زندگی در شعر:
اولین غزل حافظ

جولی اسکات میثمی
استاد سابق دانشگاه آکسفورد

ترجمهٔ **دکتر مهدی رحیم‌پور**
استادیار فرهنگستان زبان و ادب فارسی

اشاره

اگر نگوییم معروف‌ترین، قطعاً یکی از معروف‌ترین غزل‌های تاریخ ادب فارسی غزل اول دیوان حافظ است؛ از همین رو، شروح متعددی بر این غزل نوشته شده است و شارحین هر کدام از زاویهٔ دید خاصی به این غزل توجّه داشته‌اند. علاوه بر نویسندگان و پژوهشگران ایرانی، در خارج از ایران نیز برخی مستشرقین و ایران‌شناسان به تفسیر و تأویل غزلیات حافظ، از جمله غزل اول *دیوان*، پرداخته‌اند که جولی اسکات میثمی (Julie Scott meisami) یکی از آنهاست و در قالب مقاله‌ای به بررسی نخستین غزل دیوان حافظ پرداخته است. صرف‌نظر از اینکه چقدر با سخنان میثمی موافق هستیم یا نه، از این حیث که یک ایران‌شناس معروف در خارج از ایران به تفسیر یکی از مهم‌ترین غزل‌های شعر فارسی پرداخته می‌تواند حائز اهمیت باشد و علاقمندان شعر فارسی را با تحقیقات و دیدگاه‌های پژوهشگران خارج از کشور آشنا سازد.

حشمت مؤید در بحث حافظ در فصل «غزل»، ابهام را «یکی از ویژگی‌های اصلی سبک حافظ» تعریف کرده و سبک حافظ را از سبک سلفش، سعدی، متمایز می‌کند. مؤید ادامه می‌دهد که این موضوع به سبک حافظ «درجه‌ای از ظرافت می‌بخشد... که در شعر فارسی بی نظیر است» و او را «تا حدودی دور و دست نیافتنی، با هاله‌ای از رمز و راز در اطرافش می‌کند. چالشی جذاب و همچنین منبع لذت زیبایی شناختی» (140: 1988). در طرح این چالش در این مجلد که به استاد مؤید اختصاص دارد، استدلال خواهم کرد که یکی از منابع ابهام حافظ، ماهیت «ادبی» غزلیات اوست و درک این «ادبیت» می‌تواند هم به درک سبک او و هم در کشف برخی از اسرار شعر او کمک کند.

این که حافظ در زمرهٔ بزرگان ادبیات فارسی است، نیازی به اثبات ندارد: به هر حال شعر «ادبیات» است و حافظ، بی‌چون و چرا شاعر بزرگی است اما دقیقاً چه چیزی اشعار حافظ (یا هر شعر دیگری) را «ادبی» می‌کند؟ چگونه می‌توانیم «ادبیات» را در رابطه با سنتی تعریف کنیم که واژه‌ای برای «ادبیت» (و مسلماً مفهومی از «ادبیات» به‌عنوان طبقه‌ای خاص از متون) ندارد، امّا واژه‌های فراوانی مربوط به فصاحت، هنر، صنعت، سبک و غیره، و علاقهٔ فراوان به جزئیات سبک وجود دارد؟ چگونه می‌توانیم «ادبی بودن» را در سنتی تعریف کنیم که در آن، ابزار اصلی «انتشار» متن – حتی متن مکتوب – ارائهٔ شفاهی و/ یا اجرا و انتقال شفاهی بوده است که در آن واژهٔ مکتوب در جایگاه دوم قرار دارد؟[1]

اجازه بدهید دو معیار کاربردی برای «ادبی بودن» (چه در نثر و چه در شعر) را در چنین سنتی پیشنهاد کنم. یکی توجه آگاهانه به سبک و ظرافت بلاغی است. دیگری درگیر شدن به همان اندازه آگاهانه با سنت ادبی و محیط ادبی است که شاعر بر اساس آن آثار خود را تولید می‌کند. به هر دو موضوع در «نقد ادبی» عربی و فارسی – در آثار بلاغی و شعر، مجموعه معانی، بحث‌های «اقتباس» و «سرقت ادبی» – توجه خاصی می‌شود، اگرچه تمرکز انتقادی تا حدودی با تمرکز خوانندگان مدرن متفاوت است و آنها چیزهایی را بدیهی می‌دانند که اغلب برای ما مبهم است[2].

اکنون ممکن است مسئلهٔ «ادبی بودن» را کمی متفاوت مطرح کنیم. آیا حافظ بر اساس معیارهای سنّت خود (و من این را گسترش دادم تا تأثیرات بعدی از او در دوره پیشامدرن را نیز شامل

شود) شاعری «ادبی» است؟[۳] مهمتر اینکه آیا او خود را شاعری «ادبی» می‌دانست؟ به نظر من پاسخ به هر دو سوال «بله» است و من پیشنهاد می‌کنم که این را از طریق خواندن غزل اول حافظ، و تفسیر آن غزل به‌وسیلهٔ سودی بوسنوی، شارح قرن ۹ ق/۱۶ م نشان دهم (درباره سودی رجوع کنید به EI², s.v). زیرا غزل حافظ صراحتاً ادبیّت خود را (و به طور ضمنی، اشعار او به عنوان یک کل) اعلام می‌کند و در حالی که سودی گاهی اوقات مفید نیست (و بعضی وقتها خسته کننده است)، [با این حال] روشن است که او ویژگیهای «ادبی» شعر را تشخیص می‌دهد[۴]. اولین غزل حافظ یک شعر برنامه‌ریزی‌شده است. می‌گویند خود شاعر این غزل را یا در ابتدای دیوان خود قرار داده یا خواسته است که آن را در ابتدای دیوان خود بگذارند[۵]. این واقعیت که قافیه (–الها) نظم عادی قرارگیری در دیوانی که بر اساس حروف الفبا مرتب شده است را نقض می‌کند، این استدلال را تأیید می‌کند که قرار دادن آن در ابتدای دیوان عمدی بوده است. بنابراین، در اصطلاح بلاغی، کاربرد شکل حُسن مطلع یا حُسن ابتدا در رابطه با کل دیوان را نشان می‌دهد[۶]. بنابراین ممکن است انتظار داشته باشیم که همانطور که مطلع یک شعر به معنای اشاره به معنای آن شعر است، مطلع *دیوان حافظ* نیز قرار است چیزی را درباره کل دیوان او به ما بگوید.

به همین ترتیب، ما نباید از مطلع (یا مخلص/مقطع) خود غزل غافل شویم[۷]. بیت آغازین غزل، مانند محل قرارگیری آن، «ادبی بودن» آن را (و همچنین مکان و موضوع آن، همچنان‌که مرسوم است) اعلام می‌کند و مطلع و مقطع با هم چارچوبی برای غزل فراهم می‌کنند که از دو مصراع عربی تشکیل شده است که غزل با آن باز و بسته می‌شود:

۱– الا یـا ایّهـا السـاقی ادر کاسـاً و ناولهـا که عشـق آسـان نمود اوّل ولی افتاد مشـکل‌ها

۷– حضوری گر همی‌خواهی از او غافل مشـو حافظ متـی ما تلـق من تهوی دع الدنیـا و احملها

منبع مصرع پایانی مشخص نشده است و احتمالاً از خود حافظ است (همان‌طور که به نظر می‌رسد سودی نیز به آن می‌اندیشد) که این امر می‌تواند به استدلال ضمنی شعر برای خود و شاعر بودن، «ادبی بودن» و عمل تخصیص ادبی که شعر نمایانگر آن است کمک بیشتری کند.

مصراع اول را سودی به عنوان تضمین مصرع دوم بیتی از یزید (م ۶۴ ق/۶۸۳ م)، دانسته است:

انـا المسـموم ما عنـدی بتریـاقٍ و لاراقی ادر کاسـاً و ناولهـا الا یـا ایهـا السـاقی

که حافظ «ترتیب آن را برعکس کرده تا با قافیه غزل خود مطابقت داشته باشد و آن را تضمین معرفی کرده است»[۸]. در حالی که این انتساب مورد مناقشه قرار گرفته است (مثلاً توسط محمد قزوینی؛ رجوع کنید به آربری، (139: 1962)، منشأ آن توسط شارحان پیشین پذیرفته شد و انتقادات قابل توجهی را به همراه داشت[۹]. چرا باید حافظ غزل خود را با بیتی از شاعر خمریه‌سرای سکولار آغاز کند، کسی که عموماً (توسط مورخان ضد امیه) نکوهش می‌شود و مخصوصاً برای شیعیان (که از جملهٔ آنها می‌توان قزوینی را نام برد) به دلیل نقش او در شهادت حسین بن علی بن ابی‌طالب [ع] در جنگ کربلا (دربارهٔ یزید بن معاویه رجوع کنید به[۱۰] EI[1],s.v.) منفور است. سودی که ابیات انتقادی اهلی شیرازی و کاتبی نیشابوری (که هم متعلق به دورهٔ صفوی هستند و هم شیعه هستند) را نقل می‌کند، می‌گوید: «برخی از شاعران به استفاده حافظ از این بیت اعتراض کرده‌اند». اهلی گفته است:

خواجـه حافـظ را شـبی دیـدم بـه خواب گفتـم ای در فضـل و دانـش بی‌حسـاب
از چـه بسـتی بـر خـود ایـن شـعر یزیـد بـا وجـود ایـن همـه فضـل و کمـال
گفـت واقـف نیسـتی زیـن مسـئله مـال کافـر هسـت بـر مومـن حـلال

ابیات کاتبی که به نظر می‌رسد پاسخی است به ابیات اهلی، به میزان قابل توجهی تندتر است:

عجـب در حیرتـم از خواجـه حافـظ بـه نوعـی کـش خـرد زان عاجـز آیـد
چـه حکمـت دیـد در شـعر یزیـد او کـه در دیـوان نخسـت از وی سـراید
اگرچـه مـال کافـر بـر مسـلمان حلالسـت و درو قیلـی نشـاید
ولـی از شـیر عیبـی بـس عظیـم اسـت کـه لقمـه از دهـان سـگ ربایـد

چرا حافظ غزل را با این تضمین آغاز کرده است؟ و چرا آن غزل را بین دو مصراع عربی گذاشت؟ اولاً ممکن است بیت یزید از آنچه در مطلع حافظ دیده می‌شود، متن شعر طولانی‌تری در مورد شراب دارد، و بیت به طور کلی به ترتیب معکوس، دو موضوع اصلی مطلع حافظ را بیان می‌کند، محفل باده‌نوشی و دشواری‌های عشق. شعر یزید – اگر معتبر باشد – باید یکی از اولین خمریات عربی باشد که خطاب ساقی دارد، که از ویژگی‌های بارز اشعار حافظ است. ما انتظار

داریم یزید، به عنوان یک متخصص مبتدی خمریه، به تصویری از مهمانی باده‌نوشی، شراب، ساقی و غیره ادامه دهد. حافظ آن توقعات را از بین می‌برد. غزل او در ابتدا خود را معارضه جلوه می‌دهد (وزن آن مانند شعر یزید در بحر هزج است). تفاوت قافیه آن نیز مهم است، همانطور که در زیر اشاره خواهم کرد). اما این معارضه‌ای است که نه تنها به آن اشاره می‌کند، از آن وام می‌گیرد یا با آن رقابت می‌کند، بلکه تمام سنت عربی و فارسی را که بر آن استوار است، به خود اختصاص می‌دهد (در مورد معارضه، نک: لوسنسکی، 232-229: 1994).

به نظر می‌رسد که شراب حافظ را در اینجا نمی‌توان به عنوان «شراب عرفانی» تعبیر کرد، هم از منشأ غیرمذهبی تضمین و هم از محل غزل – مجلس باده‌نوشی – که در اولین مصراع طرح شده است. مصرع دوم مضمون غزل را بیان می‌کند: دشواری‌های عشق. دشواری‌ها– که در شعر حافظ طیف گسترده‌ای دارد؛ از مشکلات موردی (در رابطه با حامی و ولی‌نعمتش) تا مشکلات مربوط به اخلاق را در بر می‌گیرد– موضوع غالب غزلیات شاعر است و همچنین مؤلفه کلی خود غزل را نشان می‌دهد. (این منجر به مقدار مشخصی قرائت عمیق متن شده است، هم در مورد سودی، همانطور که خواهیم دید، و هم در میان شارحان بعدی). بنابراین، مطلع به عنوان یک کل، غزل را در جایگاه واقعی خود قرار می‌دهد، هم به عنوان اجزای غزلی که ساقی در خدمت آن است، و هم در یک زمینه متنی گسترده‌تر: هم به عنوان توضیح و هم (مانند شرابی که ساقی عرضه می‌کند) تسلّی برای دردهای عشق است.

سودی در توضیح بیت می‌گوید: «ای ساقی، به من باده بده، زیرا عشق جانان در ابتدا به نظر ساده آمد، اما در آخر مشکلات زیادی در آن پیدا شد». او توضیح می‌دهد که وقتی معشوق که ابتدا با عاشق مهربانانه رفتار کرده است، شروع به استغنا می‌کند، عاشق بیچاره به دنبال دلداری از خود می رود، «گاهی با شراب، گاهی با افیون یا قهوه» برای آرام کردن دل دیوانهٔ خود. این نمونه‌ای از آن قرائت عمیق متن (یا شاید تفسیر سطحی متن، همانطور که ذاتاً تقلیل‌کننده معنای متن است) است که قبلاً در بالا ذکر شد. زیرا در حالی که قرارداد ادبی «معشوق» را می‌طلبد (و حافظ عرضه خواهد کرد)، این نیز – به عنوان بخشی از آنچه در جاهای دیگر «داستان» غزل نامیده‌ام (261-251: 1987; 1991) – همچنین بخشی از بازی شاعرانه است که در این غزل انجام شده است. بر اساس مطلع به خودی خود، ما باید فکر کنیم که عشق را به عنوان عشق بزرگ در نظر

بگیریم.

دشواری‌های عشق، در جلوه‌های گوناگون و با مفاهیم متنوع و گسترده، موضوع دو بیت بعدی است که به اجتناب‌ناپذیری جدایی و پریشانی به خاطر آن می‌پردازد.

۲- ز بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طرّه بگشایید ز تـاب جعـد مشـکینش چه خـون افتـاد در دلها

۳- مـرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جـرس فریـاد مـی‌دارد کـه بربندیـد محملهـا

رسالهٔ مستقل تفسیری که سودی (که ترتیب ابیات ۳ و ۴ غنی- قزوینی را جابه‌جا کرده است؛ اما اغلب با ترتیب موجود درقزوینی ـ غنی موافق هستند) بر بیت دوم نوشته است، ما را از پیچیدگی معنایی بیت آگاه می‌کند[۱۱]. از نظر ساختار و مضمون غزل، ترتیب در چاپ قزوینی ـ غنی کاملاً منطقی است: این دو بیت، دو موضوع مربوط به جدایی و غم را در کنار هم قرار می‌دهد که به طور کنایه‌آمیزی این موضوع در شعر فارسی و عربی بیان شده است. اولی موهای سیاه معشوق است که چهرهٔ او را از عاشق پنهان می‌کند. با اینکه این تصویر در شعر عربی نیز وجود دارد، ولی در فارسی به مراتب گسترده‌تر است، و صرفاً با ذکر حلقهٔ گیسو و صورت این تصویر به نوعی کوتاه شده ولی تمام دامنه اشعار را در بر می‌گیرد. دوم زنان رهسپار قبیله که از شعر عربی پیش از اسلام سرچشمه گرفته و در شعر رسمی دوران عباسی و بعد از آن نیز محبوبیت خود را حفظ کرده‌اند[۱۲].

بیایید «خلاصه» شرح سودی بر بیت دوم را دنبال کنیم. او می‌گوید: «بوی»، هم به معنای عرفی «بو، عطر» و هم به معنای «امید» استعمال می‌شود. از این رو عطر موهای معشوق برای عاشق امید می‌آورد، چنان که عطر پیراهن یوسف برای یعقوب. نافه، کیسهٔ آهوی مشک است که از آن بوی خوشبو تراوش می‌شود (در مشک سیر طولانی است: وقتی گرم شد خونی تولید می‌کند که در نافش جمع می‌شود؛ وقتی این کیسه پر از خون می‌شود، در نهایت جدا می‌شود و برای تولید عطر جمع‌آوری و پردازش می‌شود). صبا «نسیمی است که از جهت مطلع‌الشمس می‌وزد». یعنی باد شرقی؛ «اما در زبان شعر به آن نسیمی که از کوی جانان بیاید صبا می‌گویند». آخر «یک کلمهٔ فارسی است و افادهٔ تقریر و تأکید می‌کند». طرّه قسمت بالای پیشانی و جلو سر است. تاب، «چندین معنی دارد اما اینجا بهتر است به معنی پیچش: چین و شکن باشد»؛ همچنین

ممکن است به مفهوم «درخشش» آن توجّه کنیم (ر.ک. «مهتاب»). درخشندگی و به طور قابل توجهی (وقتی به آهوی مشکین فکر می‌کنیم)، گرما. جعد صفت است و در معنای [موی] مجعد به کار می‌رود. دل به دو معنای قلب و خاطر است. در اینجا به معنای قلب به کار رفته است. بدین ترتیب حافظ «طرّه را به نافه و صبا را به مشک‌فروش تشبیه کرده و علت خون افتادن در دلها را انتظار طولانی عاشقان دانسته است».

با این حال، در توضیح سودی مشکلی وجود دارد: او واقعاً استعاره را به حساب نمی‌آورد. اگر به بیان استعاری، «دل پر از خون» نشانهٔ رنج است، از نظر فیزیولوژیکی نشان دهندهٔ شروع بیماری جسمانی است که همان بیماری عشق است. وقتی این خون گرم می‌شود بالا آمده، از طریق آه کشیدن بیرون می‌آید[۱۳]. (در این بیت تأثیر صدای «آ» کشیده شده قابل توجّه است: نافه، آخر، صبا، زان، بگشایید، تاب، افتاد، دلها). بیت حافظ در بهترین حالت دوسویه است: اگر نسیم بوی مشک را از زلف معشوق به سوی عاشق برده و به او امید بیاورد، آن زلف‌ها را نیز می‌گشاید و چهره معشوق را در «تاب جعد مشکین» پنهان می‌کند. اما در سطح سبب‌شناختی (چون آنچه در اینجا داریم شکل حسن تعلیل است)، زمینهٔ فیزیولوژیک است: گرمای آن «جعد مشکین» علت فیزیولوژیکی خون است که دل عاشق را با درد پر می‌کند، چنان که خون گرم، ناف آهوی مشک را پر می‌کند. امید و بیم دوستان صمیمی در دل عاشق هستند.

این را بیت سوم تأیید می‌کند، جایی که شاعر فریاد می‌زند که در عشق نمی‌توان ماندگار بود (سودی «امن عیش» را «زندگی با امن و امان» می‌خواند)، چرا که خطر فراق همیشه قریب‌الوقوع است. (برخی از نسخه‌ها، «امن عشق» دارند که شاید بیشتر با مطلع همخوانی دارد). سودی خاطرنشان می‌کند که منزل، که ممکن است به معنای «محل نزول» یا خانه و مسکن باشد، در اینجا به معنای اولی به کار رفته است و علاوه بر این، حافظ به دلیل مقتضیات وزن، اسم مفرد را به جای جمع مناسب‌تر به کار برده است: زیرا «راه اتحاد با معشوق محدود به یک راه نیست؛ راه‌های زیادی لازم است، به این معنا که عاشق برای رسیدن به معشوق باید سختی و عذاب بسیاری را متحمل شود و از مراحل بسیار بگذرد تا ارزش وصلت با معشوق را بفهمد و کمر به خدمت او بندد». سودی به معنای صحیح جرس نیز اشاره می‌کند؛ اما در پایان او معنای «بربندید محمل‌ها» را اشتباه خوانده است (عجیب نیست؛ سودی به یک خوش‌بینی کلی تمایل دارد): «در

منزل جانان برای من زندگی راحت و امن ... میسر نیست...، چون که هر آن و هر نفس جرس فریاد می‌دارد، یعنی آگاه می‌کند که بارهایتان را بربندید و هرچه زودتر به جانان واصل شوید که فرصت غنیمت است»[۱۴].

سودی عثمانی هیچ اطلاعی از قواعد نسیب عربی ندارد[۱۵]. و ظاهراً آربری هم همین‌طور است، چون در یادداشتی نوشته «شاعر زندگی در این جهان را با کاروان در حال عبور مقایسه می‌کند. هر لحظه صدای زنگ شتری که از کاروانسرا می‌رود، همه مسافران دیگر آنجا را آمادهٔ رفتن می‌کند و این که آنها نیز به زودی از این زندگی دست می‌کشند». (1962: 139). اما با اینکه تصویر زندگی به عنوان کاروان و جهان به عنوان کاروانسرا در شعر فارسی بسیار رایج است و در اینجا اشاره‌ای ضمنی بدان شده، اما موضوع اصلی نیست. حافظ (هنوز) از «این دنیا» به معنای عام حرفی نمی‌زند، بلکه از سختی‌های عشق و مهم‌تر از آن، از زبان یا زبان‌هایی که شاعران آن سختی‌ها را بیان کرده‌اند، سخن می‌گوید. بیت دوم یک تصویر کاملاً ایرانی به ما می‌دهد. بیت سوم ما را به تصویری از نسیب عربی بازمی‌گرداند که در آن قبیله، در حال خروج، معشوق را با خود می‌برد. (کلمهٔ قافیه، محمل، اشاره به کجاوهٔ شتری است که زنان در حال خروج، بر آن سوار می‌شوند). بنابراین حافظ هم سنت‌های فارسی و هم سنت‌های عربی پیشین شعر عاشقانه را یک‌جا گرد آورده است[۱۶]. اما در اینجا چیزهای بیشتری به چشم می‌آید. خوب است که کلمهٔ منزل (و استفادهٔ حافظ از آن به صورت مفرد) را در نظر داشته باشیم – جمع فارسی آن قافیه بیت زیر را تشکیل می‌دهد – و یادآوری کنیم که مطلع غزل، عشق و شراب را به هم پیوند می‌دهد که بیت چهارم ما را به آن برمی‌گرداند.

علاوه بر این، این قضیه در مورد رعایت تلویحی ساختار یا سیر قصیده مدحی نیز صدق می‌کند، زیرا اگر بیت‌های اول تا سوم این غزل، در واقع یک نسیب را تشکیل می‌دهند و تصاویری را در بر می‌گیرد که با شعر عاشقانه مرتبط است، بیت‌های چهارم و پنجم را می‌توان به عنوان اشاره‌ای به رحیل (که به واسطهٔ بیت انتقالی سوم معرفی شده و اشاره به قبیله یا کاروان در حال خروج است) در نظر گرفت، زیرا آنها موضوعات دیگری را که از هر دو سنت گرفته شده است ترکیب می‌کنند و حوزهٔ مرجع شعر را گسترش می‌دهند.

۴- بـه می سـجّاده رنگین کن گـرت پیر مغان گوید کـه سـالک بی‌خبـر نبـود ز راه و رسـم منزلهـا

۵- شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجـا داننـد حـال مـا سـبکباران سـاحلها

آربری به این ابیات خوانش عرفانی بی‌چون و چرا می‌دهد. در بیت چهارم پیر مغان، باده‌فروش، «نماد مردی است که با تمام اسرار زندگی آشنا است؛ او به تجربه می‌داند که عقل در حل معمای نهایی جهان ناتوان است و فقط شراب بی‌خردی [یا شراب مستی] است که زندگی در این دنیا را قابل تحمّل می‌سازد». علاوه بر این، «اصطلاحات سالک و منزل از واژگان فنی صوفیان است» (اما از آنها سرچشمه نمی‌گیرد). بیت پنجم شامل «توصیف خوبی از «شب تاریک جان» است. تصویرسازی دریا در شعر عرفانی ایرانی بیش از آنکه مردم آن به دریانوردی توجه داشته باشند، متداول است.» (1962: 139)[۱۷].

سودی هم معتدل‌تر است و هم عاری از تخیل. از نظر او، پیر مغان، کشیش زرتشتی متصدی آتشکده است («و قاطعانه از مغان برای کافر استفاده می‌کند»)، باده‌فروش، که نباید از او نافرمانی کرد، زیرا او بیش از همه، آداب و رسوم میخانه و طبیعت و مشرب همهٔ سالکین را می‌داند. سالک به سادگی «مسافر» است (یعنی باده‌فروش)، منزل‌ها، میخانه‌ها. به طور خلاصه: اگر پیر مغان گفت نماد تقوا، سجادهٔ نماز را با می آغشته کن، اطاعت کن، زیرا او آگاه است.

این نیز به ویژه رضایت‌بخش نیست. گرفتار بین آربری عرفانی و سودی عروضی، چگونه باید بحث را دنبال کنیم؟ شاید با رجوع به استاد خمریهٔ عربی، ابونواس، و امرءالقیس شاعر پیش از اسلام که ابونواس اغلب به او اشاره می‌کرد، بتوان معنای راه و رسم را متوجه شد». «رسوم» اما شاید (در شعر حافظ) به‌طور دقیق‌تر (در کنار قرار گرفتن آن با منزلها) به‌عنوان آثار باقی‌مانده از منزل ویران شناخته شود[۱۸]. در معلقهٔ امروالقیس به همراهان گردشگر خود توصیه می‌کند که «بر یاد عزیز و اقامتگاهی بایستند و بگریند» ([قفا نبک من] ذکری حبیبٍ و منزلی)؛ بعداً در همان شعر پرسید: «چه چیزی برای تکیه بر آن باقی مانده است که آثار آن محو شده است؟» (فهل عند رسمِ دارسٍ من معوّل) (۱۹۵۸: ۲۹، ۳۱). (توجه داشته باشید که در عروض عربی، اگر پسوند جمعِ فارسی – ها را از قافیه غزل حافظ کم کنیم، مانند معلقه، لامیه می‌شود. در موقعیت اصلی قافیه – کلمهٔ منزلها که به منزل جانان اشاره می‌کند، در بیت سوم نیز توجّه را به موازی با معلقه جلب می‌کند). سالک، هم راهی را می‌شناسد که به منزل ویران منتهی می‌شود و هم علامت‌هایی که آن منازل را شناسایی می‌کند.

برای ابونواس، منزل، میخانه بود. او در بیتی که تصویرسازی حافظ را پیش‌بینی می‌کند و در آن منزل که میخانه است و محل توقف شاعر فریاد می‌زند (اُطفتُ به):

[یـــا ربّ منـــزل خمّـــارِ اُطفـــتُ بـــه واللیـــلُ حلّتـــه کالقـــار ســـوداء]

چه تعداد منزل باده‌فروشان را محصور کرده‌ام، آن‌گاه که جامه‌های شب به‌مثابه چمن بود (۱۹۵۸: ۳).

نه تنها شاعر، بلکه پادشاهان بزرگ گذشته در برابر باده‌ای سجده کرده‌اند (ر.ک؛ همان، ۳: ۱۰، ۸۰) که از یک مغ خریداری شده است (ر.ک؛ همان، ۳: ۱۰۲ و نیز رجوع کنید به ۲۷۹)[۱۹]. (در اینجا می‌توان به طنین‌های میان ابونواس و مدامهِ سجد الملوک لذکرها، «و شرابی که پادشاهان به یاد آن سجده می‌کردند» (همان: ۱۰) و سجادهٔ حافظ اشاره کرد). و اگر برای ابونواس رسوم، نشان‌دهندهٔ آثار ویران‌شده‌ای است که شاعر عاشق بی‌ثمر بر آن گریه می‌کند («دیوانه است که بر آثار اردوگاه ویران گریه می‌کند!»؛ همان، ۳: ۲۵۲)، «خرابه‌های عشق» را نشان نمی‌دهد که عاشق باید در آن «راه‌های زیادی» سفر کنند تا آرزوی قلبی خود را بجویند؟

واضح است که در این غزل، حافظ، به‌ویژه، بازنگری یک زندگی در شعر کرده است (شعر خود او و سنت حکایت‌کنندهٔ آن است که از امروالقیس شروع می‌شود و از دستان بسیاری می‌گذرد (حداقل ابونواس) و منزل بسیاری طی می‌کند تا به شاعر پارسی می‌رسد. (شاید قابل توجّه باشد که بسیاری از تصویرهای مشخصهٔ ایرانی، به ویژه تصویر باغ، که قطعاً در اشعار حافظ فراوان است، در این شعر، که خود را هم به عنوان ادای احترام و هم به عنوان یک عمل اختصاصی نشان می‌دهد، عملاً وجود ندارد). این نگهبانی است (کمتر از پیر مغان که تجسم ایرانی مسن‌تر به عنوان راهنمای معنوی است) که مکان‌های توقف در این راه را می‌شناسد، می‌تواند نشانه‌های منازل متروک را بخواند – رسومی که شاعران عرب اغلب آن را به نوشته‌ها تشبیه می‌کردند، از جمله نوشته‌های مقدس (اغلب ناخوانا) (و البته، او «رسوم» منزل مورد علاقهٔ ابونواس، میخانه‌ها را نیز می‌داند). این رگه‌های شاعرانه همچنان در حافظهٔ شاعرانه باقی می‌ماند، – مانند یاد معشوق نسیب کلاسیک – و به واسطهٔ شاعری که سنّت در اشعار او به اوج خود می‌رسد، احضار می‌شود.

اما «شب تاریک جان» چه می‌شود – زیرا یقیناً همان‌طور که آربری می‌خواهد باور کنیم، به معنای انحصاری یا حتی عمدتاً عرفانی، این است؛ هر چند شاید نباشد.

سودی می‌گوید:

«ظلمت شب هجران و ترس از رقیب و خوف غرق شدن در گرداب فراق ابدی، این است وضع و حال ما. پس کسانی که به ساحل وصال رسیده‌اند، دیگر غم اغیار دارند و نه خوف انفصال از معشوق چگونه می‌توانند حال ما را دریابند؟»

سودی بیت را بر حسب «داستان اصلی» غزل می‌خواند (یا به صورت عمیق تفسیر می‌کند) تا حدی که یک رقیب ارائه می‌کند (شاید در تلاش برای یافتن یک مطابقت برای هر عنصر در تصویر، چرا که به وضوح به صورت تصویری می‌خواند؛ بنابراین، رقیب باید به طرز عجیبی با امواج همسو باشد). در معلقهٔ خود امروالقیس شب طولانی نگرانی را شرح داده است (با وجود اینکه به سرزمینی تعلّق دارد که مردمانش «به خاطر دریانوردی مشهور نیستند):

[و لیل کموج البحر أرخی سدوله علیّ بأنواع الهموم لیبتلی]

شب‌ها مثل دریا که به موج در می‌آید، پرده‌هایش را بر سرم انداخته، با انواع نگرانی‌های گوناگون، تا مرا امتحان کند.

این قطعاً در بیت حافظ، حتی اگر مستقیماً به آن اشاره نشود، بازتاب داشته است. مانند ورود ابونواس به میخانه تحت پوشش شبی که «لباس سیاهش مثل زمین بود». کسانی که بی‌خیال در ساحل می‌نشینند (سبکباران، به معنای واقعی کلمه «سبک‌بار»، یعنی «بدون نگرانی» (رجوع کنید به اهور ۱۳۶۳، ۱: ۴۴۹) – علی‌رغم گفتهٔ سودی، کسانی که «به ساحل وصال رسیده‌اند») نمی‌توانند نه از خطرات و وحشت‌های جستجوی شاعر و نه از شادی‌های رسیدن او به ساحل آگاه باشند. در شعر فارسی (محصور در خشکی) و به ویژه در شعر عرفانی، سنت دیرینه‌ای از تصویر دریا وجود دارد. غزلی از عطار با این بیت شروع می‌شود:

به دریایی درافتادم که پایانش نمی‌بینم به دردی مبتلا گشتم که درمانش نمی‌بینم

در مورد بیهودگی جستجوی «درّ یگانه» که او بسیار مشتاق آن درّ است، سخن می‌گوید؛

(چـه جویم بیـش از این گنجی که سـرّ آن نمی‌دانم چـه پویم بیـش از این راهی که پایانـش نمی‌بینم؟)

اما سپس اظهار می‌دارد که اگر جانان بی‌اعتنا باشد و دیگر عاشقان حاضر به فداکاری لازم برای رسیدن به او نباشند، عاشق پشیمان نمی‌شود:

[که هر کو جان درو بازد، پشیمانش نمی‌بینم] (دیوان عطار، صص ۴۷۷–۴۷۸؛ در همان بحر هزج غزل حافظ).

سنایی از انداخته شدن به دریای عشق گفته که امواج آن کوه‌های بزرگ تاریکی است و پر از جانوران وحشتناک دریایی است:

مرده بودم غرقه گشـتم ای عجب زنده شـدم گوهری آمد به دسـتم کش دو گیتی قیمت اسـت

(۱۳۳۹: ۸۰۷)

اما با وجودی که یقیناً در شعر حافظ مضامین این غزلیات عرفانی وجود دارد، بار دیگر باید گفت آنها فقط مضمون هستند. اشتراکات مضمون آنها با غزل حافظ، تأکید آنها بر جست و جو، گرانبها بودن شی و خطرات جستجو است.

در بیت ششم بازتاب دیگری از ابونواس و همچنین پیچیدگی بیشتر ناشی از تجلیات عرفانی را می‌بینیم[۲۰].

۶- همه کارم ز خودنامی به بدنامی کشید آخر نهـان کی ماند آن رازی کزو سـازند محفلها

سودی این بیت را به‌طور مفصّل شرح می‌کند و شواهدی را از هلالی و جامی (هر دو بعد از حافظ) نقل می‌کند. وی می‌گوید مفهوم بیت این است:

«چون تمام افعال و اعمالم به مقتضای میل و مراد و خواهش دل خودم بوده، یعنی متوجه حصول مراد و دلخواه خودم بودم و مقید حصول مراد جانان نبوده‌ام، یعنی پیوسته مقید بودم که همه کارم مطابق دلخواه خودم به حصول پیوندد و ابداً متوجه تقدم حصول مراد جانان بر مراد و میل خود نبوده‌ام، این است که بالاخره کارم به رسوایی و بدنامی منجر شد».

حاصل کلام- یعنی آنچه که بیت در واقع به معنای آن است - با تفصیل بیشتری آمده است:

«مقتضای عشق و محبت به دست آوردن خاطر جانان است و برای نیل به این مقصود باید مال و جان را ترک گفته و خدماتی که شایستهٔ مقام جانان باشد با کمال رعایت ادب به جا آورد، حتی به موقع باید از اقارب و متعلقات هم چشم پوشید، خلاصه برای تقرب به درگاه دولت و سدّهٔ سعادت جانان باید التزام آستان جانان را همیشه رعایت کرد. پس مصرع ثانی را ضرب‌المثل برای مضمون مصرع اول آورده و گوید: کی مخفی می‌ماند سرّی که آن را در مجامع و محافل گویند، یعنی البته نمی‌ماند. زیرا کل سرّ جاوز الاثنین شاع».

او بیت مشابهی را از هلالی می‌خواند و توضیح می‌دهد که «ساختن محفلها» به معنای «سرّ را جابجا گفتن» است.

این که راز عشق نباید فاش شود (اما ناگزیر فاش می‌شود) یکی از شناخته‌شده‌ترین موضوعات غزل فارسی (به طور کلی شعر عاشقانه) است و حافظ آن را مکرّراً به کار می‌برد. سعدی می‌گوید (۱۳۵۵، ۱: ۲۱۱):

سـعدی ز خلـق چنـد نهـان راز دل کنـی چـون ماجرای عشـق تو یک‌یک بـه در فتاد

در حالی که از این موضوع شاعران عرفانی نیز استفاده می‌کنند، هیچ چیز ذاتاً عرفانی در

آن وجود ندارد و «درگاه دولت و سدهٔ سعادت» سودی دارای لحن درباری مشخصی است (به ویژه در حوزهٔ عثمانی). آربری، طبق معمول، این بیت را با مفهوم عرفانی می‌خواند: «این مصیبت ابدی معشوق خداست که او را مجبور می‌کنند تا رازی را که باید پنهان بماند، آشکار سازد. حلاج نیز چنین کرد که بهای بی‌احتیاطی خود را بر چوبهٔ دار پرداخت» (1962: 140). اشاره به حلاج بیهوده به نظر می‌رسد (به‌ویژه اینکه در شعر حافظ به ندرت از او یاد شده است). یک استثناء غزل ۱۴۲ (سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد...) است که نوع بسیار متفاوتی از غزل است که علاوه بر این، سنت متنی آن بسیار مغشوش است[۲۱]. آنچه در اینجا دخیل است نقض قراردادهای ادبی است، اگرچه به درستی سطح آن بیان نشده است. در این رابطه می‌توان ابیات پایانی یکی دیگر از غزلیات حافظ را به یاد آورد (غزل ۸۱):

سخن عشق نه آن است که آید به زبان　　ساقیا می ده و کوتاه کن این گفت و شنفت
اشک حافظ خرد و صبر به دریا انداخت　　چه کند؟ سوز غم عشق نیارست نهفت

که حاوی دلایل مشابه و نیز ابیات معروف ابونواس است (1958, 3: 126-127):

[ألا فاسقنی خمراً، و قل لی هی الخمرُ　　ولا تسقنی سرّاً إذا أمکن الجهرُ]

به من شراب بده تا بنوشم و بگو که شراب است؛ و در خفا به من ننوشانید، وقتی که امکان نوشاندن در آشکار هست.

[فَبُح باسم من تهوی، ودعنی من الکُنی　　فلا خیر فی اللّذّات من دونها سِترُ]

ـ نام کسی را که دوستش داری آشکارا بگو؛ از من کنیه‌ها را دریغ کن. زیرا هیچ خیری در لذت‌هایی که بر آن پرده‌ای باشد، وجود ندارد.

(مصرع دوم بیتی که قبلاً نقل شد و در آن ابونواس به پادشاهانی که در هنگام ذکر شراب سجده می‌کنند اشاره می‌کند، (شرابی) که با ذکر نام آن آشکار می‌شود). این ابیات مطلع غزل حافظ را فرایاد ما می‌آورد، با خطاب ساقی که این مکان را به عنوان محفل باده‌نوشی فراهم می‌کند، محفلی که بیت ششم نیز پیشنهاد می‌کند. شعر به دور کامل آمده است و ما دوباره به جمع شادمانه پیوستیم. و اکنون با توجه به اشارات بینامتنی که تاکنون آشکار شده است، به نظر می‌رسد که شعر

صرفاً «دربارهٔ» دشواری‌های عشق نیست، بلکه در مورد دشواری‌های باده‌نوشی نیز هست. (هرچند ممکن است پیش پا افتاده به نظر برسد؛ ممکن است ملامت‌های آزادیخواهانهٔ حافظ را به خاطر بیاوریم). «رازی» که مهمانی‌ها برای آن برگزار می‌شود، خود شراب است که «نام» آن – همان‌طور که ابونواس توصیه می‌کند– می‌بایست (برخلاف قرارداد که نام معشوق نباید فاش شود) آشکارا ذکر شود و چند بار ابونواس شکایت می‌کند که طلب و جستجوی دختر رز منجر به بد نامی و سرزنش شده است، اما پاسخ می‌دهد (همان، 3:2)،

سرزنش من را رها کن، زیرا سرزنش گناه است و مرا با آن مصیبت درمان کن!

اما چیزهای دیگری در مهمانی‌ها به جز نوشیدن مشروب می‌گذرد؛ و یکی از اینها، نه کم اهمیت، غزلیاتی در مورد عشق و شراب است که خواه ناخواه از طریق آن راز عاشق (و باده‌نوش) آشکار می شود.

اکنون می‌توانیم ببینیم که سه موضوع اصلی در سراسر غزل به هم مرتبط هستند: گرفتاری‌های عشق، تجلیل شراب، و دفاع از شعری که از هر دو مورد مذکور می‌سراید، برخلاف منتقدان. (این مفهوم دیگری از مطلع است، با تضمین از منبعی نه چندان ارزشمند). هر سه مورد فوق در بیت پایانی غزل خلاصه می‌شود:

۷– حضوری گر همی‌خواهی از او غافل مشو حافظ متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و احملها

که در آن «من تهوی» ابونواس را تکرار می‌کند: «نام کسی را که دوستش داری آشکارا بگو». قبل از در نظر گرفتن مفهوم احتمالی این عبارت، اجازه دهید برای لحظه‌ای به توضیح سودی بازگردیم. «حضوری»، «مقابل غیبت است»، و در مقابل سفر نیز به کار می‌رود؛ اما اینجا مراد از حضور آسایش و راحت است ـ به عنوان مثال، آرامش ذهن. «ازو» برمی‌گردد به فحوای مصراع دوم (اما این باعث ایجاد مشکلاتی خواهد شد)، «و انتساب ضمیر او به خدا آشکارترین خطا است». (این را در نظر داشته باشید). «غایب» در اینجا به معنای «غافل» به کار می‌رود (همان‌طور که برخی از نسخ گواهی می‌دهند). «متی ماتلق» به این صورت تعبیر می‌شود: «متی اردت ان تلقی»، «اگر می خواهید پیدا کنید [یا با او ملاقات کنید]، متی به عنوان یک ادات شرط در نظر گرفته می‌شود؛ در مورد «مَن»، «کسانی که معتقدند ضمیر او در مصرع اول راجع است به این

کلمه... هم تناقض گفته و هم خطا کرده‌اند». (ما هنوز به دنبال مرجع ضمیر « او» هستیم)[۲۲].

نهایتاً سودی به «محصول بیت» می‌رسد:

«این شد که اگر طالب آسایشی، ای حافظ از او غافل مشو. یعنی ای حافظ اگر می‌خواهی به آنچه که دوست داری برسی، دنیا را ترک کن. یعنی در راه وصل معشوق همه چیز خود را بذل کن، و در راه خدمتش صرف نمای...چه مراد از ترک دنیا، ترک اموال و اسباب و به طور کلی علائق دنیوی است، همان‌طور که در بیت سابق ذکر شد، زیرا بزرگ‌ترین وسیلهٔ وصل معشوق گذشت از مال و پس از آن بذل نفس است، کسی که از این دو صرف نظر کند شایستهٔ خدمت می‌باشد، و از اینها که بگذریم آن وقت مقام علم و معرفت است».

اکنون ممکن است که معرفت سودی به معنای شناخت باطنی باشد (آنچه که تمام عشق باید در نهایت بدان منجر شود). اما محتمل‌تر این است که معنای «شناخت» یا «حق‌شناسی»، خدمتی که در راه عشق انجام شده، باشد. اما از آنجا که داستان عشق مندرج در این غزل خودش همتای موثقی برای تشریفات درباری و ارتباطات حامی شاعر است، [می‌توان به این نتیجه رسید که] «حضوری» نیز به نزدیکی حاکم و/ یا دربار او دلالت دارد[۲۳]. علاوه بر این، به نظر می‌رسد که سودی در اشتیاق خود برای از بین بردن هر گونه معنای عرفانی (که مخالف خواندن معرفت به عنوان «شناخت باطنی» است)، (عمداً؟) «او» در مصراع اول را اشتباه تعبیر کرده است. در دفاع از او باید گفت که او به غزل حافظ به عنوان یک متن مکتوب نگاه می‌کند و مقید است که ویژگی‌های دستوری آن را از نظر ارجاعات احتمالی در آن متن توضیح دهد: اگر نمی‌تواند به «من» (که ظاهراً نظر بسیاری از شارحان است) و کمتر به خدا (که خارج از متن است) برگردد، ضمیر مرجع آن باید یک چیزی که سودی آن را به «آسایش» پیوند می‌دهد، باشد (اگرچه معشوق تلویحی محتمل‌تر به نظر می‌رسد، همان‌طور که در واقع بعدها دربارهٔ آن گفتگو کرده است). اما جایگزینی وجود دارد که سودی آن را در نظر نگرفته است، ولی اگر فرض کنیم که غزل – با وجود بافت ادبی و همه جانبه‌اش – گفته شده، خوشایند است. به نظر می‌رسد که این با شواهد درون‌متنی تأیید می‌شود – خطاب به ساقی و اشاره به محفلها، (مانند مورد فعلی). خطاب به اعضای یک مخاطب تلویحی (به می سجاده رنگین کن؛ کجا دانند حال ما؟ و غیره) که آنها را در شعر شامل می‌کند. با توجه به این

واقعیت که برای شاعران یک قرارداد کاملاً تثبیت شده وجود داشت که در اشعار خود اشاراتی به محیطی که در آن شعر گفته یا خوانده شده داشته باشند. ممکن است خیلی دور از ذهن نباشد که بگوییم «او» در واقع یک «او» [به عنوان مرجع ضمیر شخص] باشد (همان «او» که من تهوی به آن اشاره کرده است) – ممدوح، منظور شاعران، شاید در متن شعر غایب باشد. همچنین ممکن است – همانطور که بیت پایانی نشان می‌دهد – خود شاعر در متن غایب باشد (ر.ک. برای مثال غزل ۹. جایی که غیبت او در جمع از درخواست او مبنی بر اینکه صبا سلام خود را به "جوانان چمن" برساند روشن است.) که غزل او به وسیلهٔ راوی یا خواننده بیان می‌شود و این بیت نیز درخواستی است برای اصلاح نزدیکی دربار و شاهزاده[۲۴].

این تفسیری رضایت‌بخش از غزل در سطح موضوعی یا احتمالی ارائه می دهد. اما با توجه به «ادبی بودن» آن و قرار گرفتن عمدی آن در ابتدای دیوان حافظ، این خوانش ظرفیت معناداری آن را از بین نمی‌برد. اجازه دهید به طور خلاصه به ابونواس بازگردیم: «فبح باسم من تهوی». ابونواس با نام بردن از شراب و توصیف ویژگی های مختلف آن، این کار را انجام می‌دهد. حافظ، نسبتاً اشاره‌وار چنین می‌کند و مانند ابونواس نیست، و فقط اشاره‌های مبهم به «آن طره»، «منزل جانان» و مواردی از این دست می‌کند، و حتی مبهم‌تر و غامض‌تر ضمیر «او» و «مَن» [کسی که] از مقطع است که به ما (و سودی) این امکان را فراهم می‌کند معشوق را در اینجا مطرح کنیم. در سطح موضوعی این دو باید جفت شوند، همانطور که در واقع باید در سطح «داستانی» غزل نیز باشند. با این حال، ما به یاد خواهیم آورد که سودی این جفت شدن را رد کرد، اگرچه به نظر می‌رسد او در بحث خود در قسمت «محصول [بیت]» به طور ضمنی آن را پذیرفته است.

در اینجا ممکن است یک مرجع تلمیحی احتمالی دیگر را معرفی کنیم – که طبق عادت حافظ، برای اهداف خود شاعر دستکاری شده است. ابن عربی در قصیده‌ای مختصر (که به طور کلی غزل است) در ترجمان‌الاشواق خود فاش می‌کند که باد صبا – فرستادهٔ عاشق – حدیثی معنعن برای ابن عربی روایت کرده که دهان به دهان از راستان حکایت شده و از «افکار پریشانش» (شکوه) شروع و به قلبش بازمی‌گردد. متن این حدیث این است: «بأنّ الذی تهواه بین ضلوعکم/ تقلّبه الأنفاس جنباً الی جنب (ابن عربی، 1978: 21؛ ترجمهٔ نیکلسون، همان، 75)[۲۵]. (ما می‌توانیم در اینجا با تأکید

بیشتری به غزل ۲۴۱ توجّه کنیم، جایی که قلب، خود دارای هدف جست و جو است)[۲۶]. اما به جای اینکه در این تلمیح توجه بیشتری به خوانش عرفانی از غزل حافظ بکنم، در عوض می‌پرسم: چه چیزی من تهوی ابونواس را با «الذی تهواه» ابن عربی و در نهایت با حافظ پیوند می دهد؟

فکر می‌کنم پاسخ فقط می‌تواند این باشد: شعر. زیرا غزل برای حافظ نه شعری ابونواسی است در وصف شراب، نه غزل عاشقانه معمولی، نه شعر صوفیانه و نه حتی التجا به یک شاهزاده یا حامی. غزل حافظ اساسا دربارۀ شعر است، دربارۀ زندگی که تمامش را زیسته، شعری که شاعر در خلال آن به مبادی‌اش و به مبادی خودش، رجوع می‌کند تا هم میراث دار این سنت شعری باشد که در دو زبان (فارسی و عربی) به بیان درآمده و هم به تمامی مالک آن.[۲۷]. هدف نهایی حافظ در من تهوی، نه شراب ابونواس است، نه معشوق/ جانان شعر عاشقانه درباری یا عرفانی، و نه حامی که در بسیاری از شعرهایش «معشوق» تلویحی است. این «معشوق» مشترک هر سه شاعر است و این معشوق است که حافظ نباید از آن غیبت و غفلت کند و برای آن باید کارهای دنیوی دیگر را کنار بگذارد تا بتواند در نهایت ارادت، خدمت کند[۲۸]. زیرا اگرچه این امر ممکن است برای او شهرت بدی به همراه داشته باشد، اما در نهایت تضمین می‌کند که غزلیات او در بسیاری از محفل‌های آینده خوانده خواهد شد – همان‌طور که در واقع تا امروز ادامه دارد[۲۹].

پی‌نوشت

۱. دربارۀ این شماره نگاه کنید به pedersen 1948: 20-36; با توجه به غزل رجوع کنید به lewis 1995: 69-91; و به طور کلی ong, 1989 را ببینید.

۲. رجوع کنید به نظر ریپکا، که معتقد است شارحان قدیمی شرقی «ساختار» را بدیهی می‌دانند و حداکثر به هر کدام از ابیات به صورت مجزا توجه می‌کنند (مثلاً سودی در شرح حافظ)، (1968: 103)

۳. برای نمونه‌هایی از استقبال از حافظ در دوره‌های تیموری و صفوی، رجوع کنید به Losensky 1988, index, s.v.

۴. من [در این مقاله] از چاپ قزوینی و غنی (۱۳۲۰) و ترجمه فارسی شرح سودی (۱۳۵۸، ۱: ۱–۱۷) استفاده کرده‌ام.

۵. حافظ ممکن است در ۱۳۶۸/۷۷۰–۱۳۶۹ «نسخۀ قطعی» دیوان خود را تهیه کرده باشد (رجوع کنید به: Arberry, 1962: 9). بر اساس روایت‌های دیگر، او از دوستش محمد گلندم می‌خواهد که پس از مرگش نسخه‌ای تهیه کند (رک: lewis, 1995: 229-235 و مراجع ذکر شده در آن).

۶. سعدی قبلاً این کار را انجام داده است. او طیبات خود را با غزل فارسی در ستایش خدا که با «انا» قافیه می‌شود و بدایع خود را با غزل عربی آغاز می‌کند. (همچنین در حمد خداوند) با قافیهٔ «لا» (سعدی ۱۸۸۵، ۴: ۲، ۱۲۴، ۲). هر دو به صراحت به عنوان سرآغاز دیوان‌های مربوطه تعیین شده است. با توجه به ماهیت «غیر مذهبی» مطلع حافظ، در اینجا می‌توان نشانه‌ای از بینامتنیتی که غزل اول را نشان می‌دهد، و نیز اعلان وجهه‌ای شاعرانه در تضاد ریشه‌ای با آنچه که سعدی در اشعار زاهدانه اعلام کرده بود، مشاهده کرد. در حالی که چینش الفبایی دیوان‌ها ممکن است نسبتاً دیر متعارف شده باشد (lewis, 1995: 307) نشان می‌دهد که قبلاً یکی از ویژگی‌های مجموعه‌های «جزئی» (یا مجموعه‌ها) در دوره‌های پیشین بوده است.

۷. مطلع و مقطع به دلیل اهمیتی که در رابطه با کل شعر داشتند، مورد توجه منتقدان ادبی قرار گرفتند. به بحث در meisami (2003)، فصول ۳ و ۵ مراجعه کنید.

۸. ریپکا خاطرنشان می‌کند که طبق گفتهٔ برتلس، ۱:۱ «از امیرخسرو الهام گرفته شده است»، اما برتلس «وجود منبعی مشترک، یعنی غزل یزید» را پذیرفته است (258, 275 :1968)؛ ریپکا نگفته است که کدام یک از غزلیات امیرخسرو این تضمین را دارد و من تاکنون نتوانسته‌ام آن را بیابم.

۹. این بیت در مجموعه قطعات شعر یزید که در سال ۱۹۸۲ در بیروت منتشر شد، وجود ندارد. من تاکنون نتوانسته‌ام آن را پیدا کنم. اما این واقعیت که منشأ بیت به‌طور گسترده‌ای پذیرفته شده، نشان می‌دهد که استفاده از آن به وسیلهٔ خود حافظ عمدی بوده است.

۱۰. من نتوانستم مقالهٔ لمنز در مورد یزید بن معاویه راکه در مجلهٔ Journal Asiatique در دههٔ ۱۹۸۰ میلادی منتشر شده پیدا کنم؛ تاریخ ۱۸۹۵، که هم در ابتدای EI[1] و هم در Index islamicus آورده شده است، نادرست به نظر می‌رسد.

۱۱. این رساله در کتاب زندگی و آثار سودی منتشر شده است (sudi: hayati, eserleri ve iki risalesinin metni, Istanbul, 1980). من این کتاب را نیافتم.

۱۲. تا جایی که، تا اواخر قرن ۴ ق/۱۰ م، می‌توانست به وسیلهٔ شاعری مانند ابن حجاج تقلید شود (نک: میثمی، 26-25 :1993). این تصاویر در شعر فارسی نادر است. یکی از شاعرانی که از آن استفاده می‌کند، منوچهری است که به دلیل تقلید از نمونه‌های عربی مورد توجّه است.

۱۳. شاید بتوان به رواج این تصویر در شعر عربی و فارسی اشاره کرد. به عنوان مثال، برای فیزیولوژی بیماری عشق بحث در *مروج‌الذهب* مسعودی را ببینید که در میثمی (1989: 5-273) تجزیه، تحلیل و ترجمه شده است.

۱۴. ممکن است استفادهٔ حافظ از زنگ کاروان به عنوان منادی ناخوشایند عزیمت را با برخورد خاقانی با آن در *تحفه‌العراقین* مقایسه کنیم، که در آن صدای زنگی که خروج کاروان زائران را اعلام می‌کند بر همهٔ صداها ترجیح داده می‌شود (خاقانی، ۱۳۳۴: ۱۱۸–۱۱۹).

۱۵. سودی در اینجا معنای مجازی فریاد به عنوان کمک خواستن و فریادرس را به عنوان کسی که به این

دعوت پاسخ می‌دهد، در نظر گرفته است. اما در اینجا (او اظهار می‌دارد)، «در این شعر فریاد متضمن معنای بانگ و آواز می‌باشد و همین معنا قرینه است به اینکه جرس را برای انسان استعاره کرده است». او می‌افزاید: «معلوم می‌شود در آن زمان‌ها در سفرها هنگام حرکت برای آگهی مسافرین از حرکت کاروان جرس می‌زدند، اما عثمانیان کرنای می‌زنند». واضح است با وجود تلاش وی برای خواندن بیت به معنای واقعی کلمه، معنای مجازی فریاد اظهارات سودی را رنگین کرده است.

۱۶. مطمئناً در سه بیت اول غزل حافظ اشاره‌ای به بیتی از امیرمعزی وجود دارد:

نتوان گذشت از منزلی، کانجا نیفتد مشکلی/ از قصهٔ سنگین‌دلی نوشین‌لبی سیمین‌ذقن (به نقل از صفا، ۱۳۳۹: ۵۱۶).

۱۷. این مطمئناً نادرست و بی‌ربط است. واقعیت آن است که بسیاری از سیّاحان، جغرافی‌دانان و دریانوردان بزرگ ایرانی‌الاصل بودند. شیراز و شاعران پرآوازهٔ آن چندان از خلیج فارس نبودند. حتی در نواحی محصورتر در خشکی ماوراء قفقاز، خراسان و ماوراءالنهر، خزر و آن «دریای بزرگ»، آمودریا/جیحون وجود داشت. با این حال، واقع‌نگری به کنار، ما با یک موضوع ادبی سروکار داریم که به شعر اولیه مردم دیگری برمی‌گردد که «کم به دریانوردی» توجه داشتند، عرب‌های جاهلی که مرتباً صحرا و دریا را مقایسه می‌کنند و خطرات (و پاداش‌ها) غواصی مروارید را توضیح می‌دهند. مظاهر مصفا معتقد است این بیت حافظ متأثر از بیتی از غزل نزاری است (که آن هم در عشق و شراب است)، بیت چهارم از هفت بیت شعر و «چرخش» آن از مبحث اول به موضوع دوم:

ز اضطرابِ به دریا فتاده بی‌خبرست/ قرار یافته بر ساحل ای مسلمانان (نزاری، ۱۳۷۱: ۳۵۶). اشارات به همین موضوع در اشعار خواجو معاصر حافظ فراوان است: برای مثال، نک: خواجو، ۱۳۳۶: ۱۹۵ (باد ساحل کی کند مستغرق دریای عشق/ زانک این معنی نداند هرکه او بر ساحل است)، همان، ۲۱۳ (من میان بحر بی‌پایان غریق/ آنکه عیبم می‌کند بر ساحل است).

۱۸. در این رابطه می‌توان به غزل معزّی اشاره کرد (به یادداشت قبل مراجعه کنید)، مرثیه‌ای شبیه نسیب که با این بیت آغاز می‌شود:

ای ساربان منزل مکن جز بر دیار یار من، اغلب شاعران بعدی از آن تقلید کرده‌اند؛ برای مثال سعدی می‌گوید: ای ساربان آهسته ران کآرام جان در محمل است/ چارپایان بار بر پشت‌اند و ما را بر دل است (سعدی، ۱۹۳۹: ۴۲).

۱۹. هم باده‌فروش مغ (یا ایرانی) و هم این واقعیت که شراب با سکه مغ (یا ایرانی) خریداری می‌شود، تصاویری هستند که قبلاً در شعر پیش از اسلام دیده می‌شود.

۲۰. اگر مقایسه خود را از ساختار غزل با ساختار قصیده دنبال کنیم، ممکن است این را حسب حال بنامیم که غالباً مقدم بر تقاضای شاعر یا تحسین ممدوح او است.

۲۱. در مورد اشارهٔ حافظ به حلاج نک: اهور، ۱۳۶۳، ۱: ۲۶۶–۲۶۸.

۲۲. سودی گهگاهی در عربی لغزش دارد. او «دع» را از ریشهٔ ناموجود «ندع» می‌داند که «مصدر و ماضی آن

مستعمل نیست اما اسم فاعل و اسم مفعول آن به ندرت استعمال می‌شود». مترجم شرح سودی آگاه‌تر از او نیست. زیرا او «دع» را جامد و غیرمتصرف می‌داند. واقعیت این است که از ریشه «ودع» مشتق شده است و عباراتی مانند دعها «آن را ترک کن» معمولاً به عنوان نشانهٔ ربط در شعر عربی اولیه استفاده می‌شد.

۲۳ . دو مجلد از دیوان حضریات و سفریات خواجوی کرمانی معاصر حافظ، درباری است.

۲۴. در مورد تنظیم اجرای غزل، نک: de Bruijn 1983: 157-160; Lewis 1995: 107-111

۲۵. اگرچه «حدیث» مورد بحث در منابع متعارف یافت نمی‌شود، اما شباهت زیادی به حدیث قدسی غیر متعارف دارد و ممکن است یا در زمان ابن عربی کاربرد داشته یا خود او آن را اولین بار به کار برده باشد.

۲۶. با این بیت سعدی مقایسه کنید: «عمرها در پی مقصود به جان گردیدیم/ دوست در خانه و ما گرد جهان گردیدیم» (سعدی، ۱۳۱۸، ۲۴۰).

۲۷. حتی می‌توان گفت از این لحاظ غزل حافظ نوعی اظهار نظر و تفسیر این سنت است – نوعی تأویلی که عملاً به اصول و مبادی شعر عاشقانه باز می‌گردد، مراحل مختلف شعر (منازل) را طی می‌کند و نهایتاً به شعری عاشقانه می‌رسد که هم قدیمی است و هم نو، یا در واقع همان شعر کهنه را نو می‌کند.

۲۸. ما در اینجا می‌توانیم در متن خمریه نواسی و شعر عرفانی ابن عربی به صفات زنانه معشوق که بسیاری از آنها به خود شعر نیز اطلاق می‌شود توجه کنیم: شعر باکره، عروس، دختر اندیشه‌های شاعر است. شراب نیز به وسیلهٔ ابونواس به عروس باکره تشبیه شده است. و شاید دختر(های) انگور را به یاد بیاوریم که در اشعار خمریهٔ عربی و فارسی آمده است (در مورد این تصویر در حافظ رجوع کنید به اهور، ۳۶۳۱: ۹۳۳–۱۴۳.

۲۹. این مقاله تنها مقدمه‌ای است اجمالی بر ارجاعات بینامتنی درهم تنیده با غزل را واکاوی کرده است. من بسیاری از شاعران مرتبط – به ویژه امیر خسرو – را کنار گذاشته‌ام که بی شک بازتاب شعرش در این غزل طنین انداخته است. اما کاوش بیشتر در این موضوع خارج از حوصلهٔ این مقال است.

منابع

۱– امرءالقیس، (۱۹۵۸)، *دیوان*، بیروت، دار بیروت، دارصادر.

۲– اهور، پرویز، (۱۳۶۳)، *کلک خیال‌انگیز یا فرهنگ جامع دیوان حافظ*، تهران، زوار.

۳– حافظ، (۱۳۲۰)، *دیوان*، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوار.

۴– خاقانی شروانی، (۱۳۳۴)، *مثنوی تحفه‌العراقین*، به کوشش یحیی قریب، تهران، چاپ سپهر.

۵– خواجوی کرمانی، (۱۳۳۶)، *دیوان*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، بارانی.

۶– سعدی، (۱۸۸۵)، *مجموعهٔ کلیّات*، لکهنو.

۷- سعدی، (۱۳۱۸)، *غزلیات*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، بروخیم

۸- سعدی، (۱۳۵۵)، *غزلیات*، به کوشش نورالله ایرانپرست، تهران، دانش.

۹- سنایی غزنوی، (۱۳۳۹)، *دیوان*، به تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ابن سینا.

۱۰- سودی بوسنوی، (۱۳۵۸)، *شرح سودی بر حافظ*، ترجمهٔ عصمت ستّارزاده، تهران، کتابفروشی دهخدا.

۱۱- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۳۹)، *تاریخ ادبیات ایران*، جلد دوم، تهران، ابن سینا.

۱۲- عطار، فریدالدین، (۱۳۳۹)، *دیوان*، به کوشش سعید نفیسی، تهران، زوار.

۱۳- نزاری قهستانی، (۱۳۷۱)، *دیوان*، تصحیح مظاهر مصفا، تهران، علمی.

14- Abu Nuwas, 1958, *Der Diwan des Abu Nuwas*, Eds, Ewald Wagner and Gregor Schoeler, Cario and Wiesbaden: In Kommission bei Franz Steiner Verlag.

15- Arberry, A. J., trans, 1957, *The seven Odes*, Cambridge: Cambridge University press.

16- _____, ed and trans 1957, *Fifty Poems of Hafiz*, Cambridge: Cambridge University press.

17- Ibn al-Arabi, 1978 {1911}, *The Tarjuman al Ashvaq, a Collection of Mystical odes*, Trans, Reynold Alleyne Nicholson, London, Thesophical Publishing House Ltd.

18- Lewis, Franklin D, 1995, *Reading Writing and Recitation: Sanai and the Origins of the Persian Ghazal*, ph. D Diss Chicago: University of Chicago.

19- Losensky, Paul E, 1994, *"The Allusive Field of Drukenness": Three Safavid-moghul Responses to a Lyric by Baba Fighani*, In Reorientations/Arabic and Persian Poetry, ed. Suzanne Pinckney Stetkevych, 227-62. Bloomington: Indiana University Press.

20- ----------, 1998, *Welcoming Fighani: Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal Ghazal*, Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.

21- Meisam, Julie Scott, 1987, *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton: Princeton University Press.

22- ----------, 1989, *Masudi on Love and the Fall of the Barmakids*,

JRAS: 252-77.

23- ----------, 1991, *The Ghazal as Fiction: Implied Speakers and Imolied Audience in Hafiz's Ghazals*, In Intoxication, Earthly and Heavenly: Seven Studies on the poet Hafiz of shiraz, eds M.Glunz and J-C, Burgel, 89-103, Bern: Peter Lang.

24- ----------, 1993, *Arabic Mujun Poetry: The Library Dimension, In Verse and the Fair sex: studies in Arabic Poetry and the Represntation of women in Arabic Literature. A Collection of papers Presented at the 15th Congress of the Union Europeenne Des Arabistans et Islamintas* (Utrecht/Driebergen, September 13-19, 1990), ed. Frederick de Jong, 8-30. Utrecht: Publications of the M.Th. Houtsma Stichtung.

25- ----------, 2003, *Stracture and Meaning in Medieval Arabic and Persian Lyric: Orient Pearls*. London/ New York: Routledge/ Curzon.

Moayyad, Heshmat, 1988, *Lyric Poetry, In Persian Literature, ed*. Ehsan Yarshater, 120-46. Albany: State University of New York Press.

26- Ong, Walter J. 1989 {1982}. *Orality and Literacy: The Technology of the World*, London: Routledge.

27- Pederson, Johannes, 1984, *The Arabic Book, Trans. Geoffrey French, Ed. Robert Hillenbrand*. Princeton: Princeton University Press.

28- Rypka, Jan, 1968, *History of Iranian Literature*, Dordrecht: D.Reidel.