید به تماشاگه راز — دست غیب امد و بر سینه‌ی نامحرم زد
دیگران قرعه‌ی قسمت همه بر عیش زدند — دل غمدیده‌ی ما بود که هم بر غم زد
(حافظ،۱۳۷۲: ۲۰۶)

کس نمی‌گوید که یاری داشت حق دوستی — حق‌شناسان را چه‌حال افتاد یاران را چه شد
لعلی از کان مروت برنیامد سال‌هاست — تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد
(همان:۲۲۷)

محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد — قصه‌ی ماست که در هر سر بازار بماند
(همان:۲۳۹)

من خاکی که از این در نتوانم برخاست — از کجا بوسه زنم بر لب آن قصر بلند
(همان:۲۴۴)

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد — اجر صبری است کز آن شاخ نباتم دادند
(همان)

آسمان بار امانت نتوانست کشید — قرعه‌ی کار به نام من دیوانه زدند
جنگ هفتاد و دو ملّت همه را عذر بنه — چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند
(همان:۲۴۷)

حافظ را ببینید که در شعر بالا نماینده‌ی جرئت و شهامت بوده است و تاخت خود را به چه منزلی می‌رسانده که از این حقیقت چشم‌پوشی امکان‌پذیر نیست:

گفتم کی‌ام دهان و لبت کامران کنند — گفتا به چشم هر چه تو گویی چنان کنند
گفتم خراج مصر طلب می‌کند لبت — گفتا در این معامله کمتر زیان کنند

گفتم به نقطه‌ی دهنت خود که برد راه — گفت این حکایتی‌ست که با نکته‌دان کنند
گفتم صنم‌پرست مشو با صمد نشین — گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کنند
گفتم هوای میکده غم می‌برد ز دل — گفتا خوش آن کسان که دلی شادمان کنند
گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهب است — گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند
گفتم ز لعل نوش لبان پیر را چه سود — گفتا به بوسه‌ی شکرینش جوان کنند
گفتم که خواجه کی به سر حجله می‌رود — گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند
گفتم دعای دولت او ورد حافظ است — گفت این دعا ملایک هفت‌آسمان کنند
(همان:۲۶۸)

گذشت بر من مسکین و با رقیبان گفت — دریغ حافظ مسکین من چه جانی داد
(همان:۱۵۲)

خوش عروسیست جهان از ره صورت لیکن — هرکه پیوست بدو عمرخودش کاوین داد
(همان:۱۵۱)

دیری‌ست که دلدار پیامی نفرستاد — ننوشت سلامی و کلامی نفرستاد
صد نامه فرستادم و آن شاه سواران — پیکی ندوانید و سلامی نفرستاد
سوی من وحشی‌صفت عقل‌رمیده — آهوروشی کبک‌خرامی نفرستاد
دانست که خواهدشدنم مرغ دل از دست — و از آن خط چون سلسله دامی نفرستاد
فریاد که آن ساقی شکرلب سرمست — دانست که مخمورم و جامی نفرستاد
چندان که زدم لاف کرامات و مقامات — هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد
حافظ به ادب باش که واخواست نباشد — گر شاه پیامی به غلامی نفرستاد
(همان:۱۴۶)

باوجود تمام شجاعت که حافظ بیان داشته، باز هم در ابیات فوق خود را به خویشتن‌داری و ادب محصور دانسته است، ولی حرف دل خود را با تمام جسارت بیان داشته است:

شهر یاران بود و خاک مهربانان این دیار — مهربانی کی سر آمد شهریاران را چه شد
گوی توفیق و کرامت در میان افکنده‌اند — کس به میدان در نمی‌آید سواران را چه شد
(همان:۲۲۷)

هزار نکته‌ی باریک‌تر ز مو این جاست — نه هر که سر بتراشد قلندری داند
(همان:۲۳۸)

دلا بسوز که سوز تو کارها بکند — نیاز نیم‌شبی دفع صد بلا بکند
عتاب یار پری چهره عاشقانه بکش — که یک کرشمه تلافی صد جفا بکند
(همان: ۲۵۲)

حافظ دوام وصل میسر نمی‌شود — شاهان کم التفات به حال گدا کنند
(همان:۲۶۵)

مردم چشمم به خون آغشته شد در کجا این ظلم بر انسان کنند
(همان:۲۶۸)

گوییا باور نمی‌دارند روز داوری کاین همه قلب و دغل درکار داور می‌کنند
یارب این نودولتان را بر خر خودشان نشان کاین همه ناز از غلام ترک و استر می‌کنند
(همان:۲۷۰)

حافظا علم و ادب ورز که در مجلس شاه هر که را نیست ادب لایق صحبت نبود
(همان: ۲۸۳)

دست از طلب ندارم تا کام من برآید یا تن رسد به‌جانان یا جان ز تن برآید
بگشای تربتم را بعد از وفات و بنگر کز آتش درونم دود از کفن برآید
بنمای رخ که خلقی واله شوند و حیران بگشای لب که فریاد از مرد و زن برآید
(همان: ۳۱۵)

مقاومت خفیف حافظ در مقابل هر کسی است که از آیین دینی و مذهبی و به‌ویژه جنبه‌ی انسانی فرار می‌کند و خود را به جنبه‌ی منفی آن می‌سپارد، چنانکه می‌گوید:

تو خرقه را ز برای ریا می‌پوشی که تا به زرق بری بندگان حق از راه[۴]

«چیزی که در اینجا بسیار جالب توجّه می‌باشد این است که برخی از افکار ملامتیان در فلسفه‌ی اگزیستانسیالیست‌های امروز هم هست و همچنانکه فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم نتیجه‌ی ناکامی‌ها و محرومیت‌های حوادث پنجاه‌ساله‌ی اخیر اروپا و عواقب دردناک دو جنگ جهانی بوده است، باید عقیده‌ی گروهی از ملامتیان را نیز نتیجه‌ی نگرانی‌ها و نابهرگی‌های جامعه‌ی ایران پس از استیلای تازیان دانست» (حقیقت،۱۳۷۰: ۸۵). علی دشتی محقق مشهور معاصر می‌گوید:

«واضح‌ترین خطی که سیمای حافظ را از قیافه‌ی سایر متفکرین ما مشخص و ممتاز می‌کند آزادی فکری است. آزادی فکری بزرگترین امتیاز بشرهای اندیشه‌گراست. همان‌طور که وجه امتیاز انسان از حیوانات قوه‌ی ادراک و وجه امتیاز انسان‌ها از یکدیگر ملکات و فضائل اخلاقی است، وجه امتیاز دانشمندان و طبقه‌ی راقیه آزادی فکر است. شاخص قدر آن‌ها تنها دانش و معرفت نیست... حافظ از آن افراد ممتازی است که از شکل دیوی که سایر افراد بشر روی دیواره کشیده‌اند، نمی‌ترسد و خود هم برای خویش این ترس را نیافریده است و برای فکر او حدود و ثغوری نیست... تمایل طبیعی مردم را بر آن داشته است که برای فکر حافظ حصاری بسازند و برای روح بلندپرواز او قالب جامدی بیافرینند. با اصرار خواسته‌اند او را در طبقه‌بندی‌هایی که بشر متوسّط برای خود درست کرده است وارد کنند: او را شیعه دانسته‌اند، سنّی گفته‌اند، صوفی خوانده‌اند،

صوفیه ملامتیه فرض کرده‌اند و بسا الزامات دیگر؛ ولی می‌توان گفت که حافظ نه شیعه است، نه سنّی است، نه صوفی است، نه ملامتیه است، نه متدیّن است، نه بی‌دین است، بلکه حافظ، حافظ است... حافظ اندیشه‌گری است که پرش فکر و خیال او را نه شریعت، نه طریقت، نه الحاد نه سیستم‌های فلسفی و صوفی‌گری عایق نمی‌شود... حافظ در آزادگی، در وارستگی، حرّیت ضمیر و پاک‌بودن از آلایش تعصّب مانند کنفوسیوس، مانند بودا، مانند گوته، مانند گاندی و بالأخره به روش حضرت مسیح صورت کمال بشریت و علو مقام انسانی است...» (همان: ۵۸۳– ۵۸۴).

«چه در کلام بلند وی افکاری عمیق که حتی عصر ما را نیز فرا گرفته است جلوه‌گر می‌باشد. او به منزله‌ی نغمه‌سرایی است که به آواز دلکش او هم مست و هم هوشیار و مردم حال و استقبال هر دو به طرب آمده‌اند» (براون،۱۳۳۹: ۳۱۶–۳۱۸).

حافظ‌شناسان برجسته‌ی معاصر مانند نصرالله پورجوادی، بعضی ابیات و غزل‌های او را عرفانی و بعضی را غیرعرفانی دانسته‌اند، ولی بنده معتقدم حافظ در معرض گفت‌وگوی عرفانی نیز کلمات طنزآمیزی را به‌صورت تام‌وتمام به‌کار می‌برد. چنانکه در بسیاری موارد کلماتی چون شیخ، واعظ، فقیه، مفتی، محتسب، فاسد، حقه‌باز، زهدفروشان، زاهدان ریایی، مفتیان رشوه‌خوار، صوفیان شیاد و... اشاره‌ای به ناآرامی جامعه بوده که از دل شاعر به‌صورت آهی و فغانی بیرون آمده است.

«تاکنون درمورد حافظ کمتر گفته شده است که او متفکّر اجتماعی یا مصلح اجتماعی است. حافظ از آن روی مصلح اجتماعی است که با آفت‌های اجتماعی کار دارد. یعنی دردها و فسادها و آسیب‌ها را تا اعماق می‌شناسد و جراح‌وار به نیشتر انتقاد می‌شکافد و آنگاه به مهربانی مرهم می‌نهد. ما در طول تاریخ ادبیاتمان غیر از عصر جدید، یعنی از رودکی و منوچهری و فردوسی به این طرف... تا حدود یک قرن پیش که افکار جدید آزادی‌خواهی و اصلاح اجتماعی مطرح می‌شود... چنین شاعری نداریم. در دنیای قدیم اصلاً مسائل اجتماعی را یا نمی‌دیدند یا ناگفته می‌گذاشتند» (خرمشاهی، ۱۳۶۶: ۳۱).

۳. نتیجه‌گیری

حافظ در سبک خود با غزل‌های ناب با پیام‌های رسا، نه‌تنها در سرزمین ایران شناخته شده بلکه وی را از زوایای مختلف در ممالک و مناطق مختلف ازجمله هندوستان نیز می‌شناسند. هندیان حافظ را به‌مثابه شاعری شیرین‌سخن، نکته‌دان و باصراحت می‌شناسند. شهرتی که از وی در دست است به‌سهولت می‌توان گفت که شاعری مانند او با آزاداندیشی و عصیان‌طلبی آن، به‌ندرت وجود داشته است. شهرت و محبوبیت حافظ در

درجه‌ی اوّل مرهون آزاداندیشی‌ها و افشاگری‌ها و هم حرف‌های مستقیم و بی‌باکانه به زمامداران وقت بوده است. مطالعه‌ی اشعار حافظ، این نکته را به‌خوبی روشن می‌سازد که این شاعر آزاداندیش منّت کسی را تحمّل نمی‌کرد، هم‌صحبتی حکام و صاحبان قدرت را به اندازه‌ی زجر و شکنجه می‌دانست و مقام و منزلت را ارزشی اندکی هم نمی‌داد:

ما آبروی فقـــر و قناعـــت نمی‌بریم با پادشه بگـــوی کـــه روزی مقدرست
(حافظ، ۱۳۷۲: ۴۵)

حافظ که خود یکی از بزرگ‌ترین غزل‌سرایان جهان بود، به‌روشنی نشان می‌دهد که بیشتر عمر پرآشوبش را در فقر و تنگدستی سپری نموده است ولی با تمام این مشکلات باید قبول داشت که این شاعر وارسته و آزادمنش، هرگز وقار و غرور خود را از دست نداده و به‌خاطر شهرت و منصب، از کسی توقّع مادّی نداشته و سر بر آستان ناکسان فرود نیاورده است. با تمام قناعتی که داشت گاه چنان از فشار زندگی به ستوه می‌آمد که زبان به شکوه می‌گشود و فریاد می‌زد:

قصر فردوس بـــه پاداش عمل می‌بخشند ما که رندیم و گدا دیر مغـــان ما را بس!
(همان: ۳۶۳)

گناه اگر چـــه نبـــود اختیـــار ما حافظ تو درطریق ادب کوش و گو گناه من است!
(همان: ۷۳)

گفته شد حافظ شاعری بود عصیان‌گر و مقاوم علیه ناهنجاری‌ها و نابسامانی‌های جامعه و عملکرد حاکمان و قدرتمندان وقت، ولی مهم این است که قسمت زیادی از مبارزه‌ی وی متمرکز بود بر مبارزه‌ی خفیف که نوع آن شرح داده شد. وی در این تلاش خود زمامداران قدرت را به توجّه و بازبینی در اعمال خود دعوت نموده است و هیچ‌گاه از دایره‌ی ادب بیرون نرفته و بعضاً موضوع را در لفافه، به‌گونه‌ای شرح نموده است که به‌قول معروف «هم لعل به دست آید و هم یار نرنجد»:

در کوی نیـک‌نـامی مـا را گـذر نـدادنـد گر تو نمی پســـندی تغییر ده قضـــا را
(همان:۷)

برو به کار خود ای واعظ این چه فریادست مرا فتاده دل از ره ، تو را چه افتاده‌ست؟
(همان:۵۱)

ای آنکه به تقریر و بیان دم زنی از عشق ما با تو نداریم سخن، خیر و سلامت!
(همان:۱۲۳)

یادداشت‌ها

۱. ممکن است درباره‌ی نسبت این کتاب به تیمور، تردید باشد که باید در محل مناسبی به شرح آن پرداخت.

۲. این بیت از بیت‌های منسوب به حافظ است (یادداشت ویراستار).

۳. در اشعاری که حافظ در این زمان سروده است هرجا اشاره به محتسب کرده مقصود او مبارزالدین محمد است؛ زیرا او را به طعن و طنز «محتسب بزرگ» می‌نامیده‌اند.

۴. این بیت از بیت‌های منسوب به حافظ است (یادداشت ویراستار).

منابع

قرآن کریم.

براون، ادوارد.(۱۳۳۹). *تاریخ ادبی ایران: از سعدی تا جامی*. ترجمه‌ی علی‌اصغر حکمت، تهران: کتابخانه‌ی ابن‌سینا.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد.(۱۳۶۸). *دیوان حافظ*. تصحیح و مقدمه‌ی حسین الهی–قمشه‌ای، تهران: سروش.

ـــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۷۲). *دیوان حافظ*. به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.

ـــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۴). *دیوان حافظ (فارسی–انگلیسی)*. ترجمه‌ی فرزاد فرید، تهران: کتابخانه‌ی ملی ایران.

حقیقت، عبدالرفیع. (۱۳۷۰). *تاریخ عرفان و عارفان ایرانی*. تهران: کومش.

خامنه‌ای، سیدعلی.(۱۳۴۷). *مسلمانان در نهضت آزادی هندوستان*. تهران: آسیا.

خرمشاهی، بهاءالدین.(۱۳۶۶). *حافظ‌نامه*. ج۱، تهران: سروش.

سعدی، مصلح‌الدین.(۱۳۷۲). *بوستان*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

سمیعی، کیوان.(۱۳۶۱). *تحقیقات ادبی*. تهران: چاپخانه‌ی گیلان.

Intoxication,(1991) *Edited by Christoph Burgel & Michael Glunz*, Peter Lang Publication.

مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

سه‌گانه‌ی سلیم نیساری

خسرو قاسمیان*
دانشکده پیراپزشکی دانشگاه علوم‌پزشکی شیراز

چکیده

بررسی کارنامه‌ی حافظ‌پژوهان، از سویی به معرفی و جایگاه پژوهشگران کمک می‌کند و از سویی نیز به بازشدن زاویه‌هایی از شعر و شخصیت حافظ. نوع نگاه و چگونگی پرداختن هر پژوهشگر به موضوع مورد پژوهش، دو معیار شایان توجه در حوزه‌ی پژوهش و ترازویی دقیق برای سنجش علمی هر پژوهشگر است. از سلیم نیساری درباره‌ی حافظ، سه اثر منتشر شده است با نام‌های: *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*، *دفتر دگرسانی‌های غزل‌های حافظ* و *تصحیح دیوان حافظ* که آن‌ها را «سه‌گانه‌ی نیساری در حافظ‌پژوهی» نامیده‌ایم. با تکیه بر آن‌ها گزارشی تهیه و ارائه کرده‌ایم که تا حدود زیادی موقعیت علمی و ادبی ایشان را در حافظ‌شناسی ترسیم و توصیف می‌کند. البته در این مقاله، نقد کارهای تحقیقی نیساری مورد نظر نبوده است بلکه تمرکز بر معرفی کلی «سه‌گانه‌ی نیساری» در حافظ‌پژوهی و تهیه‌ی گزارشی از سه نقد عالمانه و دقیق ایشان بر سه تصحیح از دیوان حافظ بوده است که به همت زنده‌یادان «قزوینی- غنی»، «مسعود فرزاد» و «پرویز خانلری» صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: قزوینی، فرزاد، خانلری، نیساری، حافظ.

۱. مقدمه: سه‌گانه‌ی نیساری در حافظ‌پژوهی

از شعار «حافظ بس» زنده‌یاد امیری‌فیروزکوهی[۱]، بیش از نیم‌قرن می‌گذرد و برخلاف نظر و پیشنهاد ایشان نه‌تنها در حوزه‌ی حافظ‌پژوهی، وقفه‌ای ایجاد نشده است که خوشبختانه

* استادیار بخش فارسی دانشکده‌ی پیراپزشکی دانشگاه علوم‌پزشکی شیراز،
khosrow.ghasemian@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۳/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۵

گرایش‌ها و کوشش‌های بیشتری نیز درباره‌ی حافظ و شعر او صورت گرفته است و می‌گیرد. ظرفیت شعر حافظ از یک‌سو و نیاز جامعه به آن از سویی، حاکی از آنند که باب حافظ‌پژوهی را باید همچنان باز نگاه داشت و فرصت پژوهش در این قلمرو را غنیمت شمرد. از میان حافظ‌پژوهان مطرح و آثار ارجمند و راهگشای آنان، نام زنده‌یاد سلیم نیساری با پژوهش‌های ماندگارش از درخششی ویژه برخوردار است.

پژوهش‌های نیساری را در قلمرو حافظ‌شناسی می‌توان به سه دسته‌ی کلی تقسیم‌بندی کرد و آن‌ها را «سه‌گانه‌ی» نیساری در این حوزه برشمرد؛ سه‌گانه‌ای که هرکدام به منزله‌ی ضلعی از اضلاع یک مثلث‌اند و بدون هریک، مثلثی در کار نخواهد بود و درعین‌حال هرکدام نیز استقلال و ارزش وجودی منحصر به خود را دارند. سه ضلع این مثلث از هندسه‌ی حافظ‌پژوهی نیساری، عبارتند از: سه مجموعه‌ی *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*[۲]، *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* و *دیوان حافظ*[۳] براساس پنجاه نسخه‌ی خطی قرن نهم.

در این مقاله، مجال پرداختن به این سه اثر ارزشمند وجود ندارد و تنها پس از اشاره‌ای کوتاه به آن‌ها، از سه نقد نیساری بر تصحیح‌های سه مصحح بر دیوان حافظ، یعنی «قزوینی- غنی»، «مسعود فرزاد» و « خانلری» در کتاب *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*، گزارشی ارائه می‌شود.

الف. *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*: در این مجموعه‌ی دو جلدی و ۱۵۹۸ صفحه‌ای که در سال ۱۳۸۵ به همت انتشارات فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی به زیور طبع آراسته شده، پنجاه نسخه‌ی خطی دیوان حافظ متعلق به قرن نهم، معرفی و شعرهای حافظ براساس آن‌ها تصحیح و اختلاف نسخه بدل‌ها به‌صورتی عالمانه و دقیق ارائه گردیده است[۴].

ب. *تصحیح دیوان حافظ*: *دفتر دگرسانی‌ها* که سند ماندگار و درخور تامل نسخه‌پژوهی در حوزه‌ی حافظ‌شناسی است، درخت پر برگ و باری است که میوه‌ی آن *تصحیح دیوان حافظ* است. بنابراین ضلع دوم از مثلث حافظ‌پژوهی نیساری، تصحیح دیوان حافظ است که براساس پنجاه نسخه‌ی خطی قرن نهم و با شیوه و معیارهای خاص خود صورت گرفته است[۵].

در بخش نخست تصحیح دیوان حافظ، تعداد ۴۲۴ غزل به ترتیب، شماره‌گذاری و ثبت شده و تعداد ۵۰ غزل نیز در بخش دوم با عنوان پیوست‌ها آمده و یک ترکیب‌بند و چهارده قصیده و پنج مثنوی و سی‌وهشت قطعه و بیست رباعی نیز در ادامه‌ی آن ثبت شده است. البته پژوهش‌های زنده‌یاد نیساری به‌ویژه در تصحیح دیوان حافظ، مانند هر پژوهش دیگری، مورد اتفاق همگان و در امان از اختلاف‌نظر نیست.

ج. *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*: چاپ اول کتاب *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ* در آبان‌ماه ۱۳۶۷ در چاپ‌خانه‌ی بهمن در ۳۲۰۰ نسخه راهی بازار شد. این کتاب ۲۳۷صفحه‌ای، در هفت گفتار با عنوان‌هایی به این شرح نوشته و تدوین شده است: «آغاز تدوین دیوان حافظ»، «دوره‌ی رواج نسخه‌های خطی»، «دوره‌ی رواج چاپ»، «تاریخچه‌ی شناسایی، معرفی و استفاده از نسخه‌های خطی قرن نهم»، «بررسی انتقادی سه چاپ مشهور قزوینی، فرزاد و خانلری»، «از سخن حافظ تا ضبط نسخه‌های خطی و از ضبط نسخه‌های خطی تا نمونه‌های چاپی» و «ضوابط تدوین غزل‌های حافظ».

فهرست عناوین درشت و ریز این هفت گفتار، مشتمل بر ۴۹ مورد است که همه خواندنی و درخور توجه‌اند، ولی از آن‌ها می‌گذریم و تنها از نقدهای نویسنده بر سه تصحیح علامه «قزوینی- غنی»، «مسعود فرزاد» و «خانلری» از دیوان حافظ گزارشی را ارائه می دهیم.

۲. گزارش نقدهای نیساری

نقدهای مورد نظر، به ترتیبی که در کتاب *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ* آمده است، گزارش می‌شود.

۱.۲. نقد حافظ قزوینی- غنی

از کتاب ۲۳۷صفحه‌ای *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*، ۹۶ صفحه به نقد و بررسی سه تصحیح دیوان حافظ، یعنی نسخه‌های «قزوینی- غنی»، «مسعود فرزاد» و «خانلری» اختصاص یافته و از این ۹۶ صفحه، ۴۸ صفحه، به نقد نسخه‌ی قزوینی مختص شده است.

نسخه‌ی مکتوب سال ۸۲۷ قمری که متعلق به خانواده‌ی شادروان سیدعبدالرحیم خلخالی است و اساس چاپ ۱۳۰۶ خلخالی از دیوان حافظ در ۹۱ سال پیش است، پس

از گذشتن ۱۶ سال از آن، در سال ۱۳۲۰ به همت پژوهشگر سترگ، محمد قزوینی و همکاری غنی، به زیور چاپ آراسته شده است. نسخه‌ی ۸۲۷ تا سال ۱۳۴۹ به‌عنوان قدیم‌ترین نسخه‌ی خطی دیوان حافظ به‌حساب‌می‌آمد. چاپ این نسخه‌ی خطی که نخست به همت خلخالی سپس به کوشش قزوینی و غنی صورت می‌گیرد، در ایران به منزله‌ی نقطه‌ی آغازی در چاپ غزل‌های حافظ به‌شمارمی‌رود. البته با چاپ قزوینی از این نسخه، نه‌تنها میدان برای حضور نسخه‌ی خلخالی تنگ می‌گردد، که چاپ قزوینی، همچنان به‌عنوان بهترین نسخه‌ی چاپی از دیوان حافظ محسوب می‌شود و هنوز در بازار حافظ‌خوانی و حافظ‌پژوهی، حضوری چشمگیر دارد.

با توجه به غلط‌های فاحشی که از نسخه‌ی خطی ماخذ قزوینی به نسخه‌ی چاپی ایشان راه یافته و برخی اشکال‌های دیگر که بر چاپ وی وارد است و نیساری آن‌ها را با دقت و نقد عالمانه و موشکافانه‌ی خود نشان داده است، می‌توان به ارزش کار نیساری و حضور قاطع ایشان پی برد.

بنا به گزارش نیساری، قزوینی و غنی، نسخه‌ی خطی خلخالی را با نسخه‌ی چاپی خلخالی مقابله و اختلاف‌های آن‌ها را در حاشیه‌ی یک نسخه‌ی چاپی خلخالی یادداشت می‌کنند و سال‌های بعد نیساری در مسیر حافظ‌پژوهی به دنبال نسخه‌ای که دارای یادداشت‌های قزوینی است به جاهای مختلفی سر می‌زند ولی به آن نمی‌رسد. پس از جست‌وجوهای فراوان، به راهنمایی یکی از دوستان خود به نسخه‌ای از دیوان حافظ چاپ معرفت شیراز دست می‌یابد که پاره‌ای از یادداشت‌های قزوینی را به همراه داشته است و در نهایت با کمک شمس‌الدین خلخالی فرزند عبدالرحیم خلخالی، نسخه‌ی خطی ۸۲۷ را می‌آورند و در خردادماه ۱۳۶۶ هجری شمسی، یعنی ۴۶ سال بعد از چاپ قزوینی، به اتفاق هم و به مدت پنج‌ماه نسخه‌ی چاپی قزوینی را با نسخه‌ی ۸۲۷ خلخالی با هم مقابله و اختلاف‌های آن‌ها را در حاشیه‌ی یکی از نسخه‌های چاپی قزوینی–غنی از دیوان حافظ یادداشت می‌کنند.

یادآوری این نکته خالی از لطف نیست که گاه نام بزرگان مانع از آن می‌شود که کار آن‌ها نقد شود و یا بهتر بگوییم، برخی ناقدان، به سبب احترام یا ابهت نام‌های بزرگ و مطرح، اجازه‌ی ورود به حریم فکری و نقد آن‌ها را به خود نمی‌دهند؛ اما نیساری با نهایت ادب و

احترام برای علامه قزوینی، به حریم پژوهشی ایشان در تصحیح دیوان حافظ وارد می‌شود و نقدی دقیق و عالمانه را بر تصحیح ایشان از دیوان حافظ به دست می‌دهد.

برای اینکه با نقد و نظر نیساری درباره‌ی حافظ قزوینی- غنی بیشتر آشنا شویم، نخست در بند ۱ به مآخذ کار قزوینی در تصحیح دیوان حافظ اشاره می‌شود و در بندهای دیگر به پاره‌ای از ایرادهای نیساری بر کار ایشان پرداخته می‌شود.

۱.۱.۲. انتخاب مآخذ

علامه قزوینی، علاوه‌بر نسخه‌ی خطی ۸۲۷ خلخالی که در آن زمان قدیمی‌ترین نسخه‌ی چاپی دیوان حافظ محسوب می‌شده، تعدادی دیگر از نسخه‌های خطی را نیز می‌یابد و در مجموع با توجه به هجده نسخه، کار تصحیح دیوان حافظ را پی می‌گیرد. البته از چهار نسخه به‌عنوان نسخه‌های جانبی و تأییدکننده و از نُه نسخه‌ی دیگر که دیرتر به دستش می‌رسد، تنها در تصحیح مقدمه‌ی جامع دیوان و قصاید بهره می‌گیرد و از شرح سودی بر غزل‌های حافظ نیز بسیار استفاده می‌کند و از دو سه نسخه‌ی چاپی دیگر نیز کمک می‌گیرد.

۲.۱.۲. روش تدوین غزل‌ها

قزوینی در تصحیح و تدوین غزل‌ها به دو موضوع «کمیّت اشعار» و «صحّت و سقم عبارات» توجه می‌کند و در خصوص کمیت غزل‌ها و بیت‌ها، نسخه‌ی خلخالی را ملاک کار خود قرار می‌دهد و می‌گوید جز دو سه غزل، هرچه در نسخه‌ی خلخالی موجود نیست در سه نسخه‌ی دیگر هم که اساس کار است، نیست؛ اما وقتی قزوینی در مقدمه‌ی خود اظهار می‌کند که با هدف چاپی «مکمل و مصحح و مضبوط» از دیوان حافظ، به این کار اقدام نموده است. اگر سه نسخه‌ی دیگر اساس کار ایشان قرار است نقشی در تصحیح داشته باشند، باید می‌گفت که آن دو سه غزل که در نسخه‌ی خلخالی نیست، در کدام‌یک از دیگر نسخه‌های اساس اوست که متأسفانه در این مورد اشاره‌ای نکرده است؛ بنابراین اکنون به کمک نسخه‌های کهن و معتبر دیوان حافظ می‌دانیم که چند غزل زیر که از غزل‌های مسلم حافظ است، متأسفانه در نسخه‌ی قزوینی نیامده است:

۱. صبح دولت می‌دمد کو جام همچون آفتاب...

۲. مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید...

۳. ز دل بر آمدم و کار برنمی‌آید...

۴. جانا تو را که گفت که احوال ما مپرس...

۳.۱.۲. بیت‌های الحاقی

قزوینی در صفحه‌ی «م» مقدمه‌ی خود اظهار می‌کند که هرچه از غزل‌ها و بیت‌های متفرقه در نسخه‌ی خلخالی نبود، همه را مطلقاً کالعدم انگاشته است و در زیر همان صفحه می‌گوید: «مگر در دو سه مورد بسیار نادر، بعضی ابیات متفرقه‌ی مشتمل بر نام یکی از ممدوحین حافظ در آخر بعضی غزل‌ها...، احتیاطاً این ابیات را در جای خود برطبق سایر نسخ درج کردیم...»(نیساری،۱۳۶۷: ۱۰۳)؛ درصورتی‌که در مقایسه‌ی نسخه‌های چاپی او با نسخه‌ی خطی خلخالی، متوجه می‌شویم که در ۲۰ مورد، ۳۱ بیت بر ضبط غزل‌های نسخه‌ی خلخالی افزوده شده است.

۴.۱.۲. تغییرها در ترتیب بیت‌ها

قزوینی در مقدمه‌ی مشروح و مفصل خود درباره‌ی ترتیب بیت‌ها و تغییراتی که داده است، سخنی به میان نیاورده است و ازآنجاکه تصریح نموده که از نظر کمیت، منحصراً نسخه‌ی خلخالی را اساس کار خود قرار داده است، این‌گونه برداشت می‌شود که از نظر ترتیب ابیات غزل‌ها نیز از نسخه‌ی خلخالی پیروی کرده است؛ درحالی‌که در ضمن مقابله‌ی نسخه‌ی قزوینی با چاپ خطی خلخالی، مشاهده می‌شود که در ۲۱ مورد، تفاوت در نظم غزل‌ها رخ داده است که با وجود آنکه بر اصل عمل ایرادی وارد نیست، این تغییرها به حساب نسخه‌ی خطی خلخالی گذاشته شده است.

درخصوص غزل‌های مکرر نیز می‌گوید نسخه‌ی خلخالی دارای ۴۹۶ غزل است که با حذف یک غزل مکرر، به ۴۹۵ می‌رسد؛ درصورتی‌که در نسخه‌ی خطی خلخالی، تعداد ۶ غزل مکرر دیده می‌شود[۶] و جمع غزل‌های آن ۵۰۱ فقره است.[۷]

۵.۱.۲. اختلاف در کلمات و عبارات

پس از مقابله‌ی متن چاپی ۴۹۵ غزل مندرج در چاپ قزوینی با ضبط نسخه‌ی خلخالی، مشخص گردید که ۲۸۵ مورد اختلاف در متن آن وجود دارد! علاوه‌بر این، از ۱۳ موردی که در مقدمه‌ی قزوینی به‌عنوان نمونه‌هایی از غلط‌های فاحش مطرح شده است، ردیف نخست آن‌ها، مصراع «سوز دل بین که ز بس آتش اشکم چون شمع» است که این مورد در برخی نسخه‌های خطی دیگر هم به همین صورت آمده است و نمی‌توان آن را جزو غلط‌های فاحش نسخه‌ی خلخالی به‌شمارآورد.[۸]

۶.۱.۲. نسخه‌بدل‌ها

از ۲۸۵ مورد اختلاف میان نسخه‌ی خطی خلخالی و چاپ قزوینی، ۱۸۵ مورد آن را می‌توان در ردیف دیگرسانی‌های نسخه‌ای دانست که در اصطلاح پژوهشگران به نسخه-بدل مشهورند؛ زیرا ضبط نسخه‌ی خلخالی در این موارد، غلط و بی‌معنی نیست ولی در چاپ قزوینی، قرائت دیگری اختیار شده است.

متأسفانه زیر صفحه‌های چاپ قزوینی، تنها به ۲۰ مورد از اختلاف در نسخه‌بدل‌های نسخه‌ی خلخالی اشاره شده و به ۶۵ مورد دیگر از تغییر ضبط‌ها اشاره‌ای نشده است.[۹]

۷.۱.۲. املای ناجور

برای آشنایان با زبان فارسی روشن است که نگارش پاره‌ای از واژه‌ها در گذشته با امروز تفاوت‌هایی داشته است. این مسئله به‌خصوص در پیوند با چهار حرف «پ»، «چ»، «ژ»، «گ» و تفاوت آن‌ها که با چهار حرف «ب»، «ج»، «ز»، «ک» رعایت نمی‌شده است، یا پاره‌ای حرف‌ها و نشانه‌های نگارشی دیگر که گاه خوانش کلمات و تشخیص درست و غلط آن‌ها را با دشواری مواجه می‌کرده است، همیشه در پژوهش‌های نسخه‌ای اهمیت خاصی داشته است.

به‌عنوان مثال نشانه‌ی یای وحدت، یای نسبت، به دنبال کلمات مختوم به های بیان مصوت که در نسخه‌های خطی مانند نشانه‌ی اضافه و به صورت یای کوتاه «ء» نوشته می‌شده، در املای امروزی دیگر پذیرفته نیست. همچنین نشانه‌ی جمع «ها» به دنبال کلمه‌های مختوم به حرف «ه» بیان مصوت که در نسخه‌های خطی متصل به کلمه و با حذف «ه» از آخر کلمه نوشته می‌شده، اکنون بدون حذف «ه» و جدا از کلمه نوشته می‌شود.

البته در پنجاه‌شصت سال پیش، این دو مورد اخیر رعایت نشده است و به‌همین سبب در چاپ قزوینی نیز همه‌جا به جای نشانه‌ی یای وحدت و یای خطاب و یای نسبت، به دنبال کلمه‌های مختوم به های بیان واکه، نشانه‌ی همزه به‌کاررفته است و به‌طور مثال در بیت زیر، میان نشانه‌ی اضافه و نشانه‌ی یای وحدت، به دنبال کلمه‌ی «حلقه» در چاپ قزوینی، فرقی منظور نشده است:

مقیم حلقه ذکر است دل بدان امید که حلقه‌ی ز سر زلف یار بگشاید

از این‌ها گذشته، کلمه و ترکیب‌هایی مانند گله‌های شب فراق، خرقه‌ها، نافه‌ها، لطیفه‌ها، مژه‌ها و... در چاپ قزوینی به صورت گلهای شب فراق، خرقها، نافها، لطیفها و

مژه‌ها آمده است که ناشران امروزی برای ساده‌کردن کار خود آن‌ها را به همین صورت ارائه می‌دهند و بسیاری از خوانندگان در خوانش آن‌ها به دشواری می‌افتند. غیر از این‌ها، واژه‌هایی مانند «کنج» و «گنج» نیز در چند موضع از اشعار حافظ، با دشواری در خواندن و تشخیص درست آن‌ها روبه‌روست.[۱۰]

۸.۱.۲. غلط‌ها و اشتباه‌های دست‌نویسی چاپ قزوینی

بی‌گمان نخستین اقدام در تصحیح یک نسخه‌ی خطی، اصلاح اشتباه‌های دست‌نویسی آن است که علامه قزوینی نیز در مقدمه‌ی خود، بر این مهم تاکید کرده است. چنانکه بیش از این نیز گفته شد، در چاپ قزوینی ۱۶۰ اشتباه دست‌نویسی کاتب نسخه‌ی خطی خلخالی اصلاح گردیده است ولی باز دست‌کم ۲۷ اشتباه دیگر نسخه‌ی خطی در چاپ قزوینی راه یافته است. همچنین نیساری در گزارش خود، هفت غلط راه‌یافته در متن چاپی قزوینی از دیوان حافظ را با شماره‌ی غزل و بیت نقل می‌کند و چهار سهو در رونویسی را هم نشان می‌دهد.

۹.۱.۲. ضبط‌های نارسا

منظور از ضبط‌های نارسا، مواردی است که از نظر لفظ و معنا در مقایسه با ضبط دیگر، مقبول به‌نظرنمی‌رسد. شاید بیشتر این ضبط‌های نارسا که در هیچ نسخه‌ی دیگر نیست، درواقع یک اشتباه دست‌نویسی باشد.

نیساری وعده‌ی ارائه‌ی فهرست ضبط‌های نارسا را به‌عنوان پیوست ۱ به آخر کتاب موکول می‌کند که در پایان کتاب دیده نمی‌شود ولی در ادامه‌ی بحث خود می‌گوید که دست‌کم ۱۵ مورد از قرائت‌های رضایت‌بخش نسخه‌ی خطی خلخالی، در چاپ قزوینی به ضبط‌هایی تغییر یافته است که در صحت آن‌ها تردید وجود دارد و به هیچ‌یک از این تغییرها هم در حاشیه‌ی صفحه‌های چاپ قزوینی اشاره‌ای نشده است. برای این‌گونه موارد می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد:

غزل ۲۵۲، بیت سوم:

معرفت نیست در این قوم خدا را سببی　　تا برم گوهر خود را به خریدار دگر

در نسخه‌ی خطی، «خدایا» نوشته شده است و ضبط نسخه‌های کهن و معتبر قرن نهم نیز «خدایا سببی» است. در صفحه‌ی ۱۷۱ چاپ قزوینی که «خدا را» به جای «خدایا» چاپ

شده است. در زیر صفحه به ضبط اصلی نسخه‌ی خلخالی اشاره نشده و معلوم هم نگردیده که متن چاپی از کدام نسخه گرفته شده است.

غزل ۱۱۶، بیت هفتم:

کسی که از ره تقوا قدم بـــ رون ننهاد　　بـه عزم میکـده اکنون ره ســـفر دارد

در نسخه‌ی خطی خلخالی «سر سفر دارد» کتابت شده و در نسخه‌های قرن نهم نیز «ره سفر» دیده نشده است و در زیر صفحه نیز تصریح نشده که این تغییر به استناد کدام نسخه در چاپ قزوینی آمده است.

غزل ۶۵، بیت هفتم:

سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیســت　　معنی عفو و رحمت آمرزگار چیســـت

در نسخه‌ی خطی خلخالی «گرش نیست اعتبار» نوشته شده و در نسخه‌ی کهن نیز مانند نسخه‌ی خلخالی است و معلوم نیست این تغییر از کجا به چاپ قزوینی راه پیدا کرده است.

غزل ۲۰۶، بیت هشتم:

رشته‌ی تسبیح اگر بگسست معذورم بـدار　　دستم اندر دامن ساقی سیمین ساق بـــود

در نسخه‌ی خطی خلخالی، «دستم اندر ساعد» نوشته شده است و در هیچ نسخه‌ی خطی معتبر نیز «دامن» به جای «ساعد» نیامده است و در زیر صفحه هم گفته نشده است که «دستم اندر دامن ساقی» از کدام نسخه گرفته شده است.

نیساری در ادامه‌ی نقد خود بر چاپ قزوینی از دیوان حافظ، احتمال می‌دهد که چون نسخه‌ی اساس چاپ قزوینی، نسخه‌ی خطی ۸۲۷ خلخالی بوده است، در موقع رونویسی متن قزوینی، از نسخه‌ی چاپی خلخالی استفاده شده باشد و پاره‌ای اشتباه‌هایی که به متن چاپی قزوینی راه یافته از طریق نسخه‌ی چاپی خلخالی راه یافته باشد. نیساری در پایان نقد خود بر چاپ قزوینی، به‌عنوان نتیجه‌گیری می‌گوید:

چاپ قزوینی در مدت چهل‌وهفت سال که از تاریخ انتشار آن می‌گذرد، بیش از هر متن دیگری از دیوان حافظ، تجدید چاپ شده و خواننده داشته و در نسخه بدل‌ها به آن استناد شده است و علاقه‌مندان به پژوهش در دیوان حافظ نیز از چاپ قزوینی در دو ویژگی بهره گرفته‌اند: یکی در نقش معرفی نسخه‌ی خطی مکتوب به سال ۸۲۷ و دیگری در چهره‌ی یک متن منقح و مورد اعتماد و مستند از شعر حافظ که باید گفت: چاپ

قزوینی با همه‌ی محسنات خود، چون در ضبط غزل‌ها با نسخه‌ی خطی ۸۲۷ در ۲۸۵ مورد مغایرت دارد و از این مقدار، در ۲۱۱ مورد غیر از غلط‌های چاپی، به ضبط اصلی نسخه‌ی خطی اشاره نشده است و ۳۱ بیت نیز از منابع دیگر بر محتوای غزل‌ها افزوده شده است، طبعاً معرف تمام‌عیار نسخه‌ی مورخ ۸۲۷ نیست و در حکم یک چاپ مستند تک‌نسخه‌ای تلقی نمی‌شود و هرچند عده‌ای متن غزل‌های حافظ را در قالب و به صورتی می‌پذیرند که با آن انس و الفت گرفته‌اند، توقع و انتظار پژوهشگران از یک چاپ مستند آن است که مطمئن شوند هر کلمه و عبارتی در غزل‌ها، مستند به منابعی کهن و معتبر است. بنابراین با پیش‌رفت‌هایی که از جهت شناسایی و امکان بررسی انتقادی اختلاف ضبط‌ها در ده‌ها نسخه‌ی معتبر قرن نهم فراهم گردیده است، چاپ ۱۳۲۰ علامه قزوینی را نمی‌توان یک متن مستند با مقیاس‌ها و معیارهای امروز به‌شمار آورد.

۲.۲. نقد حافظ مسعود فرزاد

نیساری، ضمن اینکه شیوه‌ی مسعود فرزاد را در تصحیح غزل‌های حافظ ذوقی می‌داند، به نقد و بررسی چهار ویژگی از کار فرزاد یعنی «مراحل پنج‌گانه»، «انتخاب منابع»، «گردآوری متون منسوب به حافظ» و «تشخیص صحت کلمات» می‌پردازد و زیر عنوان «مراحل پنج‌گانه»، با اعتقاد به اینکه در تصحیح غزل‌های حافظ باید به سه ماده‌ی «غزل»، «بیت» و «کلمه» عنایت داشت، معیارهای فرزاد را برای تصحیح شعر حافظ مشتمل بر این پنج مورد برمی‌شمارد: ۱. جمع‌آوری مجموع متن منسوب به حافظ؛ ۲. تشخیص اصالت غزل‌ها؛ ۳. تشخیص صحت کلمات؛ ۴. تشخیص اصالت ابیات؛ ۵. تشخیص توالی اصیل ابیات.

مسعود فرزاد درباره‌ی معیارهای پنج‌گانه‌ی خود می‌گوید: «یک شرط مسلم کار علمی آن است که اولاً هر مرحله‌ی کار از مراحل دیگر تفکیک شود و از آن گذشته، توالی مراحل کار صحیحاً تنظیم و به‌دقت در ضمن عمل رعایت شود؛ زیرا منتقد نمی‌تواند قبل از تکمیل مطالعه در هر مرحله، به کار مربوط به هیچ‌یک از مراحل بعدی بپردازد» (نیساری،۱۳۶۷: ۱۴۸). استاد نیساری ضمن تأیید این مطلب که هر محققی می‌تواند برای خود شیوه و برنامه‌ی تحقیقاتی ویژه‌ای داشته باشد، می‌گوید: «خواننده‌ی گزارش‌های تحقیقی فرزاد، حق دارد بپرسد که اگر پژوهنده می‌تواند نتایج تحقیقات خود را پس از

طی بررسی‌های لازم درباره‌ی یک غزل (از بابت اصالت آن و ترتیب صحیح ابیات و صحت کلمات) به صورت قطعی و نهایی یک‌جا در اختیار خواننده قرار دهد، چرا این نتیجه را در اجرای جداگانه به صورت ناقص و مشروط و موکول به تکمیل در فرصت بعدی قرار می‌دهد؟»

فرزاد گاهی مسئله‌ای را که باید در مرحله‌ای معین، فیصله یابد، برخلاف طرح و نظر خود، ناقص و مبهم رها می‌کند و جواب قطعی آن را به طی مرحله‌ی بعدی موکول می‌کند؛ به‌طور مثال در کتاب *حافظ، صحت کلمات و اصالت غزل‌ها* که باید تکلیف اصالت غزل‌ها روشن شود، در مورد غزل شماره‌ی ۲۶۷ می‌نویسد: «درباره‌ی اصالت این غزل نیز ذهن من خالی از شک نیست ولی جواب نهایی این مسئله موکول به طی مرحله‌ی تشخیص اصالت ابیات این غزل خواهد بود» (همان:۱۴۹).

نیساری زیر «انتخاب منابع» از میان منابع دوازده‌گانه‌ی فرزاد، تنها سه منبع را متعلق به قرن نهم می‌داند و نسخه‌ی خطی ۸۹۳ را به منزله‌ی نسخه‌ی اساس کار ایشان برمی‌شمارد و چهار متن چاپی خلخالی، لکنهور، قدسی و پژمان را نیز جزو دوازده نسخه‌ی فرزاد برمی‌شمارد و نظر فرزاد را که دوره‌های زمانی نسخه‌برداری از غزل‌های حافظ را به سه دوره‌ی قرن نهم، قرن دهم تا اواسط قرن یازدهم و از اواسط یازدهم به بعد می‌داند و نسخه‌های خود را نماینده‌ی هر سه دوره می‌خواند، درست و پاسخگو نمی‌داند.

نیساری در زیر «متون منسوب به حافظ» نیز با توجه به این مطلب که فرزاد می‌گوید نخست باید همه‌ی اشعار حافظ یک‌جا گردآوری شود و در مرحله‌ی دوم تحقیق، به مدد قضاوت انتقادی، غزل‌های مردود و مشکوک و غیر اصل کنار گذاشته شود، می‌گوید: اگر از ابتدا به مدد قضاوت انتقادی یا هر ضابطه‌ی دیگر می‌دانیم غزلی در شأن حافظ نیست و مردود است، چه لزومی دارد که رنج حمل بار سنگین چنین کاری را تا مخزن اشعار حافظ بپذیریم و پس از بررسی انتقادی به این نتیجه برسیم که باید آن را دوباره به جای اول برگردانیم؟ ایشان همچنین می‌گوید از میان ۷۱۹ غزل موجود در متن جامع نسخه حافظ فرزاد و ۲۳ غزل مندرج در بخش ضمایم آن، بیش از ۳۰۰ غزل به گروه غزل‌های مشکوک و مردود تعلق دارد و مقداری بیت‌های زاید نیز به‌چشم می‌خورد.

نیساری زیر عنوان «مسئله‌ی تشخیص صحت کلمات» نخست این قول فرزاد را نقل می‌کند که: «حافظ فقط اوراق متفرق و پاکنویس‌نشده‌ای به جا گذاشت... و بر اثر مصایبی

که در سال‌های آخر عمرش (مخصوصاً از زمان عزیمت به یزد به بعد) بر او وارد آمد، توانایی و فرصت آن را نیافت که از حیث کلمات و مخصوصاً از حیث عده و توالی ابیات، متن نهایی غزل‌های خود را آنچنان که مطلوب او بود تنظیم کند... باید در این موارد ببینیم از آن ماده‌ی خام که او به جا گذاشت، امروزه با اتکا بر اصول شعری و هنری و انتقادی خود حافظ تا چه اندازه می‌توانیم به کمال مطلوبی که خودش به علت ناراستی روزگار و غدر اهل عصر هرگز بدان دست نیافت نزدیک بشویم»(نیساری، ۱۳۶۷: ۱۵۲)

نیساری در پاسخ ایشان نیز می‌گوید: از این بیان معلوم می‌شود که مؤلف در تصحیح متن غزل‌های حافظ در جست‌وجوی کمال مطلوبی است که حتا یک درجه بالاتر از مدارکی است که از حافظ به‌جامانده و او آن‌ها را به مادهٔ خام تشبیه می‌کند. در تعیین ضابطه‌ی تشخیص صحت کلمات، نظر فرزاد این است که رأی اقدم نسخ و همچنین رأی اغلب منابع از همه‌ی دلایل دیگر نسبتاً سست‌تر و غیرقابل اعتمادتر است (همان: ۱۵۳).

فرزاد در جست‌وجوی حافظ صحیح، هر کلمه‌ای را که به ذوق و سلیقه‌ی خود مناسب می‌بیند حتا از متن یا حاشیه‌ی یک چاپ مغلوط نیز برمی‌گزیند؛ چنانکه اظهار نظر زیر از فرزاد مثالی است از میان موارد بسیار درباره‌ی منبع یکی از قرائت‌ها: «... متن مطابق قرائت منحصر در ق (چاپ قدسی) است و بر فرض هم تصرف جدید باشد، آن را بر هر دو قرائت دیگر مرجع می‌دانم. «ق» خدمت دقیقی به حافظ کرده و این بیت را از ابهام نجات بخشیده است. به‌هرحال این از مواردی است که هیچ‌یک از نسخ قدیم (و به اصطلاح مشهور و معتبر) صورت رضایت‌بخشی برای متن، ضبط نکرده‌اند» (نیساری، ۱۳۶۷: ۱۵۴).

فرزاد در جایی دیگر در پاسخ این سؤال که مسئله‌ی انتخاب از میان نسخه‌بدل‌ها باید متکی بر چه ملاک و ضابطه‌ای باشد، می‌گوید: «در کتاب حاضر در هیچ موردی متعمداً ذوق شخصی را دخالت نداده‌ام؛ بلکه همواره خواسته‌ام نتیجه‌ی کار من مبتنی بر قضاوت بی‌غرضانه و منطقی درباره‌ی قرائت‌های مختلف مضبوط در منابع متن باشد...» (همان:۱۵۴).

و در جایی دیگر، در پاسخ به نقل قولی که از خلخالی شده مبنی‌بر اینکه تصحیح غزل‌های حافظ با قریحه‌ی شخصی مشکل و بلکه محال است، می‌گوید: «من رفع همه‌ی این

مشکلات یا لااقل اغلب آن‌ها را به‌وسیله‌ی سلیقه‌ی شخصی ممکن می‌دانم و جز به وسیله‌ی شخصی ناممکن...» (همان:۱۵۵).

نیساری می‌گوید فرزاد نخست متن هر غزل را به صورتی که از منابع خود برگزیده می‌آورد و بعد زیرعنوان «یادداشت تحقیقی» اگر توضیحی را در مورد اصالت غزل لازم بداند می‌افزاید و آنگاه متن منتخب خود را با نسخه‌بدل‌های دیگر مقایسه می‌کند.

باید گفت درخصوص یادداشت‌های تحقیقی فرزاد به غیر از نارسایی منابع و استناد به ضبط‌های نارسا و اشتباه در نقل و رونویسی، عوامل دیگری نیز دخالت دارند؛ ازجمله: اشکال در خواندن نسخه‌های خطی، تفسیرهای مبتنی‌بر ذوق و استنباط شخصی، تناقض میان متن منتخب و یادداشت‌های تحقیقی، اظهارنظرهای ضد و نقیض و توسل به تصحیح قیاسی!

نیساری در ادامه‌ی نقد خود بر کار فرزاد، با ذکر این نکته که شرح و توضیح همه‌ی عوامل مورد اشاره موجب طولانی‌شدن بحث می‌شود، زیر عنوان‌های «اشتباه در نقل و رونویسی»، «تناقض میان متن منتخب و یادداشت تحقیقی»، «نقل غلط‌های چاپی به گزارش از نیمه‌راه»، «اشکال در خواندن نسخه‌های خطی»، «اظهارنظرهای ضد و نقیض»، «تصحیح قیاسی» و «نتیجه‌گیری»، نقدهای نکته‌سنج و سازنده‌ای را بر کار مسعود فرزاد وارد می‌کند که برای جلوگیری از درازشدن دامنه‌ی سخن، از ورود به آن‌ها پرهیز و به ذکر چند ایراد بسنده می‌شود. خوانندگان علاقه‌مند و کنجکاو می‌توانند به کتاب ارزشمند *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ* مراجعه کنند.

نیساری با توجه به این گفته‌ی فرزاد که پس از چاپ جامع نسخ، چند غلط چاپی معدود در آن دیدم و هیچ‌کدام هم غلط فاحش نیست و...، می‌گوید: مؤلف در متن منتخب خود به جای اینکه متن صحیح یعنی ضبط اصلی نسخه‌ی خطی اساس را در نظر بگیرد، اشتباه‌های رونویسی یا چاپی کتاب جامع را مورد استفاده قرار داده است.[۱۱]

در رونویسی نسخه‌ی خطی «م»، اشتباه‌های متعددی رخ داده است که غلط‌های چاپی راه‌یافته در متن غزل‌ها دست‌کم ۷۸ فقره است و چنانکه فهرست‌وار گفته شد، اشکال در خواندن نسخه‌های خطی و اظهار نظرهای ضد و نقیض نیز در کار فرزاد خیلی چشمگیر است.[۱۲]

درخصوص اظهار نظرهای ضد و نقیض فرزاد می‌گوید گاهی در جایی می‌نویسد: «به خاطر ندارم که هیچ‌جا حافظ چنین کلمه‌ای به کار برده باشد» و در جایی دیگر کلمه‌ای مطرود را «حافظ‌وار» و گفته‌ی اصیل حافظ برمی‌شمارد! به عنوان نمونه در جایی می‌نویسد «شبخوان»، مزیت قاطع بر نسخه‌ی بدل «خوشخوان» دارد و در جایی دیگر می‌نویسد «شبخوان» نسخه‌بدل غلطی است! یا در جایی درباره‌ی مصراع «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند» می‌گوید حافظ در کلمات «چمان، چرا، چمن»، صنعت تکرار را رعایت کرده است و در جایی دیگر مصراع «زین چمن سایه‌ی آن سرو روان ما را بس» را در متن آورده و درباره‌ی نسخه‌ی بدل «سرو چمان» می‌نویسد: «سرو چمان غلط آشکار است؛ سرو نمی‌تواند بچمد» درباره‌ی مصراع «بهای باده‌ی چون لعل چیست، گوهر عقل» در مقایسه‌ی «گوهر» با نسخه بدل «جوهر» می‌نویسد که «متنِ [گوهر] را مرجّح می‌دانم... [زیرا] تجارت گوهر می‌توان داشت اما تجارت جوهر غیرمصطلح است» (همان:۱۶۱-۱۶۲) و در صفحه‌ی مقابل در متن غزل ۱۹۷، این مصراع را می‌خوانیم: بهای باده‌ی چون لعل چیست، جوهر عقل.

ایشان در جایی نیز می‌گوید: «حافظ هنگام تخلص، یا «حافظ» می‌گوید یا «حافظا» و به خاطر ندارم که در هیچ موردی «ای حافظ» به کار برده باشد» و استاد نیساری در پاسخ ایشان می‌گوید: اگر این راه کوتاه «به‌خاطرنداشتن» و اتکا به حافظه اختیار نمی‌شد، مصحح با یک مراجعه‌ی ساده به ابیات تخلص در متن منتخب خود می‌توانست این چند نمونه را بیابد: «ای حافظ ار مراد مسیر شدی مدام...»، «تو آتش گشتی ای حافظ ولی با یار در نگرفت» و «چو عندلیب، فصاحت فروشد ای حافظ» (همان:۱۶۳).

نیساری در بخش پایانی نقد خود، زیر عنوان «نتیجه‌گیری»، با یادآوری این مطلب که شادروان فرزاد در تنظیم ده جلد کتاب جامع نسخ حافظ، زحمات زیادی متحمل شده است و شاید کار ایشان از این نظر که دربرگیرنده‌ی همه‌ی اشعار اصیل و مشکوک و مردود حافظ است، برای بعضی از خوانندگان جالب باشد، می‌گوید با مقابله‌کردن متن چاپی جامع نسخ فرزاد با نسخه‌ی خطی ۸۹۳ که نسخه‌ی اساس ایشان بوده است، به تغییراتی به شرح زیر رسیده است:

۱. غلط‌های چاپی ۷۸ فقره که از این تعداد در غلط‌نامه‌ی آخر کتاب *جامع نسخ*، تنها به ۸ مورد اشاره شده است؛

۲. اشتباه در نقل و رونویسی از نسخه‌ی خطی، ۵۷ فقره؛
۳. بدخوانی نسخه‌ی خطی ۱۲ فقره؛
۴. تغییر املای نسخه‌ی خطی ۶۸ فقره.
بنابراین جمع اشتباه‌های یادشده که در حاصل کار فرزدا به‌چشممی‌خورد ۲۱۵ مورد است!

جالب است که فرزاد در مقدمه‌ی جلد اول کتاب *حافظ، صحت کلمات* درباره‌ی غلط‌های جامع نسخ حافظ می‌نویسد: «لازم است کسی در آینده زحمت مقابله‌ی مجدد جامع نسخ حافظ را با همه‌ی منابع دوازده‌گانه خطی و چاپی من بکشد و مقابله‌نامه‌ی کامل را که شامل موارد اختلاف هریک از آن منابع با متن چاپ‌شده‌ی جامع نسخ حافظ باشد، تنظیم و منتشر کند تا در چاپ دوم کتاب مزبور مورد استفاده قرار بگیرد...» (همان: ۱۶۶)

۳.۲. نقد حافظ خانلری

چاپ نخست دیوان حافظ به کوشش خانلری در یک جلد و در سال ۱۳۵۹ در بنیاد فرهنگ ایران و چاپ دوم آن در دو جلد و در سال ۱۳۶۲ در انتشارات خوارزمی منتشر شده است. منابع مورد استفاده‌ی مصحح، چهارده نسخه است که ۹ نسخه‌ی از آن کامل و ۵ نسخه منتخب هستند که در میان ۹ نسخه، کهن‌ترین، نسخه‌ی مورخ ۸۱۳ است.

مصحح از چاپ قزوینی- غنی به جای نسخه‌ی خطی ۸۲۷ با نشانه‌ی «ل» و از چاپ جلالی نائینی و نذیراحمد به جای نسخه‌ی خطی ۸۲۴ با نشانه‌ی «ی» استفاده کرده ولی در مواردی که متن منتخب بر ضبط منحصر در «ل» یا «ی» متکی می‌شود، متن چاپی با آن دو مطابقت ندارد. به‌طوری که در گزارش خانلری آمده است، ایشان در انتخاب غزل‌ها با توجه به سه نکته‌ی زیر کار خود را به پیش می‌برند که:
۱. چون هیچ نسخه‌ای از دیوان حافظ را از اشعار الحاقی و منسوب به دیگران خالی نمی‌دانسته، بنای کار خود را بر این گذاشته که آنچه را به‌طور مسلم از حافظ می‌شمرده ثبت کند.
۲. از درج اشعار سست و ضعیف که انتساب آن‌ها به حافظ دشوار است، صرف‌نظر نموده است.

۳. برای تفکیک غزل از قصیده، برخلاف معمول که تنها به اختلاف در شماره‌ی ابیات آن‌ها توجه کرده‌اند، به مضمون شعر توجه نموده است (نیساری،۱۳۶۷:۱۷۰-۱۷۱).

نیساری می‌گوید مصحح، نکته‌ی اول و دوم را تنها در مورد غزل‌هایی که منحصراً در یک یا دو نسخه مضبوط بوده‌اند، رعایت کرده و غزل‌هایی را که در سه نسخه یا بیشتر آمده‌اند، قطع‌نظر از هر خصوصیتی که داشته‌اند، در متن آورده است و در خصوص نکته‌ی سوم نیز، تنها چکامه‌ی جوزا سحر نهاد حمایل برابرم...» را که مشتمل بر ۲۶ بیت است به قسمت قصاید برده‌اند و بقیه‌ی قصیده‌های کوتاه را در ردیف غزل‌ها و در متن حفظ کرده‌اند.

نیساری روش مصحح در انتخاب کلمات و عبارات غزل‌ها را در سه ضابطه برمی‌شمارد و پس از آن زیر عنوان «تصحیح قیاسی»، نخست این قول خانلری را می‌آورد که: «در سراسر آثار خواجه‌ی شیراز ابداً یک کلمه نیاورده‌ایم که مبتنی و متکی بر یکی از نسخه‌های اساس کار ما نباشد؛ یعنی هیچگاه کلمه‌ای از خود نیفزوده و نکاسته‌ایم و کلمه‌ای یا عبارتی را به حکم ذوق و سلیقه شخصی تغییر نداده یا در آن تصرفی روا نداشته‌ایم و اگر در چند مورد اظهار نظری کرده‌ایم در حاشیه‌ی متن اشعار بوده و بدان تصریح شده است» (نیساری،۱۳۶۷: ۱۷۳)

برخلاف نظر مصحح که می‌گوید تصحیح‌های قیاسی وارد متن نشده‌اند، چند مورد وارد متن شده‌اند؛ برای نمونه:

۱. در غزل ۲۰/۱- از مجموع ۸ منبع غزل، ۵ نسخه «گل حمرا» و ۳ نسخه گل «حمری» است که متن منتخب به صورت «گل خمری» نشان‌دهنده‌ی تصحیح قیاسی است که در قسمت اختلاف نسخه‌ها هم به آن اشاره‌ای نشده است.

۲. در غزل ۲۵، مصراع دوم بیت دوم به صورت «وقت رندی و طرب‌کردن زندان برجاست» ضبط شده و در بخش ویژه‌ی اختلاف نسخه‌ها هم قید شده که متن، تصحیح قیاسی است.

۳. در غزل ۳۷۲/۲، در متن «عبوس زهد به وجه خمار بنشیند» آمده و در قسمت نسخه‌بدل‌ها گفته شده که همه‌ی نسخه‌ها «ننشیند» است و «بنشیند»، تصحیح قیاسی است.

۴. در غزل ۲۲۷/۷ متن منتخب «تا وقت آن برآید» است که متکی بر هیچ‌یک از نسخه‌بدل‌ها نمی‌باشد.

۵. در غزل ۲۵۷/۵ متن «اگرچه مست خرابی» است که باز متنِ منتخب، پشتوانه‌ای ندارد. در صفحه‌ی ویژه‌ی نسخه‌بدل‌ها برخی نشانه‌های اختصاری غزل‌ها از قلم افتاده و اصلاح نیز نگردیده‌اند که می‌توانند موجب نارسایی در بررسی‌های مربوط به پشتوانه‌ی متن گردند.

در ترتیب ابیات غزل‌ها و نقل نسخه‌بدل‌ها از جمله در معرفی نسخه‌بدل‌ها و ضبط آن‌ها و مواردی دیگر نیز اشتباه‌هایی رخ داده است که برای پرهیز از طولانی‌شدن کلام از ذکر آن‌ها خودداری می‌شود. علاقه‌مندان می‌توانند به کتاب مقدمه‌ای *بر متن غزل‌های حافظ* صفحه‌های ۱۷۵ تا ۱۸۰ مراجعه کنند.

آن‌گونه که در مقدمه‌ی چاپ اول تصحیح خانلری آمده است، کار مقابله‌ی نسخه‌های عکسی و پاکنویس متن به دست کارمندان فرهنگستان ادب و هنر وقت انجام گرفته و مصحح با اعتماد به دقت و موشکافی متصدیان مورد اشاره، دیگر اقدام به مقابله‌ی ضبط نسخه‌های خطی را با متن منتخب و قسمت نسخه‌بدل‌ها ضروری ندانسته و در جلد دوم آورده است که «متن و حاشیه مورد تجدیدنظر واقع شده و تصحیح‌هایی که لازم به نظر آمده در آن انجام گرفت...» (همان:۱۸۹)

بنا به گفته‌ی نیساری میزان اشتباه‌ها به حدی است که بسیاری از بررسی‌های پژوهشی را از بابت کشف پشتوانه‌ی قرائت‌های متن یا آگاه‌ساختن از ضبط اصلی نسخه‌های خطی نااستوار می‌سازد؛ برای مثال در غزل شماره‌ی ۳۷۸، مصراع اول بیت ۵ در متن منتخب، «برو ای طایر میمون همایون‌آثار» به ضبط منحصر در نسخه‌ی «ل» (چاپ قزوینی) مستند می‌باشد؛ اما از یادداشت پاورقی صفحه‌ی ۲۶۵ چاپ قزوینی برمی‌آید که متن این مصراع از شرح سودی و چاپ سنگی تبریز گرفته شده است.

در غزل شماره‌ی ۲۸۵ نیز بیت نهم به صورت «بدان گهر نرسد دست هر گدا حافظ» است که در ۱۱ نسخه آمده و چهار نسخه بیت ۹ را ندارند و در صفحه‌ی مقابل برای هفت نسخه‌ی باقیمانده، نسخه‌بدل‌های متفاوتی مانند «بدان کمر» و «به آن کمر» قید گردیده است که با این حساب، نسخه‌بدل مربوط به نسخه‌ی «ی»، «به آن گهر» است ولی این نسخه‌بدل هم از روی متن چاپی نقل شده است و ضبط اصلی نسخه‌ی «ی»، «به آن کمر» می‌باشد.

۳. نتیجه‌گیری

در حوزه‌ی علوم انسانی، پژوهش‌های ادبی، دامنه‌ای وسیع دارند و در پژوهش‌های ادبی نیز، کارنامه‌ی حافظ‌پژوهی، دفتری پر برگ و بار دارد و از میان حافظ‌پژوهان نیز نام سلیم نیساری به روشنی می‌درخشد. پژوهش‌های اساسی نیساری را در حوزه‌ی حافظ‌پژوهی به منزله‌ی سه‌ضلع یک مثلث می‌توان مطرح کرد که در عین پیونداشتن با هم، از استقلال لازم نیز برخوردارند و نگارنده آن‌ها را «سه گانه‌ی نیساری» نامیده و براساس یکی از آن‌ها یعنی کتاب *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*، از سه نقد ایشان بر سه تصحیح معروف از دیوان حافظ، گزارشی را ارایه کرده است.

آنچه از این گزارش یا مقاله می‌توان نتیجه گرفت، در سه بند و به صورتی فشرده به شرح زیر یاد می‌شود:

۱. حضور مکتوب نیساری در حوزه‌ی حافظ‌پژوهی، خیلی برجسته‌تر از حضور شفاهی ایشان در این عرصه است.

۲. پشت‌کار و دقت مثال‌زدنی و ستودنی نیساری، نه‌تنها دو عامل مهم توفیق ایشان در پژوهش‌هایش بوده است، بلکه با قاطعیت می‌توان گفت که هرجا این دو مهم دست به دست هم دهند، کارهایی ارجمند و ماندگار رقم می‌خورند.

۳. به‌نظرمی‌رسد آنچه بیش از بقیه‌ی موضوع‌ها در حوزه‌ی حافظ‌پژوهی می‌تواند سازنده و راهگشا باشد، نقد پژوهش‌های انجام‌گرفته به‌ویژه نقد کارهای مطرح از پژوهشگران صاحب‌نام است؛ چنانکه در سه نقد عالمانه و موشکافانه‌ی نیساری به روشنی می‌توان دریافت که از نام‌های بزرگی مانند زنده‌یادان قزوینی و خانلری نیز ممکن است خطاهای بزرگی سر بزند که بیان آن‌ها برای دیگران، می‌تواند مایه‌ی عبرت و دقت بیشتر در کارهایشان شود.

یادداشت‌ها

۱. خرمشاهی، بهاءالدین. *غزل‌های حافظ* (تدوین سلیم نیساری)، انتشارات الهدی، چاپ دوم (۱۳۷۱).

۲. کتاب دیگر نیساری که گسترش یافته‌ی کتاب *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ* اوست، کتاب *تبصره‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ* نام دارد که چاپ نخست آن در سال ۱۳۹۲ در انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی در ۲۰۸ صفحه به چاپ رسیده است.

۳. نیساری سال‌ها پیش، از دیوان حافظ نسخه‌ای با عنوان غزل‌های حافظ را چاپ کرد که از پشتوانه‌ی نسخه‌های زیادی برخوردار نبود و پس از آن براساس چهل‌وسه نسخه‌ی خطی قرن نهم غزل‌های حافظ را تصحیح کرد که به خط محمد سلحشور و به همت انتشارات بین‌المللی المهدی (چاپ دوم ۱۳۷۱) چاپ شد و در سال ۱۳۷۷براساس چهل‌وهشت نسخه‌ی خطی سده‌ی نهم، دیوان حافظ را در انتشارات سینانگار به چاپ رساند و ویرایش دوم آن را براساس ۵۱ نسخه‌ی قرن نهم در انتشارات سخن از چاپ درآوردند. البته در مقدمه‌ی دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ (چاپ فرهنگستان زبان و ادب فارسی ۱۳۸۵) پنجاه نسخه‌ی مورد توجه ایشان قرار گرفته است.

۴. برای آگاهی بیشتر از چگونگی نسخه‌ها و مراحل کار، به مقدمه‌ی مفصل *دفتر دگرسانی‌ها* رجوع شود.

۵. برای آگاهی بیشتر از شیوه‌ی کار در تصحیح دیوان حافظ، به مقدمه‌ی آن یا مقدمه‌ی *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* می‌توان مراجعه نمود.

۶. برای آگاهی از غزل‌های مکرر می‌توان به *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*، صفحه‌ی ۱۰۶ رجوع کرد.

۷. ص ۱۰۶.

۸. همان: ۱۰۸.

۹. همان: ۱۰۹–۱۱۰.

۱۰.همان: ۱۱۱–۱۱۴.

۱۱.همان: ۱۵۷–۱۵۸.

۱۲. همان:۱۶۰–۱۶۳.

منابع

نیساری، سلیم.(۱۳۶۷). *مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*. تهران: چاپخانه‌ی بهمن.

ـــــــــــ.(۱۳۷۱). *غزل‌های حافظ*. تهران: الهدی.

ـــــــــــ.(۱۳۸۵). *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*. (دو جلد)، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
ـــــــــــ.(۱۳۸۷). *دیوان حافظ*. تهران: سخن.
ـــــــــــ. (۱۳۹۲). *تبصره‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

نقش سلیم نیساری در آموزش زبان فارسی و معرفی *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*

مدینه کرمی*
دانشگاه شیراز

چکیده

در این مقاله به دو حوزه‌ی مهم از فعالیت‌های سلیم نیساری پرداخته می‌شود؛ نخست، خدمات ارزنده‌ای که او در زمینه‌ی گسترش و ترویج زبان فارسی داشته که خود شامل تألیف کتاب درباره‌ی انشای فارسی، دستور خط فارسی و آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان است و حوزه‌ی دوم، حافظ‌پژوهی است: در این مقاله به‌طور مشخص به معرفی کتاب *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* و روش کار او در این کتاب پرداخته می‌شود. کتاب *فارسی یاد بگیرید* از نیساری پیشگام تألیف کتاب در این زمینه در داخل ایران بوده است. معیارهایی چون عنوان مناسب، کیفیت نگارش و چاپ، برخورداری از تصاویر رنگی جذاب برای کمک به یادگیری فراگیران، نگارش براساس چارچوب نظری و علمی دقیق متناسب با سطح پایه، استفاده از آوانگاری و نیز پیشگامی این کتاب در نوع خود، از جمله موارد شایستگی این اثر است. *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* دقیق‌ترین محاسبه‌ی اختلاف نسخه‌های حافظ و نسخه‌بدل‌های آن است که تاکنون در زمینه‌ی حافظ‌پژوهی نوشته شده است. نویسنده در این کتاب به معرفی برخی اصطلاح‌های رایج در تصحیح نُسَخ مانند تصحیح قیاسی، دگرسانی و تفاوت آن با اشتباه، اهم نسخ و شرایط آن و همچنین به معرفی ۵۰ نسخه‌ی دیوان حافظ مربوط به قرن۹ هجری پرداخته است. در مهم‌ترین بخش کتاب ۴۲۴ غزل حافظ را بر پایه‌ی نسخه‌های موجود و با درنظرگرفتن نوع بیان و سبک حافظ گزینش کرده و اختلاف نسخه‌ها و دگرسانی‌های آن‌ها را با ذکر جزئیات و شماره‌بندی‌های دقیق به‌صورت یک‌جا پیش روی مخاطب گذاشته است.

واژه‌های کلیدی: دگرسانی در غزل حافظ، نیساری، تصحیح، زبان فارسی.

---

*دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فاسی، دانشگاه شیراز، hafez_m@ymail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۵/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۲۲

۱. مقدمه

سلیم نیساری از حافظ‌پژوهان و استادان بزرگ زبان و ادبیات فارسی است که خدمات ارزنده‌ای به فرهنگ ایران‌زمین تقدیم کرده است. نکته‌ی جالب توجهی وجود دارد و آن اینکه بسیاری از بزرگان زبان و ادبیات فارسی، از جمله سلیم نیساری، ترک‌زبان بوده‌اند؛ یعنی به زبانی غیر از زبان مادری خود گرایش پیدا کرده، آن را به‌خوبی فراگرفته و در گسترش و ترویج آن شاید بیش از گویشوران آن زبان کوشیده‌اند. برای این امر می‌توان دلایلی ذکر کرد؛ از جمله:

الف) چون زبان دیگری، زبان مادری آن‌ها نیست، با وسواس و درنگ و دقت ویژه آن را فرامی‌گیرند؛ بنابراین شاید بیشتر و بهتر از اهل آن زبان به ظرایف و روابط اجزای کلام و اصول و قواعد آن زبان، اعم از حوزه‌ی دستوری(صرف و نحو)، آواشناسی، معنایی و... توجه نشان می‌دهند و بر آن مسلط می‌شوند و چون در این زمینه، اطلاعات دقیقی به دست می‌آورند، اشتیاق، آن‌ها را برمی‌انگیزد که این دانش را به دیگران نیز منتقل کنند. از این روست که بسیاری از استادان زبان و ادبیات فارسی، فرهنگ‌نویسان، دستوردانان و دستورنویسان، مصحّحان و شارحان متون ادبی کهن و... غیر فارسی‌زبان و به‌ویژه ترک‌زبان هستند. این موضوع یادآور خدمتی است که زبان‌شناسان بزرگ ایرانی همچون سیبویه شیرازی (بیضاوی) در سده‌های آغازین اسلامی به زبان عربی کردند و نقشی که در نگارش، تدوین و ضابطه‌مند ساختن زبان عربی داشتند.

ب) مورد دوم استعداد ذاتی زبان دیگری یعنی شیرینی، گوش‌نوازی و جذابیت آن است؛ به‌ویژه اگر آن زبان از ادبیات پرباری برخوردار باشد. منظور، لزوماً ادبیات به معنی متون ادبی نیست؛ بلکه حضور عناصر ادبی در زبان است. یعنی مجموعه‌ی آنچه زبان را ادبی‌تر می‌کند؛ مانند مجازها، استعاره‌ها، ضرب‌المثل‌ها، اشارات داستانی و نیز خوش‌آهنگی زبان که ترکیب واج‌ها و واژه‌های خوش‌آهنگ به لحاظ موسیقایی زبان را زیبا و پربار می‌سازد. و زبان فارسی از این نظر یکی از غنی‌ترین زبان‌هاست. این ویژگی زبان دوم، برای فراگیر خوشایند است و او را به تفکر و تفقه در آن برمی‌انگیزد.

نکته‌ی قابل ملاحظه‌ی دیگر اینکه بسیاری از حافظ‌پژوهان نیز از سرزمین آذربایجان یا دیگر مناطق ترک‌زبان ایران برخاسته‌اند که سلیم نیساری نیز در این زمره است.

در این مقاله جایگاه نیساری در زمینه‌ی گسترش آموزش زبان فارسی به اختصار نشان داده می‌شود و در بخش دیگر سخن، به معرفی کتاب *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* و روش کار نیساری در تدوین و فراهم‌ساختن این مجموعه‌ی ارزنده پرداخته می‌شود.

۱.۱. پیشینه‌ی پژوهش

خلیفه (۱۳۸۷) در مقاله‌ی «نگاهی به *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* دکتر سلیم نیساری» به معرفی این کتاب پرداخته و آن را پژوهشی درخور قامت حافظ دانسته است. نویسنده بی‌هیچ نقدی، تنها به توضیح مقدمات کتاب می‌پردازد. ثروتیان (۱۳۸۸) در مقاله‌ی «بررسی کتاب *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*» ابداع جدول‌های دگرسانی‌ها را یک رویداد علمی تاریخی می‌داند که افزون بر زیبایی و کمال، مراجعه و دریافت مطلب را آسان و لذت‌بخش کرده است و به جز در موارد استثنایی، هر پژوهشگری را در حوزه‌ی تحقیق صورت الفاظ در غزل‌های حافظ، از هر جهت بی‌نیاز می‌کند. ثروتیان علاوه‌بر معرفی و تمجید از این اثر گران‌بها، آن را نقد کرده، نکات و مثال‌هایی از عدم دقت‌نظر یا اندک‌کاستی‌های این کتاب را به خواننده می‌شناساند. برای نمونه به ابیاتی اشاره می‌کند که دربردارنده‌ی نام ممدوحان حافظ در برخی غزل‌ها بوده و در برهه‌ای از تاریخ تیموریان بنا بر مصلحت از غزل‌ها زدوده شده، اما پس از ربع‌قرن به غزل‌ها بازگشته بودند. این ابیات، اغلب در اصل غزل نیامده و در حاشیه ذکر شده‌اند. او همچنین در مواردی با نظر نیساری در گزینش دگرسانی‌ها یا واژه‌ی منتخب مخالف است و با بیان چندین مثال، این تفاوت دیدگاه را نشان داده است که بعضی از دلایل این اختلاف‌ها را توجه‌نکردن نویسنده‌ی کتاب به صورخیال و صناعات ادبی، اِعمال سلیقه‌ی شخصی و استفاده از رسم‌الخط نامناسب می‌داند. نیساری(۱۳۹۰)، مقاله‌ی «اجر *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*» را در پاسخ مقاله‌ی منتقدانه‌ی ثروتیان نوشت و در آن به دفاع از خود و کتابش پرداخت. نیساری هرگونه اظهارنظری را ناظر بر موضوع و هدف تألیف این کتاب می‌داند؛ چراکه معتقد است *دفتر دگرسانی‌ها* به خاطر ارائه‌ی متنی خاص از غزل‌های حافظ نوشته نشده است؛ بلکه تدوین آن به منزله‌ی محکی برای ارزیابی ضبط دقیق و استناد صحیح کلمه‌ها به منابع هر متن از غزل‌های حافظ، اعم از خطی یا چاپی مورد استفاده است. نیساری چندین مورد از موارد انتقادشده را با ذکر مثال پاسخ می‌دهد و نظر منتقد را رد می‌کند. مایل هروی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان

«درباره‌ی دگرسانی‌ها و دگرگونی‌های حافظ نیساری» دگرسانی‌های دیوان حافظ را نقطه‌ی قوّت و امتیاز آن می‌داند و دلیلی بر اینکه حافظ، شاهکاری جهانی است. او بر ضرورت روش تاریخی در تصحیح و خوانش متون همگانی‌ای چون دیوان حافظ تأکید می‌کند؛ به این معنی که نسخه‌های دیوان حافظ به صورت هر سه دهه یا هر پنج دهه بررسی تاریخی شود. هروی درباره‌ی *دفتر دگرسانی‌های* نیساری تحلیل یا نقد خاصی ارائه نداده است.

در زمینه‌ی جایگاه نیساری در آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، مقاله‌ی ارزشمند دبیرمقدم و همکارانش (۱۳۹۰) با عنوان «استاد دکتر سلیم نیساری، پیشگام تألیف کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان در ایران» قابل ذکر است که به معرفی کامل و جامعی از کتاب *فارسی یاد بگیرید* نوشته‌ی سلیم نیساری، از دیدگاه‌های گوناگون پرداخته است.

۲. بررسی موضوع

۱.۲. آموزش زبان فارسی

از جمله فعالیت‌های سلیم نیساری، تلاش ایشان در جهت گسترش و ترویج زبان فارسی و آموزش آن در داخل و خارج از ایران است. این فعالیت‌ها را می‌توان در سه موضوع انشای فارسی، دستور خط فارسی و آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان گنجاند.

۱.۱.۲. انشای فارسی

پی‌بردن به ارزش و اهمیت هنر نگارش و مهارت به‌کارگیری دانش زبانی در جهت نویسندگی و انشای فارسی برای دانش‌آموزان، نیساری را بر آن داشت که کلاس درس انشای فارسی را بسیار مهم‌تر از آنچه دیگران می‌پنداشتند، در نظر بگیرد و جایگاهی مستقل برای آموزش آن و ترغیب دانش‌آموزان به انشانویسی در فضای آموزش و پرورش کشور قرار دهد. یکی از نتایج این اهتمام، کتاب *درس انشای فارسی* است که درواقع حاصل یادداشت‌های دانش‌آموزان از سخنان او در مدت یک‌سال آموزش انشای فارسی است. با اینکه کتاب در سال ۱۳۲۸ چاپ شده و بسیاری از شرایط زمانی، زبانی، موقعیت‌های فرهنگی و فضای آموزشی ایران نسبت به آن دوره تغییر کرده، هنوز می‌تواند الگوی مناسبی برای دبیران و دانش‌آموزان درس انشای فارسی به‌شمارآید. این کتاب که گونه‌ای درس‌نامه‌ی کاربردی انشای فارسی است، میزان انضباط کاری و

جدیّت علمی در درسی چون انشا را که به عقیده‌ی بسیاری، از تفنّنات و زواید برنامه‌ی آموزشی است، نشان می‌دهد (برای آشنایی بیشتر، رک.نیساری،۱۳۲۸). نگارش، نیاز همیشگی دانش‌آموزان و دانشجویان است که متأسفانه در سال‌های اخیر به آن کم‌توجهی شده و نتیجه‌ی آن ضعف نگارش تحصیلکردگان است. نیساری علاوه‌بر نوشتن کتاب در این زمینه برای دبیران، مسابقه‌های انشانویسی برای دانش‌آموزان برگزار می‌کرد تا بر علاقه‌ی آن‌ها به نگارش و انشا بیفزاید.

۲.۱.۲. دستور خط فارسی

نگرانی نیساری درباره‌ی خط و زبان فارسی و ضرورت تفکیک تلفظ از نوشتار، روش‌مندی و یکسان‌سازی املای فارسی، ارج‌نهادن به ویژگی‌های منحصربه‌فرد خط فارسی و تمییز آن از خط عربی[1] او را به نوشتن کتابی ارزشمند در این زمینه سوق داد. کتاب *دستور خط فارسی* حاصل این دغدغه است که می‌کوشد پیوند و پیوستگی خط و زبان فارسی را با یکدیگر نشان دهد، بسیاری زواید غیرضروری موجود در خط را که ویژه‌ی زبان عربی است، حذف کند و در مقابل، نشانه‌هایی متناسب با ویژگی‌های زبان فارسی برای خط آن پیشنهاد دهد. از نظر نیساری کسی که به قصد نوشتن مطلبی قلم به دست می‌گیرد، اگر رعایت نکات املایی در کار و حرفه‌ی او امری فرعی و ثانوی است، احتمال دارد که تنها در حد ذوق و قیدی که نسبت به این مسایل دارد عمل کند. اما کسی که به دیگران دستور، انشا و املا می‌آموزد، یا کتاب دستور و لغت تألیف می‌کند، مسئولیت بیشتری درباره‌ی این موضوع به عهده دارد (رک.نیساری،۱۳۷۴: ۱۳-۱۴).

۳.۱.۲. آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان

دکتر سلیم نیساری از پیشگامان تألیف کتاب در زمینه‌ی آموزش زبان فارسی به غیرفارسی زبانان است. براساس مقاله‌ی «استاد دکتر سلیم نیساری، پیشگام تألیف کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان»، کتاب *فارسی یاد بگیرید* از نیساری در میان انبوه کتاب‌هایی که امروزه در این زمینه نوشته شده، پیشگام این رشته در ایران است. البته منظور، منابع رسمی آموزشی نوین است؛ وگرنه پیشینه‌ی آموزش زبان فارسی به سده‌ها پیش برمی‌گردد و حتماً کسانی که قصد یادگیری زبان فارسی را داشته‌اند، از منابعی چون فرهنگ‌ها و متون علمی و ادبی بهره می‌برده‌اند. باز تأکید بر نگارش کتاب در ایران است؛ چون پیش‌تر کتاب‌هایی در این زمینه در خارج از ایران برای آموزش فارسی نوشته شده بود. این کتاب که در سال ۱۳۳۴ چاپ شده، با اینکه

نخستین کتاب آموزشی در نوع خود است، بسیاری از معیارهای یک کتاب آموزشی مناسب را دارد. معیارهایی چون عنوان مناسب، کیفیت نگارش و چاپ، برخورداری از تصاویر رنگی جذاب برای کمک به یادگیری فراگیران، نگارش براساس چارچوب نظری و علمی دقیق متناسب با سطح پایه، استفاده از آوانگاری و دیگر مواردی که بر ارزشمندی کتاب افزوده است. هوهفلد، استاد زبان‌شناس آمریکایی در مقدمه‌ای که بر کتاب نوشته‌است، آن را سرآغاز مناسبی برای کتاب‌های بعدی در این زمینه دانسته‌است. همچنین کتاب‌های دیگری چون *راهنمای مکالمه‌ی فارسی و انگلیسی*، *راهنمای مکالمه‌ی انگلیسی فارسی* و *کتاب اول فارسی* که هرسه در سال ۱۳۳۵ چاپ شده‌اند، از دیگر تلاش‌های نیساری در این زمینه است. ایشان در سال ۱۹۵۴ در دانشگاه ایندیانا، از پایان‌نامه‌ی دکترای خود با عنوان *روش تطبیقی آموزش زبان فارسی به عنوان زبان مادری و زبان خارجی با ارجاع خاص به کار نوآموزان* دفاع کرد.

۲.۲. معرفی دفتر *دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*

بخش دوم این مقاله بررسی و معرفی کتاب *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* است که بی‌شک یکی از مهم‌ترین منابع مورد نیاز حافظ‌پژوهان و حافظ‌خوانان است. *دفتر دگرسانی‌ها* دقیق‌ترین محاسبه‌ی اختلاف نسخه‌های حافظ و نسخه‌بدل‌های آن است که حاصل عمر پربهای سلیم نیساری است. اولین نسخه‌ی این کتاب در سال ۱۳۸۵ زیر نظر فرهنگستان زبان و ادب فارسی چاپ شد. با توجه به ارزش و اهمیت کتاب و کمیابی آن و از طرفی تقاضای حافظ‌پژوهان، چاپ دوم این کتاب ضروری می‌نماید.

۱.۲.۲. مقدمات کتاب

منظور از دگرسانی، تغییراتی است که در واژه‌ها و ابیات دیوان حافظ براساس تفاوت نسخه‌ها وجود دارد. واژه‌ی «دگرسانی» به جای عبارت «نسخه بدل» در نظر گرفته شده است. دیوان حافظ شاید بیش از هر کتاب دیگری رونویسی و در طول سده‌ها دچار دگرسانی‌ها و تحریف‌های خواسته یا ناخواسته شده است.

در میان اختلاف‌های فراوانی که گذر زمان به نسخه‌های متعدد دیوان حافظ وارد کرده، یکی از بهترین روش‌ها برای یافتن «حافظ برتر» یافتن نزدیک‌ترین نسخه‌ها به زمان شاعر یا به تعبیر اهل تصحیح «اقدم نُسَخ» است. نیساری براساس ۵۰ نسخه‌ی خطی دیوان مربوط به سده‌ی نهم که از کتابخانه‌های کشورهای مختلف دنیا چون ایران،

ترکیه، هند، تاجیکستان، آمریکا، فرانسه و... به دست آورده، دفتر دگرسانی‌ها را تنظیم کرده است. از این ۵۰ نسخه، ۴۱ نسخه دیوان کامل، دو نسخه نیمه‌کامل و هفت نسخه گزیده یا منتخب غزلیات حافظ هستند. در *دفتر دگرسانی‌ها*، نیساری بحثی را پیرامون علت پدیدآمدن این همه اختلاف در ثبت واژه‌ها و عبارت‌های شعر حافظ مطرح کرده و برای این موضوع چند دلیل برشمرده است:

۱. او برخلاف نظر کسانی چون مسعود فرزاد که عامل اصلی اختلاف نسخ را خود حافظ می‌دانند، تنها شمار اندکی از این اختلاف‌ها را به حافظ نسبت می‌دهد و آن هم در مواردی چون آرایش و پیرایش شعر برای هنری‌تر ساختن آن، دلایل اجتماعی و مصلحت‌های سیاسی که ایجاد بیم و نگرانی می‌کرده و تغییر موارد فردی و اختصاصی، که زمانی به مناسبت خاصی سروده شده، به مفاهیم کلی‌تر و همه‌زمانی بوده است.

۲. دومین علت ایجاد دگرسانی‌ها و شاید مهم‌ترین آن، کاتبان و نسخه‌برداران هستند که با دستبرد آگاهانه یا سهو ناخودآگاه موجب تحریف شعر حافظ شده‌اند که این عامل خود به چند دلیل صورت پذیرفته:

الف) حافظ، شخصاً تمایلی به تدوین اشعار خود نداشته و حتی به دیگران نیز اجازه‌ی این کار را نمی‌داده است. درنتیجه پس از وفات او بنا بر قول مشهور، محمد گل‌اندام عهده‌دار این کار می‌شود. اما اختلاف نسخه‌ها، پراکندگی و پاشانی ابیات و ترتیب غزل‌ها در همان آغاز سده‌ی نهم، حاکی از این است که تنها نسخه‌ی مدوّن و واحد گل‌اندام اساس کار کاتبان نبوده است؛

ب) مورد دوم، اعتماد کاتبان به حافظه‌ی خود و بی‌دقتی در مراجعه‌ی دقیق به نسخه‌ی اساس یا سرمشق خود و نیز شتاب‌کاری در رونویسی بوده است؛

پ) تغییرات سلیقه‌ای و ذوقی کاتبان که گاه واژه یا عبارتی را به دلیل دوربودن از پسند و عادت ذهنی خود تغییر می‌داده‌اند؛

ت) تغییرها براساس حدس و گمان به دلیل ناخوانایی یا افتادگی یا اشتباه در کتابت؛

ث) اشتباه در ثبت واژه یا عبارتی به دلیل خطای شنیداری، در مواقعی که کسی می‌خوانده و کاتب یا کاتبان می‌نوشته‌اند.

۳. علت دیگر ایجاد دگرسانی‌ها تأثیر عوامل طبیعی در گذر زمان بوده که گاه موجب اضافه‌شدن نقطه‌ای یا پاک‌شدن حرف یا نقطه‌ای شده است.

به نظر نگارنده یکی دیگر از دلایل اختلاف نسخه‌ها و ایجاد دگرسانی‌ها، که نیساری به آن اشاره نکرده است، پیچیدگی و توبرتویی معنایی شعر حافظ است؛ درک بلندای شعر حافظ، ایهام‌پذیری، چندمعنایی و اشارات ظریف گوناگون که شعر حافظ را وزین و پخته کرده، برای کاتبان سخت بوده؛ بنابراین به شک‌افکنی ایشان طبیعی می‌نماید. به‌هرحال، دریافت مقصود حافظ کار هرکسی نیست؛ بلکه نیازمند خبرگانی از نوع حافظ و اندیشگانی از جنس او بوده. امروز نیز چه در زمینه‌ی تصحیح و شرح غزلیات چه در بهره‌مندی، لذت ادبی و برقراری ارتباط با حافظ، اذهان حافظانه‌تر پیشروترند.

نیساری دگرسانی را از اشتباه تفکیک کرده است؛ دگرسانی آن است که اگر با همه‌ی فراوانی اختلاف‌ها، در جای خود قرار بگیرد، شعر قابل‌خواندن و فهمیده‌شدن است. اما اشتباه آن است که موجب عیب در قافیه، وزن و املای واژه می‌شود یا معنی را دچار مشکل می‌سازد. برای نمونه در بیت معروف

کشتی‌نشستگانیم(شکستگانیم) ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را

اختلاف دو واژه‌ی شکستگان و نشستگان، دگرسانی است نه اشتباه. چون می‌توان آن را به هر دو صورت خواند و معنایی از آن برداشت.

در *دفتر دگرسانی‌ها*، نیساری توضیح‌های دقیقی درباره‌ی معیارهای گزینش متن اصلی و منتخب می‌دهد که عبارتند از: ۱. ضبط اکثریت نسخ؛ ۲. ضبط اقدم و اهمّ نسخ؛ ۳. توجه به سنخ اندیشه و سبک بیان حافظ «بر پایه‌ی استنباط از ممیزات شعر حافظ و استفاده از فرهنگ بسامدی واژگان غزل‌های حافظ و بهره‌گیری از موازین نقد ادبی» (رک.نیساری، ۱۳۸۵: ۱۷). برای این منظور، مصحح باید با اصول سبک‌شناسی، به‌ویژه سبک شعر حافظ آشنایی کامل داشته باشد. مصحح برای گزینش واژه‌ها و عبارت‌های مناسب در دیوان حافظ باید به تلفیق سه جنبه‌ی «مفاد و معنا، لفظ و کلمه، صوت و آهنگ» نظر داشته باشد.

او همچنین معیارهای گزینش اهمّ نسخ را شایستگی کاتب (دانش، دقت و امانت‌داری)، اصالت متن و منقح و مضبوط‌بودن نسخه می‌داند. منظور از منقح بودن، پیراستگی مندرجات نسخه از الحاقیات و اشعار مشکوک، ابیات اضافی و الحاقی در داخل اشعار است و منظور از مضبوط‌بودن نیز جامع‌بودن محتوای نسخه از نظر تعداد غزل‌های اصیل، قصیده‌ها، مثنوی‌ها و شمار بیت‌های موجود در هر غزل است (همان: ۱۸).

در *دفتر دگرسانی‌ها* نه تصحیح قیاسی صورت گرفته نه تصحیح ذوقی؛ بلکه معیار گزینش، ضبط نسخه‌ی مورد استناد بوده است. تصحیح قیاسی آن است که مصحح بر پایه‌ی استنباط‌های لغوی، دستوری، یا ضرورت وزن و قافیه، اصلاح مختصری در اشتباه موجود در نسخه اعمال کند؛ البته به شرط آنکه تصحیح متن اشتباه، به کمک نسخه‌های دیگر ممکن نباشد. مرز ظریفی میان تصحیح قیاسی و تصحیح ذوقی وجود دارد که اغلب موجب به‌گمان‌افکنی مصححان می‌شود؛ چراکه در بسیاری موارد، ذوق و پسند شخصی مصحح در تشخیص درست از نادرست دخیل شده، او را از تصحیح منطقی و علمی دور می‌سازد.

۲.۲.۲. روش کار در تنظیم جدول‌ها

نیساری پس از توضیح مقدمه‌های ضروری، به معرفی مختصر ۵۰ نسخه‌ی مورد نظر می‌پردازد و هر یک را به صورت جداگانه، با آوردن تصویری از یک صفحه‌ی نسخه‌ی مورد نظر به خواننده می‌شناساند.

روش کار نیساری در بررسی دگرسانی‌ها، گزینش ۱۰۳۴۰ مدخل از ۴۲۴ غزل اصیل است که به ترتیب الفبایی شماره خورده‌اند. پس از آوردن متنی از غزل که با بررسی انتقادی نسخه‌های سده‌ی نهم و بر پایه‌ی سبک اندیشه و بیان حافظ گزینش شده، در کنار هر بیت شماره‌ی آن ذکر شده است. نیساری کوشیده املای واژه‌ها را به رسم‌الخط امروزی نزدیک سازد تا امر خوانش و فهم غزل‌ها برای مخاطب آسان شود. در غزل‌هایی که بیت یا ابیاتی اضافه بر ابیات متن مورد نظر، در بعضی نسخه‌های دیگر دارد، پس از پایان غزل، زیر خط پایان غزل، بیت‌های اضافی با ذکر شماره‌ی ترتیب آن‌ها درج شده است. این ابیات شامل مواردی است از قبیل بیتی که شکل متفاوتی از یکی از ابیات مندرج در غزل است با قافیه‌ی یکسان، یا مضمون یکسان، یا هر دو (طبیعی است هر دو بیت نمی‌توانند در یک غزل باشند)، یا بیتی است که به احتمال زیاد سروده‌ی حافظ نیست و شاید بعدها به متن راه یافته است. مورد سوم ابیات متضمن مدح ممدوحان حافظ است که در نسخه‌های قدیمی اغلب محذوف بوده، اما بعدها به غزل‌ها بازگردانده شده‌اند.

در پایین غزل، نسخه‌هایی که این غزل را داشته‌اند معرفی شده، توضیحات دقیقی درباره‌ی افتادگی‌ها و اضافه‌های نسخه‌های مورد نظر در پایین صفحه آمده است. سپس برای هر غزل جدولی تنظیم شده که در یک ستون شماره‌ی غزل، در ستون دیگر متن عبارت یا

واژه‌ی مورد نظر، در ستون بعدی دگرسانی‌ها و نسخه‌هایی که این شکل از دگرسانی یا شکل‌های دیگری از آن را دارند به طور اختصاری معرفی و در ستون پایانی نیز اشتباه‌ها و دگرسانی‌ها از هم تفکیک شده‌اند. نیساری مهم‌ترین فایده و نتیجه‌ی این بررسی‌ها را در دفتر دگرسانی‌ها «نزدیک‌ساختن راه دستیابی به متن اصیل شعر حافظ» می‌داند (همان:۲۹).

یادداشت

۱. البته با درنظرگرفتن وام‌گیری ایرانیان از خط عربی و بدون سردادن شعار پاک‌سازی زبان فارسی از عناصر عربیّت یا لزوم تغییر خط به پهلوی، لاتین و مانند آن که شعار بعضی روشنفکران و دلسوزنمایان ایرانی در سده‌ی اخیر بوده است.

منابع

ثروتیان، بهروز.(۱۳۸۸). «بررسی کتاب *دفتر دگرسانی‌ها* در غزل‌های حافظ». *کتاب ماه ادبیات*، پیاپی ۱۴۴، شماره‌ی ۳۰، صص ۳۳-۴۵.

خلیفه، بهمن.(۱۳۸۷). «نگاهی به *دفتر دگرسانی‌ها* در غزل‌های حافظِ دکتر سلیم نیساری». *کتاب ماه ادبیات*، پیاپی ۱۳۲، شماره‌ی ۱۸، ۴۴-۵۲.

دبیرمقدم، محمد و همکاران.(۱۳۹۰). «استاد سلیم نیساری، پیشگام تألیف کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان در ایران». *در جشن‌نامه‌ی استاد دکتر سلیم نیساری*، زیر نظر غلام‌علی حداد عادل، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص۲۰۳-۲۶۲.

مایل هروی، نجیب.(۱۳۹۵). «درباره‌ی دگرسانی‌ها و دگرگونی‌های حافظ نیساری». *سفینه‌ی تبریز*، سال ۱، شماره‌ی ۱، ۱۹۵-۱۹۸.

نیساری، سلیم.(۱۳۲۸). *درس انشای فارسی برای دبیرستان‌ها و دانش‌سراها*. تهران: ادبیات فارسی.

ـــــــــــ (۱۳۷۴). *دستور خط فارسی؛ پژوهشی درباره‌ی پیوستگی خط فارسی با زبان فارسی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـــــــــــ (۱۳۸۵). *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، برگرفته از پنجاه نسخه‌ی خطی سده‌ی نهم*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ـــــــــــ (۱۳۹۰). «اجر *دفتر دگرسانی‌ها* در غزل‌های حافظ». *کتاب ماه ادبیات*، پیاپی۱۶۲، شماره‌ی ۴۸، صص ۱۲۰-۱۲۳.

مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

حافظ و روان‌شناسی ترس

امیرحسین ماحوزی*
دانشگاه پیام‌نور

چکیده

دیوان حافظ سراسر آکنده از بیم و امید است. حافظ با بیان ترس‌های بشر، شیوه‌ی چیرگی بر این ترس‌ها را به ما می‌آموزد. این ترس‌ها را از منظر پدیدارشناسانه در سه دسته‌ی عمده می‌توان طبقه‌بندی کرد: ۱. ترس از جهان؛ ۲. ترس از دیگری؛ ۳. ترس از من. نگارنده در این مقاله بر آن است تا با تحلیلی روان‌کاوانه از ترس‌های حافظ، شیوه‌ی روبه‌روشدن دو شخصیت برجسته‌ی دیوان او، یعنی رند و زاهد، را با ترس نشان دهد. این دو شخصیت البته می‌توانند ابعاد وجودی درون حافظ را به شکلی نمادین روشن سازند. زاهد برای چیرگی بر ترس، از آن می‌گریزد و به دنیایی خیالی پناه می‌برد که در آن آسیب‌ناپذیر است. او با فرار از واقعیت و با سرکوب‌کردن ترس، آن را به ناخودآگاه می‌راند و همواره به شکلی درگیر ترس باقی می‌ماند. رند از سوی دیگر با ترس روبه‌رو می شود، در دل ترس می‌رود و با تجربه‌ی درد بزرگ از آن گذر می کند و با تجربه‌ی ترس بر آن چیره می‌شود. او برخلاف زاهد از ترس‌های عمده‌ی بشری یعنی ناپایداری و ناشناختگی جهان، پذیرفته‌نشدن توسط دیگری و دیدن سایه‌ها، یعنی آلودگی‌ها و ضعف‌های خویش نمی‌گریزد. زاهد جهان را به مسئله فرومی‌کاهد و از درک راز جهان بی‌نصیب می‌ماند. از ناپایداری جهان می‌گریزد و به جهانی در آینده‌ای دور پناه می‌آورد. او در نگاهی یونگی از ترس پذیرفته‌نشدن در نقاب می‌رود و به نام می‌اندیشد. او از خویش نیز می‌گریزد و سایه‌های خویش را به دیگری فرامی‌افکند. رند برخلاف او جهان را رازی بزرگ می‌داند که باید در او سرگشته و حیران شد. او با مستی، موسیقی و عشق، یعنی با غور در اعماق ناخودآگاه،

---

*استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، ahmmahoozi@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۷/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۴

راز این سراپرده‌ی کهن را در می‌یابد. او با سایه‌ها روبه‌رو می‌شود و خود را گناه‌کار می‌داند؛ اما آن سوی سایه‌ها گنجی است که در آن امان واقعی است و او با تجربـــه و گذر از سایه به فردیت و کمال دست می‌یابد. در مدل «ژیلبر دوران» زاهد در برابر ترس از زمان که با تاریکی، سقوط و درندگی جانور مخیل می‌شود، واکنشی «روزانه» دارد؛ یعنی از آن می‌گریزد و به روشنایی، عروج و شمشیری برای دفع جانور روی می‌کند. اما رند عکس‌العمل «شبانه» دارد و تاریکی، هبوط را تجربه می‌کند و در دل جانور درنده می‌رود و در آنجا به روشنایی دست می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: حافظ، ترس، روان شناسی، یونگ، دوران، رند، زاهد.

۱. مقدمه

شناخت انسان با تاملی ویژه به جهان درونی او میسر است. آنجا که آرزوها و ترس‌های بشری به شکلی نهفته یا آشکار، بنیان هستی «من» را رقم می‌زند. از نخستین غزل حافظ، آنچه درخور توجه است، احساس بیم است. ترس از شب تاریک، بیم موج و وحشت از گردابی هولناک و فروکشنده. با نگاهی پدیدارشناسانه این ترس‌ها را می‌توان به سه عرصه‌ی ترس از جهان، ترس از دیگری و ترس از «من» تقسیم کرد. نگارنده در این پژوهش بر آن است تا ترس‌های حافظ را در این سه عرصه تحلیل کند:

ترس از جهان: ترس از ناپایداری جهان، فریب جهان و بی‌وفایی او، به‌ویژه ترس از ناشناختگی جهان، یعنی ناتوانی در درک راز جهان. این ترس در شعر حافظ، به‌ویژه با تاریکی توصیف می‌شود (شب تاریک).

ترس از دیگری: دیگری در شعر حافظ می‌تواند دیگری عام، معشوق یا ممدوح را دربرگیرد. در تمامی موارد، ترس از خشم، حسد یا غیرت و بی‌اعتنایی، ترس از ملامت و بدنامی، ترس از ناشناخته‌بودن دیگری، به‌ویژه در جامعه‌ی ریاکار از ترس‌های عمده‌ی اوست. این ترس با احساس رهاشدگی، طرد و هبوط یا سقوط همراه است (گرداب هایل).

ترس از «من»: این ترس، ترس از قلمروهای ناشناخته‌ی درون را دربرمی‌گیرد. ترس از گناه و وسوسه‌ها، ترس از ناتوانی و ضعف به‌ویژه در پیکار عشق، ترس از فقر و مرگ، بیم روبه‌رو شدن با تناقض‌های درونی و از همه مهم‌تر، ترس از راه‌نبردن به راز درونی«من»، همگی از عمده‌ترین ترس‌های دیوان اوست (بیم موج).

حافظ در برابر این ترس‌ها چه واکنشی نشان می‌دهد؟ آیا دو شخصیت برجسته‌ی دیوان او، «رند» و «زاهد» ترس‌هایی مشترک را تجربه می‌کنند؟ واکنش آن‌ها در برابر این

ترس‌ها چگونه و چیست؟ هریک چگونه دری به سرای امید می‌گشایند؟ در این پژوهش ترس‌ها و شیوه‌های مقابله با آن، از فرار تا مبارزه، از منظری روانکاوانه و با تکیه بر نگاه «یونگ» و «دوران» تحلیل شده است.

۱.۱. روان‌شناسی ترس

ترس در نگاه فروید گاهی اضطراب است و گاه ترسی مرضی که «فوبیا» خوانده می‌شود. در آلمانی اضطراب، نوعی ترس است که حالتی اساسا مبهم دارد و علت آن درونی و نفسانی است. اضطراب احساسی است، حاکی از افزایش خطر در بالارفتن کمّی رانش‌ها (رک.لوران‌اسون،۱۳۸۶: ۳۲). هرچند فروید در ابتدا معتقد بود که اضطراب از رشد روان‌شناسانه‌ی لیبیدو ناشی می‌شود، در نهایت نظرش را تغییر داد و اضطراب را هشداری از وجود یک خطر در ناخودآگاه دانست. از نظر او اضطراب، حاصل تعارض میان امیال ناخودآگاه جنسی یا پرخاشگری از یک سو و تهدیدات متقابل از «سوپرایگو» یا واقعیت بیرونی از سوی دیگر است. در پاسخ به این هشدار، «ایگو» مکانیزم‌های دفاعی را برای پیشگیری از بروز افکار و احساسات نامقبول به هشیاری آگاهانه برمی‌انگیزد (کاپلان و سادوک،۲۰۰۳: ۱۸۴). فروید در مقاله‌ی کلاسیک خود، «مهارها، علائم و اضطراب» می‌نویسد: این اضطراب بود که واپس‌زدن را به وجود آورد، نه آن گونه که در گذشته فکر می‌کردم، واپس‌زدن، اضطراب را. از نظر او اضطراب واکنشی است که در ابتدا فرد در برابر درماندگی خود در پی واقعه‌ای آسیب‌زا بروز می‌دهد. در این نگاه، اضطراب حالتی است که از فرد در برابر وحشت حمایت می‌کند (لوران‌اسون، ۱۳۸۶: ۳۲). اما ترسِ مرضی در نگاه فروید، ناشی از فرافکنی خطری درونی و رانشی به عالم خارج است. این ترس می‌تواند به شکل ترس از فضای باز، ترس از ارتفاع و ترس از جانوری خاص درآید (همان:۵۳).

«ژیلبر دوران»، منتقد، جامعه‌شناس و مردم‌شناس فرانسوی است. برای تحلیل روان‌شناسانه‌ی ترس‌های بشری از شیوه‌ی نگاه او به هستی، نیز بهره گرفته شده است. «دوران» کتابی مستقل درباره‌ی صورخیال و نمادپردازی دارد. او پس از «یونگ» و «باشلار» و همچنین «هانری کربن» به تحلیل خیال‌های بشری می‌پردازد. او بخش اصلی تصویرسازی ذهن را در ارتباط با ترس بشر از زمان می‌داند. زمان و گذر آن بزرگ‌ترین

ترس بشری است. این ترس در خیال انسان خود را به سه شکل برجسته نشان می‌دهد: ۱. نمادهای حیوانی؛ ۲. نمادهای تاریکی؛ ۳. نمادهای سقوطی.

۱. نمادهای حیوانی: انسان گذر زمان را گاهی به شکل جانوری مهیب و درنده تصویر می‌کند. نمادهای حیوانی خود را نه‌تنها به شکل حیوان درنده که گاهی به شکل نوعی حرکت آشوبناک یا وحشیگرانه، خشونت یا حمله نشان می‌دهد. درواقع تصویر حیوانات دو جنبه‌ی اصلی زمان را معرفی می‌کند: الف. گذر و حرکت زمان؛ ب. نابودکنندگی زمان. حیوان نیز جنب‌وجوش دارد و او را نمی‌توان گرفت. از سوی دیگر حیوان همان موجودی است که می‌درد و نابود می‌کند.

۲. نمادهای تاریکی: نمادهای تاریکی خود را به شکل تصویرهای شب نشان می‌دهد. شب، سیاهی و تاریکی به نوعی دیگر بیانگر ترس از زمان است. این گروه زیر سلطه‌ی نمادهای زنانگی است. ازاین‌رو با خون، ناپاکی، آب سیاه و تصاویر کورشدگی نمایان می‌شود.

۳. نمادهای سقوطی: این نمادها نه‌تنها سقوط را نشان می‌دهد، بلکه سرگیجه، حس سنگینی یا له‌شدگی را هم به نمایش می‌گذارد. این نمادها به مفهوم گناه ارجاع می‌دهد و بیانگر رانده‌شدن انسان از بهشت و هبوط او است (رک.عباسی، ۱۳۹۰: ۸۳-۸۴).

در تقابل با تمام تصاویر زمان، که به صورت منفی ارزش‌گذاری شده‌اند، نوعی نمادگرایی قرینه‌ای ظاهر می‌شود که در ارتباط با فرار از زمان یا پیروزی بر سرنوشت است. این نوع نمادگرایی صورتی از منظومه‌ی روزانه را شکل می‌دهد که هدف آن کنترل زمان است (همان:۸۴).

۱،۱،۱. منظومه‌ی روزانه

«دوران» سه دسته نمادهای حیوانی، تاریکی و سقوطی را نخستین بخش از منظومه‌ی روزانه نام می‌نهد. این تصویرها همه مربوط به ترس از زمان است. او بر این باور است که انسان برای کنترل این ترس از دو منظومه‌ی روزانه و شبانه بهره می‌گیرد؛ ازاین‌رو دومین بخش منظومه‌ی روزانه که مربوط به کنترل زمان است، شامل نمادهایی می‌شود که در برابر بخش نخستین قرار می‌گیرد. این نمادها شامل موارد زیر است: ۱. نمادهای عروج؛ ۲. نمادهای نورانی؛ ۳. نمادهای جداکننده.

۱. نمادهای عروج: در این تصویرها انسان به حکمرانی آسمان می‌رسد. این نمادها در برابر نمادهای سقوطی قرار می‌گیرد و بیانگر پیروزی انسان و بازگشت به سوی بهشتی است که از آن رانده شده است. در این تصویرها که تعالی، اوج و عروج را نشان می‌دهد، با بال پرنده، فرشته، آسمان، بهشت و مرد بسیار بزرگ روبه‌رو می‌شویم.

۲. نمادهای تماشایی یا نورانی: این نمادها مربوط به نور و اندام‌های نور است و در برابر نمادهای تاریکی قرار می‌گیرد و بیانگر چیرگی انسان بر تاریکی و زمان است. خورشید، چشم، کلام الهی در این رده جای می‌گیرد.

۳. نمادهای جداکننده: این نمادها نشانگر قدرت و پاکی است و در برابر نمادهای حیوانی قرارمی‌گیرد. آن‌ها با کمک شمشیری بران پاکی را از پلیدی متمایز می‌سازند. این گروه از نمادها نشان‌دهنده‌ی پیروزی و پیوستن به تعالی است و با نماد پیکان، شمشیر بران اساطیری و عصای سلطنتی مشخص می‌شود (همان:۸۵).

انسان به این‌سان در منظومه‌ی روزانه با روشی قهرآمیز و قهرمانانه بر گذر زمان چیره می‌شود. این چیرگی یا با انکار زمان و پناه‌بردن به روشنایی و آسمان به وقوع می‌پیوندد، یا با جداساختن قهرآمیز انسان از جانور درنده و حرکات آشوبناک او به ظهور می‌رسد.

۲.۱.۱. منظومه‌ی شبانه

راهی دیگر نیز برای رویارویی با زمان وجود دارد. برای مبارزه با جانور درنده، تاریکی و سقوط، می‌توان با آن روبه‌رو شد و آن را تجربه کرد؛ رفتن در دهان جانور درنده و حضور در شکم جانور چنانکه یونس در دل ماهی و تجربه‌ی تاریکی، رفتن در دل اعماق تاریک و جستن پناهگاهی روشن در دل تاریکی و در نهایت تجربه‌ی سقوط و برخورداری از حس لذت‌بخش آن و تبدیل آن به فرودی خوشایند. تمام شکل‌های هول‌انگیز زمان بار دیگر در منظومه‌ی شبانه تکرار می‌شود؛ ولی همه‌چیز تلطیف شده، از ترس تهی می‌گردد. در منظومه‌ی شبانه فرد با جانور درنده روبه‌رو می‌شود، اما عمل دریدن به بلعیدن بدل می‌گردد. بلعیده‌شدن می‌تواند لذت‌بخش باشد؛ دردناک نیست و تجربه‌ای است که ما را بی‌آسیب به درون جانور می‌برد. تصویر بلعیده‌شدن یادآور همان عمل مکیدن شیر مادر در کودکی است.

در تخیل شبانه تصویر گرداب، ورطه و مهلکه که نوعی تصویر آشوبناک جانوری است، به مکانی آرام و محافظ تبدیل می‌شود. در این حال، تخیل‌کننده خود را به شکل

ناخوداگاه از گذر زمان محفوظ می‌دارد. در درون نهنگ، گویی زمان بر یونس نمی‌گذرد. در این شکل از تخیل، ترس از مرگ کم‌رنگ می‌شود، اما یکسره از میان نمی‌رود. مرگ به خوابی بدل می‌گردد که انسان خفته با بوسه‌ای شیرین از آن برمی‌خیزد (همان:۸۹).

تصویر شب ترسناک در تخیل شبانه، تبدیل به شب نورانی می‌شود. تنوع رنگ‌ها، ستاره‌ها و ماه، شب را خالی از ترس می‌سازد. تصویر سقوط به تصویر حرکتی آرام و کنترل‌شدنی بدل می‌شود. در این حالت تماس با زمین بسیار نرم است، یا حالتی فنری به خود می‌گیرد. همه چیز آرام‌آرام و آهسته‌آهسته صورت می‌پذیرد. منظومه‌ی شبانه برعکس منظومه‌ی روزانه، عملی قهرمانانه نیست. این منظومه بیشتر به آرامش، راحتی و استراحت تمایل دارد. به‌طورکلی منظومه‌ی شبانه ارزش‌های عاطفی و حسی منظومه‌ی روزانه را وارونه و تلطیف می‌کند. پادزهر زمان دیگر در محدوده‌ی فراانسانی تعالی جست‌وجو نخواهد شد، بلکه در درون گرم و مطمئن ماده خود را آشکار می‌سازد (عباسی،۱۳۹۰: ۹۲).

۲. ترس در شعر حافظ

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل　　کجا دانند حال ما سبکبـــاران ساحل‌هـــا
(حافظ،۱۳۸۱: ۸۱)

در بیت بالا از نخستین غزل حافظ که بیان دشواری‌های راه عشق است، هر سه نوع تصویر ترس از زمان دوران دیده می‌شود. شب تاریک، نماد تاریکی، امواج و حرکت آشوبناک و وحشیانه‌ی آن، بیانگر تصویرهای حیوانی و گرداب هول‌انگیز عمیق که انسان را در خود فرو می برد، تجربه‌ی افتادن در ورطه است و تصویرهای سقوطی را نشان می‌دهد.

با نگاهی دیگر، حافظ در این بیت تمامی ترس‌های انسان را در رویارویی با جهان، دیگری و خود عرضه می‌کند. زرین‌کوب پس از بیان اشاره‌ای که این مصراع به آیه‌ای از قرآن دارد، شب را رمزی از دنیا، امواج را رمزی از وسوسه‌ها و گرداب هایل را رهاشدگی از سوی خدا می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۳۰). در این صورت حافظ ترس از جهان را با تصویر شب، ترس از روبه‌روشدن با خویش را با امواج دریا و ترس از دیگری را که به شکل معشوق و مردمان درمی‌آید، به شکل گرداب هایل آشکار می‌سازد. ترس از دیگری، نخست به شکل رهاشدن توسط معشوق سپس به صورت

درک‌نشدن از سوی سبک‌باران ساحل‌ها تصویر می‌شود. حافظ با خلق دو شخصیت برجسته‌ی «زاهد» و «رند» و با بیان دو شیوه‌ی متفاوت آن‌ها در برخورد با ترس‌ها ما را به چگونگی چیرگی بر ترس، شادمانی و امید سوق می‌دهد.

۱.۲. ترس از جهان

۱.۱.۲. ترس از ناشناخته‌بودن جهان

یکی از مهم‌ترین ترس‌های وجود بشری روبه‌روشدن با جهانی ناشناخته است. در فلسفه، راز، برترین عرصه‌ی حضور خویش را در اندیشه‌ی گابریل مارسل می‌نمایاند. او وجود انسان را در جایگاه یک راز در کانون توجه فلسفی خویش قرارمی‌دهد. انسان امروز بی‌قرار و پرتنش است. او دلیل این اضطراب و بی‌قراری را میل انسان به تملک جهان می‌داند. او در کتاب *بودن و داشتن*، بودن را در برابر داشتن می‌نهد و راز را در برابر مسئله. از نظر او نباید راز را مسئله‌ای دانست که حلّش دشوار است (کین، ۳۲:۱۳۷۵ به بعد)

در شعر حافظ جهان همچون شبی تاریک، رمزآلود و ناشناخته است. معمایی که عقل به آن راه نمی‌برد:

چیست این سقف بلند ساده‌ی بسیارنقش زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست
(حافظ،۱۳۸۱: ۱۵۰)

آنکه پرنقش زد این دایره‌ی مینایی کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد
(همان: ۲۱۵)

حافظ به‌گونه‌ای هستی‌شناسانه، قلمرو جهان را قلمروناشناخته‌ها و عرصه‌ی راز می‌داند. این نه ترس که به نوعی ترسِ آگاهی در اندیشه‌ی هایدگر تعبیر می‌شود. موضوع ترس، موجود یا موجوداتی در جهان است. ولی موضوع ترسِ آگاهی بودن در جهان است. آنچه ترسِ آگاهی از بابت آن اندیشناک است خودِ بودن در عالم است (هایدگر، ۱۳۸۷: ۳۵۲).

در شعر حافظ، زاهد از پذیرفتن عظمت جهان و رازآمیزبودن آن و درنتیجه هراس از این ناشناختگی می‌گریزد. او جهان بی‌نهایت را در حد یک مسئله فرومی‌کاهد و مغرورانه بر این باور است که همچون عقل می‌تواند بر چیستی آن چیره شود. او از جهان و تجربه‌ی واقعی او می‌گریزد؛ گاهی به آینده‌ای دور و گاهی به دنیای درونی.

رند از آن‌سو با جهان و ابهت هراس‌انگیزش، روبه‌رو می‌شود. او در مواجهه با جهان دچار حیرت می‌شود. او عرصه‌ی جهان را عرصه‌ی راز می‌داند. پرسشی که در نظرگاه او هیچ دانا پاسخی برای آن نمی‌یابد:

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

(حافظ، ۱۳۸۱: ۸۳)

در این بیت گویی حافظ دستیابی به راز هستی را از راه حکمت میسر نمی‌داند. آیا او می‌پذیرد که راز جهان را درنمی‌یابد و به لذت‌بردن و شراب و موسیقی روی می‌کند؟ یا به نوعی بر این باور است که با گذر از هوشیاری و درک عرصه‌های ناخودآگاه می‌توان این راز را تجربه کرد. رند حافظ البته به فرضیه‌ی دوم نزدیک‌تر است:

راز درون پرده ز رندان مســـت پرس کین حال نیست زاهد عالی مقام را

(همان:۸۸)

درحقیقت همه‌جا شراب است که به سوی راز راه می‌گشاید. این شراب چه عشق باشد، چه تجلی، چه شراب زمینی، دمی عاشق را از تسلط «ایگو» باز می‌دارد. او را از اندیشه که معنای ترس نیز می‌دهد، می‌رهاند و اجازه می‌دهد که فرد راز جهان را با تجربه‌ای شهودی در تواضعی‌تمام با غرق‌شدن حیرت‌آمیز در آن دریابد. درک این راز در حال یا اکنون میسر است و زاهد که از حال بی‌خبر است و با سعیی مغرورانه به مقام دست یافته و در زمان اکنون حضور ندارد، از دریافت آن ناتوان است:

هر آنکه راز دو عالم ز خط ساغر خواند رموز جام جم از نقش خاک ره دانست

(همان:۱۲۶)

راز را نمی‌توان حل کرد، بلکه باید آن را زیست و با آن زندگی کرد. تشخیص راز، کار کل یک شخص است نه فقط ذهن او. تشخیص راز به این نیز بستگی دارد که خود را به دل راز در افکنیم (رک.کین،۱۳۷۵:۴۲). راز از نظر مارسل معرفت و اشراقی است که در هر مشارکتی هست. اذعان به هستی به مثابه‌ی راز، باور این قول است که زندگی انسان را مشارکتش در چیزی پایان‌ناپذیر معنا و کرامت بخشیده است (همان:۶۰). مارسل نیز بر این باور است که عقل به تنهایی نمی‌تواند به راز دست یابد. شاید از این روست که در شعر حافظ همه‌جا اسرار با شراب در پیوند است؛ چراکه شراب تملک ذهن را می‌ستاند و کلیت من را به سوی درک هستی سوق می‌دهد.

«دوران» شراب را از نمادهای تغذیه‌ای و مربوط به پناهگاه می‌داند. از نظر او آخرین گروه نمادهای خلوتگاه را نمادهای تغذیه‌ای شکل می‌دهد. این مایعات غالبا به مایعات سیال ارجاع داده می‌شود؛ شراب، شیر، عسل و جوهره‌ی کیمیاگری از این جمله است (رک.عباسی، ۱۳۸۹: ۱۲۲). حافظ در این میان، همواره شراب را برمی‌گزیند و در برابر زاهد که نان را گزیده است، به شراب رومی‌کند:

ترسم که صرفه ای نبرد روز بازخواست نـــان حـــلال شـیخ ز آب حـــرام مـا

(حافظ،۱۳۸۱: ۹۲)

از نظر حافظ شراب نیز همچون جام با راز و دیدن در عالم تاریکی گره‌می‌خورد. شراب در شعر حافظ نور در دل تاریکی هاست؛ ازاین‌رو روشنی آن بیش از خورشید است و می‌تواند نیمه‌شبان تاریک را روشن سازد:

به نیمه شب اگرت آفتاب می بایـد ز روی دختر گل چهر رز نقاب انـداز

(همان:۳۳۵)

زاهد ازاین‌رو با فرار از عالم تاریک به درک راز دست نمی‌یابد اما رند در تاریکی ناهشیار راز را تجربه می‌کند.

۲.۱.۲. ترس از ناپایداری جهان

ناپایداری جهان عامل هراس‌انگیز بعدی است. ناپایداری جهان، بی‌وفایی او و فریب جهان سراسر دیوان حافظ را فراگرفته است:

به چشم عقل در این رهگذار پرآشوب جهـــان و کار جهان بی ثبات و بی محل است

(همان: ۱۲۴)

نقـد بـازار جهـان بنگـر و آزار جهـان گر شما را نه بس این سود و زیان، مار ا بس

(همان:۳۴۰)

زاهد از بیم ازدست‌رفتن جهان از جهان و لذت‌هایش می‌گریزد و خود را متصل به جهانی دیگر می‌کند. درحقیقت او باز نمی‌خواهد با جهان روبه‌رو شود؛ آن را انکار می‌کند و به بهشت می‌گریزد. در دیوان حافظ اشاره‌هایی فراوان به این میل زاهد به بهشت دیده می‌شود و حافظ رندانه ما را به سوی بهره‌گیری از جهان می‌خواند:

به خلـــدم دعوت ای زاهـــد مفرما کـــه ایـــن سیب زنخ زان بوستان به

(همان:۴۸۸)

زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست تا در میانه خواسته‌ی کردگار چیست؟

(همان:۱۴۴)

رند حافظ برخلاف زاهد به سوی تجربه‌ی جهان می‌رود او می‌داند که ملک این مزرعه دوامی ندارد:

ملک این مزرعه دانی که ثباتی نکند آتشی از جگر جام در املاک انداز

(همان:۳۳۶)

بااین‌حال از لحظه‌های کوتاه لذت‌بخش جهان بهره می‌گیرد. دم‌غنیمت‌شمردن سراسر دیوان حافظ را فراگرفته است. رند حافظ به دلیل این ناپایداری است که قدر لحظه‌های کوتاه مستی‌بخش را می‌داند:

می خور که هر که آخر کار جهان بدید از غم سبک برآمد و رطل گران گرفت

(همان:۱۶۵)

شراب مهم‌ترین کلیدواژه‌ی حافظ برای دم‌غنیمت‌شمردن است:

صبح است ساقیا قدحی پر شراب دور فلک درنگ ندارد شتاب کن

زان پیشتر که عالم فانی شود خراب ما را ز جام باده‌ی گلگون خراب کن

(همان:۴۶۴)

رند برای چیرگی بر شکرندگی زمان، به اکنون می‌آید. سراسر زندگی لحظه‌ای بیش نیست و آن دم باید مغتنم شمرده شود. آنچه حافظ را در این میان با خیام متفاوت می‌کند، این است که او با سفر به حال که در شعر او با عشق و ناهشیاری میسر می‌شود، از فریب جهان ناپایدار می‌گریزد و در این جهان رد پایی جاودانه بر جای می‌نهد:

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

(همان:۳۳۶)

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

(همان:۲۵۲)

او همواره مکر عالم پیر را در کمین می‌بیند و ما را بر آن می‌دارد تا امروز از ساقی مهرو گلی بچینیم. او بهترین نوع و جاودانه‌ترین لحظه‌های این عالم را عشق می‌داند و به آن پناه می‌برد؛ چراکه دیگر چراغ‌های خوشی در باد دهر خاموش می‌شود، اما شعله‌های عشق جاودانه است:

هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید　　در رهگـــذار بـــاد نگهبـان لالـه بـود

(همان:۲۸۸)

رند دم غنیمت می‌شمارد و می‌داند که آنچه تجربه می‌کند پایدار نیست؛ ازاین‌رو به آن دلبسته نمی‌شود. او غم جهان ناپایدار را نمی‌خورد. او می‌داند که غم، چون جهان، ناپایدار است؛ پس به راحتی از آن می‌گذرد. رند در منظومه‌ی شبانه به پناهگاه می‌آید. او نه در آسمان که در دل زمین پناه می‌گیرد، جایگاه او خرابات است. خرابات پناهگاهی است که در دل تاریکی ما را از سیل گذر زمان در امان نگاه می‌دارد و به ما روشنی می‌بخشد:

فتنه می‌بارد از این سقف مقرنس برخیـز　　تا بـــه میخانـــه پناه از همه آفات بریم

(همان:۴۴۳)

در خرابـــات مغان نور خدا می‌بینم　　این عجب بین که‌چه نوری زکجا می‌بینم

(همان:۴۲۷)

این پناهگاه نه‌تنها ما را از گذر زمان مصون می‌دارد، در تاریکی به ما بینایی عمیق می‌بخشد. در شعر حافظ خرابات با دل و زمین پیوند دارد. همان‌گونه که فرشته در بهشت است و زاهد در مسجد و عقل در سر، آدم در زمین است و رند در خرابات و عشق در دل (رک.آشوری،۱۳۹۳: ۲۲۲ به بعد). زمین و خرابات هر دو پناهگاه‌هایی تاریک و پنهان است و هر دو با مفهوم گناه در ارتباط. حافظ با پناه‌آوردن به این عرصه‌های تاریک است که به روشنایی دست می‌یابد. زاهد برخلاف رند به بهشت می‌گریزد، او با عروج به آسمان از هولناکی تجربه‌ی سقوط گریزان است.

۳.۱.۲. ترس از مرگ، گذر زمان و سرنوشت

حافظ هرگز از مرگ و گذر زمان نمی‌گریزد؛ او برای تجربه‌ی هراس‌انگیز مرگ، به آن صورتی دلنشین می‌بخشد. این امر مطابق منظومه‌ی شبانه‌ی «دوران» است:

پیاله بر کفنم بنـــد تـا سـحرگه حشـر　　به می ز دل ببرم هـول روز رسـتاخیز

(حافظ،۱۳۸۱: ۳۳۸)

در لـب تشـنه‌ی مـا بـین و مـدار آب دریـغ　　بر سر کشته‌ی خویش آی و ز خاکش برگیر

(همان: ۳۳۰)

برای رند، مرگ، سهمناکی مرگ را ندارد و می‌تواند همچون خواب با حضور معشوق به بیداری بدل شود یا با شراب ترسناکی آن کاهش یابد:

شب رحلت هم از بستر روم در قصر حورالعین اگر در وقت جان‌دادن تو باشی شمع بالینم

(همان:۴۲۴)

رند عرصه‌ی زمان را با عشق به‌گونه‌ای دیگر می‌نگرد. او زمان را در اکنون جاودانه می‌سازد. بی‌جهت نیست که بی‌واسطه به ازل و ابد می‌رود و الست را در اکنون و اکنون را در ازل تجربه می‌کند. او در لحظه‌های حال، هنوز همان تجربه‌ی الست را تکرار می‌کند. این نوع نگاه به الست به گفته‌ی زریاب خویی برگرفته از احادیثی است که شاید در اثر نفوذ برخی ادیان و مذاهب برجستگی یافته باشند نه مستقیما برگرفته از قرآن (رک.زریاب‌خویی، ۱۳۶۸: ۲۸۲)معشوق لحظه‌هایی کوتاه در این جهان چون جلوه‌ی ازلی، خود را بدو می‌نمایاند. حال زمانی است که ازل و ابد در آن به هم می‌پیوندد. او می‌داند که آنچه آغاز ندارد، انجامی نیز ندارد. ازاین‌رو او که بی‌زمانی را تجربه می‌کند، گویی در همه‌ی زمان‌ها حاضر است:

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

(حافظ،۱۳۸۱: ۲۵۷)

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

(همان:۲۵۶)

همین‌طور است غزلی با مطلع:

زلف‌آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی در دست

(همان:۱۰۴)

که در آن گویی معشوق ازلی در پی عاشق دیرینه‌ی خویش آمده و حافظ ازل را در اکنون به نظاره می‌نشیند. «دوش» زمانی اساطیری است که بی‌زمانی تجربه‌ی شاعر رند را نشان می‌دهد؛ حال آنکه زاهد از درک این سرّ الستی بی‌بهره است.

اما زاهد همچون عقل از اکنون گریزان است. او یا با توبه به گذشته می‌نگرد و یا به آینده‌ای دور یعنی رسیدن به بهشت و رهایی از دوزخ متمرکز است. این دقیقا برخلاف رند است که در اکنون که لحظه‌ی زندگی است و با بهار ممثل می‌شود، از توبه می‌گریزد:

من رند و عاشق وانگاه توبه استغفر الله استغفر الله

(همان:۴۸۷)

او در اکنون مجالی برای بازگشت به گذشته ندارد. به این دلیل نه افسوس گذشته را می‌خورد، نه آرزویی برکنده از اکنون او را به سوی آینده گسیل می کند. از این رو است که صحبت حور را عین قصور می‌داند و در این جهان از سیب زنخدان شاهد بهره می‌گیرد و در وقت گل توبه از می را روا نمی‌دارد.

زاهد در برخورد با سرنوشت نیز با رند متفاوت است. او از آنچه رقم خورده در هراس است و غالبا به آن معترض. اعتراضی که حکم محتوم سرنوشت را تغییر نمی‌دهد. او کماکان در گذشته سیر می‌کند. برخلاف او حافظ حکم سرنوشت را هر آنچه باشد، می‌پذیرد. او وقت ارزشمند خود را هرگز بر گذشته‌ای که نمی‌توان آن را تغییر داد نثار نمی‌کند؛ بلکه بر آنچه او و هستی او را در اکنون متحول می‌سازد صرف می‌کند. ازاین‌روست که به داده رضا می‌دهد و گره از جبین می‌گشاید و طبع چون آب و غزل‌های روان را موهبتی بس بزرگ می‌داند. سرنوشت برای او فرصتی است تا شجاعانه و بی‌هراس آنچه می خواهد را بدون ترس از آنچه پیش خواهد آمد، در حال، محقق سازد.

۲.۲. ترس از دیگری

«من» گرانیگاه زایش ارزش، معنا و حقیقت است؛ زیرا همان مرکزی است که بی‌واسطه لذت و رنج را درک می‌کند. «دیگری» محور توافق درباره‌ی ارزش، معنا و حقیقت است. توافق میان من و دیگری برای تثبیت و تداوم ارزش، معنا و حقیقت ضروری است (رک.وکیلی،۱۳۹۳: ۵۹).

در شعر حافظ، ژرف‌ترین غم و اضطراب مربوط به دیگری است: دیگری برای رند، گاه معشوق است؛ گاه پیر مغان،گاه شاه و ممدوح است؛ گاه دیگری عام یا شیخ و محتسب و زاهد و رقیب. زاهد با خدا و دیگری عام و البته شاه و رند مواجه است. دیگری نه‌تنها می‌تواند لذتی بسیار به من نثار کند، بلکه می‌تواند عامل رنجی گران باشد. دوستی و دشمنی، عشق و نفرت همه می‌تواند بستری برای تجربه‌ی لذت و رنج باشد. بشر از تجربه‌ی رنج و ازدست‌رفتن لذت می‌هراسد.

۱.۲.۲. ترس از دیگری عام

ترس از دیگری عام برای حافظ به‌سان سبکباران ساحل‌ها تجربه می‌شود. آنان حال او را که در میان دریای عمیق و مواج است، درک نمی‌کنند و او را ملامت می‌کنند. رند حافظ از ملامت مردمان نمی‌هراسد؛ پیرمغان به او آموخته که در رویارویی من و دیگریِ عام

باید خویش را برگزیند. رند که در اکنون به خویش می‌نگرد، هراسی از فروریختن دیوارهای «من» ندارد. عشق هر لحظه او را در اکنون با خویش روبه‌رو می‌سازد. دیگری که از حال او بی‌خبر است، چون او را نمی‌شناسد و تفاوت را برنمی‌تابد، به ملامت می‌پردازد. اما رند در پی نام نیست. راهی که او برگزیده راه عشق است. او با عشق در خود حضور می‌یابد و به ملامت نمی‌اندیشد:

در کوی نیک‌نامی مـــا را گذر ندادند گر تو نمی پسنـــدی تغییر کن قضا را

(حافظ،۱۳۸۱: ۸۵)

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

(همان:۸۱)

بااین‌حال حافظ غالبا از افشاشدن رازش می‌هراسد. معلوم نیست که او از درک نکردن دیگری بیمناک است یا از عواقب افشای اسرار در دنیایی پر از تنگ‌نظری و خفقان. او نگران سبک‌باران ساحل‌هاست، درحالی‌که می‌داند عشق، فرد را بدنام می‌سازد؛ پس نباید به عام اندیشید:

همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر نهان کی ماند آن رازی کزو سازند محفل‌هـا

(همان)

دل می‌رود ز دستم صاحبدلان خدا را دردا که راز پنهان خواهد شد آشکـــارا

(همان:۸۵)

زاهد برخلاف رند، به دیگری بیش از خویش اهمیت می‌دهد. درحقیقت او از خویش گریزان است. او از خود تصویری ایدئآل ساخته تا با ترس‌های درونی‌اش روبه‌برو نشود. این همان غرور زاهد است. اما خود در ژرفای وجود به آن باور ندارد. او برای باور تصویر خود، نیازمند تایید دیگری است. تصویر دروغین او از خویش تنها با تایید دیگری تثبیت می‌شود؛ ازاین‌رو او برای بودن، نیازمند توجه دیگری است. پس تصویر خود را مطابق ایدئآل دیگری برمی‌سازد، نه خویشتنِ خویش؛ این همان ریای زاهد است. در شعر حافظ نام، سلامت و عافیت کلیدواژه‌هایی هستند که میل زاهد به تاییدِ دیگری را نشان می‌دهد:

زاهد از کوچه‌ی رندان به سلامت بگذر تا خرابت نکند صحبت بدنامـی چنـــد

(همان:۲۵۵)

زاهد از نمادی برجسته برای جدایی بهره می‌گیرد و آن خرقه است. خرقه تداعی‌گر زره، نقاب یا پرسوناست. کارکرد خرقه جداسازی درون تاریک از بیرون روشن است. خرقه پوشاننده‌ی عیب‌ها، وسوسه‌ها و آشوب‌های حیوانی درون است. خرقه تنها رویه‌ی روشنِ من را به من می‌نمایاند و بخش تاریک را انکار می‌کند. خودبینی زاهد از اینجا آغاز می‌شود. نقاب در نگاه یونگ کهن‌الگو است. این کهن‌الگو بیانگر نوعی تمایل روانی است به پنهان‌ساختن آنچه درواقع هست به خاطر آنچه جامعه از او انتظار دارد. نقاب نمونه‌ای از فردیت کاذب است که در آن، انتظار اجتماعی، کنترل را در دست دارد (رک. پالمر، ۱۳۸۵: ۷۲).

می‌توان گفت خرقه، من را نیز از اجتماع جدا می‌سازد و از این میان خواسته‌ی اجتماع را برمی‌گزیند و خویشتن را انکار می‌کند. او از رویارویی با خویش می‌هراسد و خود را آن‌گونه که اجتماع می‌خواهد، نشان می‌دهد. نتیجه‌ی چنین نگاهی به خود، دیدن ظاهر و صورت و درک‌نکردن باطن و راز است:

برو ای زاهد خودبین که ز چشم من و تو راز این پرده نهان است و نهان خواهد بود
(حافظ،۱۳۸۱: ۲۷۹)

به هیچ زاهد ظاهرپرست نگذشتم که زیر خرقه نه زنار داشت پنهانی
(همان:۵۷۸)

می‌توان‌گفت خرقه جداکننده‌ی ظاهر از باطن، نام از ننگ و طاعت از گناه است. در منظومه‌ی روزانه‌ی دوران، خرقه مانند شمشیر خاصیت جداکنندگی دارد.

زاهد نیازمند مردمان است، اما به آن‌ها مهر نمی‌ورزد. با تایید آن‌ها هویت می‌پذیرد و از آن‌ها را چون شیء، بهره کشی می‌کند؛ ازاین‌رو گران‌جان است. او توان مهرورزی ندارد؛ چون درحقیقت به خویش مهری ندارد و تنها فریفته‌ی تصویر خویش است.

رند از سوی دیگر به مردمان وابسته نیست. او با اشارت‌های پیرمغان از ملامت‌ها سفر می‌کند و بدنامی را می‌پذیرد. او برای چگونه‌بودن به دیگری نمی‌نگرد؛ بنابراین بر مردمان سخت نمی‌گیرد. از حسودان درمی‌گذرد و با دشمنان مدارا می‌کند و در حق ازرق‌پوشان بدی روانمی‌دارد. با تمام رهایی که از مردمان دارد، به دیگری مهر می‌ورزد؛ ازاین‌رو بلاکش است. او حتی در برابر پیرمغان یکسره تسلیم نیست؛ هرچند پیرمغان

همچون عشق آیینه‌ای است که اسرار جهان را به او می‌نمایاند. رند مطابق منظومه‌ی روزانه در دل ملامت دیگری می‌رود و از آن نمی‌گریزد.

۲.۲.۲. ترس از معشوق

اما سخت‌ترین گذرگاه حافظ در رویارویی با دیگری، معشوق است. وصل معشوق نیز چون جهان دست‌نیافتنی و ناپایدار است. او نیز چون جهان اسرارآمیز و حیرت‌زا است. ترس از دشواری‌های راه عشق در سراسر دیوان حافظ موج می‌زند. آیا امکان وصل در بارگاه معشوقی که تنها به خود مهر می‌ورزد میسر است؟

که بندد طرف وصل از حسن شاهی که با خود عشق بازد جاودانه
(همان:۴۹۵)

چو لاف عشق زدی با تو گفتم ای بلبل مکن که آن گل خندان به رای خویشتن است
(همان:۱۲۹)

معشوق مغرور است و زیبا و بی توجه و گاهی نامهربان و بی وفا:

چه بودی ار دل آن ماه مهربان بودی که حال ما نه چنان بودی ار چنان بودی
(همان:۵۱۱)

غرور حسنت اجازت مگر نداد ای گل که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را
(همان:۸۶)

می مخور با دگران تا نخورم خون جگر سر مکش تا نرسد سر به فلک فریادم
(همان:۳۸۷)

دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت بشکست عهد و از غم ما هیچ غم نداشت
(همان:۱۵۷)

عرصه‌ی عشق عرصه‌ای سهمناک است. دیگری در اختیار عاشق نیست. عاشق محتاج است و معشوق بی‌نیاز. البته درمواردی اندک، معشوق مشتاق معرفی می‌شود. حافظ هرچند گاهی با اعتراض و طنز از این جور و جفا شکایت می‌کند، اما غالبا در آغوش جفای معشوق می‌رود. او می‌داند که بدون تجربه‌ی این دردها و دوری‌ها، پختگی و لذت عمیق حاصل‌نمی‌شود. رند با همه‌ی هراس از غرق‌شدن در گردابی هایل از جفای معشوق نمی‌گریزد:

قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبود ور نه هیچ از دل بی‌رحم تو تقصیر نبود

من دیوانه چو زلـــف تو رها می کردم هیـــچ لایـــق‌ترم از حلقـــه‌ی زنجیر نبود
(همان:۲۸۳)

دل از مـــن برد و روی از من نهان کرد خـــدا را با که این بـــازی توان کرد
شـــب تنهاییـــم در قصـــد جان بود خیالـــش لطـــف‌های بی‌کـــران کرد
(همان:۲۱۰)

این جفا از روز الست آغاز شده است و گویی شاعر برای دیدن روی معشوق به این جهان گام نهاده است

مرا بـه کـار جهـان هرگـز التفـات نبـود رخ تو در نظر من چنین خوشـش آراسـت
(همان:۲۹۹)

در این جهان نیز هر دم خاطره‌ی ازلی تکرار می‌شود. معشوق لحظه‌هایی کوتاه رخ می‌نماید و عاشق دیرینه را سرمست می‌سازد و باز روی پوشیده، او را ترک می‌گوید. رند می‌داند که نمی‌توان به وصل مدام اندیشید:

در بزم دور یک دو قدح درکش و برو یعنـــی طمـــع مـــدار وصال دوام را
(همان:۸۸)

ازاین‌رو با صبر، نیاز و طلب به سوی او می‌شتابد. او می‌داند که برای استشمام بوی نافه‌ای از زلف معشوق خون‌دلی فراوان باید خورد. همچنین می‌داند که جور معشوق او را از ضعف‌ها و سایه‌ها گذر می‌دهد و به سوی ژرف‌ترین ابعاد وجودش روانه می‌سازد. ازاین‌رو می‌داند که عشق داوی است که در همان نظر نخستین، تمامی هستی «مـــن» را باید فدای آن ساخت:

اهل نظـر دو عـالم در یـک نظـر ببازنـد عشق است و داو اول بر نقد جان توان زد
(همان:۲۲۸)

رند از فروریختن هستی خود در برابر معشوق نمی‌هراسد. تجربه‌ی این درد تنها راه گذر از استیلای ایگو بر تمامیت من است. او جفای معشوق را نیز از آن پس حاصل مهر یار می‌داند. رند، نظرباز است و می‌داند که تنها حسن معشوق نیست که من را از من باز می‌ستاند، بلکه لطیفه‌ای نهانی است در پس زیبایی یار که عشق را برمی‌انگیزد:

لطیفه‌ای است نهانی که عشق از او خیـــزد که نام آن نه لب لعل وخط زنگاری است
(همان:۱۴۵)

او این لطیفه را با مهر در پیوند می‌داند. مهر معشوق صورت پنهان زیبایی اوست:

به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر　　به دام و دانه نگیرنـــــد مرغ دانـــا را

(همان:۸۶)

رند به خوبی می‌داند که رابطه‌ی میان من و دیگری رابطه‌ای دو سویه است. او یکسره تسلیم نیست. سرکشی گاه به گاه او نیز نشانه‌ی عشق است. او زیبایـــی معشوق را هـــم بی‌ارتباط با عشق خود نمی‌داند:

گلبن حسنت نه خـود شـــد دلفـــروز　　مـا دم همـــــت بـــــر او بگماشتیم

(همان:۴۳۹)

حتی گاهی معشوق را می‌هراساند که با ادامه‌ی جور تنها خواهد ماند و از حضور عشاق بی‌نصیب:

چو پرده دار به شمشیر می‌زنـــد همـــه را　　کســـی مقیـــم حریم حرم نخواهد ماند

(همان:۲۵۳)

رویارویی من و معشوق بسیار ویژه است.عاشق، معشوق را با مهر خود می‌پروراند و معشوق، من را به کمال می‌رساند:

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

(همان:۱۳۱)

با این عشق، جهان هستی صورتی دیگر می‌یابد و آراسته‌تر رخ می‌نماید. اما زاهد از عشق می‌گریزد. خطر آن و تجربه‌ی شکست، باری صعب است و تنها رندان بلاکش توان پذیرفتن این امانت را دارند.

آدم که مظهر انسان است، امانت عشق را چون رندان پذیرفت و فرشتگان چون زاهدان از آن بی‌بهره ماندند. زاهد با تکیه بر طاعات، بهشت را برمی‌گزیند. خویش را از عشق محروم می‌سازد تا با خطر عشق روبه‌رو نشود؛ خطری که از نظر رند هر لحظه در کمین اوست. از نظر رند آنچه به راستی هراسناک است، زندگی در دنیایی عاری از عشق و لذت است. زاهد در گریز از رنج بزرگ، خویش را از لذت بزرگ محروم می‌سازد. از نظر حافظ در بارگاه استغنای حق حتی این بهشت نیز محتوم نیست:

برق غیرت چو چنین می‌جهد از مکمن غیب　　تو بفرما که من سوخته‌خرمن چـه کنـــم

(همان:۴۱۸)

رند در دهان عشقِ بلعنده می‌رود و از شیر عشق و پنجه‌های فراق نمی‌گریزد. زاهد از عشق گریزان است و برای دفع او از عصای عقل بهره می‌گیرد.

۳.۲.۲. ترس از شاه و ارباب قدرت

شاه و وزیر، محتسب و قاضی نیز که اربابان قدرت‌اند، هراس انگیزند. مهم‌ترین ترس حافظ ازدست‌رفتن آزادی و روی‌آوردن مردم به پنهان‌کاری و دروغ است. اربابان قدرت می‌توانند آزادی رند را از او بازگیرند. جان و تن، شادی و غم و حیات و ممات مردمان در کف قدرت آن‌هاست. زاهد به عناصر قدرت می‌پیوندد. او آزادی «من» را که برای او گوهری درخشان نیست، فدای مصلحت وقت می‌کند. درحقیقت او در سراسر زندگی از آزادی گریخته است. او از میان لذت و قدرت، قدرت را برمی‌گزیند؛ قدرتی عاریتی و در زوال که پادشاه به او می‌بخشد:

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

(همان:۳۰۰)

اما رند از خفقان، ازدست‌رفتن آزادی و دروغ بیزار است؛ درنتیجه با فضای اختناق می‌ستیزد و گاه آشکار و گاه با طنزی خردکننده، نگرانی خود را از نتیجه‌ی دروغ و ریا فریاد می‌زند. هدف او به‌ویژه شاهان ریاکاری چون امیرمبارزالدین است که خود، او را محتسب می‌خواند:

اگر چه باده فرح‌بخش و باد گلبیز است　　به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است

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

(همان:۱۲۰)

رند با شاهان روادار نیز تنها به شرط حرمت به صحبت می‌نشیند:

شاه اگر جرعه‌ی رندان نه به حرمت نوشد　　التفاتش به می صاف مروق نکنیم

(همان:۴۴۸)

و البته عرصه‌ی خویش را برتر از عرصه‌ی شاهان می‌داند. بر در میخانه‌ی او رندان قلندر چون سالکان مهری افسر شاهی را می‌ستانند و می‌بخشند. او مجرد است و در هر گام در پی تحقق فردیت خویش:

تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند　　عرصه‌ی شطرنج رندان را مجال شاه نیست

(همان:۱۵۰)

۳.۲. ترس از من

اما مهم‌ترین و برجسته‌ترین ترس انسان روبه‌رو شدن با جهان درونی است. اینجاست که امواج وسوسه‌ها موج بر موج می‌غلتد. اینجاست که انسان در برابر ضعف‌ها، غرایز و

امیال نفسانی قرارمی‌گیرد. جهان تاریک ناخوداگاه، نخست عرصه‌ی دیدار سایه‌هاست. سایه بخش ناخودآگاه و تاریک طبیعت ما است که ما آن را پست، غیرمتمدن و منفی می‌دانیم. هرچه کمتر از سایه آگاهی داشته باشیم، غلیظ‌تر و تاریک‌تر می‌شود (رک. اسنودن،۱۳۹۷: ۹۰). رند و زاهد در روبه‌روشدن با این عرصه نیز متفاوتند.

۱.۳.۲. ترس از دیدار سایه، رویارویی با گناه

یونگ سایه را در دو مفهوم مطرح می‌کند: نخست به‌عنوان تمامیت ناخودآگاه و دوم به صورت جنبه‌ای ناآگاه از شخصیت که ایگو آن را باز نمی‌شناسد؛ آن بخشی از وجود که فرد نمی‌خواهد در او باشد، جنبه‌های ناخوشایند روان که فرد می‌خواهد آن‌ها را پنهان سازد. سایه از این نظر، نوعی شخصیت‌بخشی به من است، آن‌گونه که حقیقت هستی اوست (Eisendrath,Dawson,1998:261) سایه، یک مسئله‌ی اخلاقی است که کل شخصیت من را به مبارزه می‌طلبد، چه، هیچ‌کس نمی‌تواند بدون تلاش بسیار، نسبت به سایه هشیار شود (رک.یونگ،۱۳۹۰: ۱۵).

زاهد در شعر حافظ از روبه‌روشدن با سایه‌ها می‌گریزد. او از اضطراب حاصل از برخورد با ضعف‌ها و خصایل منفی سربازمی‌زند. او سایه‌ها را انکار می‌کند و خود را یکسره مبرا از گناه و غرق در طاعت می‌خواند. آن‌گونه که یونگ باور دارد او از شایع‌ترین شیوه‌ی دفاعی برای گریز از سایه بهره‌می‌گیرد. او عیوب خویش را به دیگران فرامی‌افکند. هنگامی که سایه فرافکنی می‌شود، «من»، فرد یا افراد دیگر را بد و خبیث می‌بیند و می‌تواند به آسانی، هر جنبه‌ی زننده‌ای از وجود خویش را انکار کند (رک. اسنودن، ۱۳۹۷: ۹۲). فرافکنی هرقدر بیشتر بین شخص و محیط فشار آورد، کار من در پی‌بردن به توهماتش بیشتر می‌شود (رک.یونگ،۱۳۹۰: ۱۷). زاهد که گناهان خویش را انکار می‌کند، آن را به دیگری فرامی‌افکند. به همین دلیل است که در رابطه با دیگری، همواره در پی یافتن عیب است. عیبی که یافتن آن آسان است؛ چراکه در او متمرکز است:

یارب آن زاهد خودبین که به جز عیب ندید　　دود آهیـــش در آیینـــه‌ی ادراک انداز

(حافظ،۱۳۸۱: ۳۳۶)

خامی زاهد جز با نگاه به این عرصه‌ی ناخودآگاه از میان نمی‌رود:

زاهد خام که انکـــار می و جـــام کند　　پخته گردد چو نظر بر می خام انـــدازد

(همان:۲۲۴)

رند برخلاف زاهد از روبه‌روشدن با گناه پرهیز نمی‌کند. او می‌داند که بشر به واسطه‌ی انسان‌بودن دارای ضعف و گناه است. نمونه‌ی ازلی او، آدم، با گناه به زمین می‌آید. عشق همواره او را به درون می‌برد و با خویش روبه‌رو می‌سازد؛ چرا که برای دوست‌داشتن خود نخست باید درون را با شجاعت نظاره کرد. این قماری است پر از درد و می‌تواند منجر به فروریختن ایگو یا من شود؛ رند حافظ رسیدن به اوج فردیت را تنها با دیدن سایه‌ها و گذر از آن‌ها میسر می‌داند. در نگاه یونگ، آگاهی از سایه مستلزم پذیرفتن جنبه‌های تاریک شخصیت در جایگاه چیزی واقعی است. این کار شرط اساسی خودشناسی است (رک.یونگ، ۱۳۹۰: ۱۶). برای آنکه در درون روان ما انسجام و هماهنگی حقیقی روی دهد، لازم است سایه‌ی خود را بپذیریم و راه‌هایی را بیابیم که از طریق آن‌ها خودآگاه و سایه بتوانند با یکدیگر زندگی کنند. اگر شجاعت لازم را برای کنارنهادن فرافکنی‌های سایه‌ی خود داشته باشیم، آنگاه می‌توانیم از سایه و خویش آگاه شویم (رک.اسنودن،۱۳۹۷: ۹۲). رند ملامتی حافظ فاش از گناه خود دم می‌زند:

جایی کـه بـرق عصـیان بـر آدم صـفی زد　　مـا را چگونـه زیبـد دعـوی بـی‌گنـاهی

(همان:۵۵۷)

او همان‌گونه که در منظومه‌ی شبانه‌ی دوران می‌بینیم، از تاریکی نمی‌گریزد؛ تنها هولناکی شب را با ستاره یا مهتاب می‌کاهد. رند حافظ خدایی رحیم و بخشنده دارد. حلم و بخشایش بی‌اندازه‌ی او مجالی برای هراس باقی نمی‌گذارد. او با نیاز به درگاه حق می‌رود و از رحمتش برخوردار می‌شود:

لنگر حلم تـو ای کشـتی توفیـق کجاسـت　　که در این بحر کرم غـرق گنـاه آمـده‌ایـم

(همان:۴۳۶)

رند دریای پرموج وسوسه‌ها را در دریای کرم غرقه می‌سازد. او گناه می‌کند و به بهشت می‌رود. بشر از گناه ناگزیر است، او با ادب مسئولیت گناه را می‌پذیرد. این پذیرفتن سبب صلح او با دنیای بیرونی می‌شود. او هرگز گناهان خویش را بر دیگری فرانمی‌افکند. از سوی دیگر، هرگز دچار غرور نمی‌شود و از دروغ‌گفتن به خود می‌گریزد. آنچه به او آرامش می‌بخشد، رحمت بی‌نهایت است:

هـــاتفی از گوشـــه‌ی میخانـــه دوش　　گفـــت ببخشـــند گنـــه مـــی بنـــوش
عفـــو الهـــی بکنـــد کـــار خـــویش　　مـــژده‌ی رحمـــت برســـاند ســـروش

رندی حافظ نـه گنـاهی اسـت صـعب بـــا کـــرم پادشـــه عیـــب‌پـــوش

(همان:۳۵۹)

از سوی دیگر در دیدگاه حافظ بشر به واسطه‌ی توانایی گناه، موهبت تجربه‌ی عمیق‌ترین لایه‌های عشق را می‌یابد. عطار تمایز انسان از فرشتگان را در درد ناشی از عشق می‌داند (رک.عطار،۱۳۸۴: ۲۸۵). فرشتگان که از گناه دورند از درد بی بهره‌اند. رند به واسطه‌ی تجربه‌ی درد بزرگ روبه‌روشدن با خویش، عشق بزرگ را تجربه می‌کند. عشق به نوبه‌ی خود، گناهان او را می‌پالاید:

هرچند غرق بحر گناهم ز صد جهت تا آشنای عشق شدم ز اهل رحمتم

(حافظ،۱۳۸۱: ۳۸۴)

زاهد در روبه‌روشدن با سایه‌ها که هم تاریک‌اند و هم بلعنده و هم زیر سطح آگاهی، به روشنایی آگاهی و شمشیر عقل توسل می‌جوید. زاهد هم چون عقل، پاکی و پلیدی، تاریکی و روشنایی، طاعت و گناه، ناخودآگاه و خودآگاه را با شمشیری جداکننده که از ابزارهای منظومه‌ی روزانه است، از یکدیگر متمایز می‌سازد. عشق برخلاف عقل از نیک و بد و سایر جفت‌های متضاد می‌گذرد و از شمشیر جداکننده بهره نمی‌گیرد.

۴.۲. ترس از عشق

عشق، خود دریایی ناپیداکرانه است که من را بیش از هر عرصه‌ای به چالش می‌کشد. از نخستین غزل حافظ، ما با دشواری‌های عشق روبه‌روییم. سیمای خندان شیر عشق هرگز نباید رند را بفریبد:

چو عاشق می‌شدم گفتم که بردم گوهر مقصود ندانستم که این دریا چه موج خون فشان دارد

(همان:۱۱۳)

دیوان حافظ لبریز از تصاویر هولناک بیابان و دریای عشق است:

عشقت به دست توفان خواهد سپرد حافظ چون برق از ایـن کشاکش پنداشتی کـــه جستی

(همان:۵۰۴)

این راه را نهایت صورت کجا توان بسـت کش صدهزار منزل بیـش اســـــت در بدایـــت

(همان:۱۷۲)

در ره عشق از آن سوی فنا صد خطر است تا نگویی که چو عمرم به سر آمد رستم
(همان:۳۸۶)

آن‌گونه که بیان شد، عشق تمامی هستی عاشق را به مبارزه می‌طلبد. در این نبرد او پیش از آنکه با دیگری درگیر باشد، با خویش در چالش است. عشق در نظرگاه حافظ عرصه‌ی رویارویی من و من است. تجربه‌ی عشق تنها راه شکستن سایه‌ها و نقاب‌ها و گذر از منیت است. برای تجربه‌ی عشق باید جرئت ورود به جهان گسترده‌ی ناهشیار را داشت. عشق به این دلیل درد است و درمان. زاهد با گریز از تجربه‌ی این درد، هرگز به خویشتن خویش دست نمی‌یابد. عشق جام جمی است که دل نباید آن را از من هشیار و عقل مصلحت‌اندیش باز جوید. در نظر حافظ عشق مقصود کارگاه هستی است. بدون عشق کسی به رازهای درون دست نمی‌یابد؛ ازاین‌رو است که زاهد به راز راه نمی‌برد. در شعر حافظ راز اصلی، رسیدن به حقیقت من است و این تنها با برخاستن نقاب من میسر است:

برو ای زاهد خودبین که ز چشم من و تو راز این پرده نهان است و نهان خواهد بود
(همان:۲۷۹)

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز
(همان:۳۳۸)

۳. جهان متناقض، جهان متضاد

منظومه‌ی شبانه، آن‌گونه که بیان شد، برخلاف دنیای دو قطبی و تضادگونه‌ی منظومه‌ی روزانه، دنیایی است متناقض: در تاریکی، نور است و در خاک، آسمان و در نیستی، هستی و در گناه، پاکی و در گدایی پادشایی و در بندگی، آزادی است. ازاین‌رو با انبوهی از تصویرهایی روبه‌روییم که در آن‌ها جفت‌های متضاد در کنار یکدیگر حضور دارند.

رند، برخلاف زاهد، با برتری‌بخشیدن به یکی از دو سر طیف، سوی دیگر را نابود نمی‌سازد. این زاهد است که با مشاهده‌ی قلمروی هراس‌انگیز به سوی ضد آن می‌شتابد. رند با سیر در درون آن عرصه، رویه‌ی متضاد را می‌بیند. آرامش او حاصل رویارویی با ترس است نه فرار از آن. به‌همین‌دلیل او در تاریکی سایه‌ها، نور کمال می‌بیند و در قعر زمین یا خرابات، نور خدا را تجربه می‌کند و در هولناکی عشق، به

لذت ابدی دست می‌یابد. به این دلیل است که معشوق او حسن و «آن» را با هم دارد. او از حسن غرورآمیز در «آن» نمی‌گریزد:

اینکـه می‌گوینـــد آن خوش‌تـــر ز حسن　　یـار ما ایـــن دارد و آن نیـــز هـــم

(همان:۴۳۳)

حسنـــت به اتفـــاق ملاحت جهان گرفت　　آری به اتفاق جهان می‌تـوان گرفـــت

(همان:۱۶۵)

گاهی رند خرقه‌ی زهد و جام می را با هم در کنار می‌گیرد. در این تصویر او از دو گانه‌ی رند و زاهد نیز گذر می‌کند:

خرقه‌ی زهد و جام می گر چه نه در خور همند　　ایـن همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو

(همان:۴۸۰)

گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهب است　　گفت این عمل به مذهب پیرمغان کنند

(همان:۲۷۱)

پیرمغان حافظ نیز خود ترکیبی از دو ساحت ظاهرا متناقض انسان است. در شعر حافظ این مقام برزخی ستایش می‌شود؛ بنابراین، پیرمغان مظهر انسان واقعی است. او هر دو جنبه‌ی مثبت و منفی انسان را در خویش دارد و آن را آشکار می‌سازد (رک. پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۱).

حضور این‌گونه تناقض‌ها، ویژگی سبکی شعر حافظ است و خاص‌ترین شعرهای رندانه‌ی او را نشان می‌دهد. رند حافظ هم چون پیرمغان در این دایره‌ی متناقض حضور می‌یابد و این‌گونه با آمیختن عرصه‌های متناقض، به سوی جهان ماورای تضادها گام برمی‌دارد.

گـــر چـــه مـــا بنـــدگان پادشـــهیم　　پادشـــــاهان ملـــــک صـــــبحگهیم

گـــنج در آســـتین و کیســـه تهـــی　　جـــام گیتـــی‌نمـــا و خـــاک رهـــیم

هوشـــیار حضـــور و مســـت غـــرور　　بحـــر توحیـــد و غرقـــه گنهـــیم

رنـــگ تزویـــر پـــیش مـــا نبـــود　　شـــیر ســـرخیم و افعـــی ســـیهیم

(همان:۴۵۱)

۴. نتیجه‌گیری

زاهد در تجربه‌ی جهان، که آن را به‌سان شبی تاریک و ناشناخته می‌بیند، به جهانی دیگر در آسمان میل می‌کند یا جایگاهی آسمانی در زمین چون مسجد می‌جوید. او همچنین از جهان و ناپایداری‌هایش می‌گریزد و به بهشتی جاودانه رومی‌کند. جنبه‌ی اسرارآمیز جهان سبب گریز او به جهانی می‌شود که بتواند همه‌چیز را در آن به روشنی و ساده دریابد؛ ازاین‌رو به جهان عقل پا می‌گذارد. او در برخورد با دیگری نیز هرگز به تمامی حضور نمی‌یابد. او عاشقی نمی‌کند؛ چراکه عشق می‌تواند سبب دردهای بزرگ شود. عشق، او را آسیب‌پذیر می‌سازد و می‌تواند دیگری را بر او چیره سازد. به‌همین دلیل، در ارتباط با دیگری، نقاب بر چهره می‌نهد. نقاب، همچنین سایه‌های او را می‌پوشاند. این نقاب به شکل خرقه نمادگذاری می‌شود. زاهد در رویاروشدن با من نیز از سایه‌های خویش می‌گریزد؛ او خود را یکسره بری از گناه می‌داند و سایه‌های سرکوب‌شده را به دیگری فرامی‌افکند. شمشیر او نیکی و بدی را سخت از هم جدا می‌سازد و عقل چون عصا مرزی غیرقابل آمیختگی میان طاعت و گناه و نیکی و بدی می‌کشد. شیوه‌ی مبارزه‌ی او بیشتر به منظومه‌ی روزانه‌ی دوران شبیه است.

از سوی دیگر رند به سوی تجربه‌ی ترس می‌رود. او در قلمرو ناشناخته‌ی جهان حضور می‌یابد. او می‌داند که راز را نمی‌توان شناخت. رند حیران است اما بر این باور است که با مستی و عشق می‌توان بخشی از این راز را زیست. او مرگ و سرنوشت و ناپایداری جهان را می‌پذیرد ولی آن را دلپذیر و شیرین توصیف می‌کند. از لحظه‌های کوتاه عیش بهره می‌گیرد و در زمان حال با عشق، تجربه‌هایی بی‌زمان و جاودانه خلق می‌کند. رند از نمادهای پناهگاه و خلوتگاه در منظومه‌ی شبانه مانند خرابات و شراب بهره می‌گیرد. او در رابطه با دیگری از پرتنش‌ترین و دردناک‌ترین تجربه‌های عشق نمی‌گریزد. بدنامی و ملامت دیگری نیز عرصه‌ای است که او خود را با آن هردم مواجه می‌بیند. در رابطه با من، او با ضعف‌ها، سایه‌ها و گناهان خویش روبه‌رو می شود و از آن می‌گذرد. در تجربه‌ی عشق او از حجاب‌ها و نقاب‌های ایگو با تجربه‌ی درد بزرگ می‌رهد. در پایان، رند برخلاف جهان تضادگونه‌ی زاهد و منظومه‌ی روزانه، در جهانی پارادوکسیکال با تجربه‌ی سیاهی و تاریکی ناخودآگاه با جام جم و شراب به روشنایی

می‌رسد. در دل زمین و خرابات نور خدا می‌یابد و با تجربه‌ی گدایی به پادشاهی می‌رسد. رند بیشتر در منظومه‌ی شبانه سیر می‌کند.

منابع

آشوری، داریوش.(۱۳۹۳). *عرفان و رندی در شعر حافظ*. تهران: مرکز.

اسنودن، روت.(۱۳۹۷). *خودآموز یونگ*. ترجمه‌ی نورالدین رحمانیان، تهران: آشیان.

پالمر، مایکل.(۱۳۸۵). *فروید، یونگ و دین*. ترجمه‌ی محمد دهگان‌پور و غلامرضا محمودی، تهران: رشد.

پورنامداریان، تقی.(۱۳۸۲). *گمشده‌ی لب دریا*. تهران: سخن.

حافظ، شمس‌الدین‌محمد.(۱۳۸۱). *دیوان*. به سعی سایه، تهران: کارنامه.

زریاب‌خویی، عباس.(۱۳۶۸). *آینه‌ی جام*. تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۸۸). *نقش بر آب*. تهران: سخن.

عباسی، علی.(۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*. تهران: علمی و فرهنگی.

عطارنیشابوری، فریدالدین.(۱۳۸۴). *منطق‌الطیر*. تصحیح، تعلیق و مقدمه، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

فدایی‌مهربانی، مهدی.(۱۳۹۲). *ایستادن در آن‌سوی مرگ (پاسخ‌های کربن به هایدگر)*. تهران: نی.

کاپلان، هارولد؛ سادوک، بنیامین.(۲۰۰۳). *خلاصه‌ی روان‌پزشکی*. ج۲، ترجمه‌ی نصرت‌الله پورافکاری، تهران: شهرآب.

کین، سم.(۱۳۸۱). *گابریل مارسل*. ترجمه‌ی مصطفی ملکیان، تهران: نگاه معاصر.

لوران‌اسون، پل.(۱۳۸۶). *واژگان فروید*. ترجمه‌ی کرامت موللی، تهران: نی.

هایدگر، مارتین.(۱۳۸۷). *هستی و زمان*. ترجمه‌ی سیاوش جمادی، تهران: ققنوس.

وکیلی، شروین.(۱۳۹۳). *جام جم زروان*. تهران: شورآفرین.

یونگ، کارل‌گوستاو.(۱۳۹۰). *آیون*. ترجمه‌ی پروین فرامرزی و فریدون فرامرزی، مشهد: به‌نشر.

Eisendrath, polly youngDawson,Terence(1998). *the Cambridge companion to Jung*. second edition, Cambridge university press.

مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

معرفی و بررسی دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی*

فرزانه معینی*
دانشگاه شیراز

چکیده

دانشنامه‌ها از مهم‌ترین منابع و مراجع به شمار می‌آیند. تدوین دانشنامه‌های تخصصی در شاخه‌های گوناگون دانش، پاسخ به یکی از نیازهای اساسی حوزه‌ی تحقیق و تألیف است. از این نظر، تهیه‌ی دانشنامه‌هایی در پیوند با شخصیت و آثار شاعران نامدار ضرورت و اهمیت ویژه دارد که کمتر به آن توجه شده است. در سال ۱۳۹۷، دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* با همتی بلند و ستایش‌انگیز منتشر شده است تا جای خالی اثری جامع و گره‌گشا را در حافظ‌پژوهی و حافظ‌شناسی پر کند. بیش از ۱۸۰۰ مقاله با همکاری ۱۴ نفر از اعضای فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۶۰ نفر از استادان دانشگاه‌های ایران و بیشتر حافظ‌پژوهان و ادب‌پژوهان معاصر در این دانشنامه‌ی چهارجلدی گردآوری شده است. این مقاله‌ها درباره‌ی بسیاری از موضوع‌های مربوط به شعر، اندیشه و زمانه‌ی حافظ، حافظ‌پژوهان و آثار حافظ‌پژوهانه نوشته شده است. در این نوشتار، دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* معرفی و با توجه به بعضی اصول دانشنامه‌نگاری بررسی می‌شود. گستردگی و تنوع موضوعی مدخل‌ها، وجود مقاله‌های سودمند و تازگی بعضی مدخل‌ها از امتیازهای این اثر است که می‌تواند بسیاری از پرسش‌های حافظ‌پژوهان را پاسخ دهد. پیشنهادهایی نیز برای چاپ بعدی این دانشنامه ارائه می‌شود که می‌تواند برخی کاستی‌ها را برطرف و این اثر ارزشمند را کاربردی‌تر کند، ازجمله افزودن نمایه‌ی مدخل‌ها، بازنگری بعضی مقالات و... .

واژه‌های کلیدی: حافظ، دانشنامه، دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی*، بهاءالدین خرمشاهی.

---

* دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، farzane.moeini@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۵/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۱۳

۱. مقدمه

دانشنامه یا دایره‌المعارف، مجموعه‌ی نوشتاری جامع و فشرده است که اطلاعاتی را درباره‌ی همه‌ی شاخه‌های دانش یا شاخه‌ای مشخص از آن در بر گرفته است. کار مهم دانشنامه آن است که علم یا موضوعی تخصصی را به واحدهای کوچک تقسیم و به‌ترتیب الفبا تنظیم کند. دانشنامه‌های تخصصی کتاب‌های مرجعی هستند که مخاطب را با کلیات مباحث مربوط به موضوع خود آشنا و آن‌ها را به منابع اصلی راهنمایی می‌کنند.

نیاز جامعه‌ی علمی و فرهنگی به داشتن آثاری حاوی خلاصه‌ای منظم از دانش در زمینه‌های تخصصی موجب رونق دانشنامه‌نگاری در ایران در دهه‌های اخیر شده و آن را به یکی از بخش‌های اصلی نشر در ایران تبدیل کرده است. طبق آمار پایگاه اینترنتی «بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران» تا سال ۱۳۸۸ بیش‌از دویست دانشنامه در ایران منتشر شده یا در مرحله‌ی تدوین است که بعضی از آن‌ها عبارتند از: دانشنامه‌ی ادبیات جهان، دانشنامه‌ی اقتصاد، دانشنامه‌ی کسب‌وکار خانگی، دانشنامه‌ی اتومبیل، دانشنامه‌ی مرگ و مردن و دانشنامه‌ی دانشنامه‌ها!

با گذشت ده سال، اگرچه آماری تازه در این پایگاه ارائه نشده، می‌توان حدس زد بر تعداد دانشنامه‌های ایرانی افزوده شده است که با توجه به زمان‌بربودن و دقیق‌بودن کار تدوین دانشنامه، آماری تأمل‌برانگیز است. در این میان، که چنین موضوع‌هایی دانشنامه به خود اختصاص داده‌اند، ضرورت و اهمیت تدوین دانشنامه در پیوند با زندگی، آثار و اندیشه‌ی شاعرانی بزرگ و نامدار که مایه‌ی اعتبار ادب فارسی هستند، بیشتر می‌شود. در پاسخ به این نیاز، خوشبختانه با همتی جمعی، دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* در چهار جلد و بیش از ۱۸۰۰ مقاله و ۲۶۵۰ صفحه تدوین شده است. این اثر ارزشمند با همکاری ۱۴ نفر از اعضای فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۶۰ نفر از استادان دانشگاه‌های ایران و بیشتر حافظ‌پژوهان و ادب‌پژوهان معاصر نگاشته و از سوی انتشارات نخستان پارسی منتشر شده است. تعدادی از مقاله‌های این دانشنامه را چهره‌های نامدار ادبی و دانشگاهی نوشته‌اند که مقاله‌هایی درخشان و ارزشمند است و تعدادی از این مقاله‌ها نوشته‌ی نوقلمان است. عبدالله جاسبی، سرپرستی و بهاءالدین خرمشاهی سرویراستاری این دانشنامه را به عهده داشته‌اند.

۲. معرفی دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی*

دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* با هدف گردآوری اطلاعات تخصصی درباره‌ی شخصیت، شعر و اندیشه‌ی حافظ و موضوعات مختلف حافظ‌پژوهی منتشر شده است.

در طراحی و تدوین این دانشنامه، چنانکه سرویراستار نیز در مقدمه توضیح داده است، تلاش شده تا همه‌ی اسامی دیوان حافظ اعم از اشخاص تاریخی مثل حاجی‌قوام، شاه شجاع و...، نام‌های داستانی و اسطوره‌ای مثل فرهاد، جمشید، کیخسرو و...، اعلام جغرافیایی و حتی عناوین اجتماعی مانند محتسب، صوفی و... در مدخل‌هایی مستقل بیاید. همچنین ممدوحان حافظ، نام حافظ‌پژوهان معاصر و مصادیق حافظ‌پژوهی (اعم از کتاب، انجمن‌ها، مراکز علمی و دانشگاهی) در کنار مفاهیمی مانند عشق، رندی، ایمان و...؛ طبیعت و اجزای آن (همچون نام گل‌ها، بادها، آسمان، باغ و بهار)؛ فرهنگ حافظ در شبه‌قاره‌ی هند و پاکستان و نظایر آن، معرفی و توضیح داده شود. هدف اصلی و بزرگ‌تر در این دانشنامه آن بوده که کار شرح و تعلیقات هم انجام دهد (خرمشاهی، ۱۳۹۷: ۱۴-۱۵). در دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* بیش‌از هفتصد حافظ‌پژوه و اثر حافظ‌پژوهانه معرفی شده است. چنانکه در پشت جلد این دانشنامه می‌خوانیم، دو گونه مقاله در آن گرد آمده است: مقاله‌هایی درباره‌ی درون‌سوی شعر و شخصیت و ذهن و زبان شاعر و مقاله‌هایی درباره‌ی برون‌سوی زندگی هنری و اجتماعی حافظ مانند مدح‌گریزی و مدح‌گرایی او. بیش‌از پنجاه عبارت یا بیت دشوار در دیوان حافظ شرح شده و مقاله‌هایی به موضوع‌هایی چون پدیده‌های نجومی، گل‌وگیاه و... اختصاص یافته است. همچنین درباره‌ی رواج فرهنگ حافظ در سرزمین‌های دیگر و ترجمه‌ی غزل‌های حافظ به بیست زبان، ازجمله اردو، آلمانی، انگلیسی، فرانسه، روسی، اسپانیایی و... مدخل و مقاله در این دانشنامه وجود دارد.

مروری بر مدخل‌های این دانشنامه نشان می‌دهد که طراحان آن، در تدوین اثری که بیشتر موضوع‌های مربوط به حافظ را دربرگیرد، تا حد زیادی موفق بوده‌اند. دامنه‌ی موضوع‌هایی که در این دانشنامه به آن‌ها توجه شده متنوع و گسترده است. به جز مفاهیم و موضوع‌هایی که انتظار می‌رود در دانشنامه‌ی اختصاصی حافظ وجود داشته باشند، مدخل‌هایی نیز در این اثر گنجانده شده که نشان از کوشش طراحان برای جامعیت این دانشنامه دارد: مدخل‌هایی مانند «اصطلاحات خوشنویسی در شعر حافظ»، «اصطلاحات موسیقی در دیوان حافظ»، «پوشاک در شعر حافظ» و «معماری و اصطلاحات معماری» که چیره‌دستی و هنرمندی حافظ را در بهره‌گیری از علوم و فنون مختلف نشان می‌دهد یا «پایان‌نامه‌های حافظ» و «خوش‌خوانی‌های شعر حافظ (خوانش‌های شعر حافظ با موسیقی)» که نقش غزل‌های او را در پژوهش و موسیقی امروز بازمی‌نماید.

در مقاله‌ی این مدخل‌ها اطلاعاتی سودمند فراهم آمده است. برای نمونه، مقاله‌ی «پایان‌نامه‌های حافظ» سه بخش اصلی دارد: پایان‌نامه‌هایی که تنها به حافظ پرداخته‌اند، پایان‌نامه‌های حافظ و دیگران، گزارش کمی از وضعیت پایان‌نامه‌ها. در بخش نخست، «رساله‌ها زیر یازده موضوع دسته‌بندی و توصیف شده‌اند: اندیشه، عشق و عرفان، اخلاق، معنا، آرایه‌های ادبی، سبک، دستور، عناصر، شرح و تفسیر، تدوین واژه‌نامه و ترجمه». بخش دوم به معرفی رساله‌هایی اختصاص دارد که در آن‌ها تاثیرپذیری حافظ از شاعران پیش از خود یا تاثیرگذاری او بر شاعران دیگر بررسی شده است. اشاره به نخستین پژوهش دانشگاهی در هر یک از موضوع‌های یادشده، یکی از نقاط قوت این مقاله است. نویسنده موضوع‌های تکراری را اصلی‌ترین آسیب پژوهش‌های دانشگاهی مربوط به حافظ دانسته و دلایلی برای آن برشمرده است: «عدم آشنایی استادان و دانشجویان با مبانی مکتب‌های ادبی در غرب و نظریه‌های جدید، آگاهی‌نداشتن از ادبیات جهان و رویکردهای نقد تطبیقی، ناآشنایی دانشجویان به زبان انگلیسی برای مطالعه‌ی منابع جدید ادبی غرب و مهم‌تر از همه بی‌توجهی به آموزش تفکر انتقادی به دانشجویان».

نمونه‌ی دیگر، مقاله‌هایی است که درباره‌ی «ترجمه‌ی غزل‌های حافظ» و «فرهنگ حافظ در سرزمین‌های دیگر» نوشته شده است. این مقاله‌ها افزون بر اهمیت و گستردگی نفوذ سخن و اندیشه‌ی حافظ بر غیرایرانیان و فارسی‌زبانان، پیشینه و چگونگی این تاثیرگذاری را نیز بازمی‌نمایند. برای نمونه، مقاله‌ی «ترجمه‌ی شعر حافظ به انگلیسی» کتاب‌شناسی توضیحی ترجمه‌ی غزلیات حافظ است که از سده‌ی هجدهم به بعد، انجام شده و نویسنده کوشیده است معروف‌ترین و معتبرترین این ترجمه‌ها را چه به‌دست چهره‌های نام‌آشنا چه گمنام صورت گرفته باشد، معرفی و بررسی کند.

معرفی آثار حافظ‌پژوهانه نیز از بخش‌های سودمند دانشنامه است. در این مقاله‌ها، مضمون‌های اصلی کتاب‌هایی که در پیوند با حافظ منتشر شده، به‌گونه‌ای خلاصه و گذرا آمده است. تعدادی از تصحیح‌های دیوان حافظ نیز در میان این آثار است. بعضی از این مقاله‌ها را پدیدآورندگان همان کتاب‌ها نوشته است.

معرفی حافظ‌پژوهان نیز بر ارزش دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* افزوده است. در این مقاله‌ها که بیشتر به قلم ایشان یا کسی از شاگردان و نزدیکان آن‌ها نوشته شده است، زندگی‌نامه و آثار حافظ‌پژوهان مرور شده است.

مخاطبی که به دنبال دسترسی آسان و سریع به مطالبی مستند درباره‌ی بعضی مفاهیم و موضوع‌ها درباره‌ی شعر حافظ است، می‌تواند با مراجعه به بعضی از مدخل‌ها در

دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* به مقصود خود دست یابد. برای نمونه، اطلاعاتی سودمند درباره‌ی مدایح، ممدوحان و شیوه‌ی حافظ در مدیحه‌سرایی در مقاله‌ی «مدح و مداحی‌های حافظ» آمده است. همچنین در مقاله‌ی «منتقدان و مخالفان حافظ» کسانی که با شعر و اندیشه‌ی حافظ مخالف بوده‌اند و اعتراض خود را آشکارا بیان کرده‌اند، معرفی شده‌اند؛ کسانی چون فضولی بغدادی و اقبال لاهوری در سده‌های پیشین و سیدابوالفضل برقعی و احمد کسروی در روزگار معاصر. نمونه‌ی دیگر، «فال حافظ» است که در میان موضوع‌های مربوط به حافظ موضوعی شناخته‌شده و ویژه‌ی اوست. مدخلی با همین عنوان در دانشنامه به آن اختصاص یافته است. نویسنده پس از مقدمه‌ای درباره‌ی فال و پیشینه‌ی آن، به رسم فال‌گرفتن با دیوان حافظ پرداخته و تاریخچه و شیوه و آداب آن را از گذشته تا امروز توضیح داده است. سپس با اشاره به اینکه «رواج تفأل به دیوان حافظ، موجب تألیف رساله‌ها یا بخش‌های مستقلی از کتاب‌ها، در ذکر نمونه‌های جالب از تفألات گردید»، بعضی از آن‌ها را برشمرده است.

دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* در چهار جلد به‌صورتی آراسته و ویراسته (با کمترین اشتباهات چاپی) منتشر شده است. این دانشنامه اغلب پرسش‌های حافظ‌پژوهان را در سطوح مختلف می‌تواند پاسخ دهد. در یادروز حافظ سال ۱۳۹۸، مرکز حافظ‌شناسی این کتاب را به عنوان «کتاب سال حافظ» معرفی کرده است.

۳. پیشنهادهایی برای چاپ بعدی دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی*

دانشنامه‌ها، شاید به دلیل حجم مطالب که امکان مطالعه‌ی دقیق همه‌ی اثر را دشوار می‌کند، معمولا نقد نمی‌شوند. درحالی‌که بررسی و نقد این دسته آثار که می‌توانند در دانش و پژوهش منبع و مرجع معتبر به‌شمارآیند، بسیار مهم و ضروری است. نقد و بررسی دانشنامه‌ها براساس مبانی و اصول دانشنامه‌نگاری، می‌تواند به بهبود و پیشرفت شیوه‌های طراحی و تدوین دانشنامه یاری رساند و از تکرار اشتباه‌های رایج و دردسرساز در این آثار پیش‌گیری کند. دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* با وجود ارزش‌ها و امتیازهایی که در جایگاه یک دانشنامه دارد، از همین چشم‌انداز کاستی‌ها و نقص‌هایی نیز دارد که اصلاح و برطرف‌کردن آن‌ها، ارزش این اثر را می‌افزاید و استفاده از آن را ساده‌تر می‌کند. آنچه در ادامه می‌آید پیشنهادهایی برای چاپ بعدی دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* است که در سه بخش مدخل، مقاله و منابع ارائه می‌شود:

الف) مدخل

در تدوین دانشنامه، نخستین مرحله تعیین هدف و مخاطب است. «این دانشنامه کدام خلاء را پر خواهد کرد و چه نیازی را پاسخ می‌دهد؟ با تعیین موضوع یا دسته موضوعات دانشنامه و تعیین مدخل‌های هر موضوع و مشخص‌کردن اندازه‌ی مقالات، چارچوب کلی کار مشخص می‌شود» (مقدسی،۱۳۸۳: ۲۹). پس از تعیین هدف تدوین یک دانشنامه و طراحی ساختار اولیه‌ی آن، یکی از مراحل مهم دانشنامه‌نگاری مشخص‌کردن تعداد و عنوان مدخل‌های آن است. سرویراستار در توضیح این مرحله از تدوین دانشنامه‌ی حافظ و حافظ‌شناسی نوشته است: «قرار اولیه‌ی دوساله بر تدوین یک دانشنامه‌ی یک جلدی، در طی بیش‌از سه سال، به‌ویژه با پیشنهاد و به‌گزینی مدخل‌ها/ عنوان‌های مقالات از سوی نویسندگان، تعداد مدخل‌ها را نزدیک به دو برابر و آن را به چهار جلد رسانید» (خرمشاهی،۱۳۹۷: ۱۵).

مدخل، کلید استفاده از دانشنامه است و یافتن عنوان‌های دانشنامه‌ای دقت و مهارت ویژه می‌طلبد؛ یعنی برای تعیین مدخل‌های یک دانشنامه باید توجه کرد که خواننده با چه کلیدواژه‌ای به دنبال مقاله‌ی موردنظر خود می‌گردد. مدخل‌های یک دانشنامه در سه دسته جای می‌گیرند: مدخل اصلی، که مقاله‌ی مخصوص خود دارد؛ مدخل فرعی، که قسمتی از یک مقاله‌ی اصلی را به خود اختصاص می‌دهد؛ مدخل ارجاعی، که مقاله ندارد و به مدخل‌های اصلی ارجاع داده می‌شود. مدخل‌های ارجاعی نیز کارکرد و اهمیت ویژه دارند و اگر به‌درستی و دقت انتخاب شوند خواننده را از مدخل مهجور به مدخل مشهور هدایت می‌کنند. بعضی از مدخل‌های دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* نیازمند بازنگری و اصلاح است:

– در این دانشنامه مدخل‌هایی هست که گویا و رسا نیستند مانند «مناسب‌خوانی شعر حافظ». در مقاله‌ی این مدخل، نمونه‌هایی از ابیات حافظ که به‌موقع و در مناسبتی خاص، فرد صاحب‌ذوقی خوانده است و به آن استشهاد کرده برشمرده شده است. این مطلب برگرفته از مقاله‌ی «استشهادهای ظریف به شعر حافظ» نوشته‌ی بهاءالدین خرمشاهی است. عنوان این مقاله از عنوان مدخلی که در دانشنامه برای آن در نظر گرفته شده، روشن‌تر و رساتر است. نمونه‌ی دوم، مدخل «شیواخوانی شعر حافظ» است. پس از این توضیح که شیواخوانی یعنی «روخوانی و به‌نوعی تضمین درست‌خوانی»، شش اثر که دکلمه‌ی غزل‌های حافظ است، معرفی شده است. شاید این عنوان برای روخوانی و درست‌خوانی غزل حافظ، انتخابی درست و مناسب باشد اما کلیدواژه و عنوانی دانشنامه‌ای نیست. می‌توان این عبارت را باقی گذاشت و با مدخل

«دکلمه‌ی غزل‌های حافظ» به آن ارجاع داد، همان‌طور که مدخل‌های «خواندن شعر حافظ» و «خوانش شعر حافظ» به این مدخل ارجاع یافته‌اند. نمونه‌ی دیگر، مدخل «پاشان» است. این واژه که صفت سبک حافظ به تعبیر پاکستانی‌ها تعریف شده است، واژه‌ای کلیدی و آشنا نیست. بعید به نظر می‌رسد مخاطبی که در پی یافتن مطلبی درباره‌ی سبک ویژه‌ی حافظ باشد، این واژه را حدس بزند و بداند واژه‌ی پاشان را باید به عنوان مدخل مورد نظرش در این دانشنامه جست‌وجو کند. برای راهنمایی خواننده می‌توان دست‌کم با مدخل «سبک حافظ» به این مدخل ارجاع داد.

– بعضی از مدخل‌های مشابه، با شیوه‌ای یکسان و یکدست عنوان‌گذاری نشده‌اند. برای نمونه مدخل‌هایی که مربوط به حافظ در کشورهای دیگر و ترجمه‌ی غزل‌هاست با عبارت‌های متفاوت نوشته شده‌اند: افغانستان و حافظ، ترجمه‌ی شعر حافظ به انگلیسی، ترجمه‌ی شعر حافظ در زبان و ادب فرانسه، حافظ در زبان و ادب عربی، تاجیکستان (حافظ در میان تاجیکان) و... . همچنین مدخل‌هایی که شرح واژه یا بیتی دشوار است، صورت‌های مختلف دارد: ماجرا کم کن و بازآ، عبوس زهد، قصه یا وصله (معاشران گره از زلف یار باز کنید)، مکارم اخلاق عالم دگری و... . شایسته است در دانشنامه‌ای که طراحان آن کوشیده‌اند کارکرد شرح و تعلیقات هم داشته باشد (خرمشاهی، ۱۳۹۷: ۱۵). برای این بخش و مدخل‌های مربوط به آن نظم و سامانی بهتر اندیشیده شود. می‌توان مدخل همه‌ی این بیت‌ها را مصراع اول بیت در نظر گرفت.

گفتنی مهم دیگر اینکه مدخل‌های این دانشنامه به شیوه‌ی رایج و شناخته‌شده‌ی دانشنامه‌نویسی، ترتیب الفبایی دارند. باتوجه به فراوانی مدخل‌ها و تنوع موضوعی آن‌ها، فصل‌بندی موضوعی یا تنظیم فهرست موضوعی یا نمایه‌ی موضوعی برای استفاده‌ی سریع‌تر و ساده‌تر ضروری به‌نظرمی‌رسد. افزودن فهرست یا نمایه‌ای که مدخل‌ها را زیر عنوان این موضوع‌ها دسته‌بندی و ارائه کند این دانشنامه را کاربردی‌تر و استفاده از آن را آسان‌تر می‌کند: اعلام تاریخی و جغرافیایی، حافظ‌پژوهان، آثار حافظ‌پژوهی، عناصر طبیعت (گل‌ها، نجوم و...) حافظ در آن‌سوی مرزها، ابیات بحث‌انگیز و... . همچنین نمایه‌ی مدخل‌های اصلی و ارجاعی نیز می‌تواند مخاطب را در یافتن مدخل و مقاله‌ای که می‌خواهد یاری کند.

ب)مقاله

متن مقاله در دانشنامه باید مبتنی‌بر اختصار و گزیده‌گویی و پرهیز از پراکنده‌نویسی و مقدمه‌چینی‌های غیرضروری باشد. مقاله باید تحقیقی و مستند به منابع دست اول نوشته شده باشد و مخاطب را از مراجعه به انواع کتاب‌ها بی‌نیاز کند و اطلاعات اصلی آن

کتاب‌ها را در ساختاری منظم جمع‌آوری کند تا در زمانی کوتاه بتوان به آن اطلاعات دست یافت. ارائه‌ی مطالب تثبیت‌شده‌ی علمی و پرهیز از اظهار نظرهای سلیقه‌ای و ذوقی از اصول نگارش مقاله در دانشنامه است. این ویژگی‌ها در بعضی از مقاله‌های دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* نیست یا کم‌رنگ است، ازجمله:

– مقاله‌ی «گفتمان‌های حافظ» گزارشی است از یک سخنرانی در نشست حافظ و زمان ما (شانزدهم مهر ۱۳۹۳) در مرکز فرهنگی شهرکتاب. محتوای سخنرانی در گزارشی خبری که از ویژگی‌های اصلی یک مقاله‌ی دانشنامه‌ای خالی است، بازنویسی و در شش ستون دانشنامه چاپ شده است. در این سخنرانی، گفتمان به معنای مبحث و مقال درنظرگرفته شده و اشعار حافظ در چهارده مبحث، طبقه‌بندی موضوعی شده است.

– مقاله‌ی «استثنای منقطع» مقدمه‌ای طولانی در تعریف و توضیح این نوع استثنا دارد و نویسنده پس از ارائه‌ی نمونه‌هایی از شاعران دیگر، چهار بیت حافظ را مثال زده و به‌کوتاهی توضیح داده است. درحالی‌که سهم حافظ و ابیات او در چنین مقاله‌هایی باید بیشتر باشد. مقدمه نیز باید مختصر نوشته شود.

– مقاله‌ی «شُکر و شکرانه» هفت صفحه (پانزده ستون) دانشنامه را به خود اختصاص داده است. مقدمه‌ای مفصل و در سه صفحه، درباره‌ی معنی و انواع شکر دارد و سپس وجوه آن در دیوان حافظ برشمرده شده است.

– مقاله‌ی «شفاخانه» در توضیح این کلمه که در بیتی از حافظ به‌کاررفته نوشته شده است: دل ما را که ز مار سر زلف تو بخست/ از لب خود به شفاخانه‌ی تریاک انداز. نویسنده مقدمه‌ای غیرضروری درباره‌ی اشارات حافظ به اصطلاحات و مفاهیم درد و درمان نگاشته و از درد روحی و عاطفی (کنایه از عشق و فراق) نزد خواجه سخن گفته است، سپس درباره‌ی واژه‌ی شفاخانه در بیت یادشده توضیح داده است.

– مدخل‌هایی در این دانشنامه هست که به دیوان حافظ اختصاص ندارد اما به این دلیل که در شعر حافظ به‌کاررفته به این دانشنامه راه یافته است؛ مانند رستم، کاووس... . مقاله‌ی این مدخل‌ها در دانشنامه‌ای که به حافظ و شعر او اختصاص دارد باید با محوریت غزل خواجه نوشته شود. مقاله‌ی بعضی از این مدخل‌ها در دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* از این نظر نیازمند بازنگری است.

– حافظ‌پژوهان نیز باید با تاکید بر آرا و آثار حافظ‌پژوهانه‌شان معرفی شوند. چنان‌چه نویسنده یا پژوهشگری به جز حافظ‌پژوهی در زمینه یا زمینه‌های دیگر نیز صاحب نام و اثر است، در دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* باید با محوریت آنچه در

پیوند با حافظ انجام داده، معرفی شود. همچنین بعضی از کسانی که در این دانشنامه معرفی شده‌اند، در زمینه‌های دیگر شناخته‌شده و نامدارند نه حافظ‌پژوهی؛ مانند احمد عزیزی، محمدابراهیم باستانی پاریزی یا نصرالله پورجوادی.

– مقاله‌هایی درباره‌ی بعضی از موضوع‌های این دانشنامه نوشته شده است که مفصل و گسترده هستند. حجم این مقاله‌ها با اهداف دانشنامه‌ای و نیاز مخاطبان هماهنگی ندارد. آیا کسی که بخواهد درباره‌ی حافظ، عرفان حافظ، رندی و رند و... اطلاعاتی جامع به دست آورد، به کتاب تخصصی مراجعه می‌کند یا به مقاله‌ای در دانشنامه؟ در مقاله‌ی دانشنامه باید سرمنشاء و منبع اطلاعات در زمانی سریع‌تر از خواندن یک کتاب مفصل به دست آید. مقالات مفصل در دانشنامه‌ها معمولا خوانده نمی‌شوند. معمولا چند مدخل فرعی دارند که بهتر است تا حد ممکن مدخل‌های مستقل و اصلی شوند؛ مثلا مقاله‌ی حافظ سی صفحه است و ده عنوان دارد که می‌تواند مدخل‌های مستقل باشد: طنز و طربناکی حافظ، عرفان و اخلاق حافظ، مقام هنری و سبک حافظ، مذهب حافظ و... .

– در مقاله‌ی «عرفان عاشقانه‌ی حافظ» ۲۲ موضوع، زیر عنوان‌هایی مانند عرفان عاشقانه و آتش عشق، عشق اینجایی و عشق آنجایی، فراق و وصال و... در ۳۲ صفحه، نوشته شده است. افزون‌بر حجم زیاد و نامناسب برای دانشنامه، به‌جای شیوه‌ای استنادی، رویکردی آموزشی دارد.

– مقاله‌ی «ساختارشکنی غزل حافظ»، در ده صفحه و به شیوه‌ی مقاله‌های علمی‌پژوهشی نوشته شده و برگرفته از کتابی از نویسنده است، بی‌آنکه برای مقاله‌شدن در دانشنامه مناسب‌سازی شده باشد.

افزودن تصویر به متن بعضی از مقاله‌های دانشنامه می‌تواند سودمند باشد؛ ازجمله تصویر چهره‌ی حافظ‌پژوهان یا جلد کتاب‌های حافظ‌پژوهی. افزودن تصویری از بنای آرامگاه حافظ در دوره‌های مختلف به مقاله‌ی «حافظیه»، تغییر و تکامل این بنای تاریخی را بیشتر از متن نمودار می‌سازد. «ارزش تصویر در دانشنامه‌ها چنان است که باید در تکمیل نوشتار و گاه به جای نوشتار بیاید. انتخاب تصویر مناسب و نوشتن توضیح روشن‌گر در زیر آن از ظرافت‌های تدوین تصویر در این آثارست» (مقدسی، ۱۳۸۳: ۳۵).

ج) منابع

مقاله‌های دانشنامه باید مستند به منابع معتبر و دست‌اول باشند. نشانی منابع باید در پایان مقاله ذکر شود و شیوه‌ی ذکر مشخصات منابع در پایان همه‌ی مقاله‌ها باید یکسان باشد.

در دانشنامه‌ی حافظ و حافظ‌پژوهی بخش منابع یکدست نیست. منابع بیشتر مقاله‌ها به همان شیوه‌ی درخواستی از نویسندگان (نام کتاب/ مقاله، شماره صفحه) در پایان آمده است، اما نویسندگان بعضی از مقالات از این شیوه پیروی نکرده‌اند. برای نمونه، در پایان مقاله‌های حافظ‌پژوهی، خال هندو، شهید، شحنه‌ی نجف و... نوشته شده: منابع در متن آمده است! در بعضی از این مقاله‌ها نشانی درمتن‌آمده نیز کامل نیست و فقط نام منبع نوشته شده است. در مقاله‌هایی مانند «شکر و شکرانه»، ارجاعات به‌جای نام کتاب/ مقاله به نام نویسنده است. در ویرایش دوم دانشنامه می‌توان این کاستی‌ها را برطرف کرد. همچنین شایسته است مشخصات کامل کتاب‌شناسی آثار حافظ‌پژوهانه‌ای که در دانشنامه معرفی شده است به عنوان منبع، در پایان متن مقاله بیاید.

۴. سخن پایانی

انتشار دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* اتفاقی بزرگ در حافظ‌پژوهی است که اراده و همتی ستودنی پشتوانه‌ی آن بوده است. در میان شاعران بزرگ، اکنون حافظ صاحب دانشنامه است. دانشنامه‌ی *حافظ و حافظ‌پژوهی* می‌تواند بسیاری از نیازهای پژوهشی علاقه‌مندان را پاسخ گوید و کاستی‌های این دانشنامه را می‌توان با افزودن مدخل‌های افتاده، پیوست برخی مطالب لازم به بعضی مقاله‌ها، افزودن مقاله‌های تازه، اصلاح و ویرایش دوباره، جبران کرد.

گستردگی موضوع و محتوای مدخل‌های دانشنامه یکی از امتیازهای آن است، اما نبود نمایه و فهرستی که این تنوع و فراوانی را بازنماید از ضعف‌های این اثر به‌شمار می‌آید که تنظیم آن در چاپ‌های بعدی ضروری است. ابهام در عنوان برخی از مدخل‌ها سرعت و آسانی استفاده از این مرجع سودمند را کاسته است که با بازنگری یا افزودن مدخل‌های ارجاعی روشن‌گر، برطرف می‌شود.

منابع

خرمشاهی، بهاءالدین.(۱۳۹۷). *دانشنامه‌ی حافظ و حافظ‌پژوهی*. تهران: نخستان پارسی.

مقدسی، مهناز.(۱۳۸۳). «دشواری‌های دانشنامه‌نگاری و لزوم بحث‌های پایه‌ای». *کتاب ماه کلیات*، شماره‌ی ۸۳، آبان ۱۳۸۳، صص ۲۸-۳۵.

http://www.iecf.ir/

مجله‌ی *حافظ‌پژوهی*
(مرکز حافظ‌شناسی- کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۲۳، شماره‌ی ۲۳ (دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲)، بهار ۱۳۹۹

حافظ و مسئله‌ی ترجمه‌پذیری غزلیات

حسن نکوروح*
دانشگاه شیراز

چکیده

ترجمه‌ی متون ادبی یکی از دشوارترین انواع ترجمه است. این دشواری درباره‌ی ترجمه‌ی شعر حافظ بیشتر است. در این مقاله، درباره‌ی ترجمه‌ی غزل‌های حافظ به زبان آلمانی و تاثیر او بر ادب آلمانی به‌ویژه با تاکید بر ترجمه‌ی هامر و *دیوان شرقی‌غربی* بحث شده است. همچنین ضمن مقایسه‌ی بخش‌هایی از ترجمه‌ی سخن سعدی به آلمانی، تفاوت اوضاع سیاسی روزگار سعدی و حافظ عاملی موثر در تفاوت طنز در کلام آن‌ها و شیوه‌ی سخنشان معرفی شده است. با استناد به دو اثر گوته یعنی «شوق خجسته» و «امید وصل» که گوته با تاثیرپذیری از حافظ سروده است، نشان داده می‌شود که او از دو نظر به همتای ایرانی‌اش وامدار می‌ماند: یکی قالب سونت که آن را برابر غزل دانسته‌اند، و دیگر طنزی که پشت لحن جدی شعر پنهان شده است.

واژه‌های کلیدی: ترجمه، حافظ، گوته، هامر.

۱. بحث و بررسی

در ترجمه همیشه با دوگانگی یا بیگانگی سروکار داریم. چیزی که درمورد ادبیات شدت بیشتری می‌یابد. به‌خصوص وقتی پای شعر در میان باشد. یعنی هرچه وابستگی به سنت‌های ملی بیشتر باشد دوگانگی یا بیگانگی یادشده بیشتر نمایان می‌شود؛ چنانکه درمورد حافظ به بیشترین وجه ظهور می‌کند. گوته پس از انتشار ترجمه‌ی حافظ توسط

*استادیار بازنشسته‌ی زبان آلمانی، بخش زبان‌های خارجی دانشگاه شیراز، hnekuruh@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۹/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۴

هامر نامه‌ای به کوتا، صاحب مؤسسه‌ی انتشاراتی کوتا که ترجمه را انتشار داده بود، می‌نویسد. در آن نامه، که به دلایلی نامعلوم هرگز فرستاده نشد، از قصد خود برای ساختن اشعاری به تقلید از این شاعر ایرانی سخن می‌گوید و در ادامه، نکته‌ای مهم، یعنی دلیل خود را فاش می‌کند: «پیونددادن ایرانی به آلمانی یا بیگانه به خودی». (Goethe-Birus, 879) چیزی که هرگز درمورد ترجمه‌ی اشعار سعدی اتفاق نیفتاد، درحالی‌که آنچه از این شاعر ایرانی، که بسیاری او را به‌غلط استاد حافظ خوانده‌اند، نقل کرده؛ بسیار بیش از آن چیزی است که از حافظ. البته ذکر این نکته لازم می‌نماید که آنچه از سعدی در *دیوان شرقی‌غربی* آمده از *گلستان* و *بوستان* است، یعنی دو اثر روایی؛ درحالی‌که شاعر آلمانی از ابتدا بر غنایی‌بودن غزل حافظ تأکید دارد. این نکته در طرح اولیه‌ی دیوان گوته در همان عنوان کتاب به صراحت ذکر شده است. البته بعداً تغییر یافته و به‌عنوان دفتر اول دیوان که گوته به فارسی نام «مغنی‌نامه» بر آن گذاشته منتقل شده است.

گفتنی است که آورده‌های شاعر آلمانی از *گلستان* و *بوستان* اغلب تنها با اندکی تغییر نقل شده درحالی‌که در غزل‌های حافظ برعکس، تغییرات به‌حدی است که یافتن منبع الهام شاعر غالباً دشوار و گاه حتی ناممکن می‌نماید. به‌عنوان مثال، مقطع غزل «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند...»:

کس چو حافظ نکشید از رخ اندیشه نقاب تا سر زلف عروسان سخن شانه زدند
(حافظ،۱۳۸۷: ۱۹۳)

که گوته به‌عنوان سرلوحه‌ی دفتر دوم – «حافظ نامه» آورده؛ به‌صورتی درمی‌آید که می‌توان به این شکل ترجمه کرد[1]: «گر کلامش را عروس و/ معنی‌اش داماد گیرد– این عروسی را شناسد/ هرکه را حافظ خوش آید». (Goethe-Birus, 15). از صنایع لفظی که بیت از آن مالامال است که بگذریم، که در ترجمه‌ی هامر از آن‌ها خبری نیست، اشتباهی که در ترجمه‌ی آلمانی این‌گونه برداشت شاعر را موجب شده رابطه‌ی عروس و سخن است. این که در فارسی اضافه‌ی تشبیهی است، آن هم تشبیهی تزیینی، به همان معنی که در شعر امروز به‌صورت «دختر شعر» می‌آید یا می‌تواند بیاید، در ترجمه‌ی هامر به‌صورت اضافه‌ی ملکی درآمده است، که در نتیجه در شعر یادشده به‌صورتی که آمد قابل درک می‌شود. در برابر این غزل حافظ، قطعه‌ی «هر نفسی که فرو می‌رود...» از دیباچه‌ی *گلستان* سعدی در دفتر اول «مغنی‌نامه» تنها با اندکی تغییر به‌صورتی درمی‌آید که منظور گوته را به راحتی برمی‌آورد: «در هر نفسی دو نعمت است. فرورفتن و برآمدنش یکی

جمع و دیگری رها می‌کند. زندگی چه زیبا درهم شده است» (همان: ۳۲-۳۳) که انقباض و انبساط حیات یا کل عالم هستی را بیان می‌کند: چیزی که از مدت‌ها پیش یعنی در سال‌های پایانی قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم دل‌مشغولی شاعر را تشکیل می‌داده است.

آنچه اینجا به حافظ مربوط می‌شود و مقطع غزل یادشده در دیوان گوته طنزی است که در تقلید بالا به چشم می‌خورد – طنزی که چندان هم آشکار نیست. و به طنز حافظ در کل غزل «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند...» بی‌شباهت نیست. طنزی که پنهان است، و تنها با توجه به مبنای الهام شاعر قابل درک و شناخت است که نه فقط کتاب آسمانی، متون عرفانی را نیز دربرمی‌گیرد.

به این معنی که میخانه که در غزل دیگری نیز «میخانه‌ی عشق» آمده، از متون عرفانی گرفته شده است. با این تفاوت که در متون یادشده همه‌جا «میکده‌ی عشق الهی» پیش روی ماست. دلیل این اختلاف را از دنباله‌ی غزل درمی‌یابیم:

عاکفان حرم سرّ و عفاف ملکوت — با من راه نشین باده‌ی مستانه زدند
آسمان بار امانت نتوانست کشید — قرعه‌ی کار به نام من دیوانه زدند

(حافظ،۱۳۸۷: ۱۹۳)

وزنی به «دیوانه» می‌دهد که درواقع به کلمات «ظلوم» و«جهول»[۲] برمی‌گردد. اولی به معنی خطاکار و دومی به معنی جاهل است، که در منبع الهام شاعر به انسان اطلاق می‌شود. و این‌گونه کلمه‌ی امانت که عیناً از کلام قرآنی برگرفته‌شده به معنی عشق درمی‌آید، باتوجه به کلمه‌ی «جهول» که در شعر حافظ از آن به دیوانه تعبیر شده است. دیوانه (مجنون) که در قاموس ایرانیان از دیرباز به عاشق اطلاق می‌شده است. بنابراین «میکده‌ی عشق الهی» میخانه‌ای می‌شود زمینی، که ملائک در آن گل آدم را «مخمر می‌کنند» چنان‌که در غزل دیگری که در بالا به آن اشاره شد، آمده است. این آمدوشد را که در دیوان حافظ مدام به آن برمی‌خوریم، گوته در شعری از حافظ‌نامه این‌گونه بیان می‌کند:

عالمان حافظ قدسی دادند
به تو این نام زبان عرفان
پی نبردند به عمق سخنت
این سخن دانان، این دانایان

عارفت می‌خوانند
که به فحوای کلامت یابند
شطح و طامات که خود می‌بافند،
تا فروشند به نام تو می ناسره‌شان
لیک عرفان تو هست از می ناب،
گرچه اینان نتوانند بدین نکته رسید.
ای که بی‌زهد تو را عالم قدسی دریافت،
این چه رازی است که آنان نتوانند شنید؟ (همان، ۳۲)

گوته از یک‌سو از عرفان آنان به عنوان «می ناسره» یاد می‌کند که می‌خواهند به نام حافظ و از زبان او به دیگران بفروشند، و از سوی دیگر خود برای حافظ عرفانی قائل می‌شود که آن را «می ناب» می‌خواند و عالمان از آن بی‌خبرند. شایسته‌ی یادآوری است که شاعر آلمانی در دنباله‌ی شعر فوق، شعر دیگری دارد به نام «اشاره» که در آن به کسانی که به دشنام از ایشان سخن می‌گوید حق می‌دهد. «چون کلام را به سادگی نتوان دریافت» و آنگاه کلام را به بادبزنی از آن‌گونه که در آلمان و دیگر سرزمین‌های غربی رواج داشته و دارد تشبیه می‌کند. بادبزنی که از پره‌هایی که باز و بسته می‌شود تشکیل شده است:

کلام بادبزنی است که از میان پره‌هایش
چشمانی زیبا رخ می‌نمایند
بادبزن تنها نقابی است جانبخش
که هرچند صورت را می‌پوشاند
دختر را پنهان نمی‌کند
چه آن زیبائی که آن اوست
چشمانش در چشم من می‌نگرد (Goethe-Birus,32).

پاره‌ای گوته‌شناسان معتقدند گوته در شعر «اشاره» بیشتر شعر خود را در نظر داشته است تا شعر حافظ. هرچند اینان با شاعر ایرانی به اندازه‌ی شعر شاعر آلمانی آشنا نبوده‌اند، ولی بازهم سخنشان جای تأمل باقی می‌گذارد. یعنی گوته به‌هرحال آنچه در نظر داشته طنز به معنی Ironie بوده که خود در آن استاد بوده است. او حتی در یادداشتی که به

اختصار از ویلیام جونز نام برده، طنز یادشده را به‌عنوان خدمت این مترجم انگلیسی، که تعدادی از غزلیات حافظ را نیز ترجمه کرده، ستوده است (Goethe, 1999: 615).

درمورد حافظ باید به سخن یا سخنانی که به‌کرات در رندی خود گفته توجه بیشتری کرد، سخنانی هم‌چون «شعر رندانه گفتنم هوس است» یا

عاشـــق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش تـا بـدانی کـه بـه چنـدین هنر آراســـتـه‌ام

(حافظ،۱۳۸۷: ۲۶۰)

درباره‌ی طنز غربی که چنان‌که گفته شد شاعر آلمانی هم به آن نظر داشته، بیش‌از هرچیز دوپهلوبودنش را به‌عنوان مشخصه‌ی بارزش ذکر کرده‌اند، سخنی که درباره‌ی طنز رندانه‌ی حافظ هم در موارد بسیار، صدق می‌کند. منتها وجوه دیگری هم به آن اضافه می‌شود که کار توضیح و توصیف را بسیار پیچیده می‌کند، به‌حدی‌که در این مختصر مجال پرداختن شایسته و بایسته به آن را نمی‌بینم. تنها به ذکر این نکته که «این طنز بیشتر در ساختار غزل شاعر ایرانی جا گرفته» وبه آوردن تنها نمونه‌ای بسنده می‌کنم: در غزلی با مطلع:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند پنهـان خوریـد بـاده کـه تعزیر می‌کننـد

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۰۱)

شروع می‌شود و چند بیت بعد چنین ادامه می‌یابد:

گویـــند رمـــز عشـق مگوئید و مشنوید مشکل حکایتی است که تقریر می‌کنند

(همان)

که ضمن شکوه از ممنوعیت سخن از باده، در همان مطلع غزل، و گفتن رموز عشق در بیت اخیر این دو موضوع محبوب خود را هم بیان می‌کند. به علت یا علل تاریخی ممنوعیت یادشده می‌توان چینن اشاره کرد: در زمانه‌ای که امیر مبارزالدین پس از قلع‌وقمع شاه شیخ، که به گفته‌ی حافظ «خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود» با سفاکی بی‌حدوحصری حکومت می‌کرد، تا آنکه به دست پسرش شاه شجاع از آن خطه رانده شد – که تازه همین شاه هم که حافظ پیروزی‌اش را در غزلی با مطلع:

سحر ز هاتف غیبم رسید مژده به گوش که دور شـاه شـجاع اسـت می دلیر بنوش

(حافظ،۱۳۸۷: ۲۴۳)

یادکرده است، خود دست کمی از پدرش نداشت. او که عاقبت در جنگ با پدر بر او پیروز شد و او را کور کرد، با پسر خود نیز چنان با خشونت رفتار می‌کرد که به عمویش شاه‌محمود، که در اصفهان حکومت می‌کرد، پناه برد. اصولاً می‌توان گفت حافظ در دوره‌ای از تاریخ ایران زندگی می‌کرد که هم امیرتیمور که بعداً به این خطه آمد و با کشتارهایی که به راه انداخت و وحشتی که همه جا گسترد کس را جرئت نفس‌کشیدن نمانده بود، هم شاه شجاع که خود را شاه ترکان می‌نامید در شیراز، دست‌کم با رفتار و مزاجی متلون حتی نزدیک‌ترین افراد به خود را نیز از آن بی‌نصیب نمی‌گذاشت. در چنین اوضاعی، حافظ نیز آن‌قدرها خود را در امان نمی‌دید که همچون سعدی، چنان‌که در دیباچه‌ی *گلستان* می‌خوانیم، با شاه از نیاز و مصلحت ملک و ملت، بی‌پرده سخن گوید. سعدی که خود از کودکی همواره از حمایت شاه برخوردار بود با چنان زبانی شاه را نصیحت می‌کند، که ما را به یاد رفتار گوته با پرنس وایمار می‌اندازد. اصولاً زبان سعدی همچون زبان گوته، به‌خصوص در دوره‌ی میانی که به دوره‌ی کلاسیک کار ادبی او معروف است، از نگرش مثبت او به جهان و انسان خبر می‌دهد. حال آنکه حافظ با شاه به زبان دیگری سخن می‌گوید، چنان‌که در غزل فوق که در آغاز با آن لحن شادمانه و جشن‌وار دور شاه‌شجاع را می‌ستاید در پایان به صراحت از سخن بیشتر دم فرومی‌بندد:

رموز مصـــلحت ملک خســـروان دانند گدای گوشـــه‌نشـــینی تو حافظا مخروش
(حافظ،۱۳۸۷: ۲۴۴)

حتی آنجا هم که به خواننده یا شنونده‌ی معمولی پند و اندرز می‌دهد که «گوش کن پند ای پسر» و حاصل کلامش چیزی نیست جز آنکه «وز بهر دنیا غم مخور»، بیشتر به یادش آورده که

بر بساط نکته‌دانان خودفروشی شرط نیست یا سخن دانسته گو ای مرد عاقل یا خموش!
(حافظ،۱۳۸۷: ۲۴۶)

با وزنی که به «خموش»! می‌دهد.

بسیاری در آلمان با خواندن شعر حافظ در ترجمه‌ی هامر یا بیشتر در برگردان استادانه و شاعرانه‌ی گوته در *دیوان شرقی‌غربی* این سخن شادمانه را ستوده‌اند، غافل از آنکه این شادمانگی بیشتر از آن روست که:

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام نی گرت زخمی رسد آیی چوچنگ اندرخروش
(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۴۶)

چنان‌که شاعر خود می‌گوید که این همان طنز رندانه‌ی شاعر شیراز است که در همان زمان هم ازبیان روشن و صریح، پرهیز یا ابا داشته است. در دل جام حافظ همیشه، حتی در زمان شاه‌شجاع هم «شراب خانگی‌اش بیم‌محتسب‌خورده» بوده، ترسی که سایه‌اش در سراسر دیوان به چشم می‌خورد.

طنز گوته چنان‌که اشاره شد طنزی آشکار از نوع Ironie است، که نه فقط در اشعار گوته بلکه نزد شاعران و نویسندگان دیگر غربی نیز هم‌زمان با طنز دیگری همراه است که در زبان‌های اروپایی Humor نامیده می‌شود. این نوع اخیر طنز که نمونه‌ی بارز آن را در *گلستان* سعدی بسیار می‌بینیم، طنزی است شادمانه که شادمانگی شعر و نثر *گلستان* را موجب شده است. روشنی و شفافیت کلام سعدی چنان‌که گفته شد از اوضاع و احوال اجتماعی دوران زندگی‌اش که با دوران سلطنت اتابکان فارس مصادف بوده، سرچشمه می‌گیرد. برعکس، طنز حافظ که خود به رندی از آن تعبیر می‌کند طنزی است پنهان و پیچیده که نه فقط گوته با آن مشکل داشته، خواننده‌ی فارسی‌زبان ایرانی نیز از دیرباز از دریافتش ناتوان بوده و اغلب به آن به‌گونه‌ی کلامی مقدس نگریسته‌اند. در مکتب‌خانه‌ها نیز دیوان حافظ را به همین عنوان در کنار کتاب مقدس آسمانی بدون دریافتی می‌خوانده‌اند. همچنین وسیله‌ای برای تفأل بوده که آنگاه نیز اغلب تنها به درک کلماتی دل‌خوش می‌کرده‌اند که به گمان خود پیام مورد نظرشان را در آن می‌یافته‌اند. گوته نیز به آن اشاره‌ای دارد. نمونه‌ی دیگری از این طنز رندانه که شاعر شیراز در ساختار شعر گنجانده، بیت

آتش آن نیست که از شعله‌ی آن خندد شمع　　آتش آن است که در خرمن پروانه زدند

(حافظ،۱۳۸۷: ۱۹۳)

در غزل فوق است که سخن قبل را به پایان برده و مطلب دیگری را آغاز می‌کند. با اوج‌گیری در مصراع دوم که پایان کلام را اعلام می‌کند. این‌گونه با شروع و پایان مطلبی تازه در میان غزل که شیوه‌ی بسیار رایج حافظ است هربار سخن خود را از عشق و مستی، همان که قبلاً در غزل دیگری به ممنوعیت آن اشاره شد، قطع می‌کند و دم فرو می‌بندد. این‌سان سخن‌گفتن در ابیاتی گسسته از هم را شاعر آلمانی در شعری به نام «نامحدود» چنین به وصف می‌کشد:

تو بزرگی از آنکه نتوانی　　سخنت را بری به پایانی

سخنت بی‌شروع می‌آید ویـن از کنه طبیعتش زاید
شعر تو چون سپهر گردان است نه شروعی در آن نه پایان است
و آنچه در نیمه‌راه می‌خوانی گویی از ابتداش می‌دانی
(Goethe-Birus,31)

جالب اینجاست که آنچه گوته در این شعر نشانه‌ی بزرگی حافظ می‌خواند تا مدت‌ها موضوع بحث و جدل‌های بسیار بوده، یعنی این گسستگی با معیارهای هنر اروپایی که بر وحدت اثر تأکید می‌کند در تضاد قرار می‌گیرد. وحدتی که همچون دایره‌ای گرد مرکزش می‌چرخد که باز ما را به یاد شعر گوته و سخن از سپهر گردان می‌اندازد، که این هم به شعر حافظ برمی‌گردد:

سرود مجلست اکنون فلک به رقص آرد که شعر حافظ شیرین سخن ترانه‌ی تست
(حافظ،۱۳۸۷: ۱۱۳)

هرچند شعر حافظ فاقد مرکز یادشده در هنر اروپایی است. درواقع آنچه اینجا در این تشبیه بیان می‌شود نه فقط در آلمان و سرزمین‌های آلمانی‌زبان، بلکه در سایر کشورهای اروپایی نیز به‌خصوص در انگلستان ایران‌شناسانی مانند آرتور آربری و جی. ام. ویکنز را به فکر و بحث واداشته است. اولی از تشبیه گردن‌بند مروارید سود جسته که دانه‌های ان با ریسمانی نامرئی به‌هم پیوسته (Arberry, 1951)– تشبیهی که هامر و در دنباله‌ی او گوته نیز به کار برده که درواقع از حافظ گرفته‌اند و دومی از تشبیه به قالی ایرانی (Wickens, 1952: 239-243) سود جسته است. نکته‌ای که این‌ها همه ناگفته به آن اشاره می‌کنند ماهیت تزیینی شعر حافظ است که ویکنز آن را به کل هنر شرقی گسترش داده، و با این تشبیه – یا درست‌تر: اشاره – نبوغ‌آسا بحث را به پایان برده است. آنچه در این میان جلب نظر می‌کند اینست که هیچ کدام، حتی شاعر آلمانی که در شعر دیگر مربوط به عرفان به طنز همتای ایرانی‌اش اشاره می‌کند، به رابطه‌ی این ساختار با طنز غزل حافظ توجهی نکرده‌اند. ولی جز این و باوجود جاذبه‌ی این اشعار که از راه ترجمه‌ی پر از نقص و اشتباه هامر به او رسیده، چندان بوده که نه فقط اشعاری به طنز و به‌صورت پارودی یعنی تقلیدی طنزآمیز از آن‌ها ساخته، گاه نیز اشعاری سروده که می‌توان جزء آثار ماندگار شاعر آلمانی به حساب آورد. در این میان، دو شعر «شوق خجسته» و «امید وصل» را گوته‌شناسان آلمانی‌زبان و اروپائی به‌عنوان شاهکارهای این شاعر و حتی ادبیات آلمانی

برشمرده‌اند. شعر اخیر با این ابیات، که بر روی هم بند نخست شعر را تشکیل می‌دهد، آغاز می‌شود،:

آیا شود ستاره‌ی جانان بار دگر شویم هم‌آغوش؟
درد فراق و ظلمت جانکاه پاریـنه‌ها کنیم فراموش
آری تویی که بسته به جانت شور دل و نشاط روانم
چون یاد آرم آن گذشته و آن درد زاکنون بترسم و سخن نتوانم

(Goethe-Birus,96)

ضمن آنکه از شعری از افلاطون الهام می‌گیرد، شیوه‌ی همتای ایرانی‌اش را نیز در شکوه از درد هجران به یاد می‌آورد. پس آنگاه، در بند دوم، داستان آفرینش را از کتاب مقدس، سفر آفرینش، برگرفته است، مانند حافظ که در غزل «دوش دیدم که ملائک...» آیه‌ی قرآن را به کمک طلبیده بود:

عـالم چو جان به روز نخستین در دست جاودان خدا داشت
می‌داد حق به کار جهان نظم آدم به خاک عالم می‌کاشت
چون «کن» طنین فکند در افلاک آه از نهاد گیتی برخاست
خلقت چه پرتوان و برومند گام عظیم بودن آراست،
بنمود مهر چهره و بگریخت پرشرم تیرگی به نهان شد؛
از هم شکافتند عناصر غرق نفاق کار جهان شد.
رفتند هر کدام به سویی هریک به راه خویش شتابان
هریک به کنج دور مکانی بی‌شوق آشنایی یاران

(همان)

که اینجا هم بند بعدی به همین نحو، پراکنده‌شدن عناصر عالم را به وصف می‌کشد تا در بند چهارم:

عـالم خموش و ساکت و تنها اینک خدای عالم تنها!
پس آفرید رنگ فلق را وین شد به فکر عالم فردا
در روشنای تیره از او زاد افسون رنگ‌های سحرگاه
اینک هوای گرم گرایش کاید هرآنکه رفته به ناخواه

با شوق پرشراره‌ی دیدار جویند یار رفته و یابند
وندر نگاه گرمی دیرین بگسستگان به‌هم بشتابند
آمیختنش خولنیم یا که درآمیختن چون باهمند و مانند چون و چراچیست؟
چون ما جهان خویش بسازیم حاجت دگر به کار خدا نیست

(همان)

اینچنین با بهره‌گیری از «نظریه‌ی رنگ‌ها»ی خود که اثری است علمی‌عرفانی از خلقت عالم به انسان می‌رسد، با تغییر وزنی که بر این نقطه‌ی عطف در آفرینش آدم مهر تأکید می‌نهد، انسانی که عشق در طبیعتش نهفته شده است:

پرواز سرخ بال سپیده پیوست با تو دست و دهانم
شب با هزار مُهرخدائی پیوند جان نهاده به جانم
ما عاشقان به شادی و اندوه سرمشق عاشقان جهانیم
فرمان «کن» ز هم نتواند افکندمان که بسته به جانیم

(همان)

باید گفت که گوته با دید نوتر خود که از جهان مدرن، مدرن نسبت به دنیای حافظ، برگرفته با شیوه‌ای مناسب آن، با گام‌های تند، یا چنان‌که در آلمان و کشورهای غربی می‌گویند، دراماتیک شعر را پیش برده تا بر دنیای سنتی عصر حافظ چیره گردد؛ دنیایی که شعر همتای محبوبش به کمک شیوه‌ی بی‌مانندش، با ابیات گسسته و مستقل از هم و با گام‌های لیریک (غنایی) که می‌توان آن را حرکتی گردان خواند، حرکت مخروطی که در هر بیت به اوج و حضیضی از نو می‌رسد و پایان می‌گیرد؛ ممنوعیت عشق را در آن عالم ایستا در ساختار خود به نمایش گذاشته است. ازاین‌رو می‌توان شعر گوته را از دیدگاه معرفت‌شناسی گامی به جلو دانست. ضمن آنکه در این کار هم باز از دو نظر به همتای ایرانی‌اش وامدار می‌ماند، یکی قالب سونت که آن را برابر غزل دانسته‌اند، چنان‌که هامر هم برای ترجمه‌ی بیشترغزل‌های حافظ همین قالب را برگزیده است، و دیگر طنزی که پشت لحن جدی شعر پنهان شده است.

اینکه بیشتر گفتار خود را وقف سخن از *دیوان شرقی‌غربی* گوته کردم نخست از آن روست که در آلمان هم هنگام سخن از ترجمه‌ی غزلیات حافظ چنین می‌کنند. نه فقط اهل دانش ادبی بلکه به‌خصوص مترجمانی که در دنباله‌ی هامر کار او را دنبال کردند مانند

فریدریش روکرت که هشتاد غزل شاعر شیراز را به آلمانی ترجمه کرد و اوگوست فن پلاتن که تعدادی از غزل‌ها را در قالب سونت ترجمه کرده، که غالباً ترجمه‌ی آزاد است. او تعدادی غزل هم به شیوه‌ی حافظ ساخته است، مانند شعر زیر با عنوان «غزل»:

این رنگ‌ها که بر پر پروانه است — وز جنبش هوای بهارانه است
میرنده در نسیم سحرگاهان — چون مویه‌های این دل دیولنه است
گل‌دسته‌های بافته از ابیات — گل‌دلنه‌های سوز نهان‌خلنه است
دامن‌کشان طبع سبک‌بالم — اشک روان ز چشمه‌ی جانانه است
نازک حباب بر سر امواج است — آه نشسته بر لب پیمانه است
ماندن کجاست بهره‌ی کشت من — رفتن نوشته بر سر هر دانه است
عمر ترانه‌ام به لب ساقی — چون زخمه‌ای به ساغر مستانه است

(Platen,1958: 126)

که بیشتر مخلوطی است از مضامین غربی و شرقی.

پس از این دوره و در ادامه‌ی آن دوره‌ای جدید آغاز می‌شود که می‌توان دقت در ترجمه‌ی مطالب و مضامین غزل‌ها را بدون توجه به ظرائف صوری از مشخصات آن دانست. درآغار این دوره، ترجمه‌ی روزنشویگ–شواناو(Rosenschweig Schwanau) قرار دارد که ترجمه‌ای است منثور در سه جلد که مانند ترجمه‌ی هامر تمام غزلیات حافظ را دربرمی‌گیرد، اعم از غزل‌های اصیل و منتسب که شامل بیش از ۵۵۰ غزل می‌شود. اینجا ذکر این نکته بی‌فایده نیست که در سرودن غزل مذکور تحت نام «شوق خجسته» یکی از همین اشعار منتسب منبع الهام شاعر قرار گرفته که احتمالاً از قلم یکی از کاتبان دیوان در آن جا گرفته و تا قرن‌ها همچنان از اعتبار برخوردار بوده است. «شوق خجسته» به‌عنوان یکی از دو شاهکار ادبی میان اشعار دیوان گوته از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

درباره‌ی ترجمه‌ی روزنشویگ–شواناو گفتنی است که از آن تنها دو نسخه یکی در کتابخانه‌ی دانشگاه هایدلبرگ و دیگری در کتابخانه‌ی ملی برلین موجود است. نکته‌ای که تنها این‌گونه می‌توان توجیه کرد که فاقد اهمیت ترجمه‌ی هامر به‌عنوان نخستین ترجمه‌ی کامل دیوان حافظ به زبان آلمانی و به خصوص منبع الهام گوته بوده است. همچنین قالب غزل به‌عنوان قالبی مستقل در ادبیات آلمانی راه یافته‌است، به‌طوری‌که یکی از شاعران و نویسندگان برجسته‌ی آلمانی اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم به نام هوگو فن

هوفمانستال نیز چند شعر در این قالب سروده و از آن به‌عنوان ظرف مناسب برای مضامین شرقی و افسانه‌ای سود جسته است. از آن پس نیز شاعران و ادبای آلمانی دیگری ترجمه‌هایی با کمیت متفاوت عرضه کردند که بعضاً در عین وفاداری به مبدأ، لحن شاعرانه‌شان شگفت‌انگیز می‌نماید. از آن جمله کریستف بورگل نخست غزل‌های بسیاری به نثر ترجمه کرد و آنگاه به نظم. او که همچنین مقالات بسیاری درباره‌ی حافظ نگاشته و گاه نیز اینجا وآنجا در کنفرانس‌ها و سمینارهایی ارائه کرده است، خود نیز غزل‌هایی به آلمانی سروده که یک‌بار که مهمانشان بودم چند غزل را برای من خواندند.

یادداشت

۱. ترجمه‌ی فارسی اشعار، همه‌جا از نگارنده است.

۲. انّا عرضنا الامانه علی السموات والارض والجبال فابین ان یحملنها و اشفقن منها و حملها الانسان انه کان ظلوماً جهولاً. (احزاب/۷۳)

منابع

حافظ، شمس‌الدین محمد.(۱۳۸۷). *دیوان حافظ*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر.

Arthur J. Arberry, Oriental Pearls...; (1951). In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies XV

August Graf von Platen, Ghasel. (1958). In: A. G. v. P., Carl Fischer (hrsg.), Gedichte, Heidelberg, S. 126

G. M. Wickens. (1952). Persian Conception of Artistc Unity in Poretry and its Comptlcation in Other fields. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies XIV, p. 239-243

Stuttgart 1999 Johann Wolfgang Goethe, Wesr-oestlicher Divan. Michel Knaup (hrsg)

Johann Wolfgang Goethe, hrsg. Hendrik Burus: West-oestlicher Divan, T. 1, Muenchen, S. 27

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

Hafez and the Problem of Translatability of His Ghazals

H. Nekurouh*
Shiraz University

Abstract

Translation of literary texts is one of the most difficult tasks and it get more difficult when it is related to translating poetry of Hafez. In this article, the translations of his ghazals into German and his influence on the German literature, with regards to Joseph von Hammer's translation and Goethe's works are discussed. In addition, a comparison of translation of Sa'di's poetry into German, the political differences of the eras of Hafez and Sa'di are discussed to show the difference in their ironical language while addressing the ruler of the time. With reference to two works of Goethe i.e.Selige Sehnsucht and Wiederfuinden, it is argued that he has been under the influence of Hafez in choosing the sonnet form as well as the satire lying behind the serious tone of poem.
Keywords: translation, Hafez, Goethe, Joseph von Hammer

Retired Assistant Professor of German Literature (Retired Assistant Professor of German Literature) hnekuruh@yahoo.com *

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

A Review of *Encyclopedia of Hafez and Hafez Studies*

F. Moeini*
Shiraz University

Abstract

In 2018 the *Encyclopedia of Hafez and Hafez Studies* was published to fill the gap in research on Hafez. The four volumes consists of more than 1800 essays written by 14 members of Academy of Persian Language and Literature, 60 university professors and many Hafez scholars. The essays cover a wide range of material such as poesy, views of Hafez and his time. In this paper, it is stated that the wide range of material is very useful and can answer the many question posed by scholars; some suggestion are given to improve the 4 volumes for future reprints such as adding an index and editing some of the essays.

Keywords: Hafez, encyclopedia of Hafez and Hafez Studies, Bahauddin Khorramshahi

* PH. D in Persian Language & Literature, farzane.moeini@gmail.com

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

Hafez and Psychology of Fear

A. Mahoozi*
Payam Nour University

Abstract

The divan of Hafez is filled with fear and hope. By expressing fears of human beings, Hafez teaches us how to overcome these fears. Phenomenologically these fear fears can be classified as fears of the world, fear from the other and fear of me. In this paper, through a psychological analysis of fears of Hafez, I attempt to show how two important characters of Hafez, the rend and the zahed (the rogue and the pious) face fear. These characters can symbolically represent the psyche of Hafez. In order to get over his fear, the pious runs away from fear taking refuge in an imaginary world where he is invincible. By running away from reality, he oppresses fear in the unconscious though he remains constantly involved with fear. The rogue, on the other hand, faces fear, gets involved with it and moves beyond it with great pain. Experiencing fear, he overcomes it. In contrast to the pious, he does not run away from major fears of humans, that is, instability and unknowability of the universe, not accepted by other, and facing shadows, weaknesses and corruption of the self. The pious ignores the universe not deciphering the mystery of being. He runs away from instability to take refuge in a faraway future. From a Jungian perspective, the pious thinks of fame veiling himself; he runs away from ego projecting shadows upon others. The rend, in contrast considers the universe a big mystery in which he has to submerge. With music, love and Intoxicated, he contemplates in his unconscious. He faces shadows and considers himself as a sinner, yet beyond the shadows, there exists real peace, which he reaches by experiencing and passing through shadows in order to move from individuality to gain perfection. Based on Gilbert Durand's model, the reaction of the pious faced with fear of time symbolized by darkness, falling and animal savagery is to run away to light,, ascending and a sword for the animal but the rend has a night reaction experiencing descent, attacks the ferocious animal and finds light.

Keywords: Hafez, Fear, Psychology, Jung, Durand, the Rend, the Pious

* Assistant Prof. of Persian Language & Literature, ahmmahoozi@yahoo.com

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

The Role of Dr Salim Neisari in Teaching Persian Language and Introducing *Transformations in Ghazals of Hafez*

M. Karami*
Shiraz University

Abstract

In this paper, two important activities of Dr Salim Neisari are discussed. The first is his invaluable contributions to the promotion of Persian language including writing books on Persian composition, grammar and teaching Persian to non-Iranians. The second activity is Hafez Studies. His book *Learn Farsi* was a pioneering book in Iran. Criteria such as proper title, quality of writing, high quality color pictures to help learners, writing according to a framework suitable for each level, and using phonetics show this book as an outstanding book in this domain. His book on Hafez entitled, *Transformations in the Ghazals of Hafez* is the most precise book in showing the variations among different versions of Divan of Hafez. He introduces some terms common in correcting and editing such as deductive correction, transformation and their difference with mistakes; he has also introduced 50 versions of Hafez belonging to the 9th century AH. He has selected 424 ghazals based on extant versions listing all the details with other versions.

Keywords: *Transformations in Ghazals of Hafez*, Naisari, Correction, Persian Language.

* PH. D in Persian Language & Literature, hafez_m@ymail.com

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

Trilogy of Salim Neisari

Khosro Ghasemian*
Shiraz University of Paramedical Sciences

Abstract
Studying the works of Hafez scholars helps to introduce them as well as opens the door to a better understanding Hafez and his poetry. In this paper, reviewing the trilogy of Neisari, *Introduction to Ghazals of Hafez*, *Transformation in Ghazals of Hafez*, and *Correction of the Divan of Hafez*, his outstanding status among the scholars of Hafez is discussed. The review of this trilogy shows his expertise in his critique of three corrections by Ghazvini-Ghani, Masu'd Farzad and Parviz Khanlari.
Keywords: Ghazvini, Farzad, Neisari, Hafez

*Assistant Prof. of Persian Language & Literature, khosrow.ghasemian@gmail.com

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

The Resistance of Hafez Against Tyranny and Dictatorship

S. Ainul Hassan*
Jawaharlal Nehru University, New Delhi

Abstract
Hafez is a well-known and popular poet among the Indian nation. He is known as a liberal and a fighter standing against the absolutism and tyranny of the governors of his period. In this article, the manner of his resistance against the aggression and dictatorship of the governors is studied. First, the definitions of resistance are presented, classified as severe and light, each discussed in detail. Light resistance is depicted through figurative language, irony, metonymy and symbol in his poetry. A study of his poetry designates, that light resistance exists throughout his verses. This kind of resistance is against anybody who turns away from the religious ritual, specifically from the human aspect yielding himself to its negative aspects. Hafez was the representation of bravery and courage and uttered his opinion with boldness yet in a polite way. He invites the rulers of his era to pay attention to a reassessment of their deeds though in a polite manner.
Keywords: Hafez, resistance, India.

*The head of the Persian and Central Asian Studies of The Jawaharlal Nehru University, Sahasan14@hotmail.com

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

Creation, Concept of Human and Being Human in Hafez and Goethe

A. Rajaee*
Arak University

Abstract

In this paper, creation of humans, humankind, and to be human are discussed using expressions and different literary commentaries in the ghazals of Hafez and the works of Goethe. Lyrical works of German and Persian literature are compared and samples from poets, scholars and philosophers of both countries are presented. In addition, history of religious views regarding creation of humankind is discussed from literary point of view. Some similarities are observed in scriptures. Belief in the world beyond, the reasons for descent and fall of man to earth, the fight between good and evil and divine and evil forces in human are analyzed. In order to understand the specific characteristics of humankind, differences between the angels and other creatures are explained. The different aspects of humankind and the place of humans in the universe as well as differences between superman and the perfect man are discussed. The reciprocal cultural influences appear in famous world literature emphasizing the importance of intercultural dialogue and communication among nations. Similarities of common roots of human beings coming from Adam and Eve and respect to pure humanity are stressed.

Keywords: The Perfect Man, Superman, being Human , Comparative Literature, Hafez, Goethe, Creation of Humankind

* Assistant Professor of German Literature, Ali.Radjaie1964@gmail.com

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

A Review of In *Kimiya-ye Hasti* (this Precious Existence) by Shafiei Kadkani

N. Emami*
Chamran University of Ahvaz

Abstract

The key to the everlasting fame of poetry of Hafez lies not only in artistic aspects but also his creativity and inclusion of social topics of the time; hence there exist complexities in his poetry for the readers making it necessary to present explanations. Hafez scholars have always attempted to clarify these complexities. The esteemed Mohammad Reza Shafiei Kadkani has been analyzing poetry of Hafez in his classes at Tehran University. His book, *Kimiya-ye Hasti*, a collection of essays, based on his class notes is a valuable work. It was first published in 1999, edited by Valiolah Doroodian and again in three volumes under Dr Kadkani's supervision in 2017 and 2018. The first volume consists of essays; the second volume is an edition of the first print and volume three consists of students' notes. This paper reviews the three volumes.

Keywords: Hafez, Shafiei Kadkani, Poetry, Criticism and analysis, writings.

*Retired prof. of Persian Language & Literature, nasemami@yahoo.com

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

Musical Components in the Ghazals of Hafez

M. Afghah*
Islamic Azad University of Shiraz

Abstract
The relationship of Hafez with music can be seen in different ways in his ghazals. It is not very clear how Hafez reacted to music but noting signs in his divan, we can see his affinity towards music though it is not widespread in every ghazal. His use of different meters is one sign of this affinity though prosody in different ghazals show similar rhythms in Persian music. Hafez also uses words specific to music pointing to his concern with music. It must be emphasized that an analysis of the fusion of poetry and contemporary classical Persian music signifies certain words, which makes this fusion possible. This fusion has been possible with one syllable words used in the ghazals and very much applied in Persian avaz nowadays. The structure of Persian avaz makes it possible to adapt ghazals for melodic mode of music though it must be added that not all ghazels have the same capacity to be adapted. Though the structure of Persian music from the time of Hafez until the musical modal system (the music of the past 150 years) has gone through changes, yet it is possible to look for adaptability of the poetry of Hafez in the musical fusion of now and for the previous ages one must check the words.
Keywords: Ghazal, Fusion, Music, word, Hafez.

*Associate professor of geology and music teacher, massihafg2002@gmail.com

Abstract
of Persian Articles in English

Journal of Hafez Studies
Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

Content:

Musical Components in the Ghazals of Hafez……...…1-20
Massih Afghah

A Review of In *Kimiya-ye Hasti* (this Precious Existence) by Shafiei Kadkani….. 21-32
Nasrollah Emami

Creation, Concept of Human and Being Human in Hafez and Goethe..... ...33-88
Ali Rajaee

The Resistance of Hafez Against Tyranny and Dictatorship....89-102
Prof. A. Hassan

Trilogy of Salim Neisari 103-122
Khosrow Ghasemian

The Role of Dr Salim Neisari in Teaching Persian Language and Introducing *Transformations in Ghazals of Hafez* 123-132
Madineh Karami

Hafez and Psychology of Fear 133-158
Amirhossein Mahoozi

A Review of *Encyclopedia of Hafez and Hafez Studies* 159-168
Farzaneh Moeeni

Hafez and the Problem of Translatability of His Ghazals.. 169-180
Hasan Nekuruh

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

Submission Guidelines for Hafez Studies

Hafez studies is a peer-reviewed journal dedicated to publishing studies pertaining to Hafez and shares the findings of the research with the scholars interested in Hafez and his poetry.

Requirements for Publishing Articles in the Journal

A. Editorial policy

Articles submitted to this journal must have the following features:

1. Be original and innovative.
2. Written based on academic research methods.
3. Present innovative literary criticism and analysis. This journal does not publish translations.

Articles will first be reviewed in the editing committee and, after being approved, will be sent to the referees for evaluation. The referees' comments will then be reviewed by the editing committee and the final decision will be made.

B. Framework of the Articles

1. Manuscripts must be well-organized and observe the principles of Persian rhetoric.
2. Organization of articles:

2.1. A short title expressing the aim of the study, typed on top of the page, centered, and bold-faced.

2.2. Author's information, including mailing address, phone number, academic rank, and affiliation, appearing on a separate page.

2.3. Persian abstract, about 15 lines or 150 words in length

2.4. Persian keywords (4 to 8 words) at the end of the abstract

2.5. An introduction, which presents the main topic of the study as well as literature review, and provides the reader with enough information pertaining to the main topic of the study.

2.6. The body of the paper, including the main subject and its analysis.

2.7. Conclusion

2.8. References

2.9. English abstract indicating the main points discussed in the paper.

In the Name of God

Scholarly Journal

Hafez Studies

Vol 23, No 23, (New No), Spring 2020, Ser 2

License Holder: Hafez Studies Center **Editor-in-Chief:** Kavoos Hassanli
Office Manager & Persian Editor: Samira Bakhtiyarinasab **English Editor:** Farideh. Pourgiv **Supervisor of Technical Affairs and Printing:** Sedigheh Mohammadi

Editorial Board:

Safar Abdollah..... Prof. of Persian Language & Literature, Almaty University
Manizheh Abdollahi ..... Associate Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz Paramedical 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
Baha_aldin Khoramshahi ..... Permanent Member of Academy of Persian Language & Literature
Farideh Pourgiv..... Prof. English Language & Literature, Shiraz University
Mansour Rastegar Fasaei..... Prof. of Persian Language & Literature, Shiraz University
Reza Rastegari..... Postdoctoral Researcher of Persian Language & Literature, Hafez Studies
Vartan Voskanyan..... Prof. of Persian Language & Literature, Yerevan State University

Address: Iran, Shiraz, Hafez Junction, Tomb of Hafez (Hafezieh)
P. O. Box: 7146691136
Email: hafezstudies@gmail.com **Site**: www.hafezstudies.com

Hafez Studies A Research Center
کرسی پژوهی حافظ

Hafez Studies

Vol 23, No 23 (New No.2), Spring 2020

- **Musical Components in the Ghazals of Hafez**
  M. Afghah
- **A Review of In *Kimiya-ye Hasti* (this Precious Existence) by Shafiei Kadkani**
  N. Emami
- **Creation, Concept of Human and Being Human in Hafez and Goethe**
  A .Rajaee
- **The Resistance of Hafez against Tyranny and Dictatorship**
  S. Ainul Hassan
- **Trilogy of Salim Neisari**
  Kh. Ghasemian
- **The Role of Dr Salim Neisari in Teaching Persian Language and Introducing *Transformations in Ghazals of Hafez***
  M. Karami
- **Hafez and Psychology of Fear**
  H. Mahoozi
- **A Review of *Encyclopedia of Hafez and Hafez Studies***
  F. Moeeni
- **Hafez and the Problem of Translatability of His Ghazals**
  H .Nekuruh