پروندهٔ حافظ شناسی:
گفتگوهای امروز با افق های حافظ شیراز

شهین سراج
بهاء الدین خرمشاهی
هادی بهار
بهرام گرامی
ناصر کنعانی
زهرا شمس یدالهی
نعمت الله مختاری امیرمجدی
اردشیر لطفعلیان
نادر مجد

حافظ گریان
تأملی در کاربرد "اشک" در غزل های حافظ

پروفسور شهین سراج
ایران شناس در دانشگاه سوربون

حافظ، آن سخنسرایی که در هر نفس از شعر خود ما را به زندگی، شادی، ستایش بهار، غزلخوانی بلبل، ناز گل، گریز از غم و هیچ انگاری هست و نیست، می خواند، آنکه هرلحظه پندمان می دهد:

دمی با غم به سر بردن جهان یکسر نمی ارزد..... و: با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام.....

یا پند می دهد خویشتن را که:

(۳۲۱) حافظا چون غم و شادی جهان در گذرست / بهترآنست که من خاطر خود خوش دارم

(۲۰) به هست و نیست مرنجان ضمیر و خوش می باش

(۴۴۵) چو امکان خلود ای دل در این فیروزه ایوان نیست / مجال عیش فرصت دان به فیروزی و بهروزی

و پند و اندرزهائی از این دست، که دیوان او را آکنده ساخته و حاکی از باور او به ستایش زندگی و فلسفه پرتوان حیات است، گاه خود نا توان از بکارگیری این پند و درمانده در برابر ناهنجاریهای سرنوشت، هجران یار، ستم آن معشوق جفاکار، ناملایمات روزگار، ناکامی ها وشوربختی ها، معضلات فلسفی بی پاسخ...گریه سرمی دهد و اشک می ریزد. و از این نیز ابا ندارد که از جریان اشک خود با مخاطبین شعر خود سخن بگوید. زیرا او سراینده

ایست که به همان نسبت که از توانائی های انسان آگاه است و پژواک او زیر این گنبد دوار می پیچد که "چرخ برهم زنم ار غیر مرادم گردد،" به همان نسبت نیز از اسارت و ناتوانی انسان در برابر جبر زمانه و زین سپهر تیزرو که کسی از آن چشم آسایش ندارد باخبر است. آری، حافظ اشک می ریزد و از اشکریزی خود صحنه ها در برابر دیده قرار می دهد. چند نمونهٔ برگزیده از دیوان او پیش گواهیست بر این داعیه:

(۸۱) اشک حافظ خرد و صبر به دریا انداخت / چه کند سوز غم عشق نیارست نهفت

(۳۲۵) نماز شام غریبان چو گریه آغازم / به مویه های غریبانه قصه پردازم

به یاد یار و دیارآن چنان بگریم زار / که از جهان ره و رسم سفر براندازم

(۴۸) ز جور کوکب طالع سحرگهان چشمم / چنان گریست که ناهید دید و مه دانست

(۱۱) حافظ ز دیده دانه ی اشکی همی فشان / باشد که مرغ وصل کند قصدِ دامِ ما

(۳۹) بی مهر رخت روز مرا نور نماندست / وز عمر مرا جز شب دیجور نماندست ....

هنگام وداع تو ز بس گریه که کردم / دور از رخ تو چشم مرا نور نماندست ....

در هجر تو گر چشم مرا آب نماند / گو خون جگر ریزکه معذور نماندست

حافظ زغم از گریه نپرداخت به خنده / ماتم زده را داعیه ی سور نماندست

(۳۹۲) نقشی بر آب می زنم از گریه حالیا / تا کی شود قرین حقیقت مجاز من

بر خود چو شمع خنده زنان گریه می کنم / تا با تو سنگدل چه کند سوز و ساز من .....

(۴۶۱)گریه ی حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق / کاندرین طوفان نماید هفت دریا شبنمی

(۳۹۲)حافظ زگریه سوخت بگو حالش ای صبا / با شاه دوست پرور دشمن گداز من

(۴۴۸) من این مراد ببینم به خود که نیم شبی / به جای اشک روان در کنار من باشی

(۴۳۲) چه بودی ار دل آن یار مهربان بودی / که حال ما نه چنین بودی ار چنان بودی

ز پرده کاج برون آمدی چو قطره ی اشک / که بر دو دیده ی ما حکم او روان بودی

(۲۲۱)خواهم شدن به میکده گریان و داد خواه / کز دست غم خلاص من آنجا مگر شود

اما اشک حافظ نیز همچون دیگر بیانات مانند خنده، وگریه، آه، دعا و سوز و گداز های او برخوردار از ویژگیها و کارکردهایی است که چون در دل غزل می نشیند، همچون آینه ای می شود که درآن می توان صدها تصویر نهانی از آن پرده های درونی آن رند جانسوز و جهانسوز را دید.

جلوه های معنائی و زیبا شناختی و تصاویر زیبائی که حافظ با اشک و برابرنهادهای آن می سازد، ما را برآن می-دارد تا بر نشست این پدیده در دیوان این شاعر تأمل بیشتری کنیم و هدف از این نوشتار نیز واکاوی کاربرد اشک در غزلیات حافظ است.

بسآمد واژۀ اشک

واژۀ اشک در غزلهای حافظ ۳۲ بار، سرشک هم معنای اشک ۱۳ بار، گریه بیش از ۲۴ و مویه و مویيدن ۳ بار تکرار شده اند. اگر برابر نهاد های اشک همچون آب، آب دیده، نم چشم..... وگزاره ها واستعاره هائی که شاعر جانشین اشک می سازد، را نیز بر این ارقام بیفزائیم به پایگاه پر اهمیت نشست اشک دردیوان حافظ پی می بریم. چند نمونه ی زیر برداشت روشنی ازواژه هائی که برجای اشک می نشینند در برابرمان قرارخواهند داد.

(۲۶۵) آنچنان در هوای خاک درش / می رود آب دیده ام که مپرس

(۲۱۵) مارا به آب دیده شب و روز ماجراست / زان رهگذر که بر سر کویش چرا رود

(۴۶۰) بیا به شام غریبان وآب دیده ی من بین / بسان باده ی صافی در آبگینه ی شامی

نم چشم

(۱۳۰) روی خاکی و نم چشم مرا خوار مدار / چرخ فیروزه طربخانه ازین که گل کرد.

(۴۰۹) جانا چه گویم شرح فراقت / چشمی و صد نم، جانی و صد آه

در رابطه با تجزیه و تحلیل کاربرد اشک در دیوان حافظ ما به دو نکته ی اساسی توجه می کنیم:

نخست: گزاره هایی که شاعر برای توصیف اشک بکار می برد.

دو: نقش هایی که به اشک می سپارد

اشک حافظ وگزاره ها:

از پژوهش در باره ی گزارهایی که حافظ از برای اشک می آورد می توان بیش از پیش به هنر این شاعر درتصویر سازی با این پدیده ی انسانی پی برد. پی گیری اشکِ حافظ ما را به نمایشگاهی میکشاند که درآن طیفی از تابلوهای رنگارنگ برای توصیف اشک به نمایش گذارده شده اند. تماشای این نگاره ها گاه چشم را نوازش می دهد وگاه همدرد و هم احساس با شاعر اشک به چشم ما می آورند.

اشک حافظ دریا، رود، چشمه ...

ماهیت اصلی اشک آب است. و بازی شاعر با این آب روان سبب می شود که حافظ گاه اشک و به تبع آن چشم را که خیزش اشک از آن است به خاطر پر باری با دریا، بحر، جوی،جویبار، رود، چشمه و باران ..... مقایسه کند. تصاویری که با چشم و اشک و این عناصر طبیعی می- سازد، از بدایع شعر حافظ است که هم می توان از نقطه نظر این پژوهش و هم به خاطر طبیعت نگاری این شاعر مورد نظرقرار داد.

اشک و دریا:

تشبیه چشم به دریا به سبب فراوانی اشک در اشکنامه های حافظ بسآمد درخور توجهی دارد. برای نمونه در این بیت مخاطبش، آن معشوق گریز پا را برای تفرج و گردش به کنار دیده فرا می خواند که به امید او و به خاطراشکریزانِ شاعر، همچون دریائی گشته است.

(۴۷۱) دیده ی ما چو به امید تو دریاست چرا / به تفرج گذری بر لب دریا نکنی

آیا حافظ هرگز برای تفرج به لب دریایی رفته یا خیر؟ این نکته نیز مانند دیگر رویدادهای زندگی او در پرده ی ابهام مانده. صاحب فارسنامه ی ناصری نگاشته که حافظ یک بار در سال ۸۰۷ به جزیره ی هرمز رفته است. این نکته چیزی را عوض نمی کند. آنچه برای ما مسلم است آنست که از دریا و ویژگی های آن با خبر بوده و این را نیز می دانسته که مردم برای تفرج و گردش به کنار دریا می رفته اند. در غزل دیگری فراخوان معشوق برای تماشا برکنار دریای دیده را تکرار نموده است:

(۱۵۳) تو خود ای گوهر یک دانه کجایی آخر / کز غمت دیده ی مردم همه دریا باشد

از بن هر مژه‌ام آب روان است بیا / اگرت میل لب جوی و تماشا باشد

کشتی باده و دریای چشم

دریای موج زن شناوران را به واهمه می اندازد و تنها با کشتی نجات بخش می توان ازآن رهائی یافت. حافظ در هرگوشه ی چشم در اثر اشکی که در فراق رخ دوست ریخته، دریایی می بیند که تنها با کشتی باده می توان از این دریا جان سالم به در برد.

(۴۸۱)کشتی باده بیاور که مرا بی رخ دوست / گشت هرگوشه ی چشم از غم دل دریایی

همانگونه که می دانیم، یکی از اشکال باده در ایران کهن، کشتی و زورق بوده است. حافظ در غزلهای دیگری نیز از کشتی باده سخن رانده:

(۲۵۷) بیا و کشتی ما در شط شراب انداز / خروش و ولوله درجان شیخ و شاب انداز

مرا به کشتی باده در افکن ای ساقی / که گفته اند تو نکوئی کن و در آب انداز

(۴۲۷) مفروش به باغ ارم و نخوت شداد / یک شیشه می و نوش لبی و لب کشتی

بازی حافظ با کشتی و دریا و کشتی باده، از آن زیرکی های خاص این سراینده است.

موجهای این بحر مواج (کنایه از چشم پر اشک) تنها زمانی فروکش می کنند که شاعر غریق، یار را درکنار داشته باشد.

(۲۳۱) سرشک من نزند موج بر کنار چو بحر / اگر میان وی ام در کنار باز آید

اما گریه ی حافظ هرچند پر توان در برابر طوفانی که عشق بر پا می کند، همچون شبنمی ست در برابر هفت دریا .

(۴۶۱) گریه ی حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق / کاندرین طوفان نماید هفت دریا شبنمی

دیده و اشک همچون رود

اشک جاری گاه رودخانه را به یاد حافظ می آورد. رودخانه ای پرآب و متلاطم همچون رودخانه ی جیحون.

(۵۵) زگریه مردم چشمم نشسته در خون است / ببین که در طلبت حال مردمان چون است؟

ازآن زمان که ز چنگم برفت رود عزیز / کنار دامن من همچو رود جیحون است

با همآوری رود و رود جیحون، پرسش برانگیز است. مفسران نوشته اند که حافظ این غزل را در سوگ فرزند از دست داده اش سروده. رود نخستین به معنای فرزند است و رود دوم، جیحون کنایه از چشم حافظ است که در اثر اشکریزان همچون رود گشته است.

در غزل دیگری نیز رود به معنای فرزند آمده است.

(۱۷۳) خواهی که بر نخیزدت از دیده رود خون / دل در وفای صحبت رود کسان مبند

حافظ به رودخانه ی جیحون بسنده نمی کند و گاه دیده ی پر اشک خودرا از نظر پرآبی و پر اشکی آنچنان می-بیند که آب رخ دجله را می برد. برای دجله آبرو نمی گذارد. همچنانکه سینه ی او از نظر شعله وری ، جائی برای آتشکده ی پارس نمی گذارد که می دانیم با آتشکده ی آذرگشسب و آذربُرزین ، سه آتشکده بزرگ ایران بوده اند.

(۲۴۵) سینه گوشعله ی آتشکده ی پارس بکش / دیده گو آب رخ دجله ی بغداد ببر

همواره یادآوری خاطره ها از چشم رودخانه جاری می کند. شاید در این بیت حافظ از خاطره ی سفری به اصفهان و زنده رود و همچنین باغ کاران که می دانیم یکی از چهار باغ عمده ی اصفهان بوده است یاد می کند و از دیده رود جاری می سازد.

(۹۹) روز وصل دوستداران یاد باد / یاد باد آن روزگاران یاد باد .....

گرچه صد رودست در چشمم مدام / زنده رود و باغ کاران یاد باد

چشمه ی چشم و مضمون پرورش سرو و گل

آب چشمه را به خاطر زلالی و لطافت اغلب با اشک چشم می سنجند. کاربرد چشمه ی چشم در ادب پارسی نمادهای بسیار دارد. اما نکته ی زیبا درکاربردهای حافظ این است که به یادمان می آورد که گلهای زیبا و درخت سرو را آب چشمه آبیاری می کنند. پس غریب نیست اگر درگفتگو با دلدار به یادش می آورد که چشمه ی چشمش را دریابد که به امید او آب روانی دارد.

(۱۲۱) چشمه ی چشم مرا ای گل خندان دریاب / که به امید تو خوش آب روانی دارد

(۱۱۶) ز سرو قدّ دلجویت مکن محروم چشمم را / بدین سرچشمه اش بنشان که خوش آبی روان دارد

در هر دو بیت شاعر معشوق را دعوت می کند که بر چشم او نشیند. از این رو که چشم شاعر همچون چشمه است که آب روانی دارد. اشکی همچون چشمه که از برای تازگی و آبیاری آن گل و یا آن سرو سهی بکار می آید. او می توانست ساده بگوید جای تو روی چشم من است اما او از طبیعت یاری می گیرد و چشم پر اشک خود را بر جای چشمه و سرو را به جای یار می گیرد و چنین است که تصویر و منظره ای بدیع ساخته می شود.

چشم و اشکی همچون جویبار

در تشبیه اشک به جویبار بار دیگر مضمون سرو و چشمه را باز می یابیم. این بار فراق یار از آن صحنه زیبا سرو را برده و تنها آب روان برجای گزارده که همانا اشک شاعر است.

(۳۵۰) قد تو تا بشد از جویبار دیده ی من / به جای سرو جز آب روان نمی‌بینم

(۴۸۱) جوی ها بسته ام از دیده به دامن که مگر / بر کنارم بنشانند سهی بالایی

(۱۲۰) چشم من کرد به هر گوشه روان سیل سرشک / تا سهی سرو ترا تازه به آبی دارد

ماه خورشید نمایش ز پس پرده ی زلف / آفتابیست که در پیش سحابی دارد

اشک از برای آبیاری تخم مهر

اما شاعر امید از دست نمی دهد بر بوی یا آرزوی آنکه تخم مهری که در دل یار کاشته است، ثمری دهد صد جوی آب از دیده برکنار رها می کند.

(۹۹) صد جوی آب بسته ام از دیده در کنار / بر بوی تخم مهر که در دل بکارمت

باران

باران نیز به خاطرجاری بودن برجای اشک می نشیند.

(۲۴) از دیده گر سرشک چو باران چکد رواست / کاندر غمت چو برق بشد روزگار من....

(۲۳۲) دارم امید برین اشک چو باران که دگر / برق دولت که برفت از نظرم باز آید

با هم آوری باران و برق در این دو بیت یادآور این نکته است که اغلب همراه باران رعد و برقی در آسمان زده می شود. حافظ امید دارد که آن برق و آن درخشندگی که از آسمان بخت خود امید داشت در اثر این باران اشک به نزد او باز آید.

سیل و موج و طوفانِ اشک

چشم حافظ چشمه است آری و حرکت چشمه آرام است و روان و زمزمه وار اما گاهی چشمه از شدت گریه سیل بر می دارد، موج می زند و طوفانی می شود و سیلابهای دمادمی راه می اندازد به طوری که در برابر آن نمی توان ایمن بود. نکته اینجاست که آیا این سیل دمادم می- تواند دل سنگی معشوق را زجا برکند؟

(۲۱۵) سیل است آب دیده و بر هر که بگذرد / گرچه دلش ز سنگ بود هم زجا رود

(۱۳۹) سیل سرشک ما ز دلش کین به در نبرد در سنگ خاره قطره ی باران اثر نکرد.

(۳۱۰) پاک کن چهره ی حافظ به سر زلف ز اشک / ورنه این سیل دمادم ببرد بنیادم

(۸۲) آن ترک پریچهره که دوش از بر ما رفت / آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت .....

دور از رخ او دم بدم از چشمه ی چشمم / سیلاب سرشک آمد و طوفان بلا رفت

(۳۱۳) دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم / نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم

گاهی این سیل دمادم اشک، خود حافظ را هم به وحشت می اندازد. در اصطلاح آن مثل که می گویند اگر دنیا را آب ببرد فلانی را خواب می برد، حافظ چشم خودرا به منزلگه خواب تشبیه کرده و به دیده ی خود هشدار می دهد که بیدار شود که در برابر این سیل نمی توان ایمن بود. یعنی خطر این هست که سیل حتی بنیاد دیده یعنی چشم را که مسیر یا مسیل اشک است را هم از جا برکند.

(۳۱) بیدار شو ای دیده که ایمن نتوان بود / زین سیل دمادم که درین منزل خواب است

طوفانِ اشک

غیر از سیل، واژه ی طوفان را نیز حافظ برای جریان اشک خود بکار می برد.

در بیتی جریان اشک خودرا با طوفان نوح مقایسه می کند. و می گوید جریان اشک من که قدرتمند تر از طوفان نوح است، حتی این طوفان نتوانست نقش مهر دوست را، از سینه من زایل کند.

(۲۴) سرشک من که ز طوفان نوح دست ببرد / ز لوح سینه نیارست نقش مهر تو شست

(۳۰۱) از آب دیده صد ره طوفان نوح دیدم / وز لوح سینه نقشت هرگز نگشت زایل

ای دوست دست حافظ تعویذ چشم زخم است / یا رب ببینم آن را در گردنت حمایل

گهر و مروارید و یاقوت و لعل، دُرٌ، سیم و نقد روان در چشم گهربار

حافظ اغلب چشم خودرا "گهر بار" توصیف می کند و منزلت و عیار اشکِ را با پاره ای از جواهرات قیمتی می-سنجد.

(۱۷۵) هر می لعل کزان دست بلورین ستدم / آب حسرت شد و در چشم گهر بار بماند

اشک همچون مروارید:

یکی ازگوهرهای قیمتی که حافظ از آن بهره می گیرد برای اینکه اشک خودرا بدان تشبیه کند، گوهر و مروارید است. هم به خاطر شفافیت اشک و هم به خاطر غلتان بودن و از دریای چشم برون آمدن، آری اشک به نوعی گوهراست.

(۳۳۸) بازکش یک دم عنان ای ترک شهرآشوب من / تا ز اشک و چهره راهت پرزر و گوهر کنم

من که از یاقوت و لعلِ اشک دارم گنج‌ها / کی نظر در فیض خورشید بلنداختر کنم.....

قدما بر این باور بودند که تابش خورشید در سنگها فعل و انفعالاتی ایجاد می کند که سبب ساختن لعل و جواهر می شد. در غزل دیگری حافظ به این پدیده اشاره کرده.

(۱۶۴) لعلی از کان مروت برنیامد سال‌هاست / تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد

اما شاعر را نیازی به فیض خورشید بلند اختر نیست تا صاحب لعل و گوهر شود. از آنرو که اشک هایش همچون یاقوت و لعل می باشند. همچنان که در بیتهای بعدی همین غزل خود را بی نیاز از "گردش گردون" و "آب چشمه ی کوثر" و "چشمه خورشید" نیز می بیند.آیا از این زیباتر می توان از مقام بلند انسانی سخن به میان آورد؟

من که دارم در گدایی گنج سلطانی به دست / کی طمع در گردش گردون دون پرور کنم

گر چه گردآلود فقرم شرم باد از همتم / گر به آب چشمه ی خورشید دامن تر کنم

عاشقان را گر در آتش می‌پسندد لطف دوست / تنگ چشمم گر نظر در چشمه کوثر کنم

پیوند میان دل و اشک را حافظ در چندین غزل بیان کرده و شاید یکی از زیباترین هایش این غزل باشد که بر ردیف چشم قرارگرفته و در بیتی ازآن اشاره می کند که تنها اگر خیالت هم از "گلشنِ چشم" بگذرد دل از برای نظر به سوی روزن چشم خواهد آمد و آنگه از گنجخانه ی دل لعل وگهر(کنایه از اشک شوق)به روزن چشم خواهد کشید و نثار مقدم تو خواهد نمود.

(۳۳۱) خیال روی تو چون بگذرد به گلشن چشم / دل از پی نظر آید به سوی روزن چشم

بیا که لعل و گهر در نثار مقدم تو / ز گنج خانه دل می‌کشم به روزن چشم

گو اینکه آن معشوق جفاکارتر از این است که حتی با نثار گوهر برجای اشک آن عاشق را زخاک بر گیرد.

(۳۱۸) تو از خاکم نخواهی برگرفتن / به جای اشک اگر گوهر ببارم.

در رابطه با همسانی اشک و دُر باید ازغزل زیبا و پرطنین "سمن بویان غبار دل چو بنشینند بنشانند" یادکرد که در بیتی از آن به آن سمن بویان گوشزد می کند که اگر سرشک گوشه گیران را که کنایه از عاشقان است دریابند، دُر یابند.

(۱۸۹) سرشک گوشه گیران را چو دریابند دُر یابند / رخ مهر از سحر خیزان نگردانند اگر دانند

اشک سیمین بر رخ زرین / در لب تشنه ی ما بین و مدار آب دریغ

به سر کشته ی خویش آی و زخاکش بر گیر / درغمت سیم شمار اشک و رخم را زر گیر (۲۵۲)

از آن تصویر های فوق العاده است که حافظ با اشک می سازد . خطاب او به معشوق است که نباید به خاطر فقر و بی چیزی ترک او بگوید که او ثروتی از زر وسیم دارد. در غم او اشکش هم ارزش سیم (نقره) و رخش هم ارزش زر است. بازی با رنگها تصویری بدیع می سازد. شاعر رخ یا چهره را به اعتبار اینکه چهره ی عاشق همیشه زرد است همچون زر و اشک را به خاطر شفافیت مانند سیم یا نقره گرفته است.

حافظ در غزل دیگری نیز از زرین بودن رخ سخن گفته:

(۲۲۱) از کیمیای مهر تو زرگشت روی من / آری بی من لطف شما خاک زر شود

ور چنین چهره گشاید خط زنگاری دوست / من رخ زرد به خونابه منقش دارم

و این بیت که در بخش قبلی آوردیم، چهره به اعتبار زرد بودن همسان زر گرفته می شود.

(۳۳۸) بازکش یک دم عنان ای ترک شهرآشوب من / تا ز اشک و چهره راهت پرزر و گوهر کنم

اشک نقد روان

(۳۲۰) گر قلب دلم را ننهد دوست عیاری / من نقد روان در رهش از دیده شمارم ....

نقد روان به معنای پول اصل است. شاعر که جز قلب خود نقد دیگری ندارد، معشوق را مخاطب قرار می دهد و می گوید اگرقلب دلم نزد دوست عیاری نداشته باشد، نقد روان (کنایه از اشک) را به جای قلب (کنایه از سکه ی تقلبی بی ارزش) جانشین آن سکه ی قلب می سازم و در پای معشوق می ریزم. بدین معنا که اشک چنان ارزشمند می شود که عیار یا ارزش گزاری آن برابر نقد روان می شود.

رنگ اشک در شعر حافظ

بحث دیگری که در رابطه با شناخت گزاره ها یاصفاتی که حافظ به اشک نسبت می دهد به میان می آید شناخت رنگها ست. رنگ آمیزی اشک و چشم گریان در شعر حافظ از جنبه های زیبا شناسی ویژه ای برخورداراست. گلگون، عقیق، لعلگون، گلناری، ..... و از همه مهمتر رنگ خون صفاتیست که برای رنگ اشک بکار می برد. در این رابطه مهمترین صفتی که در صدر قرارمی گیرد خونین بودن و به تبع آن سرخ رنگی اشک است. درحقیقت رنگهای دیگر همچون لعل و عقیق و همرنگ شفق بودن یا گلریز بودن، که فراتر بدانها خواهیم پرداخت، استعاره ایست برای توصیف اشک خونین . نمونه های زیر گویای این صفت اند:

چشم خون افشان

(۴۰۴) مرا چشمیست خون افشان زدست آن کمان ابرو / جهان پر فتنه خواهد شد از این چشم و آن ابرو

(۱۸۳) زدیده خون بچکاند فسانه ی حافظ / چو یاد وقت زمان شباب و شیب کند

(۲۰۷) حافظا با زنما قصه ی خونابه ی چشم / که درین چشمه همان آب روانست که بود

(۲۰۱) تُرک عاشق کش من مست برون رفت امروز / تا دگر خون که از دیده روان خواهد بود

(۱۹۹) مطرب از درد محبت عملی می پرداخت / که حکیمان جهان را مژه خون پالا بود

(۱۹۷) نامه ی تعزیت دختر رز بنویسید / تا حریفان همه خون از مژه ها بگشایند

(۱۹۲) مردم چشمم به خون آغشته شد / درکجا این ظلم بر انسان کنند

(۱۱۹) اشک خونین بنمودم به طبیبان گفتند / درد عشق است و جگر سوز دوائی دارد

(۱۰۳) چشمی که نه فتنه ی تو باشد / از گوهر اشک بحر خون باد

چشم تو ز بهر دلربائی / در گردن سحر ذوفنون باد

دل خون و اشک خونبار

در رابطه با پیوند میان خون و اشک درخور یادآوریست که در بیشتر موارد اشک خونین ثمره ی دل خونین است. چشم آنچه را در دل می گذرد به صورت اشک به چهره می آورد. اشک بیانگر و نماینده ی دلی دردمند و خسته و خون آلود است. از همین رو اشک اغلب با رنگ خونین توصیف می شود. بیتهای زیر نمایاننده ی این پیوند می-باشند.

(۲۰۵) دل بسی خون به هم آورد ولی دیده بریخت / الله الله که تلف کرد و که اندوخته بود

(۲۱۵)از دیده خون دل همه بر روی ما رود / بر روی ما زدیده نبینی چه ها رود

(۱۸۴) دیده را دستگه درٌ و گهر گر چه نماند / بخورد خونی و تدبیر نثاری یکند

(۳۱۰) می‌خورد خون دلم مردمک چشم و سزاست / که چرا دل به جگرگوشه ی مردم دادم

رنگ عقیق

(۲۹۲) اگر چه به رنگ عقیق است اشک من چه عجب / که مهر خاتم لعل تو هست همچو عقیق

به خنده گفت که حافظ غلام طبع توام / ببین که تا به چه حدم همی‌کند تحمیق

استدلال شاعر در رابطه با به رنگ عقیق بودن اشکش درخور توجه است. تعجبی ندارد اگر اشک من به رنگ عقیق است ازآنجائی که مهرخاتم لعل(اضافه ی تشبیهی کنایه از لب) تو به رنگ عقیق ، (سرخ رنگ) است. از آنجا که زیبائی هم سبب رنج و هم سبب لذت است، پس آن مهرخاتم لعلی که عاشق را دسترسی بدان نیست رنگ اشک را عقیقی می سازد.

اشک گلگون

(۲۸۹) گر کُمیت اشک گلگونم نبودی گرم رو کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چو شمع

در میان آب و آتش همچنان سرگرم توست این دل زار نزار اشک بارانم چو شمع

کُمیت اسب سرخ یال را گویند. ظاهرا نام اسب شیرین درمنظومه ی خسرو شیرین نیز گلگون بوده. این بار حافظ با کُمیت و اشک اضافه ای تشبیهی و پر از ایهامی ساخته . اگر اسب گلگون اشک تا این حد گرم رو(تیزرو) نمی-بود، راز من همچون شمع بر ملا نمی شد. حافظ در بسیاری از موارد اشکریزی خودرا با اشکریزی شمع می سنجد.

رنگ شفق

(۱۳۴) اشک من رنگ شفق یافت ز بی مهری یار / طالع بی شفقت بین که درین کار چه کرد

اشک گلناری

(۵۲) روزگاریست که سودای بتان دین من است / غم این کار نشاط دل غمگین من است.....

باغبان همچو نسیمم ز در خویش مران / کآب گلزار تو از اشک چو گلنار من است

می توان باغبانی که شاعر را از در خویش می راند به معشوق تعبیر نمود که هنوز آگاه نیست که که آب گلزار باغ او ازاشک گلناری عاشق است.

پرده ی گلریز

در رابطه با خونین بودن اشک حافظ تعبیر زیبا ولی قابل بحث دیگری را نیزآورده که می توان آنرا یکی از بدیع ترین تصویرهائی دانست که در مضمون چشم و اشک خون آلود آورده شده.

(۲۹۷) بیا که پرده ی گلریز هفت خانه ی چشم / کشیده ایم به تحریر کارگاه خیال

بجز خیال دهان تو نیست در دل تنگ / که کس مباد چو من در پی خیال محال

در تفسیر این دو بیت و معنای پرده ی گلریز بسیار نوشته اند. به دیده ی ما تفسیر زریاب خویی مقبولترآمد که در اینجا نقل می کنیم.

"پرده ی گلریز به معنی پرده ی نقاشی شده و رنگ آمیزی شده به رنگ گل و یا رنگ سرخ است و در این بیت کنایه از پلک چشم است. طبقات هفتگانه ی چشم به هفت خانه تشبیه شده است و چون خانه را پرده ای لازم است پرده ی این خانه ها همان پلک است که مانند پرده بر روی چشم فرو می افتد و برداشته می شود.گلریز و گلرنگ بودن آن کنایه از خون گریستن شاعر است که چشم و پلک را خونین و رنگین کرده است." (۲)

اشک آتشین

صفت دیگری که حافظ برای اشک قائل است جوشان و آتشین بودن آن است. آنچه از دیده می رود، جوشان است آری و نماینده درونی پر غلیان. شاید از همین رو باشد که گاه حافظ آتشین بودن اشک خود و در بیانی هستی خود را با هستی شمع که کارش سوختن و اشک ریختن است می سنجد. غزل مردف بر ردیف چو شمع گویای این همسان پنداریست.

(۲۸۹)گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرم رو / کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چو شمع

در میان آب و آتش همچنان سرگرم توست / این دل زار نزار اشک بارانم چو شمع

خطاب حافظ اغلب به شمع شاید به خود او بر میگردد . مانند این بیت:

(۳۸۱) ببار ای شمع اشک ازچشم خونین / که سوز دل شود بر خلق روشن

در همسان پنداری با شمع حافظ، آنچنان پیش می رود که می بیند که حتی شمع که خود دل و اشکی آتشین دارد، دلش بر حافظ همچون پروانه می سوزد.

(۱۸) سینه ام زآتش دل در غم جانانه بسوخت / آتشی بود درین خانه که کاشانه بسوخت
سوز دل بین که ز بس آتش اشکم دلِ شمع / دوش بر من ز سر مهر چو پروانه بسوخت

اشک چو پروین:

در پی توصیف اشک، حافظ به آسمان و عالم نجوم نیز سری می زند. یکی از زیباترین تشبیهاتی که حافظ به کار برده، تشبیه اشک به خوشه ی پروین است.

(۵۲) دیدن روی تو را دیده ی جان بین باید / وین کجا مرتبه ی چشم جهان بین من است
یار من باش که زیب فلک و زینت دهر / از مه روی تو و اشک چو پروین من است

خوشه ی پروین یا هفت خواهر، در فاصله ی ۴۰۰ سال نوری، در صورت فلکی ثور قرار دارد. درخشانترین مجموعه ستاره ها ست. در ادب پارسی نام او همواره با ماه همراه است و نماد درخشندگی ست. بهره گیری حافظ از این مجموعه ی ستاره یا خوشه ی پروین برای گفتن از اشک شاید اشاره ای هم باشد به درخشانی اشک و خوشه وار بودن آن.

نقش اشک:

گذشته از شناخت گزاره ها آنچه اشک را در دیوان این شاعر برای ما جالب می سازد نقش یا کارکردهایی ست که اشک پیدا می کند.

اشک پرده در

اشک پرده در است، غمّاز(سخن چین) است. هرچند شاعر سعی می کند خوددار باشد و برغمهای درونی پرده پوش، ولی چه سان می توان جلودار اشک شد که وقتی هیجانات درونی چه غم و چه شادی ازسرحدی می-گذرد، اشک روان می شود و سُر درون را از نهانی ترین لایه های سینه برون می ریزد؟ اشک پرده در است آری غماز است و شاعر را توان جلوداری آن نیست.

صفت غماز بودن اشک را حافظ در دو غزل بکار برده که در زیر بیتهای نشانگر را یادآور می شویم.

(۳۲۵) سرشکم آمد و عیبم بگفت رویاروی / شکایت از که کنم خانگیست غمازم
(۳۹۲) گفتم به دلق زرق بپوشم نشان عشق / غمّاز بود اشک و عیان کرد راز من.....
غلام نرگس مست تو تاجدارانند / خراب باده لعل تو هوشیارانند
تو را صبا و مرا آب دیده شد غماز / و گر نه عاشق و معشوق رازدارانند

آری این غماز خانگی نمی گذارد که راز دل حافظ در سینه بماند .برای نمونه در بیتی که در زیر خواهد آمد به خوبی واهمه ی خود را از پرده دری اشک بیان کرده و اینکه راز سر به مهر را در همه ی عالم پراکنده سازد. غزل

با فعل ترسیدن، اول شخص مفرد، ترسم و به دنبال، فاعل پرده دری یعنی اشک آغاز می شود. چه باهمآوری از این بیانگر تر می توانست باشد.

(۲۲۱) ترسم که اشک بر غم ما پرده در شود / وین راز سر به مهر به عالم سمر شود

ویا این بیت که در آن چشمش را به واسطه ی اشک، تر دامن و گناهکار می نامد ازآنرو که سُر سودای او را که پنهان در سینه بود فاش نموده.

(۳۲۷) سُر سودای تو در سینه بماندی پنهان / چشم تر دامن اگر فاش نکردی رازم

حافظ را از این غماز خانگی شکایتهاست اورا چنانکه دیدیم پرده درمی نامد. و از سوی دیگر این غماز خانگی نیز گاه از کرده ی خود پشیمان می شود. رنگ وروی از خجلت سرخ می سازد که چرا راز برون ریخته است:

(۷۴) اشک من گر زغمت سرخ برآمد چه عجب / خجل از کرده ی خود پرده دری نیست که نیست

همدردی با شاعر:

همچون بیشتر دردمندان حافظ نیز تنهاست. از این تنهائی و بی همدلی روایتها و شکایتها دارد.

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی / دل ز تنهایی به جان آمد خدا را همدمی

چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو / ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم دمی .....

تنها همدرد او مردمک چشم اوست که گرچه سیه دل (کنایه از بی عاطفه گی) است اما چون شکایت و درد دل شاعر را می شنود از دیده هزار قطره می بارد. این قطرات، این اشکها تنها مرهم دردهای شاعر اند.

(۳۱۷) غلام مردم چشمم که با سیاه دلی / هزار قطره ببارد چو درد دل شمرم

اشک شست و شوگر

اشک نقش پالائیدن و شست و شو دهنده دارد. ولی آیا قادر است با همه ی توانی که در پالائیدن و شست و شو دارد نقش دلدار را از دیده ی حافظ برد.

(۵۸) دارم عجب ز نقش خیالش که چون نرفت / از دیده‌ام که دم به دمش کار شست و شوست

حتی گریه ای به قدرت طوفان نوح نمی تواند نقش دوست از منظر چشم بشوراند:

(۳۰۱) از آب دیده صد ره طوفان نوح دیدم / وز لوح سینه نقشت هرگز نگشت زایل

(۲۱۹) سواد دیده ی غمدیده ام به اشک مشوی / که نقش خال توام هر گز از نظر نرود.

اشک، آبی از برای غسل چشم

همانگونه که پیش از نماز و رفتن به سوی خدا می بایست طاهر بود، و دل را از اندیشه های سوء پالائید، و جسم را نیز پاکیزه و طاهر نمود، برای دیدار دوست و معشوق نیز می بایست چشم طاهر باشد. و این نقش را اشک بر عهده

دارد. غسلی که چشم را آماده ی دیدار روی دوست می سازد. آری پیش از دیدار روی دوست می بایست چشم را از همه ی آلودگی ها، نقش های غیر که در چشم جای گرفته پاک کرد.

(۲۵۸)چشم آلوده نظر بر رخ جانان نه رواست / به رخ او نظر از آینه ی پاک انداز.....

غسل در اشک زدم کاهل طریقت گویند / پاک شو اول و پس دیده بر آن پاک انداز

اما این طهارت را گاه خون دل که به صورت اشک از دیده جاری می شود، باطل می سازد.

(۷۱) اشکم احرام طواف حرمت می بندد / گرچه از خون دل ریش دمی طاهر نیست

اشک غبار شوی

نقش دیگر اشک آن است که غبار را از میان بر می دارد. غبار را هم به معنی حقیقی و هم به معنای مجازی می توان گرفت. غباری که بر دل می نشیند، غباراندوه است و ظاهرا این اشک است که غبار نگرانی و اندوه را می شوید:

(۲۶۷) دلدار که گفتا به تو ام دل نگران است / گو می رسم اینک به سلامت نگران باش ...

تا بر دلش از غصه غباری ننشیند / ای سیل سرشک از عقب نامه روان باش

(۲۴۲) صبا زمنزل جانان گذر دریغ مدار / وزو به عاشق بیدل خبردریغ مدار ...

غبار غم برود حال خوش شود حافظ / تو آب دیده از ین رهگذر دریغ مدار

(۱۷۲) گریه آبی به رخ سوختگان باز آورد / ناله فریاد رس عاشق مسکین آمد

اشک از برای نرم ساختن دل معشوق

آیا دل معشوق ستمگر را می توان به اشک و آه و گریه نرم نمود؟ چه تصور باطلی!

(۱۴۰) گفتم مگر به گریه دلش مهربان کنم / در نقش سنگ قطره ی باران اثر نکرد

(۱۳۹) سیل سرشک ما زدلش کین به در نبرد / در سنگ خاره قطره ی باران اثر نکرد

یار بر جای اشک

شاعر گاه آرزو می کند که بر جای اشک روان که دائما مونس اوست یار را درکنار می داشت.

(۴۴۸) من این مراد ببینم به خود که نیم شبی / به جای اشک روان در کنار من باشی

(۴۳۲) چه بودی ار دل آن یار مهربان بودی / که حال ما نه چنین بودی ار چنان بودی

زپرده کاج برون آمدی چو قطره ی اشک / که بر دو دیده ی ما حکم او روان بودی

اشک شوق

اشک حافظ اما همواره از سر خون دل و یا هجر یار نیست که گاه از دیدن زیبائی آنچنان به وجد می آید که اشک او جاری می شود. در این غزل حافظ یکی از زیباترین مضمونها را در رابطه با اشکی که از سر شوق و دیدن زیبائی جاری می شود، بکار برده:

(۴۵۰) این خوش رقم که برگل رخسار می کشی / خط بر صحیفه ی گل و گلزار می کشی
اشک حرم نشین نهانخانه ی مرا / زان سوی هفت پرده به بازار می کشی

قدما برای چشم هفت پرده قائل بودند. ملتحمه، قرنیه، عنبیه، عنکبوتیه، شبکیه، مشیمیه ، صلبیه. ظاهرا اشک در نهانی ترین بخش چشم تولید و جاری می شود. حال حافظ در این بیت معشوق را خطاب قرار می دهد و می گوید با این رقمی که بر گل رخسار می کشی، که رقم کشیدن می تواند کنایه از آرایش باشد، دیگر خط بطلان برهرچه گل و گلزار است می کشی و اشک حرم نشین، مرا، اشکی که کسی روی آنرا ندیده به بازار می کشی . یعنی آن احساس نهفته ی مرا نسبت به خودت برملا و آشکار می کنی. به بازار کشیدن یعنی رسوای خاص و عام نمودن. (۳)

شیشه بازی سرشک

در توصیف اشک حافظ مضمونی آورده بسی پیچیده ولی سرشار از زیبائی وایهام. در غزلی به مطلع:

(۴۷۵) تو مگر بر لب آبی به هوس بنشینی / ورنه هر فتنه که بینی همه از خود بینی

که می توان لب آب را کنایه از شم شاعر دانست، به بیتی می رسد بدین مضمون:

شیشه بازی سرشکم نگری از چپ وراست / گر برین منظر بینش نفسی بنشینی

در تفسیر این بیت، نخست می بایست معنای شیشه بازی را شکافت. در تعریف شیشه بازی فنی است از رقاصی که رقاصان شیشه و صراحی پر از آب و گلاب بر سرگذارند و رقص آغازند و با وصف حرکات رقص، شیشه از سر نمی افتد و اگر حرکات بیجا شود بر گردن و بازو نگه دارند. با توجه به این شرح می توان چنین برداشت کرد که شاعر از مخاطب خود می خواهد که اگر لحظاتی در چشم اشگبار من بنشینی خواهی دید که چگونه دانه های اشکم از چپ و راست سرازیر شده است. حالیا محض تفریح هم که شده برچشم من نفسی بنشین وتماشا کن که چگونه چشمانم باگویِ سرشک، همانند شعبده بازان هنرنمایی می کند.(۴) درباره ی گریانی حافظ و چشم گهربار او هنوز می توان سخنها گفت. اشک حافظ در پیرامون خود آنچنان سوز و گدازی ایجاد می کند که حتی اجسام نیز با او گریه می کنند. شاهد گویای آن این غزل است که درآن صراحی در غم حافظ می گرید و بربط فغان می کند:

دل از من برد و روی از من نهان کرد / خدا را با که این بازی توان کرد
سحر تنهایی ام در قصد جان بود / خیالش لطف‌های بی‌کران کرد
چرا چون لاله خونین دل نباشم / که با ما نرگس او سرگران کرد
کجا گویم که با این درد جان سوز / طبیبم قصد جان ناتوان کرد
برآن سان سوخت چون شمعم که بر من / صراحی گریه و بربط فغان کرد

چند یادداشت:

۱ـ غزلهایی که در این پژوهش آمده از دیوان غزلیات حافظ به تصحیح و توشیح پرویز خانلری بر گرفته شده اند.

۲ـ عباس زریاب خویی، آئینه ی جام . همچنین بنگرید به ر. ذوالنور، در جستجوی حافظ، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۷۲، ص ۶۸۵

۳ـ ذوالنور، در جستجوی حافظ، ص ۱۰۵۰)

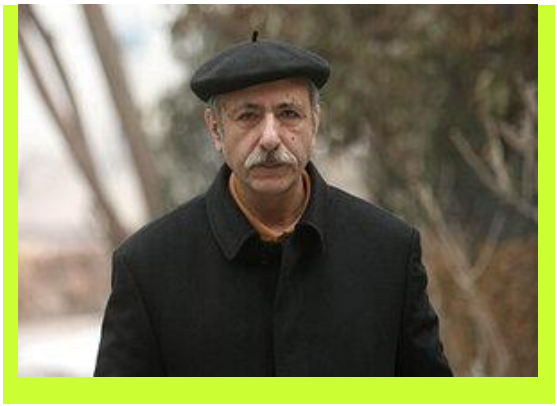
گوته / بوهان ولفگانگ فن گوته [۱] (۱۷۲۹ - ۱۸۳۲ م.) یکی از برجسته ترین اندیشه وران، فرزانگان، حکیمان، فرهیختگان، فرهنگسازان و هنرمندان تاریخ فرهنگ بشر است، درست مانند حافظ. گوته از بزرگترین شاعران آلمان یا آلمانی زبان است. حافظ از بزرگترین شاعران ایرانی/ فارسی زبان. اما شاعر داریم تا شاعر. به قول سعدی هر کسی را نتوان گفت که صاحب نظرست و به قول خود حافظ: کس چو حافظ نکشید/ نگشاد از رخ اندیشه نقاب | تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند.

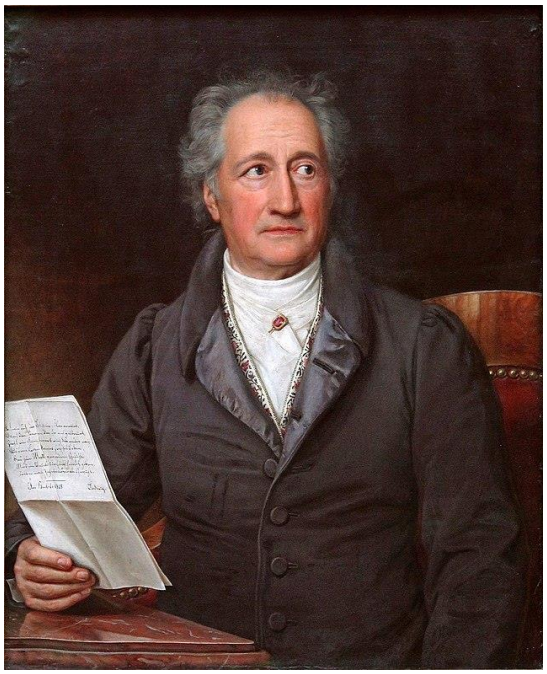
نیچه، حکیم همدل و همزبان و هم اندیش و هموطن گوته - که فقط ۱۲ سال پس از فوت گوته به دنیا آمده است (= ۱۸۴۴ - ۱۹۰۰ م.) - و همطراز اوست، در حق وی گفته است: گوته بیشتر یک فرهنگ است، تا یک فرد بزرگ)[۲] (ولو نابغهٔ اعصار و قرون). تی اس. الیوت، شاعر نامدار معاصر انگلیسی هم او را بیشتر حکیم می داند تا شاعر). [۳]

گوته و حافظ

همدلی از هم زبانی بهتر است

بهاء الدین خرمشاهی





امرسون شکسپیر را بزرگترین شاعر و گوته را بزرگترین نویسندهٔ معاصر سراسر تاریخ خوانده است[۴] . بایرون او را نخستین از نویسندگان موجود خطاب کرده است[۵] ، و کارلایل او را فرزانه ترین فرزانه عصر ما به شمار آورده است[۶]. و این قول در اغلب منابع نقل شده است که گوته برای آلمان، همان ارج و مقام را دارد که شکسپیر برای انگلستان، دانته برای ایتالیا، پوشکین برای روسیه داشت، و خانم دواسنال – که بانویی هنرمند و هنرشناس که یک چند معاشر گوته بوده – او را همپایه و همانند راسین برای فرانسه شمرده است.

این قول ها که نقل شد، به عنوان سندهای خدشه ناپذیر بر علو مقام ادبی، هنری، فرهنگی گوته، اعتبار نهایی ندارد، زیرا چه بسا در مقام تحسین یا تمثیل گفته شده باشد، و طبعا به عنوان قرینه به کار می آید، نه دلیل و حجت قاطع. اما جایگاه و پایگاه شامخ گوته در تجدید حیات هنری ادبی – فرهنگی آلمان و نهضت هایی چون کلاسی–سیسم نو، با رمانتی سیسم و مکتب هایی چون اشتورم اوند درانگ[۷] ، با توجه به کثرت و کیفیت والا و شگفت آور و تنوع بی سابقه آثار او (در زمینه های علمی، ادبی – شامل شعر، نثر، چه داستان و چه نامه – یک قلم یاد کنیم که از او ۱۴۰۰۰ نامه باقی مانده و با بعضی از پاسخ های آن ها، در مجموعه آثار او «در چاپ های ۱۳۳، ۵۵، ۴۰، ۲۴ و ۱۴ جلدی» به چاپ رسیده است، و چه نمایشنامه که غالبا منظوم است، و حتی آثار سیاسی) مسلم و مقبول همهٔ صاحبنظران و مورخان و منتقدان و خوانندگان عادی است. و لذا گزاف نیست اگر او را مهمترین نویسنده – شاعر – ادیب – نمایشنامه نویس آلمان در عصر جدید – حتی از رنسانس به این سو – بشماریم.

اما اینکه بحث زندگینامه ای نمی کنیم و شمه ای از شرح حال و آثار او را به میان نمی آوریم از این جهت است که در همین جا در دنبالهٔ مقاله به مناسبت های مختلف و هنگام مقایسهٔ هنر زنده/ زندگی هنری او با ذهن و زبان و شعر و شخصیت و جهان نگری و سبک و شیوه حافظ، مطالب ذیربط از زندگی و کار و کارنامهٔ او را به میان خواهیم آورد.

اما حافظ که حافظهٔ ماست نیاز به معرفی و زندگی نامه نویسی کوتاه هم ندارد. همین قدر بگوییم که او در جنب فردوسی، دومین شاعر ملی ماست و از این بیان و تعبیر که قائل به دو شاعر ملی برای ایران و ادب فارسی می شویم، نباید تعجب کرد. ملک الشعرای بهار یا عارف قزوینی را هم می توان سومین و چهارمین شاعر ملی ایران به شمار آورد. در مورد خانواده های ادب ملل دیگر هم می توان فی المثل در جنب شکسپیر از میلتون یا وردز ورث، و در جنب پوشکین از گوگول و داستایوسکی و تولستوی، و در جنب راسین از مونتنی وفی المثل ویکتور هوگو، و باز در ادب خودمان، در جنب دو شاعر عظیم الشأنی که یاد کردیم، از سنایی و عطار و خیام و نظامی و مولوی و سعدی هم می توان/ و باید یاد کرد.

نگارندهٔ این سطور در مقدمهٔ برگزیده ای که از غزل های حافظ فراهم کرده ام، چنین آورده:

> می توان گفت که در ششصد سال گذشته که از نظر زمانی نیمی از تاریخ شعر و ادب فارسی را تشکیل می دهد، شعر حافظ در شرق، در خاور نزدیک و دور، در شبه قارهٔ هند، در آسیای میانه، در آناتولی و امپراتوری وسیع عثمانی بیش از هر شعر و شاعری خوانده می شده است. حافظ از این بخت برخودار بوده است که در دورهٔ زندگانی خودش (و در اینجا می افزایم: مانند گوته) از عالمگیری شعرش با خبر شده و حتی خود آن را جهانگیر نامیده است: پایهٔ نظم بلندست و جهانگیر بگو تا کند پادشه بحر دهان پر گهرم، که مراد از پادشه بحر سلطان غیاث الدین محمد دکنی، از شاهان هند است. یا جهانگیری شعرش را به این تشبیه می کند که دارای کرامت علی الارض و طی زمان است: طی زمان ببین و مکان در سلوک شعر کاین طفل، یک شبه ره یکساله می رود. [۸]

شعر حافظ در چهارسوی ایران آن روز رواج و روایی داشته است. (خود او در دیوانش) دربارهٔ هند (شرق ایران) می گوید: شکرشکن شوند همه طوطیان هند / زین قند پارسی که به بنگاله می رود.

دربارهٔ آسیای میانه و شمال و شمال شرقی ایران می گوید: به شعر حافظ شیراز می رقصند و می نازند / سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی. و برای استمالت و خاطر نوازی مردم این سامان، در شعرش به آنها اشاره دارد: حافظ

چو ترک غمزهٔ ترکان نمی کنی / دانی کجاست جای تو خوارزم یا خجند. دربارهٔ غرب ایران یعنی امپراتوری عثمانی / آناتولی / تا بالکان، که در قدیم روم خوانده می شده می گوید:

حافظ حدیث سحر فریب خوشت رسید / تا حد مصر و چین و به اطراف روم و ری، که علاوه بر روم به مصر (کمابیش جزو خاورمیانه)، و چین (جزو خاور دور) هم اشاره دارد و اگر کسی تصور کند حافظ برای پر کردن عروضی مصراع و به عنوان پاره سنگ وزنی از این کلمات استفاده می کرده است، حافظ را شاعر ناتوانی برآورد می کند. همچنین در اشاره به بغداد می گوید: عراق (یعنی عراق عجم) و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ / بیا که نوبت بغداد و وقت تبریزست. یا در اشاره به بعضی دولت های جنوب ایران می گوید: پایهٔ نظم بلندست و جهانگیر بگو.... که نقل کردیم.

اشارات حافظ به رواج و روایی سختش بیش از این هاست:

زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید که گفته سخنت می برند دست به دست

حافظ سخن بگوی که بر صفحهٔ جهان این نقش ماند از قلمت یادگار عمر

گر به دیوان غزل صدر نشینم چه عجب سال ها بندگی صاحب دیوان کردم

به ویژه باید در نظر داشته باشیم که جغرافیای زبان فارسی، در شش صد سال گذشته، بسی گسترده تر از حد و مرزهای امروزی اش بوده است و در چهارسوی ایران زبان فارسی رواج داشته است.

سخن گفتن از نفوذ شعر حافظ در ذهن و زبان و زندگی ایرانیان، از مقولهٔ تکرار مکررات است. ایرانی با سواد و حتی بی سودای که حافظ نخوانده و نشنیده باشد، نایاب است. قرآن کریم و دیوان حافظ در همهٔ خانه ها هست و ما ایرانیان در رنج و راحت، در شادکامی و تلخ کامی، در کامیابی و نامردای، در همه حال پناه و پناهگاهی نزدیک تر و معجزه نماتر از دیوان حافظ نداریم.

حافظ حافظهٔ ماست. از ارکان حافظهٔ جمعی و (ناخودآگاه) قومی ماست. از شدت رواج و روایی که شعر او دارد، از هر غزل چند، و دست کم یک بیت یا مصراع، مثل یا ضرب المثل است . (۹)

این نکته جزو اطلاعات عمومی همهٔ اهل شعر و کتاب است که گوته در جنب چندین چند دفتر و دیوان شعر، یک دیوان هم به نام *دیوان شرقی* دارد (۱۰). او این دیوان را در پاسخ به شعر و ادب شرق، به ویژه شعر و ادب فارسی، و خصوصا شعر حافظ سروده است. پیشتر از آن که گوته با ترجمهٔ آلمانی دیوان حافظ آشنا شود با فرهنگ شرق – به

ویژه ایران و چین – از طریق تحقیقات و ترجمه های مستشرقان اروپا، و نه فقط آلمانی، آشنا بود. او معلقات سبع را از طریق ترجمه انگلیسی می شناخت و حتی بخش هایی از آن را در شرح و حواشی دیوان شرقی آورده است.

با قرآن کریم – همانند تورات و انجیل/ کتاب مقدس که با آن آشنایی عمیق داشت – از طریق ترجمهٔ مگرلین[11] و مفاهیم و اندیشه های اصلی آن، شناخت و انس پیدا کرده بود. در دیوان شرقی قصهٔ اصحاب کهف (خفتگان هفتگانه)، حوری و شاعر و خدای ابراهیم و محمد (ص) همه برگرفته از قرآن مجید است. او تعلق خاطر خاصی به پیامبر عظیم الشان اسلام (ص) داشت. از زندگی نامه ها با سیرهٔ نبوی که مستشرقان اروپایی (اعم از آلمانی درباره حضرت رسول (ص) نوشته بودند خبر و در این زمینه نظر داشت، چنان که طرح نوشتن با سرودن نمایشنامهٔ مفصلی را دربارهٔ پیامبر (ص) ریخته بود. کتابی به نام نغمهٔ محمد [12] سروده بود که در مجموعه آثارش، به صورت مستقل به طبع رسیده است. همچنین با ناپلئون به تفصیل دربارهٔ پیامبر اسلام (ص) گفت و گو کرده بود، و ناپلئون که دراین باره با گوته موافقت و هم فکری داشت از تراژدی منحطی که ولتر به نام تراژدی محمد نوشته بود، و این فاتح بزرگ (= به تعبیر ناپلئون) را به استهزا گرفته بود، به تخفیف و تخطئه سخن گفت. این هم گفتنی است که گوته با خط و تا حدودی زبان عربی- در جنب چندین زبانی که می دانست: انگلیسی، فرانسه، ایتالیایی، لاتین، عبری آشنایی داشت. چنان که بسم الله الرحمن الرحیم و نام معادل عربی عنوان دیوان شرقی را به خط خود به صورت الدیوان الشرقی المؤلف الغربی نوشته است. و مدت ها در نسخهٔ خطی قرآن که رهاورد اتفاقی سربازی مسلمان – از مسلمانان اسپانیا – در سپاه ناپلئون بود که شهر محبوب او وایمار (درباره اش سخن خواهیم گفت) را تصرف کرده بودند، تأمل و کمابیش، شاید به مدد ترجمه آلمانی و ترجمه های اروپایی دیگر، مطالعه می کرد.

گوته غیر از ادب فارسی، به فرهنگ و ادیان ایران باستان هم تعلق خاطر داشت، به ویژه دربارهٔ آیین مهر / میترا و مهرپرستی که اتفاقا با شیفتگی ژرف و شگرف او به خورشید، در جنب همهٔ مظاهر و پدیده های طبیعت، به نوعی همسویی و وفاق داشت.

یوهان کریستف بورگل اسلام شناس، ایران شناس و حافظ پژوه استاد دانشگاه برن سوئیس می نویسد:

«در سال های ۱۸۱۲ و ۱۸۱۳ برگردان آلمانی دیوان حافظ برای نخستین بار در دو مجلد (در وین) به چاپ می رسد (= رسید). مترجم این اثر بوزف فن هامر پورگشتال است[13]، شرق شناسی اهل وین، مترجم دربار اتریش و سفیر سابق این کشور در استانبول».

در سال ۱۸۱۴، گوته با این کتاب آشنا شده، شیفتهٔ آن می شود. او در حافظ نبوغی همتای خود و در بدو امر نبوغی والاتر از خود می بیند، در دفتر خاطرات وی، تاثیر حافظ بر او چنین نگاشته شده است:

اگر چه بیشتر، از این شاعر بزرگ، اینجا و آنجا مطالبی می خواندم و چیزی قابل ملاحظه نمی یافتم، لیک اکنون اشعار او در کنار هم آن چنان بر من تاثیر گذارده است که مجبورم برای بقای خود به گونه ای خالقانه دست به قلم ببرم. ثمره این برخورد خالقانه، دیوان شرقی اوست. دیوان شرقی محصول مشغولیت ذهنی گوته با این منابع (منابع اسلام / ایرانشناسی متعددی که او مطالعه می کرده) بوده است که در هیأت نهایی اش دیگر منحصر (و محدود) به حافظ نمانده، بلکه تمامی آنچه را در بردارد که ذهن گوته از شرق ایرانی و اسلامی می توانسته است تاثیر پذیرد.

با این وجود، حافظ که نخستین انگیزهٔ تالیف *دیوان شرقی* به شمار می رود، در محور اصلی باقی ماند. گوته بخش های نخست این مجموعه را به حافظه می نامد و عنوان کنونی دیوان را بعد برمی گزیند. حافظ تنها شاعری است که فصلی از *دیوان شرقی* به نام اوست. از حافظ بیش از هر شاعر دیگر در دیوان شرقی سخن می رود، و کسی نیست که این چنین مورد تحسین گوته قرار گیرد. شیفتگی گوته تا بدان حد می رسد که می گوید: ...حافظا، این چه جنون است با تو یکسان بودن [14]. او در قطعه تقلید خطاب به حافظ می گوید:

... حافظا، دلم می خواهد از شیوهٔ غزلسرایی تو تقلید کنم. چون تو قافیه پردازم و غزل خویش را به ریزه کاری های گفتهٔ تو بیارایم. نخست به معنی اندیشم و آنگاه بدان لباس الفاظ زیبا پوشم... دلم می خواهد همه این دستورها را به کار بندم تا شعری چون تو، ای شاعر شاعران جهان، سروده باشم[15].

طبق طرحی که در سر داشتم قرار نبود دربارهٔ *دیوان شرقی* - ولو آن که بیشترین ارتباط را با بحث ما دارد، تا این اندازه سخن بگویم، چه یافته ها و اندیشه های من در زمینهٔ ادب تطبیقی، و مقایسهٔ این دو شاعر-حکیم بلند مرتبه، بر مطالب و مسائل دیگر مبتنی بود، از این روی، فقط با اشاره به این که بهترین ستایش های گونه از حافظ، در کل *دیوان شرقی* دو شعر "قطعهٔ بی پایان"، و "راز آشکار" است که هر دو در بخش حافظ نامهٔ این دیوان است و هر دو در دو ترجمهٔ فارسی شفا و دکتر صفوی آمده است، این مبحث را به پایان می برم[16] و به وجوه شباهات شخصیتی، فکری و فرهنگی این دو اندیشه ور فرزانه شادکام جهان ادبیات و ادبیات جهانی (که اصطلاحی پیش نهاده و ساخته خود گونه است) می پردازم.

۱. زمینه تاریخی جغرافیایی / فرهنگی

نخستین شباهت تاریخی - فرهنگی بین جهان اسلام / ایران از یک سو، و اروپا / آلمان از سوی دیگر این است که هر دو دوران باستانی درخشانی را از سر گذرانده اند. فرهنگ / تمدن ایران باستان از ۵ -۶ قرن قبل از میلاد مسیح و

سپس اسلام تا قرن چهارم هجری، قرینهٔ فرهنگ/ تمدن درخشان یونان و روم باستان است. یک تفاوت طنزآمیز بین تاریخ تمدن/ فرهنگ ما و اروپای مسیحی این است که اروپا اول قرون وسطی را طی کرده و بعدا به رنسانس (نوزاییی / تجدید حیات فرهنگی) رسیده است. و ایران (و جهان اسلام) اول رنسانس خود را داشته، سپس به قرون وسطی رسیده است.

به تعبیر دیگر تابناک ترین دوران تاریخی - فرهنگی ما از قرن اول تا چهارم هجری برابر است با قرن هفتم تا یازدهم میلادی اروپا، اروپایی که حدودا از سال ۵۰۰ تا ۱۵۰۰ میلادی را قرون وسطی نامیده که نیمه اولش یعنی ۵ قرن از این ده قرن، قرون تاریک (= مظلمه = Dark Ages] است و اگر باریک شویم، قرون تاریک اروپای قرون وسطی، با قرون تابناک تاریخ تمدن / فرهنگ ما عمدتا همزمانی دارد. آثار علمی ما از جمله آثار رازی و ابن سینا و ابن هیثم و خیام و ده ها تن دیگر، به لاتین و سایر زبان های اروپایی ترجمه می شد. این از علم. در فلسفه هم وضع بر همین منوال بود. ابن سینا بر توماس آکوئیناس اثر می گذاشت و غزالی بر دکارت و پاسکال . چنگیز به ما هجوم آورد، و آتیلا به اروپا، و تیمور به هر دو. در قرن هشتم هجری هم ایران شیوهٔ حکومت ملوک الطوایفی داشت، هم آلمان - حتی در عصر گوته - که جزو امپراتوری مقدس روم بود. هم ایران مجموعه ای از ایالات نامتحد بود هم آلمان.

اما این از شگفتی های تاریخ تمدن است که ایران چنگیز زده و هلاکو زده و تیمور زده زودازود کمر راست می-کند و تجدید حیات علمی - فرهنگی می یابد و ابن اثیر و ابن خلدون و ابن فارض و ابن عربی و خواجه نصیر و غیاث الدین جمشید کاشانی و مولوی و سعدی و حافظ و دهها فرهیخته فرهنگ ساز دیگر در قرون هفتم و هشتم هجری به عرصه می آیند. علوم دینی و بلاغی/ زبانی و فرهنگ نویسی به کمال رشد می رسد. نیز عرفان و تصوف. و هنرهایی چون تذهیب و مینیاتور و خوشنویسی، موسیقی علمی در جهان اسلام از عصر فارابی و ابوالفرج اصفهانی صاحب اغانی تا عبدالقادر مراغی رشد بسامان و شتابان دارد.

شیراز و وایمار قرینه های تاریخی

شیراز در قرن هشتم هجری دارالعلم و برج اولیاء به شمار می آمده است و آغاز جوانی و هنرنمایی حافظ با عصر أخرین پادشاه/امیر آل اینجو یعنی شاه شیخ ابواسحاق، قرین است. ابواسحاق شیراز و فارس را به رشد و رفاه مادی، و نیز اعتلای فرهنگی می رساند.

نقش این گونه حامیان هنر و فرهنگ، آفریدن یا پدید آوردن هنرمند و فرهنگساز نیست، بلکه حداکثر زمینه سازی و تشویق و حمایت است. او از جدی ترین حامیان و حتی مصاحبان و معاشران حافظ است. پس از او آل مظفر، با قلع و قمع ابواسحاق به صحنهٔ سیاسی فارس و کم کم همهٔ ایران می آید. اگر چه خاندان های حکومت گر دیگر و رقیب مانند آل جلایر در کارند. از آل مظفر/مظفریان فقط پادشاه / امیر مبارزالدین محمد، بی هنر و هنرستیز و زهدفروش و سختگیر و محتسب پیشه از آب درمی آید که ظاهرسازانه و برای جلب حمایت خلیفه وقت در جهان اسلام است. با سخت گیری ها و قساوت های رمانندهٔ او فرزندش شاه شجاع بر او می شورد و به تعبیر امروز کودتا می کند و پدر را ابتدا محبوس، سپس نابینا و دق مرگ می کند و افکار عمومی هم حامی اوست. شاه شجاع اهل فرهنگ است. او مهم ترین حامی حافظ بعد از ابواسحاق است. او نیز مانند حافظ، حافظ قرآن است. همچنین شاعر است و با حافظ مشاعره دارد.

وزرای فرهنگ پرور و رجال نیکوکار عصر، نظیر خواجه تورانشاه، و قوام الدین صاحب عیار و حاجی قوام، رئیس مالیه و تمغاچی فارس همه حامی و مشوق حافظ اند. و برادران و برادرزادگان شاه شجاع شاه یحیی و شاه نصرت الدین و زین العابدین (فرزند شاه شجاع) و شاه منصور همه حامی و ممدوح حافظ اند. و این سلسله را تیمور با دو حمله به شیراز در نهایت در اواخر قرن هشتم که مقارن درگذشت حافظ است منقرض می سازد. تیمور با همهٔ خونخواری و جهانگشایی بی محابا ادعای علم و دین دارد و حتی ادعای حفظ قرآن و گرایش به تشیع و ملاقات او با حافظ، قطع نظر از شاخ و برگ ها و افسانه ها و پیرایه های محتمل الصدق / الوقوع است. و حرمتی که به حافظ نهاده شبیه حرمتی است که جهانگشای دیگر در اروپا، یعنی ناپلئون به گونه می نهاده است.

شیراز شهر رشد و رفاه و فرهنگ است [17]. از سوی دیگر قرینهٔ این جغرافیای فرهنگی و تاریخی برای گوته، چهار قرن پس از حافظ در آلمان، که آنجا هم – چنان که گفته شد ملوک الطوایفی بوده، در شهر دوک نشین/ امیرنشین وایمار برقرار بوده است. گوته در ۱۷۷۵ به دعوت کارل اوگوست به این شهر آرام و هنرمند پرور و به دربار راه یافت و مشاغل عمده وزارت و رئیس/ مشاور شورای حکومت و خزانه داری و چیزی شبیه وزارت راه و معادن یافت. بسیاری از متفکران و هنرمندان هم به دعوت و حمایت او، از جمله هردر و شیلر به همین دربار با سایه حمایت آن راه یافتند و گوته هم از حمایت دوک / مهین دوک و هم همسرش برخوردار بود و در سال ۱۸۲۵ هم به خیر و خوشی پنجاهمین سالگرد حکومت کارل اوگوست را جشن گرفتند. و گوته ۷ سال بعد از آن هم تا درگذشتش در سال ۱۸۳۲ از یاری و هنرپروری او برخوردار بود.

در این فاصله فقط یک سفر دو ساله به ایتالیا رفت که او را از نظر گسترش درک و دید هنری و فرهنگی تکان داد. سپس مسئوولیت های درباری و کاری را بسیار کمتر کرد و با تمرکز و پیگیری شگفت آوری به سرودن شعر و

نمایشنامه و نوشتن نامه (تا مرز ۱۲۰۰۰ مکتوب / ۱۴۰۰۰ هم گفته اند) و ادارهٔ تئاتر شهر و حمایت از فضلا حتی بزرگانی چون کانت، زندگی شادکامانه و پرباری داشت. تحت نظارت خودش نخستین مجموعه آثارش در وایمار از ۱۷۸۷ تا ۱۸۱۹ در ۱۳۳ جلد چاپ شد که ۵۰ جلد آن شامل مکاتبات اوست و ۱۲ جلد شامل یاداشت های روزانه، و ۱۰ جلد آثار علمی. گوته پس از اثبات و ابراز لیاقت و کاردانی، چنان که اشاره شد از زیر بار کمرشکن کارهای اداری/اجرایی، رندانه کنار کشید. و گفتنی است و گفته خواهد شد که از عیش و عشرت و عشق و خوشگذرانی هم یک دم غافل نبود.

در ذیل این مبحث، شاید بی ربط نباشد اگر چند سطری هم در باب مشی و منش و نگرش سیاسی حافظ و گوته نوشته شود. هر دو عمیقا و اصالتا محافظه کار بودند و طرفدار ثبات سیاسی و بلکه ثبات وضع موجود. هر دو هر قدر در عالم فرهنگ و هنر انقلابی و ژرف اندیش بودند، در عالم سیاست صاحب نظر، تا چه رسد به صاحب نظریه، نبودند. حوادث بزرگی که گوته در زندگی خود دیده بود یکی انقلاب فرانسه بود، و دیگر چنان که خودش تصریح دارد به پایان رسیدن حفر در کانال پاناما و سوئز که پیروزی علمی – فنی مهمی به شمار می آمد. چون دورهٔ ترور و وحشت و اعدام ها و آشوب های بعد از انقلاب فرانسه فرا رسید، او مخالفت علمی (با نگارش چند رسالهٔ سیاسی) و مخالفت عملی خود را با همرکاب کارل اوگوست به فرانسه حمله کردند، نشان داد و طبعا روی کار آمدن ناپلئون را مثبت تلقی کرد، و در حمله ناپلئون و سپاهش به وایمار که دیری نپایید و نیک انجام بود، با او مکرر ملاقات و بحث و گفت کرد و بالصراحه او را نجات بخش فرهنگ و تمدن نامید. ناپلئون هم که پیشاپیش، چنانکه مشهور بود، هفت بار اولین داستان گوته– *رنج های جوانی ورتر*– را خوانده بود، احترام حکیم را نگه داشت و با او بحث های ادبی – تاریخی – فرهنگی و هنری می کرد.[18]

از سوی دیگر حافظ هم جز با امیر مبارزالدین قسی القلب و تند خوی سخت گیر و متظاهر به اجرای آداب و احکام و حدود شریعت با ۶– ۷ امیر/ پادشاهی که در طی عمرش بر شیراز حکومت کردند، در کمال تفاهم و مدارا و همزیستی گذراند، و حتی در حد مشاوره، همکاری کرد. و از همه یا اغلب آنان مستمری و صله دریافت کرد.

مدح سرایی او هم یک هنجار و رفتار عادی بود که از آغاز شعر فارسی سابقه داشت. از اولین شعرهای فارسی مدح وصیف سگزی در حق یعقوب لیث است و قصاید مدح آمیز رودکی پدر شعر فارسی دربارهٔ نصربن احمد سامانی و ابوجعفر احمد بن محمد حکمران سیستان، تا می رسیم به یکی از درخشان ترین ادوار شعر فارسی که دورهٔ غزنویان، به ویژه محمود غزنوی است که سیصد – چهار صد شاعر و دانشمند در دربار خود یا تحت حمایت دربار داشت.

فردوسی، صاحب بزرگترین حماسه تاریخی-اساطیری فارسی و یکی از بزرگترین حماسه سرایان تاریخ بشری، با محمود بیع و شرط کرده بود که چندین و چند سال (که شد سی سال) شاهنامه را بسراید و در ازاء آن، صله یا حق التالیفی کلان (گویا یک دینار طلا در برابر هر بیت که مقدار آن در هر حال کلان بوده، و دقیقا نمی دانیم چه میزان بوده) دریافت دارد. و قبحی در این امر و سنت مرضیه نمی دیده، و اگر اختلافی یا اعتراضی پیش می آید، در زمینهٔ اجرای آن عهد است، و بدعهدی محمود که یا از سر رشک یا تخلیط رقبای فردوسی، یا اختلاف مذهبی، زیر قول خود می زند و دینار طلا را به درهم نقره بدل می سازد که طبعا واکنش فردوسی هم باید در این حدود باشد که مدح محمود را از بعضی جاهای شاهنامه (و نه از آغاز آن که مدح محمود محفوظ مانده است) می زداید و به جایش هجویه می سراید. آری نباید از ورای منشور ارزش ها و ارزیابی های جدید، رفتارهای بزرگان قدیم را سنجید. اگر حمایت دربارها در طول سه و چهار هزاره، از علما و هنرمندان و فرهیختگان نبود، امروزه پیشرفت علم و فرهنگ تا به این پایه نرسیده بود.

حافظ بر خلاف گوته، تصور ساده دلانه از انقلاب سیاسی - اجتماعی نداشت. زیرا در حافظهٔ تاریخی او یا حملهٔ چنگیز بود، یا هجوم هلاکو و برانداختن یکی از عظیم ترین سلسله های تاریخ اسلام و ایران و جهان (یعنی عباسیان)، با فتنهٔ تیمور که او را صوفی دجال فعل ملحد شکل می خواند. و غزل دو بار زیرک و از بادهٔ کهن دو منی سراپا در حمله به تیمور و هجو اوست که بسیار پرده پوشانه و هنری است.[19]

۲. جامعیت فرهنگی

برخلاف بحث پیشین، این مبحث را می توان به ایجاز برگزار کرد. گوته به کمترین زمینهٔ علمی - فرهنگی - هنری بود که بی علاقه باشد، یا در آن زمینه کار نکرده باشد. او در زمینهٔ زمین شناسی و کانی شناسی)، گیاه شناسی (که صاحب نظریه و کتاب مهمی دربارهٔ دگردیسی گیاهان بود) جانورشناسی، نورشناسی، و به ویژه رنگ شناسی کار و تحقیقات مادام العمر کرده بود. آثار علمی او بالغ بر ۱۰ مجلد است. علاوه بر دیگران، خود داروین هم او را از پیش اندیشان نظریهٔ تکامل خود شمرده است. [20]

گوته در عالم ادب، به ویژه داستان نویسی، شعر و شاعری و نمایشنامه سرایی / نویسی دستی توانا داشت و کارنامهٔ او بسیار پر بار است. و چنان که اشاره شد حتی به شرق شناسی هم علاقه و در آن مطالعه و تحقیق داشت. و به اجماع همهٔ صاحب نظران بزرگترین اثر او نمایشنامه منظوم *فاوست* است که هستهٔ اولیه اش ریشه ای چند صد ساله در ادب عامیانه و سپس عالمانه اروپا داشت و تکمیل آن نزدیک به شصت سال طول کشید که دربارهٔ آن در بحث از سبک و سیاق او بیشتر سخن خواهیم گفت.

حافظ از نظر جامعیت، بیشتر با گوته قابل مقایسه است، تا از نظر پرکاری. کارنامهٔ حافظ حجمی برابر با یک پنجاهم کار و کارنامهٔ گوته دارد. البته این احتمال هست که آثار دیگر حافظ (از جمله شرح و حاشیه ای بر تفسیر کتاف زمخشری) از بین رفته باشد، چه حتی همین دیوان ۵۰۰ غزلی را هم دیگری که سنتا به محمد گلندام معروف است، با مقدمهٔ مهمی بر جمع و تدوین خود از این دیوان با اشارات کمابیش روشنگر زندگینامه ای راجع به حافظ گردآورده است.

اما در این که حافظ دارای معارف و دانای علوم گوناگون است، تردیدی نیست. حافظ به طبع و به الزام حرفهٔ شاعری ذهنی و مطالعاتی دانشنامه ای داشت. می بایست از هر علم و فن طرفی بداند. از شطرنج گرفته تا طب. اما معارف و تحقیقات و مطالعات اصلی او یکی در زمینه علوم قرآنی و قرآن پژوهی بود، دیگر در زمینهٔ علم کلام (کلام فلسفی از آن گونه که در مهم ترین اثر کلامی قرن هشتم یعنی موانف قاضی عضد ایجی مطرح شده است) و سپس در زمینهٔ علوم بلاغت و فنون سخنوری بود. و شغل شاغل او به قول همان گلندام جامع دیوان «تحصیل قوانین ادب و تجسس دواوین عرب»، بود، یعنی دیوان پشت دیوان خواندن، اعم از شعر عربی یا فارسی، و پژوهش در علوم بلاغی که در قرن هشتم/ قرن حافظ به اوج اعتلای خود رسیده بود. راقم این سطور در همین زمینه معارف گوناگون حافظ و حتی اینکه حافظ چه کتاب هایی می خوانده است، با شرط وجود قرائن ملموس و عینی، بیش از یک صد کتاب را به اسم و رسم معرفی کرده ام [(21)]. از آن گذشته حافظ و گوته هر دو در عرفان و متون عرفانی مطالعه داشته اند، که در جای خود به آن اشاره خواهیم کرد.

۳. شادکامی، لذت گرایی، زهد ستیزی

به شهادت آثاری که از گوته و حافظ باقی مانده است هر دو طبیعت و ذهنی شاد و خاطری امیدوار داشته اند. رمانتیک بودن (که شرحش خواهد آمد) حاکی از احساساتی بودن هر دوی آن هاست. حتی غمی که در بعضی آثار آن ها دیده می شود غمی شاد است. حافظ می گوید: چون غمت را نتوان یافت مگر در دل شاد / ما به امید غمت خاطر شادی طلبیم + حافظ آن روز طربنامه عشق تو نوشت/ که قلم بر سر اسباب دل خرم زد. گوته می سراید:

> اکنون که جنگل ها هر بهاران سبز می شوند و جاودانه زندگی از سر می گیرند، ما نیز دل قوی کنیم و از آنان سرمشق گیریم. طعم لذات گذشته را بچشیم و به دیگران نیز بچشانیم تا خوشی های جهان را بخیلانه برای خود نخواسته باشیم. از این پس باید در هر مرحله از زندگی راه و رسم شاد بودن و نشاط اندوختن را بیاموخت. ولی من این سعادت را جز در کنار حافظ شیراز نمی یابم. زیرا وقت خوش را باید با آنان که قدر خوشی را می دانند به سر برد [(22)]

شور زندگی در وجود و آثار هر دو شاعر عاشق پیشهٔ عالیمقام، که از ریاضت و زهد و حتی پارسایی می گریزند، موج می زند [23]. هر دو هم زندگی مادی - دنیوی را جدی گرفته اند، هم زندگی معنوی و مینوی را (که شرحش خواهد آمد). هر دو اهل بزم و طبیعت اند (با این تفاوت که طبیعت گرایی / دوستی گوته علمی - تحفیفی هم هست. و او هم مانند حافظ و سعدی و عرفای ما طبیعت را سرشار از آیات و تجلیات الهی می دانست که در این بار مشروح تر سخن خواهیم گفت). همچنین هر دو اهل طنز[24] و موسیقی و عشق (هم زمینی هم آسمانی/ادبی/افلاطونی/عرفانی) و رندی اند. دربارهٔ همانندی های شگرف رند حافظ و فاوست = شخص شخصیت، و نه کتاب) گوته نیز انشاء الله بحثی خواهیم داشت. هر دو در عین آن که به «صعب روزی، بوالعجب کاری پریشان عالمی» اعتقاد دارند و برآنند که به قول حافظ: آدمی در عالم خاکی نمی آید به دست / عالمی از نو بباید ساخت وز نو آدمی، اما در نهایت جهان موجود را بهترین جهان ممکن می دانند (قول حکمای بزرگ شرق و غرب: از جمله غزالی و لایب نیتس، که اندیشه غزالی و هم اندیشان او در حافظ نفوذ داشته، و لایب نیتس هم تاثیر مهم و ماندگاری، همانند تاثیر سازنده اسپینوزا بر گوته داشته است).

شایان ذکر است که هر دو در عین اخلاق گرایی و ارج و اهمیت بسیاری که برای اخلاق و حتی اخلاقیات، و نیز برای اندیشه و معتقدات دینی قائلند، از آنجا که وسعت مشرب دارند و سرشار از شور زندگی هستند، با ریاضت و زهد میانه ای ندارند، و طبعاً از ریا - چه دینی، چه عرفانی، چه عرفی /اخلاقی، و چه هنری = اسنوبیسم - تنفر دارند.

گوته می نویسد:

> من نیز چون فردوسی و حافظ پیوسته از دست روحانی نمایان در عذایم. زیرا نمی توانم تشریفاتی را که برای پرستش خداوند در دین عیسی قائل شده اند به دیدهٔ قبول بنگرم؛ همچنین (در رنج نامه): حافظ شیراز نیز همچو من از دست ریاکاران خود بین در رنج بود و همه عمر با آنان ستیزه کرد. [25]

حافظ هم در نفی زهد و ریا ابیات درخشان و غالبا طنزآمیزی دارد:

ما مرد زهد و توبه و طامات نیستیم با ما به جام باده صافی خطاب کن

بالا بلند عشوه گر نقش باز من تا کوتاه کرد قصه زهد دراز من

صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش وین زهد خشک را به می خوشگوار بخش

زهد گران که شاهد و ساقی نمی خرند در عرصهٔ چمن به نسیم بهار بخش

یارب به وقت گل گنه بنده عفو کن وین ماجرا به سرو لب جویبار بخش

شکرانه را که چشم تو روی بتان ندید ما را به عفو و لطف خداوندگار بخش

ز خانقاه به میخانه می رود حافظ مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد

آتش زهد و ریا خرمن دین خواهد سوخت حافظ این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو

می صوفی افکن کجا می فروشند که در تابم از دست زهد ریایی

بود آیا که در میکده ها بگشایند گره از کار فرو بستهٔ ما بگشایند

در میخانه ببستند خدایا مپسند که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند

اگر از بهر دل زاهد خود بین بستند دل قوی دار که از بهر خدا بگشایند

و ده ها بیت و غزل دیگر

٤. هنر / اصالت

گوته با همه ذوالفنونی و جامعیت علمی - فرهنگی، هنر را مهمترین معنای زندگی و کارفرمای خود می دانست. کارنامه اش که بیش از دو سوم آن آثار هنری (شعر، نمایشنامه، داستان) است حاکی از این اعتقاد اوست. و هم او هم حافظ اعتماد به نفس هنری صریحی دارند و از ابراز آن ابایی ندارند. گوته در خاطرات و نامه ها و زندگینامه های خودنوشت، به تلویح و تصریح از قدرت خلاقیت هنری و استعداد و ذوق و قریحه نبوغ آسای (بدون ذکر کلمهٔ اخیر) خود یاد می کند. حاشا که تصور کنیم این دو اندیشه ور هنرور، هنر را سرگرمی، تفنن و تجمل بدانند، بلکه برعکس هنر را آفرینش انسان، چنان که آفرینش انسان را هنر خدا و طبیعت را تجلی جمال جمیل او می-دانستند. حافظ می گوید:

قلندران طریقت (حقیقت) به نیم جو نخرند قبای اطلس آن کس که از هنر عاریست

معرفت نیست در این قوم خدایا مددی تا برم گوهر (= هنر) خود را به خریدار دگر

حافظ سخن بگوی که بر صفحهٔ جهان این نقش ماند از قلمت یادگار عمر

دوستان عیب من بی دل حیران مکنید گوهری دارم و صاحب نظری می جویم

حافظ ببر تو گوی فصاحت که مدعی هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت

عشق می ورزم و امید که این فن شریف چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود

آسمان کشتی ارباب هنر می شکند تکیه آن به که برین بحر معلق نکنیم

و سرانجام به اوج خودستایی هنری او که اوج هنر خودستایی هم هست – و در سنت شعر فارسی و عربی (و شاید اروپایی هم) این گونه خودستایی ها رواست و خلاف فروتنی و اخلاق نیست – می رسیم که می گوید:

کس چو حافظ نکشید/نگشاد از رخ اندیشه نقاب /تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند.(۲۶)

۵. سبک و سیاق هنری

الف) شبوهٔ شاعری گوته و حافظ با آن که هم تفاوت و فاصلهٔ تاریخی چهار صد ساله، هم تفاوت افق فرهنگی دارند، قابل مقایسه و حتی تطبیق و انطباق است، سبک هر دو آمیزه ای است از سه عنصر: ۱– نو کلاسی سیسم ۲– رمانتی سیسم ۳ – سمبولیسم (نمادپردازی، بیان کنایی و قابل تأویل).

گوته فقط مردی نیست که از طبیعت بنویسد، او مردی است که خود را به مثابهٔ طبیعت کشف می کند. ارتباط میان طبیعت و انسان را، بعدها رمانتی سیسم به حقیقتی عام، حتی موضوعی پیش پا افتاده تبدیل کرد. اما معدودی از شاعران رمانتیک می توانند آن حقیقت را (سوای صرف إعلام آن) با آن شور و تدوام و چنین بی شائبه تجسد بخشند [(27)]. گوته هم مانند کانت و روسو متأثر از نهضت حاکم رمانتیک بود که تلاش می کرد عقل را با احساس، فلسفه را با دین، و اصول اخلاقی را با عصیان سازش دهد[(28)]. این عصیان و در افتادن با قرار و قانون های بی دلیل، هستهٔ مرکزی نهضت ادبی مهمی به نام اشتورم اوند درانگ را تشکیل می داد و دو اثر از آثار اولیهٔ گوته یعنی ورتر و گونی در پیشبرد این نحلهٔ ادبی – فرهنگی مؤثر افتاده بود. نام این نهضت از نام اثر یکی از نویسندگان این مکتب گرفته شده بود. و معادل انگلیسی آن را Storm and Stress یاد کرده اند.

بعضی از منابع فارسی آن را غوغا و تلاش و طوفان و طغیان، ترجمه کرده اند که رسانا و زیبا نیست. شاید جوشش و کوشش که نام کتاب منتشر نشده ای از ادیب و شاعر نامدار معاصر آقای دکتر سیدعلی موسوی گرمارودی است، برای آن مناسب تر باشد. برای شناخت اجمالی این مکتب، و ملاحظه شباهت های فکری – رفتاری – فرهنگی آن و پیروان آن با قلندری گری و ملامتی گری و عقل ستیزی مکتب حافظ، معرفی کوتاهی از آن به دست می دهیم.

اشتورم اوند درانگ، نهضت ادبی آلمانی نیمه دوم قرن هجدهم است که مشخصه های عمدهٔ آن عبارت بود از طغیان علیه مقررات خشک ناشی از عقل پرستی روشنگری | روشن گری و تقلید بی ثمر و سترون از ادبیات فرانسه. همچنین ستایش طبیعت و شهود و اشراق و احساسات و امیال طبیعی انسانی، و گرامیداشت عاطفه، تخیل، و طبع

خلاق که سرچشمهٔ زایندهٔ هنر و ادبیات است. آثاری که بر وفق این مکتب نوشته شده، علی الاصول دارای ساختاری آسان گیرانه و زبان سر راست و جوشش و کوشش پویا و عاطفی است.

گوته در این آثار عمدتا به طغیان فرد در برابر نابسامانی ها و بیدادهای اجتماع می پردازند. گوته و فریدریش شیلر کار و بار ادبی – هنری خود را به عنوان اعضای برجسته این نهضت آغاز کردند[29]. گرامیداشت عاطفه و تخیل و طبیعت و طبع خلاق و شهود و همه خدایی (وحدت وجود) و انتقاد از عقل گرایی بی محابا که جان و جوهر این نهضت است در شعر و شخصیت حافظ هم مشهود است.

اما دربارهٔ رمانتیک شمردن حافظ، با آنکه در ادبیات تطبیقی لزوما هر مکتب در ادب شرق قرینه ای درادب اروپا / غرب ندارد، اما عشق و احساسات و غم دوستی و نازک اندیشی که در سبک عراقی فارسی (مراد عراق عجم است) – با نمایندگان بزرگی چون عطار و عراقی و مولوی و سعدی و حافظ – جزو ارکان رمانتیسم / رمانتی سیسم است.

اما نو/ نئوکلاسی سیسم حافظ هم احتیاج به اثبات ندارد. فصاحت و اصالت و متانت کلام حافظ با عهد کلاسی سیسم شعر و ادب فارسی که با سبک خراسانی (از رودکی و فردوسی و شعرای معاصر آنها و یک دو قرن بعد مانند عنصری و فرخی تا انوری و ظهیر فاریابی و خاقانی و دیگران) قابل انطباق است، نیاز به استدلال و اثبات ندارد و این نو/ نئوکلاسی سیسم تا یک قرن بعد از حافظ، و اوجش در جامی برقرار است، سپس جای خود را به سبک هندی می دهد.

می ماند سومین قائمه یا رکن همانندی (بخوانید: همانند انگاری) حافظ و گوته و آن نمادپردازی یا کنایی سرایی است و نیز قابلیت تأویل که شاید کمتر شاعری از شعرای سبک عراقی سخنش این همه مانند حافظ دوپهلو و سرشار از کنایه و قابل تأویل باشد. کافی است فقط به دو مسأله معشوق و می که پیشتر هم به مناسبت دیگر در همین مقاله از آنها یاد کردیم، بیندیشیم. قدما دو گونه معشوق و می در شعر حافظ سراغ کرده بودند...

نگارنده در طی چند هفته ای که درباره و در بعضی آثار گوته تأمل و مطالعه می کرد، وقتی به بزرگترین اثر او یعنی *فاوست* رسید دو شباهت بین آن و حافظ / شعر و شخصیت حافظ پیدا کرد که در اینجا نظر به کمبود جا، فقط به اجمال و اشاره از آن سخن می گوید، تا انشاالله اگر توفیق الهی دستگیری کرد و عمر و امکان و همت و حوصله ای بود، به تفصیل در مقاله ای مستقل از «دیوان حافظ و فارست گونه» بحث خواهد کرد.

شباهت فاوست گوته با رند حافظ

مجمل و ملخص کلام آنکه فاوست دو شباهت عمده با شعر و آفرینش هنری حافظ دارد، از این قرار:

۱) شخص/ شخصیت فاوست، شبیه رند حافظ است. ۲) ساختار/ صورت نمایشنامه منظوم / منظومهٔ نمایش گونه فاوست از دو نظر شباهت غیرقابل انکار و شگفت آوری با ساختار و صورت شعر / دیوان حافظ دارد. الف) سبک هر دوی این اثرها پاشان یعنی گسسته پیوند هستند، یعنی انسجام و ترتیب و توالی منطقی و اتحاد معنایی – مضمونی ندارد. ب) از فرط پر معنایی و داشتن اشارات و تلمیحات متعدد پیدا و پنهان همانندند: زیر هر نغمه که زد راه به جایی دارد [30].

اما دربارهٔ فاوست که مهمترین اثر گوته و از شاهکارهای جاویدان ادب جهان است، باید اندکی بیشتر سخن گفت، به ویژه که نگارش/ سرودن این اثر، از اولین جوانه ها و جرقه ها تا تکمیلش در دو بخش، از اوایل سال ۱۷۷۲ تا اوت ۱۸۳۱ (هفت ماه قبل از درگذشت گوته) نزدیک به شصت سال طول کشیده است.

فاوست از زندگی و شخصیت افسانه آمیز دکتر فاستوس/ یوهان فاوست، پزشک تامدار آلمانی قرن شانزدهم گرفته شده است. او که طبق افسانه ها به طرز مرموزی درگذشته بود، روحش را در ازاء جوانی و دانش و قدرت جادو کردن به شیطان – که مفیستوفلس مظهر اوست، فروخته بود. این روایت شفاهی بود و شاخ و برگ های بسیار داشت. تا اشپیس Spiess نخستین روایت مکتوب از آن را به آلمانی ساده و غیر هنری به دست داد (۱۵۸۷ م). از روی ترجمهٔ انگلیسی آن، کریستوفر مارلو، دکتر فاستوس را به صورت نمایشنامه درآورد (۱۵۹۳ م). جز اینها روایات و برداشت های مختلفی اعم از عامیانه و هنری از آن اقتباس و منتشر شده، که آخرین اقتباس هنری – ادبی آن از توماس مان، گوته شناس و نویسنده نامدار معاصر آلمانی است که در همین مقاله از دو مقالهٔ ارزشمند او استفادهٔ شایان برده ایم. اشپیس و مارلو، فاوست را به صورت اوباشی تصویر می کنند که عادلانه کیفر می یابد.

اما لسینگ او را نماد کوشش های قهرمانانه و بلند پروازانهٔ انسان برای نیل به علم و قدرت می شمارد و از این رو او را در خور ستایش و رستگاری می داند. گوته در فاوست خود پیرو همین نظر است. در این روایت، عشق و نیروی نجات بخش زن بر افسانه ها و برداشت های پیشین اضافه شده و داستان که آمیزهٔ غریبی از افسانه و واقعه گویی و فلسفه و الهیات و اساطیر و تاریخ و اشارات و تلمیحات کتاب مقدسی و ادبیات و افسانه های کلاسیک یونان و روم و شرق و غرب است، از هیأت تراژدی بیرون آمده و طنز و طراوت یافته و علاوه بر خود گوته بسیاری از محققان بر آن تعلیقات و شرح نوشته اند و به ده ها زبان ترجمه شده است.

گوته یک پاره از بخش اول این اثر را در دههٔ ۱۸۷۰ برای زمینه سنجی و نظریابی منتشر کرد. اما انتشار جدی و رسمی جلد اول آن در سال ۱۸۰۸ و جلد دوم در ۱۸۳۳، یک سال پس از درگذشتش بود. پس از انتشار بخش اول فاوست گوته، لرد بایرون او را «سلطان ادبیات اروپا» خواند [31].

پس از این مقدمات می توان به سایر وجوه شباهات گوته و حافظ در فاوست اشاره کرد. الف) فاوست گوته، خود گوته است، همان گونه که رند حافظ، حافظ رند است (و این سخن را در مورد حافظ در سال ۱۳۶۶ در مقدمه چاپ اول حافظ نامه آورده ام، و چیزی نیست که امروز و اکنون برای «وزن شعر» و افزایش این شباهت ها تراشیده باشم. ب) هم فاوست (= شخص/ شخصیت، نه کتاب) در فرهنگ شفاهی چند قرن پیش از گوته در افسانه – ادب آلمانی اروپایی ریشه دارد و از اوباش و شارلاتان ها شمرده می شود، و هم رند پیش از حافظ و شعر و ادب فارسی و تاریخ ایران سابقه دارد (دست کم از قرن پنجم یعنی از تاریخ بیهقی و شعر سنایی به این سو) ولی بهترین پرداخت فاوست، به نیروی طبع و به دست همت و هنر گوته انجام می گیرد و بهترین پرداخت رند نیز اثر طبع و طبیعت حافظ است.

پ) هم فاوست و هم رند، در عین شیطنت و نکته دانی و هوشمندی و دانشمندی نوعی وارستگی – در عین دنیا دوستی و لذت گرایی و قدرت گرایی – دارند و حتی نوعی معصومیت و صداقت و نوعی طهارت اخلاقی. هم شهوت زندگی و خوشگذرانی و زیبایی دوستی دارند، هم فرزانگی و دانش و بینش و ایمان و شک، و هم لاابالی گری و ملامتی گری و در نهایت عشق دارند، عشقی رستگاری بخش.

وقتی که یک خیل از شیاطین آماده می شوند که روح فاوست را به دوزخ ببرند، مفیستوفلس که دستیار / مرید/ شاگرد/ همکار و مظهر اوست و در روایت گوته از شیطانی بودنش کاسته شده، با وجود این از این وضع شادی می کند و لذت می برد. ولی از آنجا که فاوست با کیمیای عشق حقیقی، مس وجود خود را زر ساخته است، گروهی فرشته از آسمان به زمین می آیند و بقایای فانی و جسمانی او را به بالا / آسمان می برند و یکی از قهرمانان زن نمایشنامه (گرتچن) از مریم عذرا برای او شفاعت و علو درجات استدعا می کند و چنین می شود و جسم – روح فاوست با آن همه گناهکاری و شیطنت و شیطان زدگی به بالا می رود و تعالی می یابد که یادآور این ابیات حافظ است:

نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو / که مستحق کرامت گناهکارانند

بهشت اگر چه نه جای گناهکارانست / بیار باده که مستظهرم به همت / رحمت او

قدم دریغ مدار از جنازهٔ حافظ / که گر چه غرق گناهست می رود به بهشت

چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدی است / آن به که کار خود به عنایت رها کنند

ناامیدم مکن از سابقه لطف ازل / تو پس پرده چه دانی که که خوبست و که زشت

هر چند غرق بحر گناهم ز صد جهت / تا آشنای عشق شدم ز اهل رحمتم

هست امیدم که علی رغم عدو روز جزا / فیض عفوش نهند بار گنه بر دوشم

از دل تنگ گنهکار برآرم آهی / کاتش اندر گنه آدم و حوا فکنم

از نامهٔ سیاه نترسم که روز حشر / با فیض لطف او صد ازین نامه طی کنم

دام سخت است مگر یار شود لطف خدا / ورنه آدم نبرد صرفه ز شیطان رجیم

آسمان بار امانت نتوانست کشید / قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند

ای دل مباش یکدم خالی ز عشق و مستی / و آنگه برو که رستی از نیستی و هستی

عاشق شو ارنه روزی کار جهان سرآید / ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی

فیض روح القدس ار باز مدد فرماید / دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می کرد

٦. عرفان و حکمت

در این نوشته، هموار کوشیده ام، به دلایل واقعی و زندگی شناختی و گوته پژوهی، گوته را حکیم بدانیم و بنامیم (Sage =) نه فیلسوف (Philosopher) حرفه ای. اونامونو، که بزرگترین حکیم و شخصیت گونه وار در فرهنگ و ادب اسپانیا و اسپانیایی زبان، در قرن بیستم است، در شاهکارش *درد جاودانگی* (= سرشت سوگناک زندگی) می گوید: «فلسفهٔ ما عینی و ملموس است، و راستی مگر گوته فی المثل از هگل کمتر فیلسوف است؟»[32] آرنولف تسوایگ می نویسد: «نفوذ اسپینوزا بر کل جهان نگری گوته عمیق و فراگیر است، اگر چه اهمیت (و نفوذ) کانت، لایب نیتس و شلینگ نیز آشکار است. گرایش به وحدت وجود (که نظریه ای فلسفی و هم عرفانی است) غالبا به عنوان همدلی و موافقت او با اندیشهٔ اسپینوزا یاد می شود. خود گوته هنگامی که از رابطهٔ فکری اش با اسپینوزا سخن می گوید هم بر تاثیر آموزه های اخلاقی او و هم آموزه های مابعدالطبیعی و هم صلح کل او که در تقابل با بی آرامی و بی قراری خودش بود، تأکید می ورزد.

نفی علل غایی، و قول به جبرانگاری و این نظرگاه که تحسین و تقبیح و تأسف و سرخوردگی افراطی رفتارهای ناشی از کژ فهمی روندهای طبیعی است، همه تاثیر اندیشه های اسپینوزا است که در بخش دوم فاوست، بازتاب یافته است...

گفتنی است که او در برابر تهمت الحاد که به اسپینوزا می زدند، از او دفاع می کرد و اگر مته به خشخاش نگذاریم می توانیم چنین تعبیر کنیم که بر آن است که اسپینوزا یکی از موحدترین و مؤمن ترین فیلسوفان است. چرا که از نظر او کل هستی، خداوند است و بدینسان به برهانی برای اثبات وجود خدا نیاز نیست.[33] او کمابیش با تأثر از لایب نیتس و شلینگ، طبیعت را به نوعی خلاق و حساس و جاندار می انگاشت. و به نوعی طبیعت را الوهی و الوهیت را طبیعی می شمرد. و در عین حال راضی نبود deist باشد و اندیشه و اعتقاد توحیدی theistic داشت که بحثش به اختصار خواهد آمد.

اکرمان، ندیم و مصاحب گوته که در سال های جوانی/ میانسالی خود، با گوتهٔ پیر، انیس و مونس و به نوعی حتی منشی او شده بود و مجموعه ۳ جلدی (بعضی چاپ ها یک جلدی هم دارد) گفت و گوهای او با گوته – پس از زندگینامه های خود نوشت گوته که در پانویس های همین مقاله به آنها اشاره کرده ایم، جزو اسناد تراز اول در باب اندیشه و شخصیت و زندگی گوته است. اکرمان در سال ۱۸۲۷ از او پرسید در میان فیلسوفان جدید کدامیک برجسته تر است، و گوته جواب داد: «بی هیچ شک و شبهه ای کانت[34]. و این نکتهٔ طنزآمیز را هم شاید ویل دورانت آورده باشد که گوته از خواندن آثار کانت فراری بود. چیزی که مسلم است او نقد اول یعنی *نقادی عقل نظری* را خوانده بود. اما *نقد قوهٔ حکم* را (= نقد سوم کانت) که اخیرا به فارسی ترجمه شده است، بیشتر دوست می داشت. چرا که در این اثر بیشتر سخن از ذوقیات و زیبایی و زیبایی شناسی است.

اما وجه شباهت گوته و حافظ در عرفان، اعتقادشان به وحدت وجود است. به شیوهٔ معهود در این مقاله ابیاتی از حافظ نقل می کنیم:

میان عاشق و معشوق هیچ حائل نیست / تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

در عشق خانقاه و خرابات فرق نیست / هر جا که هست پرتو روی حبیب هست

هر دو عالم یک فروغ روی اوست / گفتمت پیدا و پنهان نیز هم

حُسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد / این همه نقش در آیینهٔ اوهام افتاد

و سراپای این غزل معروف:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد / عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

حافظ سوخته را با غمت ای یار عزیز / اتحادیست که در عهد قدیم افتاده ست

خیال حوصلهٔ بحر می پزد هیهات / چه هاست در سر این قطرهٔ محال اندیش

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد / ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

نیز باید گفت هر دو عرفان عاشقانه داشتند، نه عرفان فلسفی/ نظری، اگر چه عرفان نظری را هم می شناختند. و عشق و عرفان را در هم تنیده بودند و با گذر – نه گذشت – از عشق جسمانی/ انسانی، به عشق عرفانی رستگاری بخش رسیده بودند.

اما در باب فلسفه گفتنی است که نظرگاه این دو هنرمند که فطرت هنری داشتند و هنر فطری و هنر را گرامی ترین و والاترین ارزش عالم در عالم ارزش ها می دانستند، در باب فلسفه هم یکسان بود. هر دو فلسفه را در هیأت زنده و زیستنی آن یعنی حکمت دوست داشتند، و با فلسفهٔ حرفه ای – تخصصی – فنی چندان میانه خوشی نداشتند. و از عقل گرایی/ اصالت عقل یا عقل ورزی افراطی که اساس فلسفه و فلسفه ورزی است هم، نوعی دلزدگی غریزی داشتند. نیرو و شور زندگی چندان در این دو «زندگی پرست» فیضان داشت که انتزاعیات موشکافانهٔ ریاضت کشانه بی/ کم سود و ثمر را خوش نداشتند.

یکی از عقل می لافد یکی طامات می بافد / بیا کاین داوری ها را به پیش داور اندازیم [35]

۷. وسعت مشرب در عین دیانت

مراد از وسعت مشرب تسامح و مدارای دینی – عرفانی است، و ترک تعصب. جرات ورزیده اضافه کنیم که اندکی شک هم، برای دفع یکسونگری و رفع جزم اندیشی، و بارورسازی یک یقین انسانی، و نه زاهدانه و زورگویانه و متظاهرانه و بی گذشت و سخت گیر، ضرورت دارد. و هر دو این مایه از شک رهایی بخش را چاشنی عشق و ایمان خود ساخته بودند.

گوته یک بار گفته بود: «هر کس علم و هنر دارد گویی مذهب هم دارد، هر کس که علم و هنر ندارد، باید مذهب داشته باشد،[36] اما با وجود این و با وجود آن همه طبیعت گرایی که گاه پهلو به پهلوی طبیعت پرستی می زد، و در عین گرایش وحدت وجودی، خداپرست بود، نه به معنای آن که مسیحی سر به راهی بود، که نبود و از کلیسا و ارباب کلیسا همواره انتقاد می کرد. اما انتقاد او همانند انتقاد حافظ از واعظ و مفتی و مشایخ شهر و محتسب و برکشیدن خرابات در برابر مسجد و مجلس وعظ، فرع بر اعتقاد اوست.

«دو پهلویی یا غنای الهیات گوته را می توان در مشهورترین گفته اش در این باب، ملاحظه کرد که می‌گفت: ما به هنگام مطالعهٔ طبیعت، وحدت وجودی هستیم، در شعر و شاعری چند خدایی، و در اخلاق و اخلاقیات، اهل توحیدیم »[37].

وسعت مشرب، کمابیش مستلزم اعتقاد به صراط های مستقیم و حقانیت ادیان، به ویژه ادیان توحیدی، بزرگ و فراگیر و فرهیخته تر است. گوته می گفت من ضد مسیحی نیستم، نامسیحی ام و با اغلب ادیان و متدینان، همچنین اغلب منتقدان ادیان یا شکاکان، یا حتی گاه منکران تفاهم داشت. در جوانی با کتاب مقدس انس داشت. پیرانه سر اسلام را هم گرامی می داشت و ترجمهٔ قرآن را خوانده بود [38]. گوته یک سال پیش از مرگش خود را خوش دین می نامد[40]. همچنین پیرانه سر یک بار با چشمان اشک آلود می گوید: « ما همه باز هم در آن بالاها (آسمان ها/ بهشت) یکدیگر را ملاقات خواهیم کرد».[41] اما درباب وسعت مشرب حافظ – در عین دیانتش که حافظ قرآن است و اهل ذکر و دعا و نماز و روزه – از اشعار او فراوان می توان نقل کرد:

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه / چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

همه کس طالب یارست چه هشیار چه مست / هم جا خانهٔ عشق است چه مسجد چه کنشت

گفتم صنم پرست مشو با صمدنشین / گفتا به کوی عشق همین و همان کنند

عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد / ای خواجه درد نیست وگرنه طبیب هست

در عشق خانقاه و خرابات فرق نیست / هر جا که هست پرتو روی حبیب هست

در خرابات مغان نور خدا می بینم / این عجب بین که چه نوری ز کجا می بینم

می ده که گرچه گشتم نامه سیاه عالم / نومید کی توان بود از لطف لایزالی

و در عین اقرارهای مکررش به گناهکاری و نامه سیاهی، همواره به «لطف آن سری امیدوار» است:

حافظ از معتقدان است گرامی دارش / زانکه آمرزش صد روح مکرم با اوست

قدم دریغ مدار از جنازهٔ حافظ / که گرچه غرق گناهست می رود به بهشت

و سخن آخر این که این دو شخصیت ژرف و شگرف، اصولگرای اخلاقی اند[42]. و برای حسن ختام، برای آن که تعجب نکنیم که چگونه گوته از ورای منشور ترجمه ای نه چندان دقیق و شیوا و زیبا، به زیبایی ذهن و شیوایی زبان و اصالت شخصیت، و نبوغ هنری حافظ پی برده بوده است، از مولوی مدد می گیریم که گفته است «متحد جان های مردان خداست»:

ای بسا هندو و ترک همزبان / ای بسا دو ترک چون بیگانگان

پس زبان محرمی خود دیگرست / همدلی از همزبانی بهترست[43]

پی نوشت

-1 Johann Wolfgang von Goethe

۲. منقول در مقاله تی. جی. رید T.j. Reed. در کتاب زیر:

Makers of Nineteenth Century Culture 1800- 1914. Edited by Justin Wintle (London, Boston..., Routledge & Kegan Paul,1982) P.256.

گفتنی است که مؤلف این مقالهٔ ارزشمند، گوته شناس و صاحب دو کتاب دربارهٔ اوست. یکی *کانون هنر و فرهنگ کلاسیک: گوته و وایمار*، (چاپ ۱۹۸۰) دیگری *گوته*، که تک نگاشتی است کم حجم، کمی بیشتر از صد صفحه، که به همت شادروان احمد میرعلایی، با ترجمهٔ خشک و دیریابی که خالی از اشکالات زبانی - علمی نیست، به فارسی ترجمه شده و جزو منابع ما در نگارش این مقاله بوده است و به هنگام خود، منقولاتی از آن خواهیم آورد، طبعا همراه با مشخصات کامل کتابشناسی اش.

۳-ابن قول در مقاله بلند و پرباری ذیل نام گوته در ماکروپیدیای بریتانیکا آمده است. با این مشخصات:

The New Encyclopaedia Britanrunico, 15th edition (Chicago, Rome,1995) Vol 20. P. 138

این مقاله با آن که در یک دانشنامهٔ عمومی (بریتانیکا، و البته معتبر) آمده است، بسیار پربارتر و آکادمیک تر از کتاب تک نگاشت گوته اثر تی. جی رید است. از این مقالهٔ عالی که به قلم Elizabeth M wilkinson استاد ممتاز زبان و ادبیات آلمانی در دانشگاه لندن، و نویسنده همکار /مشترک کتابی درباره گوته با این عنوان است:

Goethe: Poet and Thinker در مقالهٔ خود استفاده برده ایم. گفتنی است که در بریتانیکا دو مقاله درباره گوته آمده است. یکی در بخش مقالات کوتاه (میکروپیدیا) و دوم که از مآخذ ما بوده و به آن مشروحا اشاره کردیم، در ماکرو پیدیاست. مقالهٔ کوتاه اول عینا (فقط با اندکی تغییر) در دانشنامهٔ ادبیات (به انگلیسی) نیز که آن هم جزو منابع ماست، آمده است. این توضیح اخیر از آن روی به میان آمد تا مراجعه کنندگان، در مقالهٔ گوته در دایرةالمعارف بریتانیکا اشتباه نکنند.

۴ -عین عبارت توماس مان: امرسون شکسپیر را بزرگترین شاعر می داند ولی از گوته که عظمت شعری مردم آلمانی زبان در او به اوج خود می رسد، به عنوان بزرگترین نویسنده یاد می کند. [مقالات توماس مان، گوته، تولستوی، فروید، و اگتر. ترجمه ابوتراب سهراب تهران، کتاب های جیبی، ۱۳۵۱ ص ۷]. این قول در نخستین مقالهٔ این مجموعه است و عنوان آن «گوته» آفریدگار سخن»است. در اینجا فرصت را مغتنم شمرده، از یاری و پایمردی دوست دانشورم جناب آقای سهراب، که نسخهٔ نادر شخصی خود را برای استفاده در نگارش این مقاله، در اختیارم گذاشتند، و تیز سخاوتمندانه رونوشتی از مقالهٔ مهم دیگر توماس مان، که به نام و درباره فاوست (و اصلا به انگلیسی) است التفات کردند، سپاس قلبی خود را عرضه می دارم.

۵ و۶ منقول در کتاب گوته، نوشته تی. جی. رید T. J. Read ، ترجمهٔ احمد میرعلایی (تهران، طرح نو، ۱۳۷۲)، ص ۷ و ۸.

۷- شرحش ان شاء الله خواهد آمد.

۸- اگر از این نقطه گذاری، یعنی ویرگول بعد از طفل شگفت زده شده اید، برای ملاحظه صحت این قرائت و دلایل ترجیح آن بر قرائت / دگر خوانی طفل یکشبه، به یکی از این دو مأخذ مراجعه فرمایند: «حافظ نامه شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظه نوشته بهاء الدین خرمشاهی (تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، چاپ هشتم، ۱۳۷۸) ذیل همین شعر ۲) دیوان حافظ قرائت گزینی انتقادی به گوشش هاشم جاوید و بهاء الدین خرمشاهی (تهران، فرزان، ۱۳۷۸) ذیل همین بیت.

۹- گزینه اشعار حافظ گزینشی و پیشگفتار: بهاءالدین خرمشاهی (تهران، مرواریدها ۱۳۷۶)، ص ۳-۶ ۱۰- نام / عنوان درست تر و دقیق تر این دیوان، دیوان غربی- شرقی است، و اصل عنوان آلمانی آن از این قرار است:

West - astlicher Divers

این دیوان را گونه از ۱۸۱۲ تا ۱۸۱۸ و ۱۸۱۹ - که منتشر شد - به طرز آهسته - پیوسته می سروده است. و خود شرح و حواشی حجیمی بر آن نوشته است. و در سال ۱۸۳۴ هم شرح و تفسیر مفصلی بر آن با جمع و تدوین فن وارم Van Ga warm در نورنبرگ منتشر شده است. گفتنی است که اغلب این حواشی که نهایتا حجمی چهار برابر و نیم خود دیوان پیدا کرده برگرفته از آثار و نوشته های گوناگون گوته است. برای مشخصات و تفصیل بیشتر در این باره سه رساله اثر بورگل در سطور بعدی همین یادداشت معرفی خواهد شد. دیوان شرقی از امهات آثار شعری ، شرق شناسی گوته است و به انگلیسی و فرانسه و بخش هایی از آن به فارسی ترجمه شده است. نخستین ترجمه فارسی آن که علی الظاهر از روی متن اصلی- و احتمالا از روی ترجمه های انگلیسی و فرانسه- انجام گرفته به قلم آقای شجاع الدین شفاست که در سال ۱۳۲۸ ش برابر با ۱۹۴۹ میلادی - دویستمین سالگرد تولد گوته، در تهران انتشار یافته و بعدها جزو سلسله چندین جلدی آثار شقا، (به عنوان اثر شماره ۴) تجدید طبع یافته است. این ترجمه با عنوان دوران شرقی (با ذکر عنوان آلمانی)، با مقدمه و شرح و حواشی و تطبیق اشعار گوته با منابع فارسی آنها، بدون ذکر نام مترجم در صفحه عنوان و نیز مشخصان ناشر، منتشر شده، دارای مقدمه مفیدی شامل تاریخچه مختصر زندگانی گوته و آثار او (به صورت ترتیب مستوی = کرونولوزی)، نظری به «دیوان شرقی» - شامل ادب شرق در اروپای جدید، گوته و شرق، گوته و اسلام، گوته و حافظ (همراه با کتاب شناسی های ارزنده در حاشیه)، چند نکته دربارهٔ « دیوان» و شاید از همه مهمتر شرح حال حافظ به قلم گوته در سه صفحه است. سپس ترجمهٔ خود دیوان که عمدتا مربوط به حافظ و شعر فارسی و ادب تاریخ و ایران، به میان آمده است. این بخش خود شامل ۱۲ بخش کوتاه است، با این عناوین مغنی نامه، حافظ نامه، عشق نامه، تفکیرنامه، رنج نامه، حکمت نامه، تیمورنامه، زلیخانامه، ساقی نامه، مثل نامه، پارسی نامه، خلدنامه، که جمعا در این ترجمه و در این چاپ از صفحه ۱۷۱۲ (چون سلسله آثار مترجم/ شفا شمارهٔ مسلسل خورده است.۱۸۱۹ یعنی ۱۰۷ صفحه را دربر می گیرد.

۱۰-ترجمهٔ دیگر که در دست تدوین است، به همت دوست دانشور کوشای کاردانم جناب آقای دکتر کورش صفوی انجام می- گیرد که تاکنون (آبان ماه ۱۳۷۸) در حدود نیمهٔ آن پیش رفته است. ایشان سخاوتمندانه رونوشتی از دستنویس ترجمه

بخش های مفتی نامه، حافظ نامه، عشق نامه ، تفکیر نامه و رنج نامه - یعنی معادل ۵ بخش از ۱۲ بخش دیوان - را برای استفاده در نگارش این مقاله در اختیار بنده نهادند. این ترجمه مستقیما از روی متن آلمانی انجام گرفته و ترجمه ای دقیق و امین و بدون قلم گردانی هایی است که در ترجمهٔ (یا در ترجمه از ترجمه) آقای شفا دیده می شود. در آرزوی تکمیل این ترجمه که برای ما ایرانیان هم گنجینه ای هنری - فرهنگی، و هم فریضه ای اخلاقی است، از خداوند توفیق ایشان را مسالت دارم. دربارهٔ *دیوان شرقی* هم در متن و هم در این حواشی بیشتر سخن گفته خواهد شد.

11-Megerlin

12- Mahemet Gessg

۱۳- دربارهٔ این مستشرق (اسلام/ ایران شنامی) و مورخ اتریشی و مدرس زبان های عربی و فارسی و ترکی، یعنی بارون بوزف فون هامر- پورگشتال (۱۷۷۴ - ۱۸۵۶م) Purganell Joseph van Hammer دائرهٔ المعارف مستشرقان اثر عبدالرحمن بدوی، ترجمه صالح طباطبایی تهران، روزنه، ۱۳۷۷)، ص ۷۰۸،۷۰۲ و منابعی که ذیل این مقاله آمده که از جمله تک نگاشتی درباره هامر- پورگشتال را معرفی کرده است. هامر - پورگشتال با آن که فارسی می دانسته و آن را تدریس می کرده، در این ترجمه همواره موفق نیست. برای ملاحظه نمونه هایی از اغلاط علمی او در ترجمه دیوان حافظ به آلمانی - پژوهش کتاب شناختی مفصل و مهمی درباب ترجمه ها و تاثیر ادب فارسی در انگلستان و آمریکا با این عنوان: Persian Poetry in England and America: A 200 Year History نوشتهٔ پژوهشگری ایرانی نژاد و متوطن در آمریکا به نام جان د. یوهانان John D. Yohanna (نشریهٔ شمارهٔ ۲، از سلسله مطالعات ایرانی/ فارسی زیر نظر دکتر احسان یار شاطر) چاپ نیویورک Caravan ۱۹۷۷، در صفحات مختلف از طریق فهرست اعلام این کتاب، به ویژه ص ۶۰ به بعد، دربارهٔ هامر پورگشتال، همچنین - تاریخ عثمائی- اثر هامر پورگشتال، مقدمهٔ جلد اول، نوشتهٔ کامران فانی (تهران، زرین، ۱۳۶۷).

۱۴- در دنبالهٔ این مطلب چنین آمده است: این مطلع شعری است که گوته برای حافظ سروده، اما در دیوانش نیاورده است. این شعر در آثار منتشر نشده گوته به چشم می خورد... سه رساله دربارهٔ حافظ: گوته و حافظ عشق و عقل نزد حافظ، شرح دوازده غزل از حافظ نوشته برهان کریستف بورگل، برگردان کورش صفوی (تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۷) ص ۱۲ و ۱۹. این مطلع درخشان و ستایش صریح گوته از حافظ در دیوان شرقی ترجمه شفا هم آمده است:

«حافظا، خویش را با تو برابر نهادن جز نشان دیوانگی نیست.» سپس مترجم در حاشیه در اشاره به آن چنین آورده است: این قطعه که پس از قطعهٔ «بی پایان» عالی ترین تجلیل گوته از حافظ است، در بیست و دوم دسامبر ۱۸۱۵ سروده شده، ولی در نخستین چاپ دوران انتشار نیافته بود. بسیاری از نویسندگان خارجی، برای نشان دادن درجهٔ ارادت گوته به حافظ و مقام عالی خواجهٔ شیراز، بدین غزل گونه استناد جسته اند.» دیوان شرقی. ترجمهٔ شفا، ص: ۷۳.

۱۵ - منقول از دیوان شرقی، ترجمهٔ شفا، بخش «حافظ نامه» شعر تقلید، ص ۱۷۲۷،۱۷۲۶. اما با کمال تعجب مهمترین خطاب / توصیف این قطعه که حافظ را شاعر شاعران جهان می نامد، در ترجمهٔ دقیق دکتر صفوی نیامده است. برای آن که تغییر

ذایقه ای برای خوانندگان، و هم فال و هم تماشا باشد، ترجمهٔ همان جملات و عبارات را از ترجمهٔ استاد صفوی نقل می-کنیم:

«آرزو دارم سرشت قافیه هایت را بیایم

باید این تکرار بهر من هم خوش نشیند

راه را با انتخاب معنی آغاز می کنم

و سپس

واژه هایم را

سخن در قافیه به تکرار نگویم

مگر آنگاه که معنایی دگر باید،

آنگونه که تو می خواهی

آنگونه که تو می دانی،

بهتر ز همه.

(برگرفته از دست نویس ترجمه دوست دانشمندم آقای دکتر کورش صفوی- جای این قطعه درست بعد از قطعه پایان است)، واقعا جای شگفتی است. این دو ترجمه به دو روایت مختلف شبیه ترند، تا دو ترجمهٔ امین از یک متن واحد. و چنان که ملاحظه می شود، عبارت بلند بالای دلم می خواهد همه این دستورها را به کار بندم تا شعری چون تو، ای شاعر شاعران جهان سروده باشم، به شهادت ترجمهٔ دکتر صفوی، اصولا در قطعهٔ تقلید/ بخش «حافظ نامه» از دیوان شرقی گوته نیامده است. این هم گفتنی است که بنده در تجربه و سابقهٔ سی ساله خود در عالم ترجمه، کمتر شده است که ترجمه ای شیوا و شیرین را با اصل (تصادفا و تفریحی، یا از سر تحقیقی شیطنت آمیز) مقابله کنم، و حسن ظنم نسبت به آن ترجمهٔ شیوا و شیرین بر باد نرود.

۱۶ – اما کسانی که خواهان بحث و فحص بیشتر و دقیق تری در همین زمینه هستند، از چهار منبع غفلت نکنند: الف) مقدمه و متن/ ترجمهٔ شفا از *دیوان شرقی* ب) سه رساله دربارهٔ حافظ که رسالهٔ بلندبالای اولش در حدود ۵۰ صفحه با در برداشتن نص آلمانی شواهد شعری برگرفته از دیوان شرقی و ترجمهٔ سر راست آقای دکتر صفوی، تماما در همین زمینه است و در متن مقاله حاضر باز هم از آن نقل و به آن استشهاد خواهیم کرد ب) مقاله ای متین با عنوان «جلوه های عرفان در گوته و حافظ از دید تطبیقی، نوشتهٔ خانم منصوره شریف زاده، در نشریهٔ فرهنگ ویژهٔ ادبیات فارسی (سال ۸، شماره ۱، پیاپی ۱۶، زمستان ۱۳۷۲/ تجدید چاپ با تجدید نظر: بهار ۱۳۷۸ منتشر در تهران، از سوی پژوهشگاه علوم انسانی، ص ۱۱۱-۱۲۳) که

جزو منابعش یک رسالهٔ مهجور اما مهم هم آمده است: یادگار دو بیتی سال میلاد گوته. تدوین نصرالله نیک بین (تهران، علمی، ۱۳۲۹) ت) اظهار نظری جالب توجه در کتاب گوته، ترجمه شادروان احمد میرعلایی، ص ۱۰۸.

۱۷. برای آگاهی اجمالی از وضع حکام شیراز و مناسبات حافظ با آنها- حافظ نامه (از طریق فهرست اعلام و فهرست کلمات شرح شده) نوشته راقم این سطور، برای شناخت اجمالی شیراز از دید معاصران حافظ نزهة القلوب و تاریخ گزیده هر دو اثر حمدالله مستوفی، برای شناخت تفصیلی شیراز، به ویژه شیراز فرهنگی- شیراز نوشته آرتور آربری، ترجمه فریدون کاشف (تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب) نیز کتاب حافظ مندرج در پانویس شماره ۲۱ همین یادداشت ها.

۱۸. دربارهٔ وایمار و گونه - *دایرهٔ المعارت فارسی* (مصاحب). *تاریخ تمدن*. اثر ویل و آریل دورانت. جلد دهم، بخش دوم، *روسو و انقلاب*، ترجمه ضیاء الدین علائی طباطبایی (تهران، سازمان آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۰) ص ۷۵۱ – ۳۸۵ *دایرهٔ المعارف بریتانیکا* (به انگلیسی)، ۱۹۹۵، ذیل «وایمان، و گوته»

۱۹- دربارهٔ حافظ و تیمور - حافظ نامه، (از طریق فهرست اعلام و کلمات شرح شده). نیز تیمورنامه در *دیوان شرقی*.

۲۰. دربارهٔ اندیشه ها و آثار علمی گوته + خلاصه زندگینامه علمی دانشمندان زیر نظر احمد بیرشک (تهران، بنیاد دانشنامه فارسی و شرکت انتشارات فرهنگی، ۱۳۷۴) و اثر زیر:

Dictionay of Scientific Biography. Edited by Charls Coulston Gillispie (New York, Charles Scribner's Sons, 1981) Vol 5. Pp 442-446.

۲۱. حافظ نوشته بهاء الدین خرمشاهی. سلسله بنیانگذاران فرهنگ امروز (تهران، طرح نو، ۱۳۷۳، چاپ سوم ۱۳۷۸ ص ۲۰

۲۲. دیوان شرقی. ترجمهٔ شفا، پیش گفته، ص ۱۷۱۹.

۲۳. دربارهٔ شور زندگی بی اندازه حافظ «میل حافظ به گناه» در کتاب ذهن و زبان حافظ نوشتهٔ بهاءالدین خرمشاهی (تهران، نشر نو، ۱۳۶۱، چاپ پنجم، نشر معین ۱۳۷۴).

۲۴. دربارهٔ طنز حافظ - نظری به طنز حافظ در کتاب چهارده روایت، نوشتهٔ بهاءالدین خرمشاهی (تهران، نشر پرواز، چاپ دوم ۱۳۶۸). نیز مقاله ای از طنزپرداز هنرمند معاصر آقای ابوالفضل زرویی نصرآباد (ملانصرالدین)، در سالنامهٔ گل آقا، سال ۱۳۷۵. دربارهٔ طنز گونه تحقیق نکرده ام. فقط برای خالی نبودن عریضه یادآور می شوم که در آغاز بخش «خلد نامه» (آخرین بخش از دوازده بخش از دیوان شرقی که ترجمه شده است) می گوید: «اگر بهشت حوری نداشت، دیگر به چه چیزش می توانستم دل خوش کنم؟ یک نمونه دیگرش این است که در ایام پیری و پختگی نخستین داستان تراژیک (بلکه سانتیمانتالیستی) خود یعنی رنج های جوانی ورنر را که اشکها و آه ها و حتی خودکشی ها به بار آورده بود، دست می انداخت.

۲۵- دیوان شرقی ترجمهٔ شفا، پیش گفته، ص ۱۷۸۴، ۱۸۱۱

۲۶ – دربارهٔ اوج و اهمیت هنرگوته از جمله، مقاله توماس مان به نام «فاوست گوته که در سال ۱۹۳۸ به انگلیسی در دانشگاه پرینستون آمریکا القاء و سپس در مجموعه مقالات او چاپ شده (نیویورک، انتشارات Alfred Knops ۱۹۳۹) مراجعه کرد. و در اغلب پیش از دو هزار کتاب، و چندین هزار مقاله ای که در دو قرن اخیر درباره گوته به هر زبانی نوشته اند اشارتی به اعتقاد عمیق او به هنر، آمده است.

۲۷.گوته. اثر تی جی، رید ترجمه میرعلایی، پیش گفته، ص ۲۳ و ۲۴ نیز درباره اینکه شیوه گوته آمیزه ای از رمانتی سیستم، کلاسی سیسم و سمبولیسم است کتاب زیر– پیش گفته، ص ۲۵۲ – ۲۵۷

Makers of Nineteenth Century Culture

۲۸– تاریخ تمدن اثر ویل و آریل دورانت، پیش گفته، ج ۱۰/۷۲۴

29 -Merriam Webster's Encyclopedia of Literature (Spring field, Massachusetts,1995)pp. 1076-1077.

همچنین کتاب پیش گفته در ذیل مدخل Stolberg- Stolberg (اشتولبرگ – اشتولبرگ) که دو برادر از اعضای برجستهٔ این نهضت/ نحله را معرفی می کند. نیز دایرهٔ المعارف فارمی ج۲/ ۱۴۵۸ ذیل مدخل «شتورم اوند در انگ» که می نویسند: «از لحاظ فلسفی این نهضت جنبهٔ همه خدایی داشت. افکار ژ.ژ. روسو محرک این نهضت بود، ولی منابع مسنقیم آن هردو، لسینگ، و دیگران بودند، با طلوع این نهضت، نویسندگان آلمانی رهبران فرهنگی اروپا گردیدند. شخصیت برجستهٔ نهضت گوته و آخرین شخصیت عمدهٔ آن شیلر بود. از سایر پیروان آن علاوه بر آنها که ذکر شد لنتس و مولر را می توان نام برد؛ نیز تاریخ تمدن اثر ویل و آریل دورانت، پیش گفته، ج ۱۰ / ۷۶۲ به بعد.

۳۰. مقالهٔ «قرآن و اسلوب هنری حافظ» در کتاب ذهن و زبان حافظ. پیش گفته، همچنین حافظ، نوشته نگارندهٔ این سطور، از سلسله بنیانگذاران فرهنگ ایران، پیش گفته، در بحث از سبک هنری حافظ.

۳۱. دایرهٔ المعارف فارسی، ج ۲/ ۱۸۲۰، ۲۴۲۵؛ همچنین نقد و بررسی آن در کتاب گوته. نوشته تی جی، رید– ترجمه احمد میرعلایی پیش گفته فصل چهارم نیز یکی از بهترین مقالات در معرفی و تحلیل آن در دایرهٔ المعارف دین (به انگلیسی)، زیر نظر میرچا الیاده، ج ۵/۲۰۰ ۳۰۱ آمده است. همچنین یکی از بهترین توصیفات محتویات فاوست ظاهرا بی شکل/ پاشان در دایرهٔ المعارف بریتانیکا، ج ۲۰/ ۱۳۷ آمده است. نیز دانشنامهٔ ادبیات (به انگلیسی) پیش گفتهٔ ذیل «ناوست». همچنین فرهنگ ادبیات جهان. تالیف، زهرای خانلری (تهران، خوارزمی ۱۳۷۵) مدخل «گوته» و از همهٔ منابع یاد شده مهمتر، مقاله ای است تحت عنوان Goethe Faits که متن سخنرانی توماس مان است که اصلا به انگلیسی در سال ۱۹۳۸ در آمریکا، در دانشگاه پرینستون القاء گردید و سپس در مجموعهٔ دوم مقالات او در سال ۱۹۳۹ در نیویورک، از سوی Alfred Knops چاپ شده است. گفتنی است که فاوست تاکنون در سه ترجمه با شرح/ تعلیقات کم یا زیاد، منتشر گردیده است: ۱) ترجمهٔ شادروان اسدالله مبشری که احتمالا از ترجمه فرانسوی صورت گرفته است. (آگاه، ۶۳، ۲) ترجمهٔ خلاصه شده آقای حسن شهباز در دو مجلد با توضیحات نسبتا فراوان، که از سوی انتشارات علمی انتشار یافته است. (تهران، ۱۳۶۳) ۳) سومین و شاید

خوشخوان ترین ترجمه آقای م. ا. به آذین است. با تعلیقات اندک، این ترجمه از روی دو ترجمه منظوم و منشور فرانسوی صورت گرفته است (تهران، نیلوفر، ۱۳۷۶).

۳۲. درد جاودانگی. اثر میگل د اونامونو، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، (تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۰) ص ۲۵۴. چاپ های دوم و سوم این کتاب را نشر البرز در ۱۳۷۰ و ۱۳۷۵ انجام داده است، و این قول را در فصل آخر این کتاب می توان یافت.

۳۳ –مقاله «گوته» نوشته آرنولف تسوایگ Amul Zweig در دایرهٔ المعارت فلسفه با این مشخصات:

The Enclopedia of Philosophy Edited by Paul Edwards (New York, London, Macmillan and Collier, 1967, 1972,...) Vol. 3. P 363.

34- Routledge Encyclopedia of Philosophy. (London, Routledge,1999)

۳۵. کتاب زندگی و اندیشه کانت اثر کاسیرر، با نقل قول یک صفحه ای از گوته آغاز می شود که در آغاز آن می گوید: هر فلسفه اگر آرزوی آن را دارد که مقبول و ماندگار شود، باید برای زندگی معنا و اهمیت داشته باشد. نگاه کنید به:

Kant's Life and Thought, by Ernest Cassirer. Translated by James Haden. (New Haven and London, Yale University

۳۶. درد جاودانگی، پیش گفته، ص ۱۸۶.

۳۷. مقالهٔ «گوته» نوشته آرنولف تسوایگ پیش گفته، ص ۳۶۴

۳۸. دیوان شرقی، ترجمه شفا، پیش گفت، ص ۱۷۰۲.

۳۹. مقالهٔ «گوته» آفریدگار سخن، در کتاب مقالات توماس مان، ترجمه ابوتراب سهراب، پیش گفته، ص ۶ .

۴۰ – واژهٔ اصلی آلمانی در برابر خوش دین این است: hypistarier سه رساله نوشته بورگل، پیش گفته، ص ۳۸.

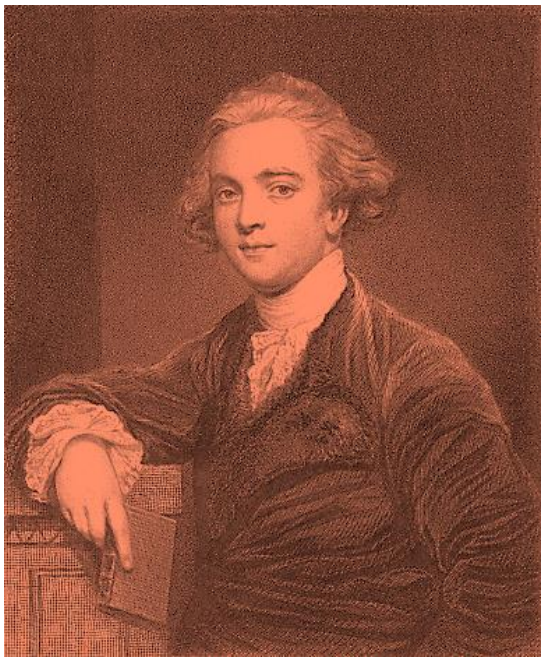
۴۱– مقالات توماس مان پیش گفته، ص ۱۰

۴۲. کتاب حافظ. نوشتهٔ راقم این سطور، از سلسله بنیانگذاران فرهنگ امروز، فصل ها و مبحث هایی که به اندیشهٔ دینی حافظ مربوط است و نیز این بحث که «چرا حافظ به جای تعصب، تساهل دارد».

۴۳. مثنوی معنوی، مولانا جلالدین محمد بلخی رومی معروف به مولوی. بر اساس نسخهٔ قونیه مکتوب به سال ۶۷۷ و مقابله با تصحیح و طبع نیکلسون تصحیح، مقدمه و کشف الابیات از قوام الدین خرمشاهی، (تهران، نیلوفر، ۱۳۷۵، چاپ دوم ۱۳۷۸) بیت های ۲۰۶ و ۲۰۷ از دفتر اول. همین نسخه –(قونیه) را دوست دانشورم مثنوی شناسی نامدار معاصر استاد عبدالکریم سروش هم تصحیح کرده اند.

The First to Translate Hafez into Persian

Prof. Nsser kanani - Berlin



Sir William Jones (1746-1794)

آرمان: با سپاس از پروفسور ناصر کنعانی، جهت حفظ اصالت کامل این نوشته که حاوی ترجمه های انگلیسی از اشعار حافظ و مقایسهٔ ترجمه ها با اصل فارسی آن است، کل نوشته را برای خوانندگان انگلیسی زبان به زبان اصلی آن منتشر می کنیم. امیدواریم در فرصت های بعدی متن فارسی این جستار نیز تقدیم شود.

Hafiz is most assuredly a poet worthy to sup with gods.

Sir William Jones

William Jones, a British philologist, judge, orientalist and scholar of ancient India, was born on September 28, 1746 in London. His father, also named William Jones (1675-1749), was a famous mathematician from Wales and noted for introducing the use of the symbol π for the number 3.14, which is the ratio of a circle's circumference to its diameter. The father died when his son was three years old, and his wife Mary had to take care of the upbringing of their son William.

It soon turned out that William was a linguistic prodigy. In addition to his native languages English and Welsh he quickly learned at an early age Greek and Latin,

which he could not only read but also write with fluency and grace, both in verse and prose. According to Wikipedia, by the end of his life William Jones knew eight languages with critical thoroughness, was fluent in a further eight, with a dictionary at hand, and had a fair competence in another twelve.

1753 William was sent to school and later on in 1764 to University College, Oxford where he studied oriental literature and graduated in 1768. During his study he perfected himself in Persian and Arabic. His primary source in acquiring Persian was Meninski's "*Thesaurus linguarum orientalium*[1]."

At the age of 22 William Jones had already a reputation as an accomplished English philologist and orientalist. To give an idea of his linguistic abilities, it will suffice to mention that when Christian VII of Denmark visited England in 1768, he brought with him a biography of the Persian king Nader Shah (1736-1747), whose spectacular career as a warrior and conqueror had fired the imagination of the Europeans.[2] The author of this biography, titled "***Jahāngoshā-ye Nāderi,***" was the historian Mirzā Mehdi Khān Astarābādi (died 1759), the chief secretary, advisor, and confidant of Nader Shah. Christian requested the twenty-two-year-old Jones to translate the manuscript from Persian into French, which he did, a laborious task for which he received no money.[3] The translation, titled "*L' Histoire de Nader Chah,*" appeared two years later in Paris. Christian praised Jones's translation highly and unreservedly and made him a member of the Royal Society of Copenhagen, an act, which heightened Jones's reputation as an oriental scholar. A year later, 1773, Jones published "*An Introduction to the History of the Life of Nader Shah*" containing a description of Asia, a short history of Persia, and an essay on oriental poetry.

Literary encounter with Hafez

Early in 1768, at the time when the Hungarian orientalist Count Károly Reviczky (1737-1793) was involved in translating some of the *ghazals* of Hafez into Latin,

---

[1] "گنجینه زبان های شرقی" (چهار جلد، سال انتشار:۱۶۸۰در شهر وین).

[2] The British academic Michael Axworthy (1962-2019) nicknamed Nader Shah *Napoleon of Persia.* See:

"*The Sword of Persia: Nader Shah, from Tribal Warrior to Conquering Tyrant*". I. B. Tauris, London and New York, 2006, pp. 17-19.

[3] One has to remember that Christian VII, King of Denmark from 1766 to 1808, was mentally ill and for most of his reign only nominally king. Therefore, there is a good case to believe that it was not the king, but his progressive-minded German doctor and "de facto regent" of Denmark, Count Friedrich Struensee (1737-1772), who requested Jones to translate the biography of Nader Shah.

Jones met him in London and found in him the person with whom he could carry on a scholarly and critical discussion about Persian poetry. Within a year of their meeting Count Reviczky left England but continued to correspond with Jones on Persian and Arabic poetry. It was through this acquaintance that Jones grew to know and love Hafez's poesy. In April 1768, he wrote to his mentor and friend:

> Our Hafiz is most assuredly a poet worthy to sup with gods; every day I take pleasure in his work, which daily gives me more delight by its charm and attractive style.[1]

Jones's biographer John Shore (1751-1834), better known as Lord Teignmouth, observed:

> His [Jones's] life was permanently changed by his first reading of Hafiz, and for about six years he engaged in advocating the claims of Eastern poetry.[2]

A Grammar of the Persian Language

The English East India Company (EIC) that was founded in 1600 as a merchant company for India trade and outlasted until 1874 established the basis for the almost 200-year British colonial rule over India. The Company became increasingly a great territorial power in that country, and an acquaintance with the Persian language, which was the *lingua franca* of the Mughal court, was indispensably necessary for its civil and military servants.

Being aware of the importance of the Persian language in Britain's colonial relationship with India Jones published in 1771 "*A Grammar of the Persian Language*" in the hope that the East India Company would use it as a training manual for its officers wanting to learn the language. On the book cover shown in Figure 1 one can see Jones's pen name یونس اوکسفردی.

[1] Cannon Garland (Editor): "*The Letters of Sir William Jones*," two Volumes, Oxford, 1970, Vol. 1, p. 5.

[2] Lord Teignmouth: "*The Works of Sir William Jones with the Life of the Author in Thirteen Volumes*," Vol. II, London, 1807, p. 146.

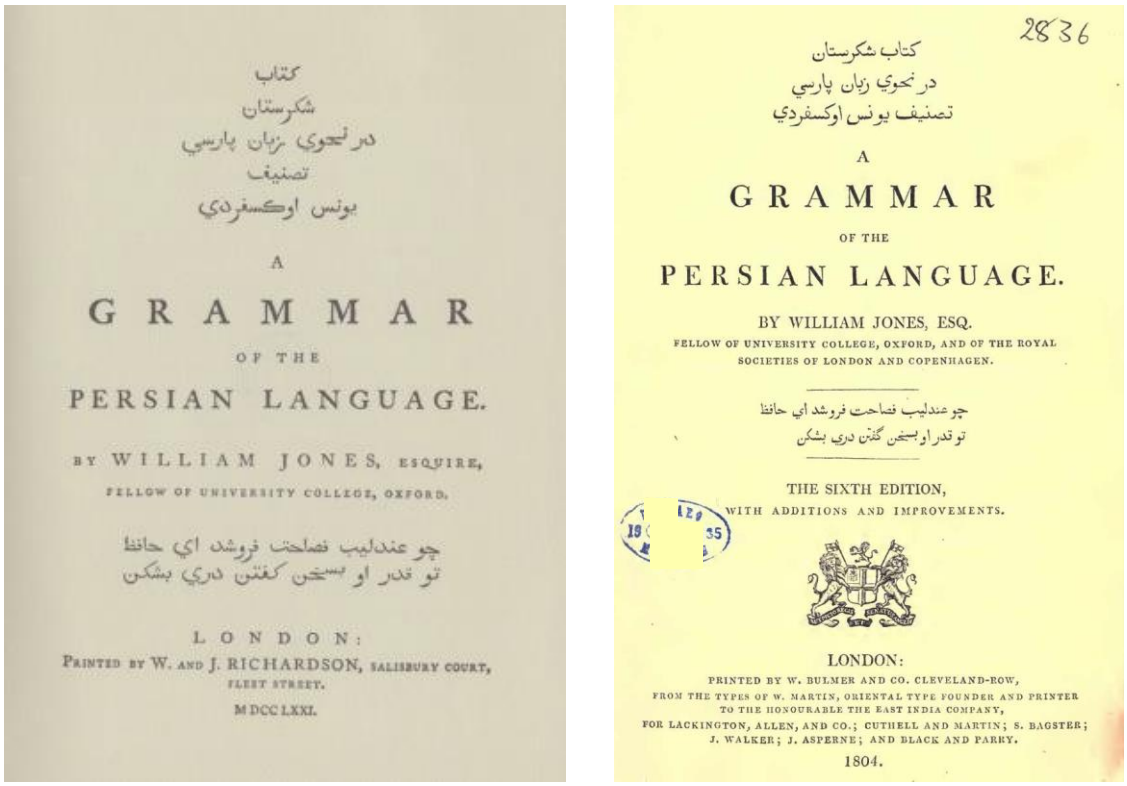


Figure 1: The cover of Jones's Persian Grammar (1. and 6. Edition)

In his introduction Jones stated:

> "The Persian language is rich, melodious, and elegant; it has been spoken many ages by the greatest Princes in the politest courts of Asia and a number of admirable works have been written in it by historians, philosophers, and poets, who found it capable of expressing with equal advantage the most beautiful and the most elevated sentiments.[1]

Jones's "*A Grammar of the Persian Language*" proved to be one of the best grammar texts ever published in English about a language the Western world considered "exotic" and went through several editions. As Robert Irwin, a British scholar of Arabic and Middle Eastern History put it:

> Jones's Grammar of the Persian language was really of more use to poets than to imperial administrators, as he was more interested in introducing

[1] "*A Grammar of the Persian Language*," p. i

> Persian poets to a European audience than he was in producing a crib for merchants and administrators working in exotic parts.[1]

And the American semantic scholar Kurt A. Johnson commented:

> For Jones, the primary reason for Britons to learn Persian was not to make it easier for them to administer the colony, but rather to gain a better appreciation of 'Eastern' poetry. Jones sought to foster that appreciation by demonstrating how European poetry resounded with aesthetic echoes from Persian poetry.[2]

Translation of the poems of Hafez

Jones introduced his "*Grammar*" with the following remark:

> The learner is supposed to be acquainted with the common terms of grammar, and to know that the Persians write their characters from the right hand to the left.

He then explained – after a detailed discussion of the Persian alphabets – the grammatical rules of the Persian language using Persian poems. To this end he included also a number of Hafez's poems in Persian together with their English versions and explained them by every trick in the book. His aim was to attract Europeans to the idea that Persian literature might help them to enrich their own.

Jones's first translation called *A Persian Song of Hafiz* was a paraphrase of one of the most famous *ghazals* of Hafez namely the one with the opening verse *Agar ān Tork-e Shirazi*.....

He noted:

> The wildness and the simplicity of this Persian song pleased me so much, that I have attempted to translate it in verse: the reader will excuse the singularity of the measure which I have used, if he considers the difficulty of bringing so many eastern proper names into our stanzas. I have endeavoured, as far as I was able, to give my translation the easy turn of the original; and I have, as nearly as possible, imitated the cadence and accent of the Persian measure; from which every reader, who understands musick, will

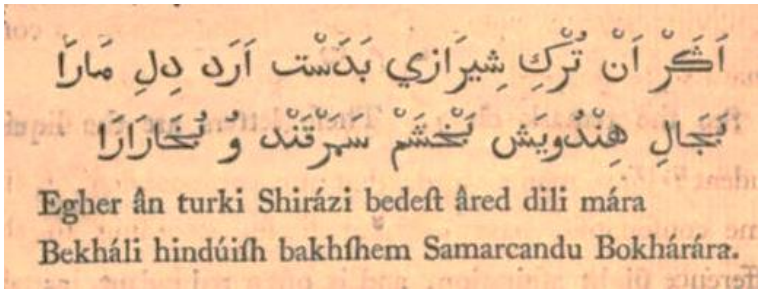
[1] Robert Irwin: "*For Lust of Knowing: The Orientalists and their Enemies*," Penguin Books, London, 2006, p. 122.

[2] Kurt Andrew Johnson: "*Sir William Jones and Representations of Hinduism in British Poetry, 1784-1812*," PhD University of York, Department of English and Related Literature 2010, p. 45.

perceive that the Asiatick numbers are capable of as regular a melody as any air in Metastasio[1].[2]

To raise awareness of the difficulties facing anyone who wished to translate Hafez, Jones noted:

> I shall transcribe the first ode of Hafiz that offers itself, out of nearly three hundred that I have paraphrased: when the learner is able to understand the images and allusions in the Persian poems, he will see a reason in every line why they cannot be translated literally into any European language.


اَگَر اَن تُرکِ شیرَازي بَدَسْت اَرَد دِلِ مَارا
بَخالِ هِنْدُویَش بَخشَم سَمَرْقَنْد و بُخارارا
Egher ân turki Shirázi bedeſt âred dili mára
Bekháli hindúiſh bakhſhem Samarcandu Bokhárára.

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را	به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را
بده ساقی می باقی که در جنّت نخواهی یافت	کنار آب رکن آباد و گلگشت مصلا را
فغان کاین لولیان شوخ شیرینکار شهرآشوب	چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را
ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنیست	به آب و رنگ و خال و خطّ چه حاجت روی زیبا را
حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو	که کس نگشود و نگشاید بحکمت این معما را
من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم	که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را
نصیحت گوش کن جانا که از جان دوستتر دارند	جوانان سعادتمند پند پیر دانا را
بَدَم گفتی و خرسندم عفاک الله نکو گفتی	جواب تلخ میزیبد لب لعل شکرخوارا
غزل گفتی و دُرّ سُفتی بیا و خوش بخوان حافظ	که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

Sweet maid, if thou wouldst charm my sight,

And bid these arms thy neck infold;

[1] Pietro Metastasio (1698-1782) was an Italian poet and dramatist.

[2] "*A Grammar of the Persian language*," p. 137.

That rosy cheek, that lily hand,
Would give thy poet more delight
Than all Bocára's vaunted gold,
Than all the gems of Samarcand.
Boy, let yon liquid ruby flow,
And bid thy pensive heart be glad,
Whate'er the frowning zealots say:
Tell them, their Eden cannot show
A stream so clear as Rocnabad,
A bow'r so sweet as Moselláy.
O! when these fair perfidious maids,
Whose eyes our secret haunts infest,
Their dear destructive charms display;
Each glance my tender breast invades,
And robs my wounded soul of rest,
As Tartars seize their destin'd prey.
In vain with love our bosoms glow;
Can all our tears, can all our sighs
New lustre to those charms impart?
Can cheeks, where living roses blow,
Where nature spreads her richest dies,
Require the borrow'd gloss of art?
Speak not of fate—ah! change the theme,
And talk of odours, talk of wine,
Talk of the flow'rs that round us bloom:
'Tis all a cloud, 'tis all a dream;
To love and joy thy thoughts confine,
Nor hope to pierce the sacred gloom.

Beauty has such resistless pow'r,
That ev'n the chaste Egyptian dame
Sigh'd for the blooming Hebrew boy:
For her how fatal was the hour,
When to the banks of Nilus came
A youth so lovely and so coy!
But ah! sweet maid, my counsel hear;
(Youth should attend when those advise
Whom long experience renders sage);
While music charms the ravish'd ear,
While sparkling cups delight our eyes,
Be gay; and scorn the frowns of age.
What cruel answer have I heard!
And yet, by heav'n, I love thee still:
Can aught be cruel from thy lip?
Yet say, how fell that bitter word
From lips which streams of sweetness fill,
Which nought but drops of honey sip?
Go boldly forth, my simple lay,
Whose accents flow with artless ease
Like orient pearls at random strung;
Thy notes are sweet, the damsels say,
But oh! far sweeter, if they please
The nymph for whom these notes are sung!

With his *A Persian Song of Hafiz*, which was the first poem of Hafez to appear in English, William Jones set the fashion of finding an ode-like equivalent for the Persian *ghazal*. In this context the following comments seem appropriate:

Firstly: Since Persian pronouns have no gender distinction the Persian pronoun for the third person '*u*' may be translated as "he", or "she." By the same token, the gender of the *Turk from Shiraz* was and still is open to debate. Was the *Turk from Shiraz* male or female, a real person or an imaginary one? There is no clear answer to this question. Jones chose to use the expression *Sweet maid* for the *Turk from Shiraz*.

Secondly: Jones's verse translation introduced a significant change in the *ghazal* practice. According to an old literary tradition the Persian original contains the poet's pen name, Hafez, in the last line; Jones's English version does not.

Thirdly: It should be pointed out that the term *ghazal* occurs 26 times in the ***Divan* of Hafez**. The first place where it appears is in the final couplet of this very *ghazal* translated by Jones. He obviously preferred to ignore the term in his English version.

By his *A Persian Song of Hafiz* Jones made one of his most important contributions to English poetry. The British scholar of Persian and translator Samuel Robinson (1794-1884) was of the opinion that the most beautiful rendering of a Persian ode into English was the exquisite *A Persian Song of Hafiz*. In his book "*Persian poetry for English readers*" he remarked:

> It is impregnated throughout with the Oriental spirit; but when we find that the twenty-one words of the first couplet of the original, literally translated into English prose, are transmuted into thirty-eight in the version, we naturally wish to know how far the beauties we admire, and the thoughts and images which are presented to us, really exist in the original text, or are introduced by the copyist to render his imitation more conformable to the Western style and the taste of the European reader.[1]

The Anglo-Irish writer Louisa S. Costello (1799-1870) raised the question:

> Who is there that is not familiar with those beautiful verses of Sir William Jones, translated from Hafiz? [2]

Arthur J. Arberry (1905-1969), the British scholar of Persian and Islamic studies, called Jones *the father of Persian studies in the west* and remarked:

---

[1] Samuel Robinson: "*Persian poetry for English readers*," MDCCCLXXXIII (1883), p. 393.

- [2] Louisa Stuart Costello: "*The Rose Garden of Persia*," London, MDCCCLXXXVII (1887), p. ix.

> *A Persian Song of Hafiz*, celebrated translation, introduced Ḥāfiẓ of Shīrāz to the literary world of London and Europe.[1]

Garland H. Cannon (1924-?), one of William Jones's biographers, noted:

> Inclusion of "A Persian Song of Hafiz" helped ensure the book's success. Among Jones's contributions to the development of Persian Studies in Europe, none was more consequential than his paraphrasing of several of Háfiz's lyrics. None bore sweeter fruits than his version of "Shírazí Turk."[2]

Referring to Jones's "*Grammar*," the British author and editor, Olive Classe, made the following comment on his *A Persian Song of Hafiz*:

> Hāfiz was introduced to English-speaking readers through Sir William Jones's version of one of his ghazal, titled "A Persian Song of Hafiz" published in his Grammar of the Persian's language (1771). Jones, who admired the poem's "wildness and simplicity" translated it into verse. [3]

The British scholar Thomas Wrighton, on his part, made the following remark on Jones's *A Persian Song of Hafiz* and also practiced some criticism as he wrote:

> If the average English man were asked what he knew of Hafiz he would probably recite Sir William Jones's elegant lines:
>
> *Sweet maid, if thou wouldst charm my sight,*
>
> *And bid these arms thy neck infold;*
>
> *That rosy cheek, that lily hand,*
>
> *Would give thy poet more delight*
>
> *Than all Bocara's vaunted gold,*
>
> *Than all the gems of Samarcand.*
>
> This is all very pretty, but unfortunately it is not Hafiz. The slim, seductive beauty whom Hafiz sings had neither a rosy cheek nor a white hand. What she really could boast was a black mole, which in the East is regarded as one of the most coveted accompaniments—an enhancer, indeed—of female

[1] Arthur John Arberry: "*Persian Jones*," *Asiatic Review* 40, London, 1944, pp. 186-189.

[2] Garland Hampton Cannon: "*The Life and Mind of Oriental Jones. Sir William Jones, the father of modern linguistics*," Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1990, p. 39.

[3] Olive Classe: "*Encyclopaedia of Literary Translation into English: A-L*," Taylor & Francis, 2000, p. 600.

beauty; hence it was the lady's mole, and not for her rosy cheek, which, by the by, was really green, that Hafiz in his ecstasy would have thrown away two whole cities. As for the concluding stanza of Jones's poem there is not in it a single word or thought that corresponds with the actual utterance of Hafiz.[1]

Lord Byron's parody

To illustrate William Jones's literary impact suffice it to say that the famous English poet Lord Byron (1788-1824), who admired Jones's skill in poetic technique, particularly his translation of *A Persian Song of Hafiz* and even planned a visit to Persia to see everything for himself, wrote a lengthy parody of *A Persian Song of Hafiz* in 1811, called *Bar Maid*. In this parody, which was not published during his lifetime[2], Byron skillfully retained the exact form of versification of Jones's translation:

Hafez/Jones	Byron's parody
Sweet maid, if thou wouldst charm my sight,	*Bar Maid, if for this shilling white,*
And bid these arms thy neck infold;	*Thoud'st let me love, nor scratch or scold,*
That rosy cheek, that lily hand,	*That ruddy cheek and ruddier hand*
Would give thy poet more delight	*Would give my Bardship more delight*
Than all Bocara's vaunted gold,	*Than all the ale that e'er was sold,*
Than all the gems of Samarcand.	*Than even a pot of "Cyder-And"*
Boy, let yon liquid ruby flow,	*Girl, let your stupid booby go*
And bid thy pensive heart be glad,	*And bid him bring a pint of Beer –*
Whate'er the frowning zealots say:	*Whate'er the droning Vicar swear*
Tell them, their Eden cannot show	*Tell him, his Living cannot show*
A stream so clear as Rocnabad,	*A tap at once so strong and clear,*
A bow'r so sweet as Moselláy	*A sofa like this Elbow chair.*

[1] Thomas Wright: "*The life of John Payne*," T. F. Unwin, London, 1919, p. 115.

[2] *Bar Maid* appeared for the first time in 1980 in the Oxford edition of "*Byron's Complete Poetical Works*," edited by Jerome McGann (Vol. I, p. 342.)

O! when these fair perfidious maids,	*Oh! when these ogling Chambermaids*
Whose eyes our secret haunts infest,	*Whose fingers fumble beds of down,*
Their dear destructive charms display;	*Their dear expensive charms display,*
Each glance my tender breast invades,	*Each glance my dwindling cash invades*
And robs my wounded soul of rest,	*And robs my purse of half a crown,*
As Tartars seize their destin'd prey.	*As footpads on the Turnpike way.*

With regard to Lord Byron's parody, Anna Camilleri, who has authored a number of books on him, remarked:

> The most fascinating element of Byron's parody is his use of formal mirroring. For example, in the rhyme scheme of the first stanza, Byron exactly replicates Jones.[1]

To explain the principal rules of the Persian grammar and the subtleties of the language itself, Jones selected many illustrative examples from Hafez's poems and included them together with their English translations in his "*Grammar*." All his examples are reproduced below respecting his order:

ساقی بیار باده که آمد زمان گل تا بشکنیم توبه دگر در میان گل

حافظ وصال گل می طلبی همچو بلبلان جان کن فدای خاک ره باغبان گل

Boy, bring the wine, for the season of the rose approaches;

let us again break our vows of repentance in the midst of the roses.

O Hafiz, thou desirest, like the nightingales, the presence of the rose:

let thy very soul be a ransom for the earth where the keeper of the rose-garden walks!

رفتم به باغ صبحدمی تا چنم گلی آمد به گوش ناگهم آواز بلبلی

One morning I went into the garden to gather a rose,

when on a sudden the voice of a nightingale struck my ear.

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبکباران ساحل ها

- [1] Anna Camilleri: "*Byron's Harem Heroines, the Vindication and a Vulgar Error*," in: "*Byron's Religions*," edited by Peter Cochran, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 224.

The night is dark; the fear of the waves oppresses us, and the whirlpool is dreadful!

How should those, who bear light burdens on the shores, know the misery of our situation?

خوشا شیراز و وضع بی مثالش خداوندا نگه دار از زوالش

Joy be to Shiraz and ist charming borders!

O heaven, preserve it from decay!

بمی سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بیخبر نبود ز راه و رسم منزلها

Tinge the sacred carpet with wine, if the master of the feast orders thee;

for he that travels is not ignorant of the ways and manners of the banquet-houses.

یا رب آن شاهوش ماه رخ زهره جبین دُرّ یکتای که و گوهر یک دانه کیست

O heaven! whose precious pearl, and whose inestimable jewel is that royal maid,

with a cheek like the moon, and a forehead like Venus?

میخواره و سرگشته و رندیم و نظرباز وانکس که چنین نیست در این شهر کدامست

We are fond of wine, wanton, dissolute, and with rolling eyes;

who is there in this city that has not the same vices?

راهیست راهِ عشق که هیچش کناره نیست آنجا جز آنکه جان بسپارند، چاره نیست

The path of love is a path to which there is no end,

in which there is no remedy for lovers, but to give up their soul.

آن طرّه که هر جعدش صد نافهٔ چین ارزد خوش بودی اگر بودی بوییش ز خوشخویی

Those locks, each curl of which is worth a hundred musk-bags of China,

would be sweet indeed if their scent proceeded from sweetness of temper.

هم جان بدان دو نرگس جادو سپرده ایم هم دل بدان دو سنبل هندو نهاده ایم

We have given up all our souls to those two enchanting narcissus's (eyes),

we have placed all our hearts on those two black hyacinths (locks of hair).

فروغ جام و قدح نور ماه پوشیده عذار مغبچگان راه آفتاب زده

The brightness of the cup and the goblet obscures the light of the moon;
the cheek of the young cup-bearers steal the splendour of the sun.

نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد عالم پیر دگرباره جوان خواهد شد

The breath of the western gale will soon shed musk around;
the old world will again be young.

به سعی خود نتوان برد گوهر مقصود خیال توست که این کار بیحواله برآید

It is impossible to attain the jewel of thy wishes by thy own endeavours;
it is a vain imagination to think that it will come to thee without assistance.

درد عشقی کشیده‌ام که مپرس زهر هجری چشیده ام که مپرس

I have felt the pain of love; ask not of whom:
I have tasted the poison of absence; ask not from whom.

گو شمع میارید در این جمع که امشب در مجلس ما ماهِ رخِ دوست تمامست

در مجلسِ ما عطر میامیز که جانرا هر دو ز سر زلف تو خوش بوی مشامست

Say, bring no tapers into our assembly, fort his night
the moon of my beloved's cheek is at its full in our banquet;
Sprinkle no perfume in our apartment, for to our minds
the fragrance the constantly proceeds from thy locks is sufficiently pleasing.

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

When the sun of the wine shall rise from the east of the cup,
a thousand tulips will spring from the garden of the cup-bearer's cheek.

زین خوش رقم که بر گل رخسار می‌کشی خط بر صحیفه گل و گلزار می‌کشی

With that sweet hue which thou bearest on the rose of thy cheek,
thou drawest a line over the face of the garden-rose.

ندانم از چه سبب رنگ آشنایی نیست سَهی قدانِ سیَه چشمِ ماه سیما را

I know not why the damsels tall as cypress, with black eyes bright as the moon,

Have not the colour of love.

رونق عهد شبابست دگر بُستان را می رسد مژدهٔ گل بلبل خوش الحان را

The brightness of youth again returns to the bowers;

the rose finds joyful tidings to the nightingale with sweet notes.

صبحست ساقیا قدحی پرشراب کن دور فلک درنگ ندارد شتاب کن

خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد گر برگ عیش میطلبی ترک خواب کن

It is morning; boy, fill the cup with wine:

the rolling heaven makes no delay; therefore hasten.

The sun of the wine rises from the east of the cup:

if thou seekest the delights of mirth, leave thy sleep.

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

O western breeze, say thus to yon tender faun, thou

hast confined us to the hills and deserts.

یا رب آن آهوی مشکین به ختن بازرسان وان سهی سرو خرامان به چمن بازرسان

O heaven! bring that musky fawn back to Khoten;

bring back that tall waving cypress to its native garden.

نسیم زلفت اگر بگذرد بتربت حافظ ز خاک کالبدش صد هزار لاله برآید

If the gale shall waft the fragrance of thy locks over the tomb of Hafiz,

a hundred thousend flowers will spring from the earth that hides his cores.

به بوی نافه ای کآخر صبا زان طُرّه بگشاید ز جَعدِ زلف مشکینش چه تاب افتاد در دلها

When the zephyr disperses the fragrance of those musky locks,

what ardent desire inflames the hearts of thy admirers.

تا غنچهٔ خندانت دولت به که خواهد داد ای شاخ گل رعنا از بهر که می رویی

Ah! to whom will the smiling rose-bud of thy lips give delight?

O sweet branch of a tender plant! for whose use dost thou grow?

گوشم همه بر قولِ نی و نغمه چنگست چشمم همه بر لعلِ لب و گردش جامست

My ear is continually intent upon the melody of the pipe, and the soft notes of the lute:

my eye is continually fixed upon thy rubied lip, and the circling cup.

صبا به تهنیت پیر می فروش آمد که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد

The zephyr comes to congratulate the old keeper of the banquet-house,

that the season of mirth, joy, wantonness, and wine is coming.

می خواه و گل افشان کن از دهر چه می جویی این گفت سحرگه گل بلبل تو چه می گویی

Call for wine, and scatter flowers around; what favour canst thou expect from fortune?

so spake the rose this morning; O nightingale! what sayst thou to her maxim?

The next *ghazal* fully translated by Jones into English and included to his Persian grammar was the following:

گل بی رخِ یار خوش نباشد بی باده بهار خوش نباشد

طَرفِ چمن و طوافِ بستان بی صوتِ هَزار خوش نباشد

رقصیدن سرو و حالتِ گُل بی لاله عذار خوش نباشد

با یارِ شکرلبِ گل اندام بی بوس و کنار خوش نباشد

باغ گل و مُلّ خوشست امّا بی صحبت یار خوش نباشد

هر نقش که دستِ عقل بندد بی نقشِ نگار خوش نباشد

جان نقدِ مُحَقَّر است حافظ از بهرِ نثار خوش نباشد

The rose is not sweet without the cheek of my beloved;

the spring is not sweet without wine.

The borders of the bower, and the walks of the garden

are not pleasant without the notes of the nightingale.

The motion of the dancing cypress and of the waving

flowers is not agreeable without a mistress whose cheeks are like tulips.
The presence of a damsel with sweet lips and a rosy
complexion is not delightful without kisses and dalliance.
The rose-garden and the wine are sweet, but they are not
really charming without the company of my beloved.
All the pictures that the hand of art can devise are not
agreeable without the brighter hues of a beautiful girl.
Thy life, O Hafiz, is a trifling piece of money, it is
not valuable enough to be thrown away[1] *at our feast.*[2]

Poems consisting chiefly of translations from the Asiatick Languages

Another early work by William Jones dealing with topics as diverse as linguistics, literature, history, archaeology, natural history and the law was "*Poems consisting chiefly of translations from the Asiatick Languages*" published 1772 in Oxford (Figure 2).

As one can see, the volume contained also two essays, one titled *On the Poetry of the Eastern nations* and the other *On the Arts, commonly called Imitative.* In his first essay Jones mentioned a manuscript at Oxford that contained the lives of one hundred and thirty five of the finest Persian poets and added,

> ...most of whom left very ample collections of their poems behind them: but the versifiers, and moderate poets are without number in Persia.

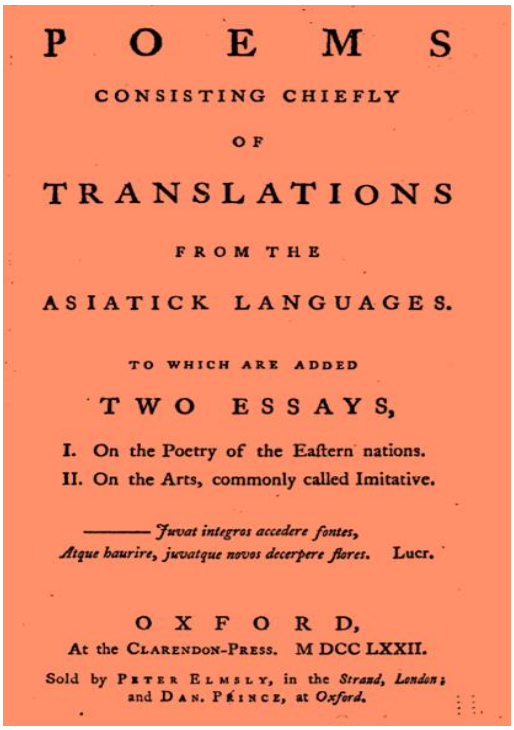
He then continued:

> This delicacy of their lives and sentiments has insensibly affected their language, and rendered it the softest, as it is one of the richest, in the world: it is not possible to convince the reader of this truth, by quoting a passage from a *Persian* poet in *European* characters; since the sweetness of sound cannot be determined by the sight, and many words, which are soft and musical in the mouth of a *Persian*, may appear very harsh to our eyes, with a number of consonants and gutturals: it may not, however, be absurd to set down in this

[1] According to an old Persian custom money was thrown among the guests at a bridal feast.

[2] "*A Grammar of the Persian Language*," pp. 133-135.

place, an Ode of the poet *Hafiz*, which, if it be not sufficient to prove the delicacy of his language, will at least show the liveliness of his poetry.



POEMS

CONSISTING CHIEFLY

OF

TRANSLATIONS

FROM THE

ASIATICK LANGUAGES.

TO WHICH ARE ADDED

TWO ESSAYS,

I. On the Poetry of the Eaſtern nations.
II. On the Arts, commonly called Imitative.

——— *Juvat integros accedere fontes,*
Atque haurire, juvatque novos decerpere flores. Lucr.

OXFORD,
At the CLARENDON-PRESS. M DCC LXXII.
Sold by PETER ELMSLY, in the *Strand, London*;
and DAN. PRINCE, at *Oxford*.

Figure 2: Poems translated from Asiatic languages

At this point Jones provided the transliteration of an *Ode of Hafiz* (a poem that in fact has been ascribed to the poet!). The Persian original of this 'ode' is rendered below:

ای باد نسیم یار داری — زان نفخه مشک بار داری

زنهار مکن دراز دستی — با طرهٔ او چه کار داری

ای گل تو کجا و روی زیباش — او تازه و تو خار بارداری

نرگس تو کجا و چشم مستش — او سرخوش تو خمار داری

ای سرو تو با قد بلندش — در باغ چه اعتبار داری

ای عقل تو با وجود عشقش — در دست چه اختیار داری

ریحان تو کجا و خط سبزش او مشگ و تو غبار داری

روزی برسی به وصل حافظ گر طاقت انتظار داری

The English translation, *word for word* as Jones put it, reads as follows:

> O sweet gale, thou bearst the fragrant scent of my beloved; thence it is that thou hast this musky odour.
>
> Beware! do not steal; what hast thou to do with her tresses?
>
> O rose, what art thou, to be compared with her bright face? She is fresh, and thou art rough with thorns.
>
> O narcissus, what art thou in comparison of her languishing eye? Her eye is only sleepy, but thou art sick and faint.
>
> O pine, compared with her graceful stature, what honour has thou in the garden?
>
> O wisdom, what would thou choose, if to choose were in thy power, in preference to her love?
>
> O sweet basil, what art thou to be compared with her fresh cheeks? They are perfect musk, but thou art soon withered.
>
> Come, my beloved, and charm Hafiz with thy presence, if thou canst but stay with him for a single day.[1]

At this point Jones added:

> This little song is not unlike a sonnet, ascribed to Shakespear[2] which deserves to be cited here, as a proof that the Eastern imagery is not so different from the European as we are apt to imagine.
>
> The forward violet thus did I chide:
>
> "Sweet thief! whence didst thou steal thy sweet that smells,
>
> "If not from my love's breath? The purple pride,
>
> "Which on thy soft cheek for complexion dwells,
>
> "In my love's veins thou hast too grossly dyed."
>
> The lily I condemned for thy hand,

[1] "*Poems consisting chiefly of translations from the Asiatick Languages*," pp. 189-192.

[2] Sonnet 99 by William **Shakespeare** (1564-1616) the English playwright and poet

And buds of marjoram had stol'n thy hair:
The roses fearfully on thorns did stand;
One blushing shame, another white despair;
A third, nor red nor white, had stol'n of both
And to his robb'ry had annex'd thy breath;
But, for his theft, in pride of all his growth
A vengeful canker eat him up to death.
More flow'rs I noted, yet I none could see
But sweet or colour it had stol'n from thee.

Sir William Jones's Legacy

In 1783 Jones was knighted and in the same year he sailed as Sir William Jones for Calcutta as judge of the Supreme Court. A year later he founded and became the president of the Asiatic Society of Bengal to encourage oriental studies. On April 20, 1794 he died at the age of 47 of inflammation of the liver, a common disease in Bengal. The British oriental scholar and historian Thomas Maurice (1754-1824) published a lengthy poem in 1795, titled *An Elegiac Poem, sacred to the memory and virtues of the honourable Sir William Jones*.

Sir William Jones's literary legacy was immense although he was granted only a short life. As David L. Richardson (1801-1865), an English scholar at Hindu College, rightly put it, considering the shortness of his life the extent of his attainment was perfectly amazing.[1]

The British orientalist Sir William Ouseley (1767-1842) praised Jones's literary genius by saying:

> The universality of his genius is acknowledged by many writers, and so great was his stock of acquired knowledge, that the name of Sir William Jones, is sufficient to express the highest degree of intellectual excellence a human being could attain.[2]

- [1] David Lester Richardson: "*Selections from the British Poets from the time of Chaucer to the present day*," Calcutta MDCCCXL (1840), p. lxxvii.
- [2] William Ouseley: "*Persian Miscellanies*: *An Essay to Facilitate the Reading of Persian Manuscripts*," London, 1785, p. 184.

William R. Alger (1822-1905), an American theologian and author, expressed his acknowledgement of Sir William Jones's accomplishments and achievements as follows:

> Sir William Jones was the Vasco de Gama[1] who first piloted the thought of Europe to the Oriental shores.[2]

Sir William Jones was among others very much interested in Persian literature and poetry. His extensive translations from Persian and his well-founded essays on Persian literature (see the listing below) testify that.

1769: Jones included in his "*Un Traité sur la poësie orientale*" the French versions in prose and verse of ten *ghazals* by Hafez.

1770: He published an accomplished French metrical translation of thirteen odes of Hafez.[3]

1771: He wrote his "*A Grammar of the Persian Language*," which became soon an authoritative source in the field.

1772: He published a small collection of poems, consisting chiefly of translations from the Asiatic languages

1773: He wrote '*The History of the Persian Language.*"

1774: He wrote a treatise titled "*Poeseos Asiaticce commentatorium libri sex*" and quoted in it several verses from Hafez together with their Latin translations.

1780: He translated *An Ode of Jami* and *A Song from the Persian.*

1785: He wrote *The Persian quatrain 'On Parent Knees* and translated "*Tales and Fables by Nizami*".

1786: He planned "*A Tragedy on the Story of Sohrab.*"

1788: He translated *Lailí Majnún,* a Persian Poem of Hátifí.

1790: He wrote "*The Sixth Discourse on the Persians.*"

1792: He wrote "*On the Mystical Poetry of the Persians and Hindus.*"

In his *An Essay on the Poetry of the Eastern Nations* Jones raised the question:

---

[1] Vasco da Gama (1460-1524), the Portuguese explorer who was the first European to reach India by sea.

[2] William Rounseville Alger: "*The Poetry of the East,*" Boston, 1856, p. 8.

[3] Thomas Park: "*The Poetical Works of Sir William Jones – Collated with the best editions in two volumes,*" London, 1808, Vol. I, pp. 115-117.

»Why *Persia* has produced more writers of every kind, and chiefly *poets*, than all Europe together?«

Then he made an attempt to answer this question that obviously had occupied his mind for quite a while and came to the conclusion that:

> The greater part of them [of the Persians], in the short intervals of peace that they happen to enjoy, constantly sink into a state of inactivity, and pass their lives in a pleasurable yet studious retirement; and this may be one reason why Persia has produced more writers of every kind, and chiefly poets, than all European together; since their way of life gives them leisure to pursue those arts.

He then went on to observe:

> There is a manuscript at Oxford containing the lives of a hundred and thirty five of the finest Persian poets, most of whom left very ample collection of their poems behind them: but the versifiers, and moderate poets are without number in Persia. This delicacy of their lives and sentiments has insensibly affected their language, and rendered it the softest, as it is one of the richest, in the world: it is not possible to convince the reader of this truth, by quoting a passage from a Persian poet in European characters; since by sight, and many words, which are soft and musical in the mouth of a Persian, may appear very harsh to our eyes, with a number of consonants and gutturals: it may not, however, be absurd to set down in this place an ode of the poet Hafiz, which if it be not sufficient to prove the delicacy of his language, will at least show the liveliness of his poetry.[1]

The seminal works by William Jones on Persian literature established his authority as a consummate oriental scholar and a proven expert on Persian poetry. Since he was the first to truly introduce the Persian language and poetry as well as numerous eastern poets to the English-speaking world, he was occasionally referred to as '*Persian Jones*,' or '*Oriental Jones*.'[2]

Franklin D. Lewis, a scholar of Persian Language and Literature expressed the opinion according to which:

> Sir William 'Oriental' Jones reversed the course of translation history. In 1771 he rendered one *ghazal* (a form akin to the sonnet) of Hâfez in stanzaic

[1] "*Poems consisting chiefly of translations from the Asiatick Languages,*" pp. 189-190.

[2] Michael J. Francklin: "*Oriental Jones: Sir William Jones, Poet, Lawyer, and Linguist 1746-1794*," Oxford University Press, Oxford, 2011, pp. 43-89.

> verse, complete with interpolated commentary on the nature of eastern poetry ('Orient pearls at random strung'). As part of his programme to reinvigorate European verse with foreign forms and ideas, Jones begged in the closing lines that his 'simple lay' might 'go boldly forth,' and indeed it did, inspiring a virtual cottage industry of Hâfez translations and grammars of Persian; by 1801 there were at least five different collections, most quite faithful and most with parallel Persian text.[1]

The American writer of Iranian descent John D. Yohannan (1911-1997), raced in his doctoral thesis the influence of Sir William Jones's oriental scholarship and the fascination of the English romantic poets such as Sir Walter Scott, Samuel Taylor Coleridge, Lord Byron, Thomas Moore, and Alfred Tennyson with Persian poetry.[2]

As a matter of fact, the most famous translators of Hafez such as Sir John Richardson, Sir William Ouseley, Edward B. Cowell, Herman Bicknell, Edward H. Palmer, William H. Lowe, Henry W. Clarke, Walter Leaf, John Payne, and Richard Le Gallienne, to name a few, were all inspired by Sir William Jones.

By including English translations and paraphrases of many of poems of Hafez in his "*Grammar*" William Jones brought the Persian poet for the first time to the notice of English readers. It is, therefore, only fair to say that it was he who made Hafez known to the Western world and awakened real interest in his poetry.

Kurt A. Johnson stressed the significance of Jones's approach, stating:

> Undercutting the European stereotype of 'Eastern' poetry as 'ridiculously bombast,' Jones was eager to show the 'very great resemblances between the works of writers such as the Persian poet Hafiz and the epic Persian poet Ferdowsi, and, respectively, Shakespeare and Homer.[3]

[1] http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198183594.001.0001/acref-9780198183594-e-22

[2] John D. Johannan: "*The Persian Poetry Fad in England 1770-1825*," Ph.D. dissertation, Department of English, New York University, 1947, p. 1.

[3] Kurt Andrew Johnson, *op. cit.*, p. 45.

یک غزل ناب پزشکی از حافظ

هادی بهار

پزشک، نویسنده و ادیب

یادداشت سردبیر: دکتر هادی بهار که مشارکت و همیاری او برای فصلنامهٔ آرمان برکت بزرگی است، در هر شماره در "ستون ادب جوان" به تحلیل شعر شاعران برای جوانترها می پردازد. این پزشک و نویسندهٔ محبوب و بنیادگذار عصرهای تاریخ در واشینگتن دی سی، این بار ستون ادب جوان را به حافظ اختصاص داده که ما نیز آنرا به پروندهٔ حافظ منتقل کردیم. دکتر بهار که اخیرا کتاب او به نام *هم سرنگ هم خودنویس* دربارهٔ پزشکان ایرانی که در نویسندگی ادبی و سیاسی نیز دست داشته اند، منتشر شده، در این نوشتار به تحلیل غزلی از حافظ پرداخته که در آن اصطلاح های طبابت با معانی واقعی و استعاری به کار رفته اند. پایداری دکتر بهار را در خدمات فرهنگی اش می ستاییم و برای او شادمانی و سلامتی هر چه فزونتر آرزومندیم.

***

حافظ بدون شک محبوب‌ترین شاعر در میان فارسی زبانان است و دیوان اشعار شاعران دیگر به اندازه دیوان حافظ مورد توجّه مردم قرار نگرفته است. به نظر می‌رسد بعد از قرآن هیچ کتابی در ایران به اندازهٔ دیوان حافظ به چاپ‌های متعدد نرسیده و با اطمینان می‌توان گفت که پُرخواننده‌ترین دیوان شعر فارسی است.

بررسی و مروری بر اشعار حافظ نشان می‌دهد که شاعر با بیشتر علوم عقلی و نَقلی، فقه، حکمت، عرفان، موسیقی و نجوم زمان خود آشنایی کامل داشته است. محققین مقالات فراوانی دربارهٔ آشنایی حافظ با علوم زمان خویش منتشر کرده‌اند. اخیراً حافظ پژوهان و حافظ شناسان به بررسی نکات پزشکی و درمانی و ریشه یابی واژه‌ها و اصطلاحات و باورهای پزشکی حافظ و تفسیرهای «طبیبانهٔ» شعر او نیز پرداخته‌اند .

در دیوان حافظ به غزلی برمی‌خوریم که ظاهراً آن را به هنگام بیماری و در حال تب سروده است و می‌توان آن را «غزل ناب پزشکی» نامید، زیرا او بسیار ماهرانه بیش از بیست اصطلاح پزشکی و اسامی اعضای بدن انسان را در این غزل هشت بیتی گنجانده است: فاتحه، خسته (= بیمار)، لب، نَفَس، روح، روان، طبیب، دَم، سینه، بارِ دل، بارِ زبان، تب، استخوان، خال، چشم، جسم، ناتوان، بازنشاندن حرارت، نبض، شیشهٔ ادرار، آب زندگی، شربت و نسخه .

۱. فاتحه‌ای چو آمدی بر سَرِ خسته‌ای بخوان
لب بگُشا که می‌دهد لَعل لَبَت به مرده جان

۲. آنکه به پرسش آمد و فاتحه خواند و می‌رود
گو نفسی که روح را می‌کُنم از پِیَش روان

۳. ای که طبیب خسته‌ای روی زبان من ببین
کاین دم و دود سینه‌ام بار دل است بر زبان

٤. گر چه تب استخوان من کرد ز مِهر گرم و رفت
همچو تبم نمی‌رود آتشِ مِهر از استخوان

٥. حال دلم چو خال تو، هست در آتشش وطن
جسمم از آن دو چشم تو، خسته شده‌ست و ناتوان

٦. بازنشان حرارتم زاب دو دیده و ببین
نبض مرا که می‌دهد هیچ ز زندگی نشان؟

۷. آنکه مدام شیشه‌ام از پی عیش داده است
شیشه‌ام از چه می‌بَرَد پیش طبیب هر زمان

۸. حافظ! از آب زندگی شعر تو داد شربتم
ترک طبیب کن بیا نسخهٔ شربتم بخوان

معانی لغات و شرح ابیات

۱. فاتحه‌ای چو آمدی بر سَرِ خسته‌ای بخوان
لب بگُشا که می‌دهد لَعل لَبَت به مرده جان

خسته: گرچه این واژه امروزه بیشتر به معنای رنج ناشی از کار و یا راه رفتن زیاد به کار برده می‌شود، ولی در گذشته و در ادبیات کلاسیک فارسی به معنای زخم خورده، مجروح، بیمار و رنجور نیز به کار برده می‌شد. این کلمه که از مصدر «خستن» گرفته شده در ترکیب نیز مورد استفاده قرار گرفته، مانند: خسته دل، خسته خاطر، خسته جگر و خسته روان. خسته امروزه نیز در میان تاجیکان و افغانان به همان معنای کلاسیک به‌کار می‌رود. در این بیت خسته به معنای بیمار است. حافظ در جای دیگر نیز خسته را به معنای بیمار به کار برده است:

جان بیمار مرا نیست ز تو روی سؤال / ای خوش آن خسته که از دوست جوابی دارد.

لعل: سنگ قیمتی گران‌بها و سرخ رنگ که لب معشوق و شراب سرخ را به آن تشبیه کرده‌اند.

فاتحه: سورهٔ اول قرآن کریم. این سوره دارای هفت آیه است که در نماز و در مراسم مذهبی به‌خصوص در مجالس سوگواری و در گورستان برای آمرزش روح درگذشتگان خوانده می‌شود و چون در این آیه‌ها به ستایش پروردگار یکتا اشاره می‌شود آن را سورهٔ «حمد» نیز می‌نامند. نام اصلی این سوره به جهت این که اولین سورهٔ قرآن

است و قرآن با آن گشوده می‌گردد «فاتحةالکتاب» است. خواندن فاتحه در گذشته به منظور دعای خیر و طلب شفای بیمار نیز به کار می‌رفته و در این جا نیز به همین معنی است.

طبیب: در مورد مخاطب این غزل، عده‌ای معتقدند و نوشته‌اند که مخاطب حافظ در این غزل پزشک اوست که برای احوال‌پرسی به عیادت او رفته است، زیرا در بیت سوم میگوید: ای که طبیب خسته‌ای... یعنی ای که طبیب من بیمار هستی. از سوی دیگر، بسیار بعید به نظر می‌رسد که حافظ در بیت اول دربارهٔ لب لعل پزشک سخن بگوید! در ادب فارسی، هم در اشعار و هم در ترانه‌ها، واژهٔ «طبیب» برای معشوق و محبوب بسیار به کار برده شده است و ترکیبات «حبیب من»، «طبیب من» بسیار در سروده‌های شاعران و ترانه سرایان دیده می‌شود، زیرا آنان معتقدند که پزشکان معمولی با درد عشق ناآشنا هستند و فقط معشوق و محبوب می‌تواند طبیب واقعی باشد و درد عشق را درمان کند.

معنای بیت: ای معشوق، ای محبوب که به عیادت من آمده‌ای، به منظور شفای من از بیماری، دعای فاتحه را **بخوان و لب باز کن و سخنان محبّت‌آمیزی بگو که لب لعل تو با کلام و بوسه به مرده جان تازه‌ای می‌بخشد .**

۲. آنکه به پرسش آمد و فاتحه خواند و می‌رود

گو نفسی که روح را می‌کُنم از پِیَش روان

پُرسش: احوال‌پرسی

گو نفسی: بگو لحظه‌ای صبر کن، عجله نکن و اینجا بمان

روان: در اینجا به معنای رونده است یعنی روح خود را به دنبال او روان می‌کُنم. به بیان دیگر، برای تشکر از این که قدم رنجه کرده و به عیادت من آمده است، جانم را فدایش می‌کنم. معنای دیگر «روان» روح و جان می‌باشد و دراین بیت، هم روح و هم روان به کار برده شده است و ایهام تناسب دیده می‌شود که بر زیبایی کلام می‌افزاید .

معنای بیت: به آن محبوب و به آن کسی که برای احوال‌پرسی به عیادت من آمده بود و دعای فاتحه خواند، بگویید که عجله نکند و لحظه‌ای دیگر صبر کند. شاید این آخرین دیدار و واپسین لحظات حیات باشد. با رفتن او، جانم به دنبالش روانه خواهد شد.

۳. ای که طبیب خسته‌ای روی زبان من ببین

کاین دم و دود سینه‌ام بار دل است بر زبان

روی زبان، بارِ زبان، بارِ دل: بار به معنای سنگینی است و بار زبان عبارت از قشر و جِرم سفید رنگی است که در اثر سوءهاضمه و بد کار کردن دستگاه گوارش روی زبان ظاهر می‌شود و پزشکان معمولاً معاینهٔ سریع بیمار را با دیدن زبان آغاز می‌کنند. در کتاب «قانون» بوعلی سینا آمده که «از رنگ زبان که سفید یا زرد یا سرخ یا سیاه بنماید، می‌توان سوء مزاج را تشخیص داد.» در بعضی نسخ دیوان حافظ به جای «روی زبان»، «روی و زبان» دیده می‌شود که در این صورت اشاره به این دارد که پزشکان علاوه بر این که زبان بیمار را می‌دیدند به دیگر نشانه‌های بیماری مانند رنگ چهره نیز توجّه خاصّی داشته‌اند.

بارِ دل: اشاره به بار غم دل است.

دم و دود سینه: استعاره از آه و نالهٔ سینهٔ سوزان به واسطهٔ غم دل است. ترکیب دم و دود بسیار استادانه به کار گرفته شده و همان اصطلاح «دود و دم» عامیانه امروزی است. منظور شاعر از «دم» یعنی نفسی که فرو می‌رود و دود نشانی از بازدم است که از سینهٔ صاحبدل سوخته دلی بیرون می‌آید و به صورت آه و دودِ آه خواهد بود. بارِ زبان او به سبب همین دودِ آه است که از سینه‌اش بیرون آمده و روی زبانش نشسته است.

شاعر در اینجا بیماری روح و روان و جسم خویش را در هم آمیخته و درمورد بیماریَش به جنبهٔ روانی - جسمی (Psychosomatic) آن اشاره می‌کند و می‌گوید که این بار زبان من در اثر بیماری دستگاه گوارش و امتلاء معده ایجاد نشده، بلکه بار غم دل من است که اینگونه ظاهر شده است .

معنای بیت: ای که طبیب دردمندان هستی، نگاهی به روی زبان من بینداز و بنگر که از دودِ آه و ناله‌ام زبانم باردار شده است، ولی باردارِ غم است.

٤. گرچه تب استخوان من کرد ز مِهر گرم و رفت

همچو تبم نمی‌رود آتش مِهر از استخوان

مهر: محبّت، خورشید. این معنای مهر یعنی خورشید با گرما و تب و حرارت تناسب دارد.

معنای بیت: اگرچه این تب جسم مرا یک‌باره فرا گرفته و حتّی از راه مهر و محبت استخوان‌هایم را نیز گرم کرده است، امّا آتش عشق مانند این تب نیست که بیاید و زود برود، بلکه گرمای آن در استخوان‌هایم فرو رفته و ماندگار شده است و نمی‌رود. تب سپری می‌شود و می‌رود ولی آتش عشق خاموشی نمی‌گیرد و گریبانم را رها نمی‌سازد. حافظ «آتش مهر» را در جای دیگر نیز به کار برده است: رشتهٔ صبرم به مقراض غمت ببریده شد / همچنان در «آتش مهر» تو سوزانم چو شمع.

۵. حال دلم چو خال تو، هست در آتشش وطن
جسمم از آن دو چشم تو، خسته شده‌ست و ناتوان

چشم خسته: چشم بیمار. منظور از چشم بیمار همان چشم خمارآلود است که شاعران زیبائی خاصّی در آن می‌دیده‌اند و مکرّر آن را در اشعار خود آورده‌اند. چشم خمار حالتی نیم‌بسته و تنگ دارد که به چشم آدم بیمار و تبدار می‌ماند و شاعران معتقدند که بر جمال و زیبایی معشوق می‌افزاید.

معنای بیت: مصراع اول را به دو صورت می‌توان خواند: الف) حالِ دلم چو خال تو هست در آتشش وطن. ب) حال، دلم چو خال تو هست در آتشش وطن، یعنی اکنون دل من به خال تو می‌ماند. در این بیت، چهرهٔ سرخ و برافروختهٔ محبوب به آتش و خال او به دانهٔ سپند که در آتش افتاده تشبیه شده است. به همین دلیل است که جسم من مانند چشم تو بیمار و ناتوان شده است.

۶. بازنشان حرارتم زاب دو دیده و ببین
نبض مرا، که می‌دهد هیچ ز زندگی نشان؟

نشان: در مصراع اوّل فعل امر از نشاندن و در مصراع دوّم به معنای علامت است.

بازنشاندن حرارت: پایین آوردن حرارت

آب دو دیده: اشک

نبض و تب: بین نبض و تب رابطهٔ مستقیم وجود دارد، بدین معنی که اگر حرارت بدن به هر دلیل مانند عفونت بالا برود، ضربان قلب نیز شدیدتر می‌گردد و این افزایش ضربان قلب علامت بیماری قلبی نیست، بلکه مربوط به بالا

بودن حرارت بدن است و هنگامی که تب درمان شود و درجهٔ حرارت کاهش بیابد، ضربان قلب هم طبیعی خواهد شد. درحالی‌که اگر درجهٔ حرارت بدن طبیعی باشد ولی ضربان شدید نبض وجود داشته باشد، این خود علامت بیماری قلبی است.

معنای بیت: حافظ می‌گوید ابتدا درجهٔ حرارت بدنم را پائین بیاور و بعد ببین که آیا هنوز ضربان قلب من غیرطبیعی است یا اصلاً من زنده هستم؟

«پاشویه» کردن از مؤثرترین روش‌های کاهش تب است و شاعر می‌گوید با اشک‌هایم مرا پاشویه کنید .

۷. آنکه مُدام شیشه‌ام از پی عیش داده است
شیشه‌ام از چه می‌بَرَد پیش طبیب هر زمان

مُدام: الف) پیوسته، همواره، ب) شراب. بنابرین مصراع اوّل دارای دو معنی است: الف) آنکه همیشه شیشه به من... ب) آنکه شیشهٔ شراب به من...

شیشه: در مصراع اوّل یعنی شیشهٔ شراب و در مصراع دوّم شیشهٔ ادرار است که آن را قاروره نیز می‌گفتند و ادرار را در آن نزد پزشک می‌بردند.

معنای بیت: آن کسی که همیشه شیشهٔ شراب را برای عیش و شادکامی به من می‌داد تا بنوشم، چرا اکنون شیشهٔ ادرار مرا برای تشخیص و درمان بیماری پیش طبیب می‌برد؟ مگر نمی‌داند درد عاشق با مداوای طبیب درمان نمی‌شود؟

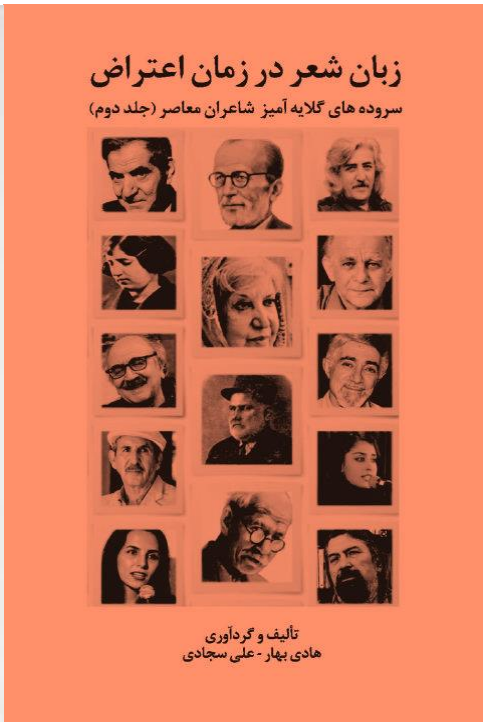
۸. حافظ! از آب زندگی شعر تو داد شربتم
ترک طبیب کن بیا نسخهٔ شربتم بخوان

آب زندگی: آب حیات، آب بقا. در داستان‌ها و روایات و متون دینی اشاره دارد به آب چشمه‌ای در جای تاریکی به نام «ظلمات» که هرکس از آن بنوشد عمر جاودان پیدا می‌کند. می‌گویند حضرت خضر در جستجوی این آب برآمد و در نهایت از آن نوشید و به اصل حیات حقیقی متصل شد!

معنای بیت: در بیت آخر، به روال مرسوم، شاعر خطاب به خود می‌گوید: اِی حافظ، شعر تو شربتی از آب حیات جاودان به من نوشانده است. پس طبیب خود را رها کن و بیا نسخهٔ زندگی‌بخش مرا که همان شعر من است بخوان تا هر دردی که داری درمان شود. به نظر می‌رسد در این بیت حافظ از خود می‌خواهد که برای بهبود حال خود غزل‌های خویش را بخواند و از معالجه و ملاقات طبیب دست بردارد. شاید هم این روش را به طور غیر مستقیم به دیگران توصیه می‌کند.

هادی بهار

۲۳ آگوست ۲۰۲۲



بهرام گرامی
ویراستار مشاور دانشنامهٔ ایرانیکا

داو

اهل نظر دو عالم در یک نظر ببازند
عشق است و "داو" اول بر نقد جان توان زد
(حافظ)

داو در بازی نرد و سه‌قاب به معنای نوبت بازی است و چون در انواع بازی بازیکن فقط در نوبت خود می‌تواند شرط یا گرو بندد، از این‌رو داو برابر با مبلغ شرط و آنچه شرط می‌بندند نیز آمده است و داو بستن به‌معنای شرط بستن و مبلغ شرط را تعیین کردن به کار می‌رود.[۱] داوِ اول همان واحد بازی است یعنی حداقلّی که بر سر آن شرط می‌بندند و به‌تدریج با ضرایب فرد افزوده می‌شود، به این ترتیب که داو دوم سه برابر و داو سوم پنج برابر و... داو نُهم یا داوِ تمام هفده[۲] برابر است. بازیکن پس از داو بستن و داو آمدنِ حریف، یعنی قبول تمام و کمال شرط بازی، تاسِ نرد یا قابِ بازی را می‌ریزد و در صورت بردن یا باختن مبلغ شرط را دریافت یا پرداخت می‌کند. در این مقاله قصد تشریح و ترویج قاب بازی یا بازی نرد در میان نیست، امّا مختصر توضیحی در مورد برخی اصطلاحات به دریافت بهتر و بیشتر معانی و مفاهیم اشعار مربوط به داو کمک می‌کند.

---

[۱] از کلمهٔ داو، ترکیب داوطلب به‌معنای جویندهٔ نوبت و خواستار ورود به عرصهٔ بازی و رقابت ساخته شده است.
[۲] در قرآن کریم (آیهٔ ۲۰ سورهٔ ۱۲/یوسف) یوسف را کاروانیان به ثمن بخس یا بهای ناچیز فروختند، ولی قول مشهور در سراسر شعر قدیم فارسی به بهای هفده درهم یا هفده سکّهٔ کم‌بها است. در هر حال، هفده عددی است که در ادبیات و قصص و اَمثال جای خاصّی دارد.

واژهٔ قاب در فارسی برابر کعب در عربی است و کعب به معنای مچ پای چهارپایان و انسان است. در گلستان سعدی آمده: "احمق را ستایش خوش آید، چون لاشه که در کعبش دَمی فربه نماید" که اشاره به دمیدن در میان پاچهٔ گوسفند ذبح شده برای جدا کردن پوست آن است. بیت زیر از سعدی است و بیت بعد از خاقانی که ابیات او با کعب و کعبتین بسیار بیش از دیگر شاعران با این واژه است:

که بی گردش کعب و زانو و پای / نشاید قدم برگرفتن ز جای

بیت بالا اشاره به آن دارد که انجام هر کاری مستلزم اصول و مقدماتی است.

تو هم هستی در این طوفان ولیکن / تو را تا کعب و ما را تا به فرق است

شاعران فارسی زبان طی هزار سال، بُرد و باخت در بازی را تمثیل بُرد و باخت در زندگی قرار داده‌اند و حتّی دامنهٔ سخن را به تقدیر و جبر و اختیار کشانده‌اند. دو بیت زیر از واعظ قزوینی و عطّار به وضعیّت نامطلوب ششدر در بازی نرد، کنایه از جبر حیات در این جهان فانی، اشاره دارد:

کعبتین‌آسا درین دیرین بساط ششدری / نقش کس تا می‌نشیند بایدش برخاستن[۱]

بساط = سفره، (در اینجا) تخته نرد. بازیکنی که در وضعیّت ششدر قرار دارد غالباً مجال بازی چندانی ندارد و تاس او بلافاصله برچیده می‌شود، کنایه از آمدن و برخاستن از این جهان فانی.

تو هم یقین بدان که تو را همچو کعبتین / در ششدر فنا فکَنَد چرخ پاک‌بر

پاک‌بر = برندهٔ تمام و کمال، در مقابل پاک‌باز یا پاک‌باخته.

مبتنی بر شواهد بسیار، نگارنده بر این باور است که قاب با داشتن شش وجه گوناگون الگوی اوّلیه برای تاس نرد بوده است.[۲] در گذشته، نرد را با سه تاس بازی می‌کردند و سه تاس را نیز، مانند دو تاس، کعبتین می‌گفتند.[۳] در *گلستان سعدی* آمده: "*مُقامِر* (= قمارباز) را سه شش می‌باید ولیکن سه یک می‌آید" و "عدد کعبتین را سه بنا بر این نهادند که حرکات اکثر سیّارات به سه فلک تمام شود."[۴] در *لغت‌نامهٔ دهخدا* از *چهار مقالهٔ عروضی* نَقل شده:

---

[۳] کعبتین در لفظ به معنای دو تاس بازی نرد است. استفاده از واژهٔ عربی کعبتین برای تاسِ بازیِ نرد قرابت تاس را با قاب می‌رساند.

[۴] بهرام گرامی، *قاب و قاب بازی و تأثیر آن بر فرهنگ عامّه*، ایران‌شناسی، پاییز ۱۳۹۰، سال ۲۳، شمارهٔ ۳، صفحهٔ ۴۹۷ تا ۵۱۴.

[۵] محمّد جعفر محجوب، *کعبتین: سه شش، سه یک، دو شش، دو یک*، ایران شناسی، سال هفتم، ۱۳۷۴، شمارهٔ ۱، صفحهٔ ۸۶ تا ۹۹.

[۶]. حمیده حجّتی، *نرد*، *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی، دانشنامهٔ ادب فارسی* ۲ ، به سرپرستی حسن انوشه، سازمان چاپ و انتشارات، تهران، ۱۳۷۶، صفحهٔ ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۸. (به نَقل از شمس‌الدّین محمّد آملی، *نفائس‌الفنون*، جلد ۳، صفحهٔ ۵۷۳)

"مگر روزی امیر [طغانشاه بن آلب ارسلان] با احمد بدیهی نرد می‌باخت و نرد ده‌هزاری به پایین کشیده بود و امیر سه مهره در شش‌گاه داشت و احمد بدیهی سه مهره در یک‌گاه و ضرب امیر را بود، احتیاط کرد و بینداخت تا سه شش زند، سه یک برآمد، عظیم طیره شد و از طبع برفت... ابوبکر ازرقی برخاست و به نزدیک مطربان شد و این دوبیتی بازخواند:

گر شاه سه شش خواست سه یک زخم افتاد / تا ظنّ نبری که کعبتین داد نداد

آن زخم که کرد رأی شاهنشه یاد / در خدمت شاه روی بر خاک نهاد"

زخم = نقش تاس. ضرب امیر را بود = نوبت تاس ریختن امیر بود. نقش یک و شش در دو سَمت مقابل تاس قرار دارند، وقتی یک بالاست شش بر زمین است. [تاس به فرمان شاه سه شش داد، ولی در خدمت شاه سه شش روی بر خاک نهادند و سه یک دیده شد.] دو بیت بالا تأییدی بر آن است که بازی نرد با سه تاس بوده است.

ابیات زیر همه به بازی نرد با سه تاس اشاره دارند.[۱] همان‌طور که در قاب‌بازی مطلوب‌ترین وضعیّت را که سه اسب یا سه خر است نقش می‌نامند، در بازی نرد نیز نقش به تاسِ مطلوب و بَرنده گفته می‌شود، با دو بیت زیر از عُبید زاکانی و کمال اسماعیل و شش بیت بعد از خاقانی:

نقش سه شش طلب مکن از کعبتین دهر / کاین نقش پنج روزه برون از خیال نیست

نقش سه شش چه سود که آید ز کعبتین / آن را که مهره زین سوی ششدر نیامده‌ست

کعبتین را گر سه شش خواهید نقش / نام رندان بر زبان یاد آورید

وصل تو درخواستم از کعبتین یعنی سه شش / چون بدیدم جز سه یک از دست هجرانت نبود

مرا بر کعبتین دل سه شش نقش آمد از وصلش / زهی نقشی که این بارم چنان آمد که من خواهم

زخمی که سه یک بودت خواهی که سه شش گردد / یکدم سه‌یکی می‌خور با یار به صبح اندر

سه‌یکی = شراب پخته، شرابی که آنقدر بجوشانند تا فقط سه‌یک یا یک سوم آن باقی بماند. نوشیدن این شراب در میان سنّی‌های حَنَفی مُباح است، شاید به این دلیل که تمامی یا بیشتر الکل آن تبخیر شده است.

بُردم از نرّاد گیتی یک دو داو اندر سه زخم / گرچه از چار آخشیج و پنج حس در ششدرم

---

[۷] در گذشته، کعبتین را از درون ظرفی به نام تاس/طاس بر صفحه می‌ریختند تا شُبههٔ "تاس گرفتن" و تقلّب در میان نباشد. به‌تدریج استفاده از تاس منسوخ و لفظ تاس جایگزین کعبتین شد، با شاهدی از کمال خجندی برای تاس:
دستی نتوان بُرد کمال از فلک و مِهر / مادام که بازیچهٔ این مهره و تاسی

چار آخشیج = عناصر اربعه (آب، باد، خاک، آتش) یا طبایع اربعه (تر، خشک، سرد، گرم).

بر بساطش ز مدحت‌اندیشی / عنصری را سه شش دهم بیشی

مدحت = مدح، ستایش. بیشی دادن = آوانس دادن در بازی. [به عنصری این بیشی یا آوانس را می‌دهم که در آغازِ بازی سه شش بازی کند.]

اصطلاحات داو، داو آمدن و داو تمام در هر دو بازی نرد و سه‌قاب به‌کار می‌رود و این خود وجه اشتراک دیگری از این دو بازی است، با دو بیت زیر از خاقانی و دو بیت بعد از عطّار و نظیری نیشابوری:

مرا مُهره به کف مانَد تو را داو روان حاصل / تو نونو کعبتین می‌زن که من در ششدرم باری

داو روان = نوبت پی‌درپی بازی در دست یک بازیکن نرد به سبب ششدر بودن حریف.

هفت طواف کعبه را هفت‌تنان بسنده‌اند / ما و سه‌پنج کعبتین داو به هفده آوری

مصرع دوم در *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی* به صورت "ما و سه‌پنج کعبتین داو به هفت و داوری" آمده که آشکارا درست نیست. در بیت بالا، هفت‌تنان به هفت اخیار یا هفت طبقهٔ صوفیه و سه‌پنج یا سپنج به دنیای فانی اشاره دارد.

چه خواهی داو زین گردنده‌پرگار / که خواهی شد به داو او گرفتار

دریغ از صف مردان برون نتاخت یکی / دو کُون را به یکی داو درنباخت یکی

انوری در دو بیت زیر رخسار محبوب را برتر از قرص ماه و خطّ عارض را مزید بر این حُسن می‌داند و خواجوی کرمانی و اسیری لاهیجی در دو بیت بعد در طلب وصل یار داو تمام می‌زنند:

در قمار حُسن با ماه تمام / دعوی داو تمامت می‌کند

حُسن او در نرد خوبی داو خواست / خطّش اکنون داو افزون می‌کند

می‌زدم در طلبش داو تمامی لیکن / مُهرهٔ مِهر برافشاند و دغا کرد و برفت

در قمار عشق جانان هم به داو اوّلین / دین و دنیا جان و دل درباخت رند پاک‌باز

بیت بالا مضمونی شبیه به بیت بالای مقاله از حافظ دارد.

دست‌خون یا همان داوِ تمام بالاترین مرتبهٔ شرط‌بندی است و تسمیهٔ آن براین وجه است که بازیکن همه چیز خود را باخته و گرو خون بسته یا دست از جان شسته است، با بیت زیر از صائب و چهار بیت بعد از خاقانی که بیش از دیگران مضمون دست‌خون را آورده است:

دست‌خون است داو اوّل ما / دو ششِ ماست نقش سینهٔ باز

از بیت بالا چنین برمی‌آید که در زمان صائب یا عصر صفوی نرد با دو تاس بازی می‌شده است.

در دست تو چون به دست‌خون ماندم / از ششدر تو گذر نیندیشم

[پاک‌باخته و اسیر توأم و به رهایی نمی‌اندیشم.]

این فلک کعبتین بی‌نقش است / همه بر دست‌خون قمار کند

کعبتین بی‌نقش یعنی تاسی که نقش و خال و عددی بر آن نیست و به هرگونه می‌توان بر آن حُکم کرد و این تمثیلی از چرخ و فلک و بازی روزگار است که خود حُکم می‌کُند و خود حُکم می‌راند و از حکم آن گریزی نیست. [روزگار بر دست‌خون یا با دست بالا می‌خواند.]

کردم به قمار دل دو عالَم به گرو / تن نیز به دست‌خون سپردم به گرو

در گرو نردِ عشق جان و دلی داشتم / در سه نَدَب دست‌خون هردو نگارم ببرد

نَدَب در بیت بالا و در دو بیت زیر از مجیرالدّین بیلقانی و انوری به معنای افزون کردن شرط در بازی است:

در نَدَب شهنشهی هفده تویی عدو یکی / دست تمامیَش ببَر گوشهٔ رقعه برفشان

همه در ششدر عجزند و تو را داو به هفت / ضربه بستان و بزن زآنکه تمامی نَدَب است

[حال که تو را داو هفت و فرصت در دست است، داو نُهم را بزن که هفده یا داو تمام خواهد بود.]

خَصل نیز همان داو و شرط و گرو است که با لفظ بُردن و باختن به کار می‌رود، با نَقلی از *برهان قاطع*: "خَصل نَدَب است که داو بر هفت باشد در بازی نرد" و با چهار بیت از خاقانی، سنایی، نظیری نیشابوری و کلیم کاشانی:

درنورد از آه سرد این تخته‌نرد سبز را / کاندر او تا اوست خَصلی بی‌دَغایی برنخاست

تخته‌نرد سبز = آسمان، فلک، روزگار. دَغا = دَغلی و ناراستی.

بر تارک هفت اختر چون خیمه زدی زآن پس / هم خَصل دمادم نِه هم رطل دمادم زن

مردانه قماری کن دستی به دو عالم زن / خَصلی که نهی پُر نِه نقشی که زنی کم زن

دین‌ودنیاباز و عالم‌سوز و سامان‌دشمنیم / زَهره را می‌بازی، از خَصل قمار ما مپرس

زَهره را باختن = بسیار ترسیدن، مُردن از ترسی ناگهانی.

خاقانی هر سه واژهٔ دست‌خون و هفده و خَصل را در یک بیت آورده است:

دست‌خون است و هفده خَصل حریف / وه که در ششدر خطر ماییم

حافظ واژهٔ داو را با مفهوم داوِ تمام در دو بیت آورده است:

اهل نظر دو عالم در یک نظر ببازند / عشق است و داو اول بر نقد جان توان زد

داو اوّل کمترین مبلغ شرط است و به‌تدریج زیاد می‌شود، ولی در بیت بالا، اهل نظر و نظربازان دنیا و آخرت را در آنِ واحد به یک نگاه می‌دهند و در نرد عشق بالاترین داو یعنی نقد جان را، نه در آخر کار که در همان آغاز، به گرو می‌سپارند و با این پاک‌باختگی دیگر جایی برای حریف یا معشوق باقی نمی‌گذارند. پاک و تمام باختن در نظر اوّل، به کنایه از یک نظرِ حلال، شخص را از نظر دوم و داو دوم بی نیاز می‌کند. [در قمار عشق، عاشق در نظر اوّل یا داو اوّل از جان می‌گذرد.]

اورنگ کو؟ گلچهر کو؟ نقش وفا و مِهر کو؟ / حالی من اندر عاشقی داو تمامی می‌زنم

نقش = اثر و نشان، با ایهام به وضعیّت برنده در بازی. داو تمام = هفده برابر، دست‌خون. وفا و مهر نام دو دلداده است.[۱] حافظ در جای دیگر نیز از این دو دلداده نام برده است:

ما قصّهٔ سکندر و دارا نخوانده‌ایم / از ما به‌جز حکایت مهر و وفا مپرس

بیت مورد نظر همچنین تلمیحی به عشق اورنگ و گُلچهر است که علّامه قزوینی دربارهٔ آن‌ها می‌نویسد: "در هیچ جا و هیچ مأخذ دیگری ذکری و نشانی از این قصّه... به دست نیاورده‌ایم و فقط عبید زاکانی... نامی از این عاشق و معشوق برده است."[۲] باید به گفتهٔ علّامه قزوینی افزود که خواجوی کرمانی نیز در هفت بیت از این دو دلداده یاد

[۸] مهر و وفا داستانی عشقی با قِدمتی مجهول است که راویان سینه به سینه نقل کرده‌اند. بنگرید به: مهری پاکزاد، *مقایسهٔ دو روایت از قصّهٔ مهر و وفا در ادب عامیانهٔ کُردی با روایتِ فارسیِ شعوری کاشی*، دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامّه، شمارهٔ ۱۵، مرداد و شهریور ۱۳۹۶، صفحهٔ ۱۷۹ تا ۱۹۸.

[۹] حسین‌علی هروی (با کوشش زهرا شادمان)، *شرح غزل‌های حافظ*، چاپ چهارم، ۱۳۷۵، نشر سیمرغ با همکاری نشر نو، تهران، چهار جلد، صفحهٔ ۱۴۱۵ تا ۱۴۱۴.

کرده است.[۱] عبید زاکانی و خواجوی کرمانی در سالهای پایانی عمر در شیراز با حافظ محشور بوده‌اند. معنای بیت: [دیگر اثری از اورنگ و گلچهر و از وفا و مِهر، این دلدادگان پاکباز، نیست و از وفاداری و محبّت هم نشانی برجای نمانده است، اکنون من مانده‌ام که در بازی عاشقی تا آخرین مرحله، تا پای جان، پیش می‌روم و بازنمی‌مانم.]

اصطلاح دَوبرگردان در بازی نرد درواقع داوبرگردان یا همان افزودن داو است، یعنی کسی که نوبت تاس ریختن اوست، قبل از ریختن، می‌تواند داو بازی را افزایش دهد. در گذشته همان طور که گفته شد داو می‌توانست تا هفده برابر افزایش یابد، ولی امروزه بی‌توجّه به داو و سابقهٔ امر دَوبرگردان به‌صورت "دُوبرگردان" و به معنای دو برابر کردن به‌کار می‌رود و به‌شکل تصاعدی با اعداد زوج افزایش می‌یابد که روال دیگری ورای هفده برابر و داو تمام و دست‌خون دارد. در گویش عامیانهٔ امروزی، وقتی می‌گویند "دَو به دست کسی افتاده" یعنی نوبت اوست که هرچه می‌خواهد انجام دهد و بسیاری آن را به اشتباه به صورت "دُور به دست او افتاده" یا "دُور دورِ اوست" بیان می‌کنند. امروزه به‌جای دَوبَستن یا دَوآمدن (با فتح اول) دُوبَستن یا دُوآمدن (با ضمّ اول) به معنای ابراز وجود و خود نشان دادن به کار می‌رود و در میان نوجوانان وقتی کسی از توانایی‌های خود می‌گوید که چنین و چنان کرده یا خواهد کرد و به اصطلاح رَجَز می‌خواند به او می‌گویند "این قَدَر دُونیا" یا "این قَدَر دُونبند."

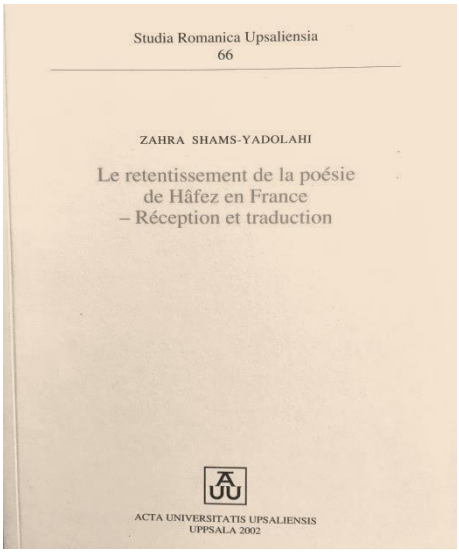
بهرام گرامی

۲۰ آگوست ۲۰۲۲

[۱۰] بیت زیر از عبید زاکانی است و در دو بیت بعد از خواجوی کرمانی خورآیین به معنای پیرو آیین مِهر لقب گُلچهر است:
نشیند شاد با گُلچهر اورنگ / به دستی گل به دستی جام گلرنگ
خبرِ اندُهِ اورنگِ جداگشته ز تخت / به سراپردهٔ گُلچهرِ خورآیین که بَرَد
سوز پروانه دگر در دل شمع افکندند / مِهر اورنگ به گُلچهر خورآیین دادند

مصاحبهٔ اختصاصی آرمان با دکتر زهرا شمس یدالهی

حافظ و فرانسه زبان ها



بیوگرافی: زهرا شمس یدالهی پژوهشگر، نویسنده و استاد سابق دانشگاه است. او از دهه ی هفتاد میلادی تا کنون بطور مداوم سرگرم پژوهش در باره ی حافظ بوده است. زهرا شمس در تهران در دانشگاه فرح در رشته ی زبان و مترجمی تحصیل کرد و همزمان در کمیته ی ایرانی حقوق بشر در تهران سرگرم به کار شد. پس از دریافت لیسانس بورسی از دولت فرانسه دریافت کرده و برای ادامه ی تحصیل به فرانسه رفت. زهرا شمس رساله ی فوق لیسانس خود را درباره ی ژان پل سارتر نوشت و سپس در رشته ی دکترا ثبت نام کرده، به ایران بازگشته و در دانشگاه متحدین (دانشگاه فرح) عضو هیئت علمی شده و آغاز به تدریس کرد. پایان نامه ی دکتری خود را درباره ی *تخیل شاعرانه در سروده های حافظ، مطالعه تماتیک (کاوش درونمایه ای یا موضوعی)* از دانشگاه استراسبورگ در فرانسه دریافت کرد و در بازگشت در دانشگاهی که کار می کرد به آموزش ادامه داد.

زهرا شمس در سال ۱۹۸۷ ایران را ترک کرده و در سوئد اقامت کرد. او در سوئد به کار آموزش زبان های فرانسه، انگلیسی، فارسی و دری پرداخت و همزمان پژوهش دیگری را در دانشگاه اپسالا شروع کرد و ساعاتی را هم در هفته به تدریس در آنجا مشغول بود. تیتر دومین پایان نامه دکتری او در دانشگاه اپسالا *پژواک سروده های حافظ در فرانسه، پذیرش و ترجمه* است. این پایان نامه با روشی علمی و پژوهشی نوشته شده و داده های جامع و کاملی درباره ی ترجمه ی دیوان حافظ به فرانسه در سده های ۱۸، ۱۹ و ۲۰ به دست می دهد. دانشگاه اپسالا پایان نامه

دکتری اخیر را یک سال بعد در مجموعه ی کتابهای دانشگاهی به زبان فرانسه چاپ و منتشر کرد. زهرا شمس مدتی هم در بخش زبان فرانسه و همچنین بخش زبان های آفریقایی -آسیایی این دانشگاه به آموزش سرگرم بود و مدتی هم ریاست بخش زبان های مادری را به عهده داشت. او تا پایان دوره ی کار معاونت همین بخش را به عهده داشت. او مقالات ادبی، علمی، اجتماعی و فرهنگی بسیاری به زبان های فرانسه، پارسی و انگلیسی نوشته است.

آرمان: با سپاس از انجام این مصاحبه. اهمیت حافظ در ادبیات ایران را در چه می بینید؟ آیا انگیزه و پسندی شخصی هم شما را به سوی حافظ کشاند؟

حافظ تنها یک فیلسوف، غزلسرا و شاعر زبردست نیست. حافظ یک پدیده ی اجتماعی است، فریاد دوران پر از زهد و ریاست. او زشتی های زمان خود را به ما نشان داده است. ایکاش ما و مردم ما زبان او را بهتر درک کرده بودیم تا امروز در این شرایط بد گرفتار نمی شدیم.

به باور من اهمیت حافظ در ادبیات ایران در این است که او چندین سده ادبیات پارسی گذشته را در دیوان خود گرد آورده است. همان گونه که می دانید دیوان حافظ عصاره ی ادبیات پیش از او و فشرده ای از سنت و فرهنگ غنی پارسی است، به زبانی دیگر روح فرهنگ ایران را می توان در سروده های او متبلور دید. جایگاه حافظ در ادبیات پارسی جایگاه ویژه ای است زیرا او غزل را به والاترین درجه رسانده است. اهمیت حافظ در ذهنیت و تفکری است که در سروده های او هست. او با مهارت و استادی با به کار بردن تکنیک های شاعرانه جان تازه ای به زبان شاعرانه داده است. اندیشه و تفکر ایرانی در لابلای واژه هایی که او با ظرافت ویژه ای به کار برده نهفته است. .

حافظ فیلسوفی است که هنرمندانه غزل های خوش آهنگ خود را با استادی بی مانندی سروده است. واژه هایی که حافظ به کار برده زنجیروار به هم پیوسته اند، حتا از نظر نوشتاری، شنوایی و بینایی هم این واژه ها با هم همخوانی و همسازی دارند.

غزل های حافظ تراوش روح او است که با ظرافت فکر و اندیشه ی او در هم درآمیخته و بیانگر احساسات شخصی او است. احساساتی شخصی که در بیشتر موارد عمومی می شوند و ارزشی برابر با احساسات جمعی پیدا می کنند. حافظ دید زیبایی شناسی ویژه ای دارد.

او بهتر از دیگران با توسعه ی تم هایی که پیش از آن در غزل به کار رفته بود و با درآمیختن تم های اخلاقی، فلسفی، عاشقانه و ستایش گرانه دنیایی تغزلی و منحصر به فرد آفریده است.

زبان حافظ زبانی است شاعرانه و سمبولیک، سرشار از ایهام و متفاوت با زبان عموم و زبان خاص سبک عراقی است.

اهمیت دیوان حافظ که اثری شاعرانه، اجتماعی و فلسفی است در این است که بازگوکننده ی تاریخ و اخلاق زمان او می باشد. حافظ شاعری متعهد است که دنیای اطرافش او را تحت تاثیر قرار داده و در نتیجه برای تسلی بخشیدن درد و رنج های خود و دیگران به شعر پناه می برد و از شعر کمک می گیرد. به باور من دیوان حافظ یکی از پایه هایی است که ادبیات پارسی بر آن استوار است.

در پاسخ به بخش دوم پرسش شما باید بگویم که آشنایی من با نام حافظ مانند هر ایرانی که به مدرسه رفته باشد از دبستان و دبیرستان آغاز شد. اما آشنایی ژرف تر من با حافظ که منجر به نوعی زیستن با حافظ و نوشتن دو پایان نامه دکتری شد از زمانی آغاز شد که با همسرم منوچهر تقوی بیات که از دوستداران حافظ است ازدواج کردم. او همواره مشوق من بوده و خواندن غزل های حافظ و بحث و گفت و گوهای ما درباره ی سروده های او گرمی بخش زندگی ما بوده و شور و حال ویژه ای به زندگی ما داده است. ما از حافظ درس های فراوانی گرفته ایم. در حقیقت حضور حافظ در خانه ی ما تا حدی بوده و هست که یکی از فرزندانم در مهمانی شب دفاع از رساله ی دوم من گفت: در خانه ی ما، ما ۵ نفر نیستیم بلکه ۶ نفریم. افزون بر مادر، پدر، خواهر و برادرم حافظ هم با ما زندگی می کند چرا که حافظ همیشه در هر کجای خانه ما هست: در اتاق نشیمن، در آشپزخانه و خلاصه همه جا.

آرمان: شما در مورد سابقه ی تاریخی آشنایی جوامع غربی از حافظ تحقیق کرده اید. در زمینه ی این تاریخچه برای خوانندگان شرح دهید.

در ابتدا باید مقدمه ای را برای خوانندگان شما بگویم تا بهتر در جریان این پژوهش و شکل گیری دومین پایان نامه دکتری من قرار گیرند. پیش از نوشتن این پایان نامه من نخستین رساله ی دکتری ام را با عنوان:

L'imagination poétique dans l'œuvre lyrique de Hâfez, étude thématique

یعنی *اندیشه پردازی شاعرانه یا صور خیال در دیوان حافظ، کاوش درونمایه ای* نوشته بودم. این موضوع یک محور اصلی داشت و آن تصویر بود.

برای رسیدن به نتایج علمی و پیدا کردن تم های مسلط در دیوان حافظ شروع به سرشماری، مطالعه ی واژه ها و تصاویر دیوان حافظ کردم و از آنجا به تم های اصلی دیوان حافظ رسیدم.

برای من مطالعه ی خطوط اصلی افکار شاعر در درازای کار ادبی اش مطالعه موضوعی یعنی اتود تماتیک نامیده می شود. من از راه آنالیز یعنی تجزیه تحلیل تصاویر شعر حافظ به تم های مهم و اصلی دیوان و از آنجا به خطوط اصلی فکری شاعر و جهان بینی او پی بردم و به طور متدیک به این موضوع رسیدم که حافظ انساندوست و یا به اصطلاح امروزی هومنیست است. انسان به معنی نوع انسان و یک موجود زمینی مثل من و شما. این موضوع در دیوان حافظ بسیار پررنگ و شفاف دیده می شود.

در دوره ای که با پایان نامه اول کار می کردم چون آن را به زبان فرانسه می نوشتم نیاز به ترجمه هایی از غزل های حافظ به زبان فرانسه داشتم و در جریان کار متوجه شدم که ترجمه های چندانی به زبان فرانسه از ابیات یا غزل های حافظ نشده بود. پیوسته با خود فکر می کردم این چه رازی است و چگونه است که سعدی که حدود ۱۰۰ سال پیش از حافظ می زیسته در فرانسه شناخته شده بود و ترجمه هایی از آثار او از اوائل قرن ۱۷ به زبان فرانسه انجام شده بود اما حافظ در فرانسه از شهرت چندانی برخوردار نبوده است.

به هر حال این کنجکاوی و پرسش هائی از این دست مرا به پژوهشی دیگر کشاند: از چه زمانی نام حافظ در اروپا شنیده شد؟ چه کسی و به چه زبانی نخستین ترجمه ها را انجام داد و پرسش های بیشتر دیگری که همگی موجب شد رساله ی دوم شکل بگیرد.

در حقیقت رساله ی نخستین درباره ی *تخیل شاعرانه در شعر حافظ* یک مقدمه ی گسترده بود و می توانیم آن را پایه ی رساله دوم بدانیم. عنوان پایان نامه دوم که آن هم به زبان فرانسه است چنین است:

Le retentissement de la poésie de Hâfez en France- Réception et traduction

یعنی *پژواک نام حافظ در فرانسه : پذیرش و ترجمه .*

این پژوهش شامل معرفی شعر حافظ در فرانسه، ترجمه ی آن- به عنوان مرکز پژوهش - و پذیرش آن بوده است.

می دانیم که شهرت حافظ در دورانی که می زیست به شهرهای گوناگون و حتا به سرزمین های زبان پارسی، از شرق به دنیای عرب و ترکیه و از غرب به شبه قاره هند می رسید و خود او هم از گسترش وسیع شعرش با خبر بود. او می گوید:

به شعر حافظ شیراز می رقصند و می نازند

سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

و یا می گوید:

حافظ حدیث سحر فریب خوشت رسید

تا حد مصر و چین و به اطراف روم و ری

در این پژوهش من در جستجوی ردپای نام حافظ از کشورهای مجاور ایران شروع کردم و دستنوشته هایی از دیوان مثلا در کشور اتحاد جماهیر شوروی آن زمان در کتابخانه های گوناگون یافتم .دریافتم که یک نسخه ی سال ۱۴۲۴ میلادی در کتابخانه ی آکادمی علوم تاجیکستان و یک نسخه در کتابخانه علیشیر نوایی درازبکستان وجود دارد. ترجمه های زیادی هم از دیوان به زبان های روسی، ارمنی، جرجیانی، آذربایجانی ، اکراینی و ازبکی هم وجود دارد. در هند و در ترکیه هم نسخه هایی از دیوان وجود دارد اما اولین ترجمه ی دیوان که همراه با تفسیر بود در سه جلد توسط سودی بسنوی به زبان ترکی در ترکیه انجام شده بود.

در ادامه با جستجو در سفرنامه‌های غیر فرانسوی متوجه شدم که نام حافظ برای اولین بار در سال ۱۶۵۰ میلادی در سفرنامه‌ی پیترو دِلاواله آمده است. این سفرنامه در سال ۱۶۶۲ میلادی از زبان ایتالیایی به زبان فرانسه ترجمه شد و به نظر می‌رسد که نقش اساسی در شناساندن حافظ در اروپا داشته است.

با هدف پیدا کردن نشانه ها یا نخستین گام ها از شناخت ایران و حافظ در فرانسه من سفرنامه هائی که نام حافظ را در سرزمین فرانسه شناساندند مطالعه کردم و نخستین موارد آشنایی فرانسویان با سروده های حافظ را از طریق سفرنامه های فرانسوی نشان دادم.

در سرزمین فرانسه اطلاعات داده شده درباره‌ی شعر پارسی و حافظ توسط تاورنیه و همین طور شاردن با ارزش هستند. باید گفت که سفرنامه‌های آن‌ها در سده ی هفدهم نقش ویژه‌ای در شناساندن ادبیات پارسی و حافظ در کشور فرانسه داشته است.

از آنجا که ارتباط ادبی، مبادله ی ادبی ومبادله ی فرهنگی یک اثر نمی تواند انجام شود مگر از راه ترجمه و از آنجا که هدف این پدیده ی مبادله انتقال آثار ادبی از فرهنگ مبداء به فرهنگ هدف است برای من غیر ممکن بود که بدون در نظر گرفتن نقش ترجمه ها موضوع اثر گذاشتن یا نفوذ را از یک سو و پذیرش را از سوی دیگر بررسی کنم. پس

بر آن شدم تا نخستین ترجمه های شعر حافظ در زبان‌های دیگر را پیدا کنم تا بتوانم از این راه به ترجمه‌های به زبان فرانسه برسم. من دریافتم که در حقیقت با واسطه ترجمه های حافظ به زبان انگلیسی و زبان آلمانی (که أساس شان ترجمه و تفسیر سودی بوده) و به ویژه کتاب گوته، *دیوان غربی-شرقی*، بوده که اروپائیان متوجه شدند که حافظ می توانست چیزی غیر از یک نام باشد.

به این دلیل نگاهی گذرا به نخستین ترجمه ها که از ابیات یا غزل های حافظ به زبان های اروپایی شده بود و نقش تعیین کننده ای در شناساندن حافظ در بیرون از کشور داشت انداختم.

سپس نکات مربوط به پذیرش سروده های حافظ از سده ی ۱۸ تا ۲۰ میلادی را از مجلات و گاهنامه های گوناگون گرد آوری کردم زیرا بررسی مجلات و نشریات می توانست اطلاعاتی درباره پذیرش حافظ به من بدهد.

اما پیش از آن که حافظ جایگاه خود را در ادبیات فرانسه پیدا کند مشرق زمین و ایران در ادبیات فرانسه مطرح بوده است. به این دلیل من حضور و نفوذ ایران در ادبیات فرانسه قرن هجدهم، نوزدهم و بیستم را نشان دادم و موقعیت ادبی این سده ها را بر خواننده آشکار کردم..

در مرحله ی بعدی مترجمان و ترجمه های شعر حافظ به زبان فرانسه از قرن هجدهم تا عصر حاضر (تا سال ۲۰۰۱) را معرفی کردم. برای این که تصویر روشنی از هر مترجم بدهم از مدلی که آنتوان برمن معرفی کرده بهره بردم.

برابر این مدل باید به طور ملموس بدانیم « مترجم کیست، [...] *موقعیت ترجمه ای، پروژه ی ترجمه و افق ترجمه* » او را مشخص کنیم»[1] (برمن: درباره نقد ترجمه ها، جان دان، رویه ی ۱۶). برای این که مترجم را بهتر بشناسیم باید بدانیم که آیا او تنها حرفه ی مترجمی دارد یا اینکه حرفه ی دیگری هم دارد. آیا او آثار دیگری هم داشته است و در این صورت به چه زبان هائی و از چه نوع؟ من کوشش کرده ام زمینه های زبانی و ادبی مترجم را آشکار کنم. اما درباره ی آثار ترجمه شده باید می دیدم آیا مترجم مقالات و یا کتابهای دیگری نوشته است، آیا با مترجمان دیگر اثری را ترجمه کرده است و در این صورت چگونه این کار انجام شده است. برای مشخص کردن موقعیت ترجمه ای به دنبال انگیزه ی ترجمه که باعث شده مترجم یک مترجم بشود بودم. برای من همچنین مهم بوده بدانم پروژه ی ترجمه ی مترجم چیست. آیا مترجم ترجمه و چاپی دوزبانه ارائه می دهد یا یک زبانه، در این ترجمه آیا مقدمه هم نوشته است؟ نحوه ی ترجمه ی مترجم و روش ترجمه کردنش در پروژه گنجانده شده است؟ آیا مترجم ژرف اندیشی در باره ی شعر پارسی و به ویژه شعر حافظ کرده است؟ پاسخ این پرسش ها را با خواندن پیشگفتار و خود ترجمه دریافتم. اهمیت پیشگفتار که توسط مترجم یا پیشگفتارنویس نوشته شده در این واقعیت نهفته است که در آن هدف از ترجمه توضیح داده می شود.

باید اضافه کنم که برای درک سیر نفوذ حافظ در فرهنگ فرانسه من زمان بندی ترجمه ها را در نظر گرفته ام. این مطالعه بر من آشکار کرد که تا ان روز هیچ مترجمی دیوان کامل حافظ را به زبان فرانسه برنگردانده بود(تا روزی

که سرگرم نوشتن این پایان نامه بودم و از آن دفاع کردم هنوز ترجمه ی کامل سروده های حافظ توسط پروفسور شارل هانری دوفوشه کور چاپ نشده بود).

آرمان: شما کار گسترده ای روی ترجمه های حافظ از زبان فرانسه انجام داده و مشکلاتی که طی چند قرن بر سر راه معرفی حافظ به فرانسه زبانان بوده را جمع بندی کرده اید. تحقیق شما پرسش جالبی را به میان آورده:« چرا ما امروز هفت قرن پس از مرگ حافظ، ترجمه ی همه ی دیوان وی را به زبان فرانسه در اختیار نداریم؟ به این پرسش چگونه پاسخ داده اید؟ برای خوانندگان آرمان موانع سر راه ترجمه ی اشعار حافظ را واکاوی کنید و در مورد راه حل ها بگویید.

به دلیل نبود ترجمه ی کامل دیوان حافظ، من کوشش کردم در بخش دیگری از این پژوهش مانع ها و سد هایی که بر سر راه مترجم وجود دارد را نشان دهم و در اینجا به شماری از آن ها اشاره می کنم.

باید گفت عوامل یا سازه‌های زیادی در تفسیرسروده های حافظ دخالت دارند. از یک طرف سبک ویژه ی حافظ و از طرف دیگر اختلاف‌های موجود بین زبان منبع یا زبان اصلی و زبان مقصد یا زبان هدف بدون شک از مهم ترین‌ها هستند، بدون این که بخواهیم فراموش کنیم که حوزه ی شعر فرانسه به شدت با زبان پارسی متفاوت است. بنابراین مترجم احساس می کند که زبان مقصد یعنی زبان فرانسه در برابر ترجمه « مقاومت » می کند.

می توان گفت دلایل این دیرکرد در برگرداندن همه ی غزل های دیوان به زبان فرانسه افزون بر مشکلات تکنیکی و هنری در پیچیدگی ویژه ی شعر حافظ نهفته است. نه تنها مترجمین بلکه ایرانیانی هم که با ادبیات و فرهنگ پارسی به خوبی آشنایی نداشته باشند به خاطر پیچیدگی شعر او دچار مشکلاتی می شوند.

می دانیم فرانسویان سعدی را پیش از حافظ شناختند. سعدی که بین سال‌های ۱۲۰۰ و ۱۲۹۱ می زیسته است یک سده پیش از حافظ استاد غزل به شمار می رفته است. نخستین ترجمه از سعدی در میانه ی سده ۱۷ و اولین ترجمه از حافظ در اواخر قرن ۱۸ انجام شد. شاید آنچنان که پروفسور دوفوشه کور می گوید یکی از دلایلی که سروده‌های حافظ در مقایسه با سعدی دیرتر توسط فرانسویان شناخته شده این باشد که درون مایه ی آثار سعدی بهتر از حافظ با تفکر فرانسوی خوانایی دارد.

تا سال ۲۰۰۱ که این خطوط را رقم می زدم یعنی بعد از هفت قرن که از خاموش شدن حافظ می گذشت با وجود تلاش هائی که در جهت ترجمه ی سروده های او انجام شده بود هنوز ترجمه ی کامل دیوان او به زبان فرانسه انجام نشده بود.

مشکلات ترجمه ی شعر حافظ هم بستگی به شکل شعر او و هم به محتوای آن دارد. در شکل تغزلی وزن اساسی ترین رکن به حساب می آید. می دانیم که قواعد عروض فارسی روی کوتاهی و بلندی سیلاب‌ها پایه گذاری شده است. این سیستم که کمیتی است شبیه سیستم شعر لاتین است.

زبان پارسی زبانی است با تکیه و فشار بر روی هجاها در حالی که زبان فرانسه اینطور نیست. پس این که چطور و چگونه یک غزل را بخوانیم می تواند احساسات و درک‌های گوناگونی را به ما القا کند. بنابراین شعر حافظ را باید درست خواند یعنی باید وزن آن را رعایت کرد.

درآمیختگی سخن حافظ با موسیقی، کلام او را موزون و آهنگین کرده است. به زبانی دیگر وزن شعر حافظ از موسیقی سرچشمه می گیرد و او افکارش را در این قالب‌ها بیان کرده است. این وزن‌ها روی گروه مشخصی از هجاهای بلند و کوتاه ساخته شده اند. پس مترجم برای درست خواندن غزل‌ها باید شناختی از وزن‌های شعری داشته باشد تا بتواند آن‌ها را به درستی بخواند و درک درست از سروده‌های حافظ پیدا کند.

می دانیم اصل دیگری که در غزل فارسی باید رعایت شود قافیه واحد است که در تمام ابیات غزل و در دو مصراع آغازین غزل باید وجود داشته باشد. گوته که از این ویژگی غزل فارسی آگاه بود آرزو می کرد که ایکاش می توانست تکنیک حافظ را به کار برد. او در *معلقات* در قطعه ای به نام «*تقلید*» می سراید:

ایکاش می توانستم چون تو قافیه سرائی کنم

تکرار هم برای من خوش آیند است

در ابتدا معنا و سپس واژه را پیدا کنم

هیچ صدایی دوبار تکرار نخواهد شد

مگر به منظور دادن مفهومی ویژه

آنچنان که تو می توانی، ای برترین شاعران!

رعایت کردن قافیه در ترجمه به زبان فرانسه خیلی مشکل به نظر می آید.

در ترجمه ی سروده‌های حافظ، افزون بر مشکل فرم و شکل، مشکل محتوا و معنا هم مشکل دیگری به حساب می‌آید. حافظ با استفاده از زبان کنایه ای و رازگونه اندیشه و افکار خود را بیان می کند. واژه‌هایی که مورد استفاده ی او قرار می گیرند دارای ابعاد زیبایی شناسی هستند. گنجینه ی واژه‌های شعر حافظ سرشار از تشبیه است و او انواع تشبیه‌های مضمر یا پنهان را مورد استفاده قرار می دهد. برخی از مترجمان بر این باور هستند که به دلیل همین

تشبیه‌های پیچیده درک شعر حافظ برای خوانندهٔ فرانسوی آسان نیست، بنابراین مترجم برای این که مفهوم یا محتوای شعر حافظ برای خوانندهٔ فرانسه زبان قابل درک و نیز دلچسب باشد از آزادی مترجم استفاده کرده و در نتیجه برخی از بخش‌های متن اصلی را تغییر می‌دهد.

شعر حافظ که از حدود ۷۰۰ سال پیش به دست ما رسیده است ویژگی‌هائی دارد که از بسیاری از آن‌ها سخن گفته ام، اما آنچه که جالب است این است که اگر چه بیشتر مردمان روزگار ما می توانند شعر حافظ را بخوانند اما درک آن به دلیل ساختار لایه لایه و ژرفی که دارد به راحتی انجام نمی شود. حافظ وارث یک زبان است، اما زبانی که او به کار می برد همرا ه با آهنگی موزون است با سبکی روان. اما این زبان از لایه های سمبل درست شده است و این است مشکل درک شعر حافظ .

همان طور که گفتم در سروده‌های حافظ پیچیدگی‌ها و نکات پوشیده ی فراوانی وجود دارد که درک آن ها را نه تنها برای فارسی زبانان مشکل می کند بلکه برای مترجمان شعرهای او هم بازگشائی نکات پوشیده ی این سروده‌ها که با واژه‌های روزانه ای مانند عشق، زاهد و غیره گفته شده چندان آسان نیست.

زبان فرانسه زبانی است که به سادگی نمی توان با واژگان آن بازی کرد و یا آنها را تبدیل و تحریف کرد. ویژگی تجزیه تحلیلی زبان فرانسه، در مقایسه با زبان پارسی، باعث می شود که این زبان در برابر ترجمه مقاومت کند. به زبانی دیگر گاهی نمی توان به راحتی آن مفاهیمی را که در زبان پارسی هست به زبان فرانسه ترجمه کرد. در حالی که ویژگی زیبائی شناسی زبان پارسی بیشتر است و می توان واژه های تازه ای را با قرار دادن یک واژه در کنار واژه ی دیگر ساخت و می توان گفت که دامنه ی این کار بسیار گسترده است. برای نمونه می توان از واژه‌ی « می » ترکیبات گوناگونی ساخت مانند: می پرست، می پرستی، میخانه، میخانه نشین، می خوار، می خواره، می فروش، میکده، میگسار، میگون و از این دست.

از آنجا که گنجینه ی واژگان زبان فرانسه به احتیاجات و نیازهای زبان پارسی جواب نمی دهد ترجمه آهنگی یکنواخت به خود می گیرد. برای نمونه در زبان پارسی ما واژه‌های شراب، می، باده، ساغر، خمر و از این دست داریم، در حالی که در زبان فرانسه تنها واژه‌ی vin (و به ندرت واژه‌ی pinard که واژه‌ای عامیانه برای شراب است) در برابر همه ی این واژه‌ها می نشیند. ترکیباتی مانند باده پرست، باده پیمایی و از این دست در زبان فرانسه وجود ندارد. در چنین حالتی ترجمه ی کلمه به کلمه متن را درهم می کند. پس بهتر است در ترجمه کوشش شود تعریف‌ها و معادل‌ها و برابرهایی برای آنها داده شود.

همان گونه که دیدیم در ترجمه بازآفرینی ویژگی عروضی زبان اصلی کار ساده ای نیست. از طرف دیگر انتقال یا جابجایی اندیشه‌های شاعر و ژرفای افکار او به خواننده ی زبان دیگر، دوباره آفرینی ظرافت‌ها و ایهام های به کار رفته توسط او امری مشکل است. به همین دلیل است که هانری مَسه می گوید:« اگر بخواهیم حافظ را ترجمه کنیم مثل این می ماند که بخواهیم روشنایی و نور ماه را در یک ظرف یا گلدان (تنگ یا کاسه) حبس کنیم (این مطلب را خانلری در مقاله ی *روح ایران*، رویه ی ۱۵۸ از قول هانری مَسه ذکر می کند)».

مشکل دیگر در ترجمه ی شعر حافظ از آنجا ناشی می شود که نسخه های دست نویس گوناگونی از دیوان وجود داشته و هر یک از نظر متن و ترتیب ابیات باهم تفاوت دارند.

آشکار است که در ترجمه، زبان شاعرانه کیفیت‌ها و رنگ‌های خود را از دست می دهد. پس از نظر نویسنده ی زبان اصلی هر ترجمه ای می تواند یک رنگ باختگی یا باخت به حساب بیاید. ولی از طرف دیگر، از دید و نظر مترجم که برای ارائه ی یک ترجمه ی قابل پذیرش و نزدیک به متن اصلی کوشش فراوان می کند ترجمه می تواند به عنوان یک متن تازه تلقی شود که احتمالاً معانی تازه و بُعدهای تازه‌ای به متن اصلی می دهد.

به باور من مترجم با ترجمه کردن یک نوشته یا یک شعر به ادامه ی حیات و زنده ماندن اثر یاری می‌دهد.

ویکتور هوگو هم بر این باور است که: «ترجمه کاری بس دشوار است. کشمکش بین مترجم و نویسنده ای که ترجمه می شود تقریباً همیشه نا متوازن و نا مساوی است. این یک نبرد تن به تن بین دو پیکر نامساوی است. یکی، معمولاً تنها یک استعداد است، در حالی که دیگری، بیشتر وقت‌ها، یک نابغه است». (ویکتور هوگو، آثار کامل، رویه ی ۶۲۹).

به هر حال و با همه ی این تفاصیل و توضیحات نمی توان هیچ یک از ترجمه های حافظ را بیهوده انگاشت، حتی اگر بازآفرینی کیفیت‌های مربوط به شکل یا فرم و درون مایه ی شعر، جذابیت، شیفتگی و ظرافت شعری سروده‌های حافظ را مشکل بدانیم.

از نگاه من ترجمه مرز بین فرهنگ های گوناگون را کم رنگ تر می کند. من بر این باورم که مترجم به وجود آورنده و جان دهنده به یک اثر در فرهنگ هدف یا دوم است. اگر او این وظیفه را به خوبی انجام دهد اثر ترجمه شده را جاودانی می کند.

آرمان: در مورد کتاب هایی که در دست نوشتن یا انتشار دارید توضیحی بدهید و این که خوانندگان چگونه می توانند کتاب های شما را تهیه کنند؟

به زودی برگردان پایان نامه دکتری دوم من در زمینه ی ترجمه و *پذیرش حافظ در فرانسه* به زبان پارسی چاپ خواهد شد و دوستداران حافظ به آن دسترسی پیدا خواهند کرد. این کتاب که نشانگر مقام حافظ نزد شاعرها، نویسندگان و دانشمندان و فیلسوفان فرانسه زبان است پایه و بنیانی برای پژوهش های دانشگاهی بوده و می توان گفت که تقریبا نخستین کتابی است که تمام مترجمان فرانسه زبان حافظ را در یک جا گرد آورده است و اطلاعاتی از خود مترجم ها و ترجمه ی آن ها به دست می دهد. داده های این کتاب به روز شده است. پایان نامه ها را می توان به زبان فرانسه در کتابخانه های گوناگون فرانسه و کشورهای مختلف پیدا کرد:

-Shams–Shams-Yadolahi, Z., L'Imagination poétique dans l'œuvre lyrique de Hâfez, étude thématique, these de doctorat soutenue à Strasbourg, 1979.

-Shams-Yadolahi, Z., Le retentissement de la poésie de Hâfez en France-Réception et traduction, ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS, Uppsala 2002.

آرمان: سپاسگزاریم و تداوم کار فرهنگی ارزشمند شما را آرزو داریم.

آگوست ۲۰۲۲

نگاهی اجمالی به ساقی نامه سرایی و شرحی بر سه ساقی نامه

نعمت الله مختاری امیر مجدی

مقدمه: ساقی نامه، نوعی سرایش هدفمند در صنعت شعر فارسی است. ساقی نامه سرایی در ادوار تاریخی پس از حمله تازیان توسط سرایندگان بیشماری صورت گرفته است و به نظر می آید که از جمله ره آوردهای تازیان باشد.

نمونه ای از چنین اشعاری در ادبیات عرب به نام اشعار خمریه وجود دارد که در مصرع معروف شعر آغازین:

حافظ از آن بهره گرفته شده است.

"الا یا ایها لساقی ادر کاسا وناولها"

که در آن از سه واژه ساقی نامه ای استفاده شده است: ساقی، کاسا (ساغر یا پیمانه) وناول ها (نوش کن) البته استفادهٔ گسترده از واژه های متداول در ساقی نامه ها، در تمامی گونه های شعر فارسی، رایج است.

در غزل، رباعی، مثنوی، شعر نو و به ویژه تصنیف سرایی از این واژه ها استفاده می شود. ولی این واژه ها گویی به ساقی نامه اختصاص دارند. این واژه ها عبارتند از: ساقی، می، میگساری، ساغر، پیمانه، صهبا، مطرب، چنگ، عود، رود، کوس، دف و نی که عموما در جایگاه خود و در بسیاری از موارد به طور استعاره ای بسته به نیاز سراینده از آن ها بهره گرفته می شود. مسلما واژه های مرتبط چون خمر و خمار و مخمور و به تبع آن، بیدار و هشیار و در مورد مطرب، نوا و آوا و نغمه و بانگ و گلبانگ و سرود در ساقی نامه ها، به وفور دیده می شوند.

برای من، مطالعه در دیوان های اشعار سرایندگان ایرانی مانند ورود به یک گالری هنر می باشد که در آن غرفه های مختلفی برای نمایش آثار هنری اختصاص یافته است. غرفه ای برای رباعی، غرفه ای برای غزل، غرفه ای برای شعر نو، غرفه ای برای مثنوی. مدتی را که من در غرفه ساقی نامه می گذرانم، بیشتر است. دلیل آن در این نوشتار منعکس می شود.

از نظر صنعت شعری باید این مسئلهٔ تخصصی را به اهل فن واگذاشت. به طور مختصر باید گفت، تمامی ساقه نامه ها در این چهارده قرن، در سبک خراسانی سروده شده اند. وزن آنها همیشه یکسان بوده و در زبان شعر سرایی، گویند در بحر متقارب سروده می شوند. (فعولن فعولن فعولن فعول). ابیاتی ساده، وزین و آهنگین که درک آن برای عامه آسانست. حتی ساقی نامه هایی که در قرون ششم تا دهم سروده شده اند با آنکه این دوره با ورود استعاره در شعر فارسی همراه بوده همچون ابزاری برای در پرده گفتن تا راز گفتنی همچنان در پرده بماند. چرا باید رازی در پرده بماند و آن چه راز یا رازهایی بوده است که باید در پرده گفته شود. استعاره ابزار خوبی برای این در پرده ماندن بوده است. ساقی نامه های متقدمین این دوران خالی از این کنایات و استعاره ها و در پرده گویی ها بوده است. و البته این را در شرح ساقی نامه بهار به عنوان یک امتیاز خواهیم شمرد.

سرایندگان ساقی نامه با هر زمینه فرهنگی وعلمی و مذهبی، بر اساس آنچه از آثارشان برداشت می شود در چند زمینه مشترکاتی داشته اند که از میان همه آن ها باید به آزاد اندیشی، بینش و جهان بینی اشاره کرد و مهمتر از همه آن که عموما درد جامعهٔ خود را داشته اند و در واقع میهن پرستانی فهیم بوده اند که میراث قلمی را که به دست داشته اند و میهنی را که به دشواری از چنگ بداندیشان به دست آورده بودند، گرامی می داشتند و چون آموزگارانی آنرا در ساقی نامه های خود، به آیندگان سپرده اند.

ساقی نامه های اولیه که توسط پیشگامانی چون استاد سخن، حکیم طوس و حکیم نظامی سروده شده اند در بطن دیگر اشعار حکیمانهٔ آن هاست. و مانند ساقی نامه سرایندگان قرون بعدی نیست که به طور مستقل و با همین نام سروده شده اند.

علت تاثیر پذیری من از ساقی نامه ها، مشترکاتی است که در تمامی آن ها در ادوار مختلف ، از محتوای آن ها برداشت می شود و از ذهن پاک آن اندیشمندان به نوک خامه آن ها برای ثبت در ادبیات غنی ما، وارد شده است.

مشترکات ساقی نامه ها

مدیحه سرایی: گرچه بسیاری از ساقی نامه هایی که حاوی مدیحه بودند، مورد پسند من نبودند، ولی از نظر زیبایی شناسی و صنعت شعری زیبا و قابل تعمق هستند. گاهی به علت شرایط زمانه و حکومت های مقتدر وقت دانشمندان که باید آنان را آموزگاران علوم جامعه شناسی زمان خود دانست، چنان رندانه نقد خود را با یکی دو بیت قبل یا بعد از مدیحه آورده اند که به راحتی خواننده رسالت آنان را که در بخش های بعدی خواهم آورد، ایفا

می کند. نمونه آن را در مدیحهٔ آرتیمانی و شاه عباس صفوی می توان دید. این ساقی نامه سرا که خواننده در شناخت او متحیر می ماند که او زاهد است، شریعتمدار است ، رند است، نقاد است او کیست.

او نقد خود را از حکومت ممدوح خود در یک بیت خلاصه می کند.

برون ها سفید ودرون ها سیاه فغان از چنین زندگی آه آه

می و میگساری: می و میگساری از زمان حکیم فردوسی تا زمان عبدالرحمان جامی، شکل خود را عوض می-کند، بنحوی که می و ساقی در این دو زمان با فاصله سه چهار قرن، گویی معانی متفاوتی پیدا می کنند.

نارضایتی از اوضاع زمانه: در اکثر ساقی نامه ها، اشعار سروده شده، ابیاتی گزارش گونه از اوضاع زمانه است که برداشت ونقد شاعر را از اوضاع می رساند.

جهان بینی: جهان بینی این شاعران واحاطه آن ها بر اوضاع زمانه که حاکی از بینش وسیع آن هاست.

اندرزهای حکیمانه: محتوای اکثر ساقی نامه ها، پندها و اندرزهای حکیمانه ایست که برداشت از آن ها و به کاربستن آن ها باعث سلامت جامعه و اصلاح رفتار عمومی می شود. نمونه های خوب آنرا در ساقی نامه عبدالرحمان جامی می توان یافت.

برانگیختن حس میهن پرستی: بهترین نمونهٔ آن را در اشعار زیبای حکیم فردوسی و ملک الشعرای بهار و ابتهاج می توان یافت. در زمینهٔ شریعت با آن که بسیاری از سرایندگان زیر بنای مذهبی قوی دارند، آزاداندیشی آن ها بر جزم اندیشی آنان فزونی دارد. از میان آن زهاد آزاد اندیش که ساقی نامه هایشان، حاوی آن مشترکات ارزشمند است، می توان به عبدالرحمان جامی، آرتیمانی وحکیم پرتوی وملاهادی اسرار اشاره کرد. ساقی نامه های آنها حاوی نکاتی است که دلالت بر انتقادشان بر کج فهمی های عامه از دستورات مذهبی دارد.

یادآوری از پیشینهتاریخی ایران وبازگویی مزایای زندگی در دوران ساسانیان و شاهان پیشین و یادآوری نامبرداران آن دوران، می توان این حس را در خواننده ایجاد کنند که میهن پرستی می توان بر تبعیت از دین رایج ارجحیت داشته است.

در اکثر ساقی نامه ها اشاراتی به موسیقی و ادوات آن و نغمات حاصل از نواختن سازها، وجود دارد که در تعارض با نظر مذهبیون زمانه است. شگفت آورترین بخش در این زمینه دیدگاه های مولانا عبدالرحمان جامی است. او که خود شارعی برجسته دردیار خراسان بوده است، اثرات سودمند موسیقی را در زمینه های مختلف در ساقی نامه اش تشریح کرده است.

چنان که ذکر شد در آن گالری هنر شعر فارسی که من به تماشای آن پرداختم، از نقطه نظر زیبایی شناسی شعر و مفاهیم آموزشی و وسعت نظر، تامل من بر هنر عبدالرحمان جامی بیش از دیگران مصروف شد که شرح آن در این مختصر نمی گنجد.

من نمی توانم بر پسند هم میهنان ادب دوستم چیزی بیافزایم که عموما آشنایی و اشتیاق بیشتری به ساقی نامۀ حافظ و رضی الدین آرتیمانی دارند. این دو ساقی نامه نگارستان هایی هستند زیبا و فاخر که اگر کسی بخواهد وارد مقولۀ ساقی نامه شود، بی اختیار باید به این دو روی آورد. ولی از بعد آموزشی که رسالتی پنهان در سرایش ساقی نامه است، همچنان خوآنندگان را به آشنایی عمیق با اثر به یاد ماندنی عبدالرحمن جامی جلب می کنم.

اولین تغییر و نوآوری در سرایش ساقی نامه را ملک الشعرای بهار به وجود آورد و آن دو جنبۀ قوی در این اثر است که در دیگر ساقی نامه ها وجود نداشته است. موضوعی بودن و سیاسی بودن، این ساقی نامه، آن را در میان دیگر آثار بدیع و ارزشمند ادبیات فارسی ممتاز می سازد و در این نوشتار به دیگر مزایای این اثر ماندگار ادب فارسی، پرداخته می شود. و سپس ساقی نامۀ حافظ را که مطلوب طبع بسیاری از ادب دوستان است با مختصر شرحی بر ابیات زیبای آن که هماهنگی و اشتراک با ادیب معاصر یعنی ملک الشعرای بهار دارد، به مناسبت، خواهم آورد.

در خاتمه ساقی نامۀ زنده یاد هوشنگ ابتهاج را با شرحی مختصر و انتخاب چند بیت زیبای آن می آوریم.

شرح ساقی نامه ملک الشعرای بهار

خدمات این ادیب ودانشمند معاصر به ادبیات ایران بر کسی پوشیده نیست. اورا همگان با یادگار ارزنده اش "سبک شناسی" و قصاید بی نظیرش نظیر "دماوندیه" و "لزنیه " و "بهشت خدا" که این آخری با گویش زادگاهش شاهکار بی بدیلی است، می شناسند، و تصنیف پر اشتهارش "مرغ سحر" زبانزد خاص وعام است.

استاد محمد تقی بهار به سال۱۲۶۳هجری شمسی متولد و به سال ۱۳۳۰ هجری شمسی درگذشت و عمر شریفش را در یکی از پر تلاطم ترین ادوار تاریخی ایران، سر کرد.

درساقی نامۀ او تمامی مضامین ساقی نامه ای گنجانیده شده است. می و مطرب و انتظار تحول و تغییر از می، جایگاه خود را دارد. اگر ادوار مختلف برای سرایندگان فهیم ساقی نامه، همیشه به نحوی سر ناسازگاری یا فتنه داشته است، دوران او بیشتر از همه، فتنه هایی را به همراه داشته که دل هر میهن پرستی را به درد می آورده است.

تعاریفی که او از خرمی ولایات ایران در ساقی نامه گفته است، خواننده را به یاد ده قرن پیش از او می اندازد که فردوسی، پس از حملۀ تازیان، چنان زیبا از آن سخن رانده است. و این یکی از وجوه تشابه بین این دو متقدم و

متاخر ساقی نامه سراست، که ایران دوستی و میهن پرستی، داربست ساقی نامه های آنها را تشکیل می دهد و به نحوی موجب تهییج و تشویق ایرانیان به این امر مهم می شود.

یادآوری تاریخ ایرانیان قبل از اسلام و نکوداشت نام شاهان، اشاره به آن دارد که او ادیبی جهان بین است و جهان بینی او ورای جهان بینی اسلامی است- که این نوع جهان بینی در ساقی نامه سرایندگان قرون هفت و هشت ونه هجری به چشم می خورد. علاوه بر این در ساقی نامه استفاده از استعاره و در پرده گفتن مشهود بود که در ساقی نامۀ بهار جایگاهی ندارد و شرایط سیاسی زمانۀ او به گونه ای ای است که هیچ پرده پوشی را نمی پذیرد.

وجه تشابه دیگر او و ساقی نامه اش با بسیاری از ساقی نامه ها در آزاد اندیشی است. درنهایت، حماسی بودن ساقی نامۀ او که مثل بسیاری از ساقی نامه ها باید باشد، یک ویژگی است که سال ها توسط بسیاری از سرایندگان به فراموشی سپرده شده بود.

از ساقی نامۀ بهار بوی تهییج وتشویق به مشام می رسد. بیگانه ستیزی، آن هم بیگانگانی که چشم به این آب وخاک دوخته بودند، به نحوی وظیفۀ میهنی ایرانیان در قبال تهاجم بیگانگان معرفی می شود. اگر فردوسی و فتنۀ روزگار (واژه ای که ما از ادبیات حافظ و ساقی نامۀ او فراگرفته ایم) دنباله و عواقب حاصل از هجوم تازیان بود، بهار و جامعه ای که در آن می زیسته اند، آن فتنه را با رگ و پوست و گوشت و استخوان خود لمس می کرد. او نه تنها به سندروم ناامیدی ملی آگاه و درصدد درمان آن است، از راه بالا بردن سطح آگاهی ایرانیان که عموما در بیخبری و غفلت به سر می بردند، به تلاش برای پیشگیری از آن بر می آمد. او به خوبی وخامت اوضاع را در نتیجۀ اشغال مهاجمین می دید و عواقب اسفبار آن را پیش بینی می کرد. ولی او که ادیب است نه نظامی، ولی آگاه به امور سیاسی زمان خود، با اسلحۀ قلم به پیکار می رود. چه بستری فراهم تر از ساقی نامه که بنیادش بر بیداری و آگاهی و آهنگش حماسی است.

قلم او دیگر سفینۀ غزل را نمی طلبد. مثنوی های پرطول و تفسیر را که تاثیر دیر رس دارند، انتخاب نمی کند.

رباعی و دوبیتی، توان آنرا ندارد که اندیشۀ بیدارگر او را بر نوک قلم جاری کند. او در حیطۀ قلم و ادبیات سرداری را می ماند که فرمان آتش می دهد و لحظه برای او مهم است. او بیداری هموطنان خود را می طلبد. از این رو بنیانگذار شناخت سبک های ادبی، آنرا بر می گزیند که مطلوب طبع نکته سنج اوست.

او که شاهکار سروده هایش را می توان در قصایدش جست، ترجیح می دهد این بخش از اندیشۀ تابناکش را به جای نشاندن در سفینۀ غزل، بر شاه پرشاهین ساقی نامه بنشاند.

واژگان نامانوسی که حاصل ورود بیگانگان زمان است که به این مرز و بوم همانند تازیان، چشم داشتند، به ساقی نامهٔ او آب و رنگ دیگری می دهد. زمانهٔ او سال ها از حملهٔ تازیان که چشم بر دشت های خرم ایران او داشتند، گذشته است. مهاجمین جدید پیروان ویلیام نوکس دارسی هستند یا تزار شمالی که گروه اول چشم به منابع غنی نفت و گاز نهفته در زیر صحراهای این سرزمین داشتند و گروه دوم چشم بر آب های گرم خلیج فارس.

از یک ادیب آگاه که با سلاح قلم به میدان نبرد با نا آگاهی مردم میهن خود می رود تا آن ها را از خواب غفلت بیدار کند، چه قالبی بهتر از ساقی نامه می تواند افکار روشن بینانهٔ یک زمامدار ادبیات یک مملکت را به بار بنشاند؟

شرابی را که او می طلبد، می حرام شریعت نیست که ادیبانی چون آرتیمانی و عبدالرحمان جامی همه جا آن را در جایگاه استعاره ای اش استفاده کند و از مطرب خود هم نواهای دیگری را می طلبند.

او انتظار نغمه های دری و شهرآشوب را دارد. من اطلاعی از احاطهٔ این ادیب به موسیقی ندارم گرچه می دانم که در سرودن ترانه های شورانگیز، مهارت بی نظیری دارد، ولی واژه "شهر آشوب" را به کار می گیرد که آن آهنگ بسیار شورانگیز، گویی رسالتش برای وقتی است که شهر آشوب زده است. و جز تهییج ملت برای خیزش و فرونشانیدن این آشوب، و جز به همت ایجاد یک هیجان تمام عیار ملی مقدور نیست. این چند بیت را از مجموعهٔ این ساقی نامه، گلچین کرده و جداگانه با هم مطالعه می کنیم:

بیا مطرب آن چنگ را ساز کن　　به قول دری ، نغمه آغاز کن

به زیر و بم انباز کن ای پری　　در آهنگ سغدی، نوای دری

تو آشوب شهری و ماه منی　　بزن "شهرآشوب" اگر می زنی

در افکن به سر شور و بیداد کن　　به سوز وگداز، این غزل یاد کن

خوشا مرز آباد ایران زمین　　خوش آن شهریاران با آفرین

واما میی که او می طلبد، دو گونه است. یکی میی است که آ نرا به ایرانیان بخوراند که از پشه ای به شیری دلیر تبدیل شوند:

شرابی کزآن پشه شیری کند　　وزآن مور لاغر دلیری کند

و یا میی از جنس شرابی باشد که خشایار شاه نوشید و بر جهانی دست یافت. شرابی که مناسب مرد است یا مردپرور است:

شرابی که از خشایار شاه بنوشید و شد بر جهان پادشاه

شرابی که او را هماورد نیست شرابی که جز در خور مرد نیست

از این بهتر نمی شود ملتی را تهییج کرد و غیرت میهن پرستی را به کمک طلبید. او می خواهد چنین میی را به ایرانیان بنوشاند که به یاری هم بشتابند و به استعاره در این "بزمگه" میگساری کنند و چون زمان برای میگساری آماده نبود، می توانست آنان را به این "رزمگه" فرا خواند.

اما شراب دوم را برای بیگانگانی می خواهد، چون ویلهلم وسر ادوارد کری و نیکلا. و چون ادیب است و بد را برای دشمن هم نمی خواهد، این شراب را می خواست به جای قهوهٔ قجری به خورد آنان دهد. زیرا بیدارگرند. او می خواست این بیگانگان، از می تجویزی او بیدار شوند و رفتار انسانی داشته باشند. بهتر است این قسمت را در خود ساقی نامه مطالعه کنیم:

ساقی نامه ملک الشعرای بهار

بده ساقی آن می که خواب آورد شرابی که در مغز تاب آورد

میی کزیکی جرعه اش پیل مست شود پشه را آلت لعب دست

شرابی که گر نوشدش خاره سنگ شود نرم تر از حریر فرنگ

شرابی که گر نوشد از وی پروس به یک جرعه گردد هوادار روس

شرابی که گر نوشدش انگلیس شود با خداوند ژرمن جلیس

شرابی که ویلهلم اگر سر کشد دگر نقشه جنگ کمتر کشد

شرابی که گر، روس از او بو کند تنفر ز جیحون وامو کند

شرابی که اتریش اگر زآن خورد ز کین ولیعهد خود بگذرد

شرابی که گر شد به ژاپن مماس برد پیش چین، پوزش و التماس

شرابی که گر نوشد از روی علم پوانکاره آید بر ویلهلم

شرابی که گر نوشدش نیکلا دگر چشم پوشد ز آزار ما

ز تقسیم ایران بپوشد نظر به غمخواری ما ببندد کمر

شرابی که گر زآن سر ادواردگری کشد جرعه ای، درصف داوری

نگوید که ایران به کابین ماست بترسد ز بادافره و باز خواست

بیا ساقی آن باده بی خودی به من ده که سیر آیم از بخردی

که این بخردی بند و دام من است وزآن تلخ چون زهر، کام من است

به من ده که از خود فرامش کنم به یک باره بند گران بشکنم

بگویم که ایران سرای من است هم این مرز فرخنده جای من است

به من ده که از رنج سیرم کنی به بیگانه خویی دلیرم کنی

ندانم که دشمن به خاک من است به تاراج ناموس پاک من است

وگر در من این می ندارد اثر به بیگانه ده تا ببندد نظر

دریغا که بیگانه را مهر نیست بر افتاده، آن کاورد مهر، کیست؟

جهان سربه سر جای زور است و بس مکافات بی زور، گور است و بس

چو عاجز بگرید بر احوال خویش بخندند زور آورانش به ریش

مکن گریه گر خورده ای نیشتر که از گریه دردت شود بیشتر

مهل تا خوری از بد اندیش نیش چو خوردی ، بکن چارهٔ درد خویش

بده ساقی آن بادهٔ خسروی که مغز کهن زو پذیرد نویی

شرابی کزو کاوهٔ شیر مرد بنوشید و شد قهرمان نبرد

شرابی که از او خشایار شاه بنوشید و شد بر جهان پادشاه

شرابی که دارای اعظم از او بنوشید وشد نیم عالم از او

شرابی که اورا همآورد نیست شرابی که جز در خور مرد نیست

شرابی که زآن مرده گر نوشدا ز دو دیده اش خون، برون جوشدا

شرابی کزآن، پشه شیری کند وزآن، مور لاغر دلیری کند

شرابی که درسر نیارد دوار شرابی که هرگز ندارد خمار

به ایرانیان ده که یاری کنند در این بزمگه میگساری کنند

بیا مطرب آن چنگ را ساز کن به قول دری نغمه آغاز کن

به زیر و بم انباز کن ای پری در آهنگ سغدی ، نوای دری

تو آشوب شهری و ماه منی بزن، شهر آشوب اگر می زنی

در افکن به سر شور و بیداد کن به سوز وگداز این غزل یاد کن

خوشا مرزآباد ایران زمین خوش آن شهریارآن با افرین

خوش آن کاخ های نو آراسته خوش آن سرو قد آن نو خواسته

خوش آن جویباران به فصل بهار خوش آن لاله ها رسته از جویبار

خوش آن شهر استخر مینو نشان خوش آن شیر مردان و گردن کشان

خوشا اکباتان و خوشا شهر شوش خوش آن بلخ فرخنده، جای سروش

خوشا دشت البرز و شهر بزرگ خوش آن مرز وآن مرزبان سترگ

خوشا دشت خوارزم وگرگان خوشا خوشا آن دلیران گردن کشا

خوشا مرز تبریز مشکین نفس خوشا ساحل سبز رود ارس

خوشا رود جیحون، خوشا هیرمند خوشا آن نشابور و کوه بلند

خوش آن روزگار همایون ما خوش آن بخت میمون و پیروز ما

کنون رفته آن تیر از شست ما نمانده است جز باد در دست ما

کجا رفت هوشنگ و کو زردهشت کجا رفت جمشید فرخ سرشت

کجا رفت آن کاویانی درفش کجا رفت آن تیغ های بنفش

کجا رفت آن کاوۀ نامدار کجا شد فریدون والا تبار

کجا شد هخامن، کجا شد مدی کجا رفت آن فره ایزدی

کجا رفت آن کورش دادگر کجا رفت کمبوجی نامور

کجا رفت آن داریوش دلیر کجا رفت دارای بن اردشیر

دلیران ایران کجارفته اند که آرایش ملک بنهفته اند

بزرگان که در زیر خاک اندرند بیایند و بر خاک ما بنگرند

بپرسند از ایدر که ایران کجاست همان مرز و بوم دلیرآن کجاست

ببینند که این جای مانده تهی ز اورنگ ودیهیم شاهنشهی

نه گوی ونه چوگان، نه میدان نه اسب نه استخر پیدا نه آذر گشسب

چنان که از متن ساقی نامه پیداست، دردوران آشفتگی پس از جنگ جهانی سروده شده است. دخالت بیگانگان به اوج رسیده بود و ضعف و بی تدبیری اولیای امور ایران ، به شخصیت های منفعت جو و فرصت طلب بوده اند، میدان داده بود که در امور داخلی ایران دخالت کنند و چنان فتنه ای به راه اندازند که ساقی نامه سرا آنرا فتنهٔ روزگار بداند و حاصل ضعف و سستی امیران و حاکمان خود ایران که غفلت زده وستم پذیر هستند. میهن پرستان ایرانی را به یاد بزرگانی چون کاوه و خشایار شاه و اردشیر بیندازد و آنان را که با ادبیات فردوسی آشنا هستند، تهییج کند.

مقایسهٔ ساقی نامهٔ بهار با دیگر ساقی نامه های ادوار تاریخی ایران

شباهت ها

سبک شعری: همانند دیگر ساقی نامه ها در بحر متقارب است.

حماسی بودن: از این بابت می توان آنرا همطراز و حتی موفق تر از اشعار ساقی نامه ای حکیم فردوسی دانست.

از نظر می و می گساری: می در ساقی نامه بهار هم همان می طبیعی است:

شرابی که در سر نیارد دوار شرابی که هرگز ندارد خمار

و هم به شکل استعاره ای از آن:

شرابی که دارای اعظم از او بنوشید و شد نیم عالم از او

مدیحه سرایی: بهار مدیحه سرایی را نه تنها به شکل دیگران و برای حاکمان وقت، به کار نگرفته که آنرا برای یاد آوری تاریخی و حاکمان ادوار گذشته و تنها برای، بالا بردن روحیه ملی بر اساس افتخارات بومی، به کاربرده است. حاکمان ممدوح او، با او هم زمان نبوده اند و تنها از نظر رعایت اصول ساقی نامه نویسی وهم به عنوان مشترکات ملی ایرانیان اعصار مختلف که همانا ایران دوستی و میهن پرستی است، منظور شده است.

موسیقی و مطرب: بسیار زیبا و در همان زمینه ای که رسالت موسیقی بر آن قرار دارد، از موسیقی بهره برده است. نغمه های شور انگیز موسیقی ملی ایران، در همان راستای اصالت موسیقی به کار گرفته شده است.

فرح بخشی و برانگیختن احساس درونی برای فعالیت و تحول و تغییر، که آن را نه چون حافظ با گلبانگ خسروی که با نغمهٔ سغدی و آوای دری و به ویژه شهر آشوب به میان آورده است. من هرگز بینش موسیقیایی این دانشمندان را نداشته ام، ولی در مرور ساقی نامه ها در دو ساقی نامه اشاره و انتخابی شده است از نغمات شورانگیز موسیقی اصیل، که هر دو بسیار به جا و مناسب بوده اند. اولی در ساقی نامه مولانا عبدالرحمان جامی که اشاره ای به گوشهٔ حدی دارد. یعنی همان پیشینهٔ سرایش زنگ شتر، آهنگ شورانگیز ساختهٔ استاد مسلم موسیقی ایرانی ابوالحسن صبا. هفت قرن پیش از صبا، عبدالرحمان حامی با الهام از آهنگ ساربانان که برای تیزگام کردن شترها به کار می رود، در دو بیت از آن ساقی نامه چنین می سراید:

بیا مطرب و ناله آغاز کن شترهای ما را حدی ساز کن

که تا این شترهای کاهل خرام شوند اندر این مرحله تیزگام

استاد بهار استعانت از موسیقی را در ساقی نامه اش چنان که پیشتر آمد، با الهام از گوشهٔ شهرآشوب، به تناسب اوضاع زمانه به کار گرفت و هردو شاعر دانشمند انتخابشان مشابه و از میان شورانگیزترین نغمات اصیل موسیقی ایرانی بوده است.

این ساقی نامه هم به تبعیت از پیشینیان، حاوی ابیاتی گزارش گونه است که از بدی اوضاع زمانه حکایت دارد. او برخلاف پیشینیان خود تنها برای اصلاح رفتار ایرانیان در مورد یک رفتار غلط اجتماعی که ریا باشد، از روزگار شکوه نداشته است. او غفلت و ناآگاهی از وخامت اوضاع را به خوبی تشریح نموده است. در همین بخش او همچون دیگران اندرزهای حکیمانهٔ خود، در مورد ظلم ستیزی، ایران دوستی و بیداری عمومی، بسیار روان ولی بدون هیچ ایهام و استعاره سخن گفته است:

مکن گریه گر خورده ای نیشتر که از گریه دردت شود بیشتر

چو عاجز بگرید بر احوال خویش بخندند زورآورانش به ریش

مهل تا خوری از بد اندیش نیش چو خوردی بکن چاره ی درد خویش

تفاوت ها

و اما از نظر تفاوت ها وامتیازات، بین این ساقی نامه و سایر ساقی نامه ها تفاوت بسیار است که خود از ویژگی های آن به شمار می آید:

این ساقی نامه موضوعی است. به این معنا که تنها در یک موضوع سخن رانده شده است و امور جانبی در آن مطرح نشده است.

ویژگی دوم سیاسی بودن آن است که نتیجهٔ وقوف سراینده به اوضاع نابسامان زمان است.

و بالاخره بسیار روان است و کمتر از استعاره و تمثیل و تشبیه در آن استفاده شده است.

این روانی و سادگی برای فهم هرچه بیشتر مردم است.

در زمینهٔ جهان بینی تفاوت های بسیاری هست. جهان بینی بهار در این ساقی نامه مبنای دینی ندارد و حکایت از آگاهی او بر اوضاع کلی جهان است و ثمرهٔ این جهان بینی در این ساقی نامه، برای آگاهی خوانندگان به کار برده شده است. نظیر اختلافات ژاپن و چین، تضادهای آلمان و روسیه و نحوهٔ آغاز جنگ جهانی اول، تاریخ ایرانیان و وضعیت اجتماعی. قبل از حملهٔ تازیان اکثریت ایرانیان از بسیاری اطلاعات تاریخی و جغرافیایی روز خود بی بهره بوده اند.

در خاتمه لازم است بعضی واژه های کمتر آشنا را معرفی نمایم:

سغدی: مربوط به ناحیه ای در آسیای میانه با مرکزیت سمرقند

بادافره: مکافات

ویلهلم: آخرین پادشاه پروس یا آلمان آن موقع

سر ادوارد گری: از مقامات وقت انگلستان

نیکلا: از تزاران روس

ریموند پوانکاره: نخست وزیروقت فرانسه

منابع

تذکرهٔ میخانه: تالیف فخزالرمان قزوینی با اهتمام احمد گلچین معانی و حاشیه نویسی

تذکرهٔ پیمانه: تالیف احمد گلچین معانی

از طریق گوگل و منابع گنجور

آرمان شماره پانزده درباب شرحی بر قصیده بهشت خدا از همین نویسنده

ساقی نامهٔ لسان الغیب حافظ

اشتهار ساقی نامهٔ حافظ، گرچه به موازات اقبال ایرانیان به غزلیات اوپیش رفته است، ولی همگان به همان میزان غزلیات، از مطالعه ساقی نامه، محظوظ نمی شوند. در حالی که هدفمندی و غنای ساقی نامه او از تمامی محاسن شعر خوب که در غزلیات حافظ تا سرحد کمال پیش رفته، بر خوردار است و بی جهت نیست که از هرکس راجع به ساقی نامه سؤال شود، ناخودآگاه نام ساقی نامهٔ حافظ را به میان می آورد. این پاسخی است که خوانندگان به درک مفهوم اولین بیت ساقی نامه داده اند:

بیا ساقی آن می که حال آورد کرامت فزاید کمال آورد

گویی راه به کمال رسیدن مردم ایران از طریق ادبیات حافظ به آنان دیکته می شود و فطرت انسانی آنها حکم می- کند که حالی پیدا کنند و کرامت انسانی خود را بجویند و به سوی کمال، گام بردارند. باید یادآوری کرد که زمانهٔ حافظ مصادف بوده با دورانی از ناامنی ها، جنگ ها، بی نظمی وآشفتگی که پس از حملهٔ تازیان، بطور متناوب بر ایران مستولی می شد. در گوشه و کنار این مملکت که پیشتر امپراطوری بزرگ و متحدی بوده، اقوام محلی درغیاب حکومت مرکزی مستقل و مقتدر، برخوردهایی را به راه می انداختند، جنگ ها در می گرفت، حاکمان جدیدی روی کار می آمدند و بخشی از این دیار را به تابعین حاکمان برون مرزی مذهبی می سپردند که تنها هم وغم شان بر پاداشتن و استوار ساختن شریعت بود. حاصل این آشفتگی ها، از بین رفتن کرامت انسانی و بازماندن انسان ها از سیر تکامل فردی و اجتماعی و ایجاد نفاق و نفرت و کینه بود. چه عاملی از این سه بیشتر می- توانست، ایرانیان پاک نهاد را به راه های انحرافی بکشاند که حاصلش یا انزوا و گوشه گیری و صوفیگری بود و یا پناه بردن به می برای کسب شادی موقت و وارهانیدن خویش از غم زمانه - که هردو فرصتی می داد که خوش فکران زمانه به مطالعه ذهنی بپردازند. عده ای به عرفان روی آورند تا از درجا زدن درشریعت بپرهیزند و از مبانی مذهبی بر علیه مذهب غالب استفاده کنند و در دل آن سختگیری های مذهبی شریعت گرایان حاکم، بر علیه همان مذهب غالب

بتازند وآثار بدیع انتقادی خود را در بطن ساقی نامۀ خود بگنجانند که نمونه اش را در ساقی نامه آرتیمانی ذکر کردیم و یا چون حافظ که خود قرآن را به چهارده روایت می خوانده چنان از اشتیاق بازدارد که بر بی حاصلی عمر خود در ساقی نامه گواهی دارد و علاج آن را از ساقی جویا شود:

به من ده که بس بی دل افتاده ام وزین هر دو بی حاصل افتاده ام

شاید انتظارش این بوده که دین و شریعت (موضوع حاکم بر جو زمانه) انسان و انسانیت را به سوی کمال مطلوب سوق دهد.

ساقی و می و جام و باده او را چون بسیاری از پیشینیانش به یاد دوران خوب ایرانیان می اندازد. به یاد کیخسرو و جمشید و کاووس، شاهانی که قبل از دورۀ حملۀ تازیان ایرانی آباد و شاد داشته اند.

در ادبیات حافظ به طور مکرر از واژه های جام و جم (مخفف جمشید) و جام جم استفاده می شود. به کار گرفتن این واژه های زیبا خواننده را بی اختیار به یاد لحظاتی می اندازد که متفکر افسرده ای که از نفاق و دورویی رایج در بطن جامعه به می پناه برده و دور از هیاهو و شرارتی که در جامعه جریان دارد، گوشۀ میخانه را برگزیده و در آن می زلالی که چون آیینه ای روبه روی انسانی با دلی پاک قرار گرفته که وقتی در آن می نگرد به مطالعه ای ذهنی می پردازد. نتیجه می شود یک بیت درساقی نامه اش:

من آنم که چون جام گیرم به دست ببینم درآن آینه هرچه هست

و یا بیتی دیگر که می خواهد از سر عالم باخبر شود:

به من ده که گردم به تائید جام چو جم اگه از سر عالم تمام

باز هم حسرت دوران پیشین ایران که آگاهی از سر عالم را بیش از آگاهی های به دست آمده از شریعت مداری زمان خود می داند. گاهی در همین حال او را به احساسی عارفانه وامی دارد که چون فردوسی زمانه را سرای سپنج بداند و از آن دل بر کند:

چه خوش گفت جمشید با تاج وگنج که یک جو نیارزد سرای سپنج

و باز از ساقی خود می طلبد که او را چون رندان مست از هر کیش و آئینی که گاهی مورد پذیرش این و گاهی مورد استهزاء آن قرار گیرد، بر کنار دارد:

به من ده که در کیش رندان مست چه آتش پرست و چه دنیا پرست

مگر نه این است که این همه آئین های متعدد، جز به جنگ هفتاد و دو ملت نینجامیده است. در این زمان از مغنی و خنیاگر که در تمام ساقی نامه ها پابه پای ساقی سعی در شادمانی و سرور دارد، می خواهد که:

مغنی بزن آن نو آئین سرود بگو با حریفان به او از رود

مرا با عدو عاقبت فرصت است که از آسمان مژدهٔ نصرت است

آن دشمن کیست که حافظ دنبال فرصت است که بر او پیروز شود؟ چه آئینی در جامعه استوار شده که او به دنبال جایگزینی آن با آئین نوینی است چون زمانه ای که مغنی های زمان باربد و نکیسا بودند وسرودهای خسروانی می-سرودند؟

مغنی نوایی به گلبانگ رود بگوی و بزن خسروانی سرود

روان بزرگان ز خود شاد کن ز پرویز و از باربد یاد کن

این مقدمه واین گلچین ابیات ساقی نامهٔ حافظ از آن جهت آورده شد کههر کس از غزلیات او محظوظ می شود، همان مفاهیم را در ساقی نامه هم خواهد یافت. اگر چون ساقی نامه های آن دوران چند بیتی بر روال مدح گفته شده است، رندانه نام حاکمی ذکر نشده و مدح بدان جهت بوده که حاکمان وقت بر جای بزرگانی نشسته اند که باید دارای نظریات فرخنده و پیام آوران میمنت و مبارکی و اخبار خوش باشند:

الا ای همایون، همایون نظر خجسته سروش مبارک خبر

فلک را گهر در صدف چون تو نیست فریدون و جم را خلف چون تو نیست

زیبایی و اعتبار ساقی نامهٔ حافظ مانند غزلیاتش در چند بعدی بودن آن است. حماسی استو روح میهن پرستی در آن موج می زند. می و مطرب در آن پیام آوران شادی و فرخندگی هستند. عرفان وکرامت انسانی درآن تصریح شده است و شادی و امید و پیروزی نتیجهٔ نهایی آن ست. برداشت های بیشتر را به تفکر خوآنندگان وامی گذارم تا خود با این نگاه به جاودانه ترین ساقی نامه ساقی نامه سرایان ایران، توجه کنند و اینک ساقی نامهٔ لسان الغیب حافظ شیرازی:

بیا ساقی آن می که حال آورد کرامت فزاید کمال آورد

به من ده که بس بی دل افتاده ام و زین هر دو بی حاصل افتاده ام

بیا ساقی آن می که عکسش به جام به کیخسرو و جم فرستد سلام

بده تا بگویم به او از نی — که جمشیدکی بود وکاووس کی
بیا ساقیا کیمیای فتوح — که با گنج قارون دهد عمر نوح
بده تا به رویت گشایند باز — در کامرانی و عمر دراز
بده ساقی آن می کزو جام جم — زند لاف بینایی اندر عدم
به من ده که گردد به تائید جام — چو جم آگه از سر عالم تمام
دم از سیر این دیر دیرینه زن — صلایی به شاهان پیشینه زن
همان منزل است این جهان خراب — که دیده است ایوان افراسیاب
کجا رای پیرآن لشکر کشش — کجا شیده آن ترک خنجر کشش
نه تنها شد ایوان و قصرش به باد — که کس دخمه، نیزش ندارد به یاد
همان مرحله است این بیابان دور — که گم شد در او لشکر سلم وتور
چه خوش گفت جمشید با تاج وگنج — که یک جو نیارزد سرای سپنج
بیا ساقی آن آتش تابناک — که زردشت میجویدش زیر خاک
به من ده که در کیش رندان مست — چه آتش پرست وچه دنیا پرست
بیا ساقی آن بکر مستور مست — که اندر خرابات دارد نشست
به من ده که بی تاب خواهم شدن — خراب می و جام خواهم شدن
بیا ساقی آن آب اندیشه سوز — که گر شیر نوشد شود بیشه سوز
بده تاروم برفلک شیر گیر — به هم بر زنم دام این گرگ پیر
بیا ساقی آن می که حور بهشت — عبیر ملایک درآن می سرشت
بده تا بخوری درآتش کنم — مشام خرد تا ابد خوش کنم
بده ساقی آن می که شاهی دهد — به پاکی او دل گواهی دهد
می ام ده مگر گردم از عیب پاک — برآرم به عشرت سری زین مغاک

چو شد باغ روحانیان مسکنم در این جا چرا تخته بند تنم

شرابم ده وروی دولت ببین خرابم کن و گنج حکمت ببین

من آنم که چون جام گیرم به دست ببینم در آن آینه هرچه هست

به مستی دم پادشاهی زنم دم خسروی درگدایی زنم

به مستی توان در اسرار سفت که در بیخودی راز نتوان نهفت

که حافظ چو مستانه سازد سرود ز چرخش دهد زهره او از رود

مغنی کجایی بگلبانگ رود به یاد آور آن خسروانی سرود

که تا وجد را کارسازی کنم به رقص آیم و خرقه بازی کنم

به اقبال دارای دیهیم و تخت بهین میوهٔ خسروانی درخت

خدیو زمین، پادشاه زمان مه برج دولت شه کامران

که تمکین اورنگ شاهی از اوست تن آسایش مرغ وماهی از اوست

فروغ دل ودیدهٔ مقبلان ولی نعمت جان صاحبدلان

الا ای همایون، همایون نظر خجسته سروش مبارک خبر

فلک را گهر در صدف چون تو نیست فریدون و جم را خلف چون تو نیست

به جای سکندر بمان سال ها به دانا دلی کشف کن حال ها

سر فتنه دارد مگر روزگار من و مستی و فتنهٔ چشم یار

یکی تیغ داند زند روزگار یکی را قلمزن کند روزگار

مغنی بزن آن نو آئین سرود بگو با حریفان به آواز رود

مرا با عدو عاقبت فرصت است که از آسمان مژدهٔ نصرت است

مغنی نوای طرب ساز کن به قول وغزل، قصه آغاز کن

که بار غمم بر زمین دوخت پای به ضرب اصولم بر آور ز جای

مغنی نوایی به گلبانگ رود بگوی و بزن خسروانی سرود

روان بزرگان ز خود شادکن ز پرویز و از باربد یاد کن

مغنی از آن پرده نقشی بر آر ببین تا چه گفت از درون پرده دار

چنان برکش او از خنیاگری که ناهید چنگی به رقص آوری

رهی زن که صوفی به حالت رود به مستی وصلش حوالت رود

مغنی دف وچنگ را ساز ده به آئین خوش نغمه، آواز ده

فریب جهان قصهٔ روشن است ببین تا چه زاید، شب آبستن است

مغنی ملولم دوتائی بزن به یکتایی او، که تائی بزن

همی بینم از دورگردون شگفت ندانم کرا خاک خواهد گرفت

دگر رند مغ، آتشی می زند ندانم چراغ که بر می کند

دراین خون فشان عرصهٔ رستخیز تو خون صراحی و ساغر بریز

به مستان نوید سرودی فرست به یاران رفته درودی فرست

می و ساقی در ساقی نامهٔ حافظ

می و ساقی در ساقی نامهٔ حافظ همانند دیگر ساقی نامه های آن دوران در بسیاری از موارد به صورت استعاره ای و در مواردی هم مانند مغنی و مطرب در جایگاه خود، به کار رفته است. ولی از بعد جهان بینی، نظرگاه حافظ فراتر از جهان بینی دینی و یا فلسفی، بیشتر، دیدگاه عرفانی دارد. گاهی دنیا را دیر دیرپای معرفی می کند و گاهی آن را سرای سپنج می نامد. گاهی از سر عالم صحبت به میان می آورد و سردرآوردن و یا آگاهی از آن را تنها مختص نخبگان و بزرگان می داند. گاهی افسانهٔ زندگی و قصهٔ جهان فریبی روشن می بیند- نگاهی کاملا عارفانه که زیبائی های دنیا هرگز عارف را نمی فریبد:

فریب جهان قصهٔ روشن است ببین تا چه زاید، شب آبستن است

ویا در دو بیت زیر که اوج اندیشه عارفانه او را به نمایش می گذارد و در عالم اندیشه های عرفانی، مفهوم ازخود بریدن را می رساند:

می ام ده مگر گردم از عیب پاک برآرم به عشرت سری زین مغاک

چو شد باغ روحانیان مسکنم دراین جا چرا تخته بند تنم

زیبایی و لطف این ساقی نامه، همچون غزلیات خواجهٔ شیراز، چند بعدی است و وسعت دامنهٔ تفکر او را نشان می-دهد به طوری که هرخواننده به فراخور درک خود، نکات گوناگونی را ازآن برداشت می کند. به نظر نگارنده، ساقی نامهٔ حافظ تمامی مشترکات ساقی نامه ای را دربردارد و ویژگی آن، که افزون بردیگر ساقی نامه هاست، همانا زیبایی کلام و بعد عرفانی آن است.

ساقی نامهٔ هوشنگ ابتهاج (سایه)

آخرین ساقی نامه ای که برای این مطالعه برگزیده ایم از شاعر دردآشنای معاصر، هوشنگ ابتهاج است. او که سالها پس از حافظ بهترین غزلسرای دوران شناخته می شود، شاعری جامعه شناس است که از ویژگی هایش آشنائی او با آلام اجتماعی است. او با اشاره به خونهای نابحق ریختهٔ زمانهٔ خویش، به گذشتهٔ دور تاریخ ایران زمین بر می گردد واز خون سیاووش یاد می کند:

بیا ساقی آن می که چون بنگریم ز خون سیاوش یادآوریم

به من ده که داغ دلم تازه شد سردردمندم پر آوازه شد

از آتش گذشتند با جان پاک که پاکان زآتش ندارند باک

ولیکن بدی چون کند داوری ز نیکان همان طشت خون آوری

او همچون حافظ امید نوآئینی دارد که جای آئین کهنه را بگیرد:

به من ده که اسب سخن زین کنم سرود کهن را نوآئین کنم

سایه درساقی نامهٔ خود، با داغ و درد حماسه آفرین تاریخ ادب ایران یعنی فردوسی هم سخن می شود و چون او مرگ های زمانه و خون های به ناحق ریختهٔ زمانه را به زیر سؤال می برد:

خردمند دیرینه خوش می گریست اگر مرگ داد است بیداد چیست؟

این مصرع سؤال گونه در مقابل سرودۀ حکیم طوس است که سروده بود:

اگر مرگ داد است بیداد چیست ز داد این همه بانگ و فریاد چیست

اگر او هم چون فردوسی از مرگ انسان ها و خون های به ناحق ریخته آزرده دل شود، بایستی به علت این خون های به ناحق ریخته فکر کند و آن گاه قضاوت کند که خون های ریخته شده در زمان او حاصل داوری های نادرست باشد که در آن صورت نوعی بیداد است وآن گاه گریستن حکیم طوس لازم بوده و داد و فریاد بر این نوع مرگ ها به زبان او رواست. ساقی نامۀ ابتهاج از نظرحماسی بودن و دقت در رفتارهای رایج نادرست زمان و گزارش این نارضائی ها از اوضاع زمان، با تمام ساقی نامه ها شباهت دارد، ولی از نظر نزدیکی به زمانۀ ما و همان لطافت و ظرافت هایی که در غزلسرایی او می خوانیم، برتری هایی بر بسیاری از ساقی نامه ها دارد:

ساقی نامۀ هوشنگ ابتهاج (سرودۀ سال ۱۳۷۸)

بیا ساقی آن می که جام آفرید / به من ده که جان جامه بر تن درید
کجا تن کشد بار هنگامه اش / که او جان جان است و جان جامه اش
بیا ساقی آن می که خون حیات / از او شد روان در تن کائنات
به من ده که خورشید رخشان شوم / زگنج نهان، گوهر افشان شوم
بده ساقی آن می که جان بهار / از او جرعه ای خورد وشد پر نگار
به مستی شبی در گلستان بخفت / سحر رنگ و بو گشت و درگل شگفت
بده ساقی آن می که هستم هنوز / همان عاشق می پرستم هنوز
به مستی که جان بر سر می کنم / همه عمر در پای خم طی کنم
بیا ساقی آن می که چون گل کند / همه باغ پر بانگ بلبل کند
به من ده که چون گل بخواهم شگفت / که راز شگفتی نشاید نهفت
بیا ساقی آن می که چنگ صبوح / به دین مایه سر کرد آواز روح
به من ده که اسب سخن زین کنم / سرود کهن را نوآئین کنم

نواسنج خوش خوان می یاد باد / که چندین نوای خوشم یاد داد
برفت و برفتند از خود برون / سراپرده بردند در دشت خون
نگه کن که راه دلم چون زند / که این زخمه در پردهٔ خون زند
بیاساقی آن می که چون بنگریم / ز خون سیاووش یادآوریم
به من ده که داغ دلم تازه شد / سر دردمندم پر آوازه شد
از آتش گذشتند با جان پاک / که پاکان از آتش ندارند باک
ولیکن بدی چون کند داوری / ز نیکان همان طشت خون آوری
ستم بود آن خون فرو ریختن / سزای ستمکاره آویختن
بیا ساقی آن می که دفع گزند / از او جست فرزانهٔ دردمند
به من ده که با داغ ودردم هنوز / سر از جیب غم بر نکردم هنوز
دریغ آن گرانمایه سرو جان / که ناگه فروریخت چون ارغوان
چه پر خون نوشتند این سرگذشت / دلی کو کزین غصه پر خون نگشت؟
خردمند دیرینه خوش می گریست / اگر مرگ داد است بیداد چیست؟
بیا ساقی آن می که چون روشنی / به روز آرد این شام اهریمنی
به من ده کزین دامگاه هلاک / برآیم به تدبیر آن تابناک
جهان در ره سیل و ما در نشیب / بر آید ز آب خروشان نهیب
که خواهد رسید ای شب آشفتگان / به فریاد این بی خبر خفتگان
مگر نوح کشتی بر آب افکند / کمندی به غرقاب خواب افکند

نعمت الله مختای امیرمجدی

۲۵ جولای ۲۰۲۲

منابع

تذکرهٔ میخانه اثر فخرالزمان قزوینی

تذکرهٔ پیمانه اثر احمد گلچین معانی

گلگشت در شعر واندیشهٔ حافظ اثر محمد امین ریاحی

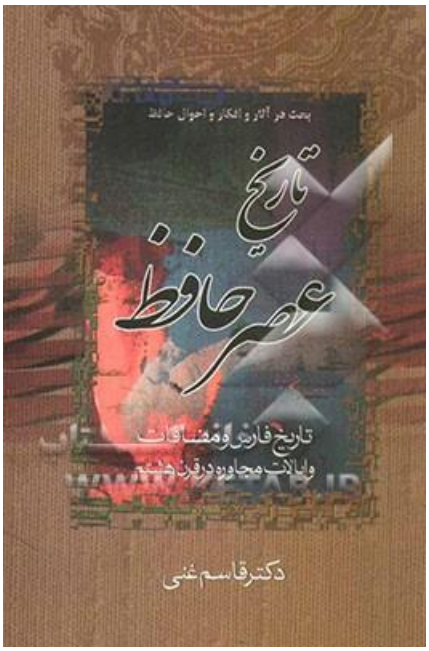
اردشیر لطفعلیان

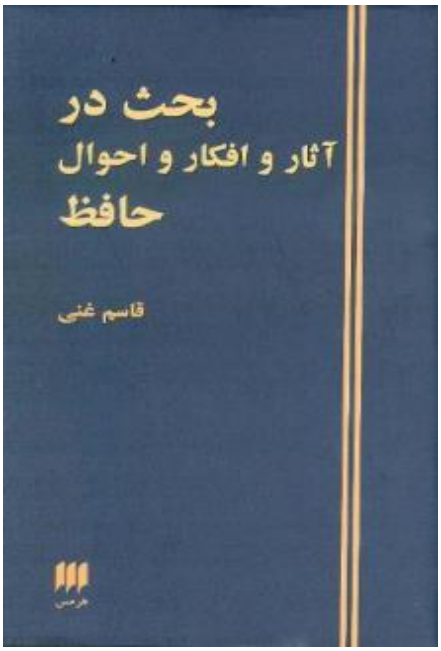
دکتر قاسم غنی، حافظ پژوه ناموری از تبار راستین دانش و فرهنگ

در میان مردان بزرگی که که در قرن پیشین در پهنهٔ دانش و فرهنگِ ایران چهره نمودند، دکتر قاسم غنی دارای جایگاه والا و ممتازی است. او در کار حرفه ای خود، پزشکی، بالاترین درجهٔ تخصص را کسب کرد ولی به موازات آن در عمر نه چندان دراز خود آثاری چنان ارزشمند در عرصهٔ فرهنگ و ادب به جای گذاشت که کار پزشکی اش با همهٔ برجستگی در سایهٔ آنها قرار گرفت. گذشته از این، بینش وسیع و شخصیّت احترام انگیزش سبب شد تا در عرصهٔ سیاست نیز به وجود وی نیاز افتد، چنانکه دو بار در مصر و ترکیه به سفارتش گماشتند. در هیأت های اعزامی به قاهره در ۱۳۱۷ و ۱۳۱۸ به منظور خواستگاری از فوزیّه، خواهر ملک فاروق پادشاه وقت مصر برای محمّد رضای ولیعهد و سپس حضور درمراسم عقد او عضویت داشت و نیز یکی از اعضای هیئتی بود که ایران در ۱۹۴۵ هنگام بنیادگذاری سازمان ملل متحد به سانفرانسیسکو فرستاد. دکتر غنی چهار دوره هم نمایندگی شهر مشهد را در مجلس شورای ملّی به عهده داشت و مدت کوتاهی نیز در مقام وزیر بهداری و فرهنگ خدمت کرد.

از دکتر غنی نزدیک به پانزده اثر ارزشمند در تحقیق و تألیف و ترجمه به جای مانده است. در این مقاله امّا کار ما بر جنبهٔ حافظ پژوهی او و آثاری متمرکز است که از وی در این زمینه انتشار یافته است. از میان آنها دو مجلّد زیرعنوان "تاریخ عصر حافظ و تصوف در اسلام" و کتابی حاوی یک رشته یادداشتهای عالمانهٔ در حاشیهٔ دیوان حافظ، به ویژه در خور یادآوری است. آماده ساختن یک روایت تصحیح و بازنگری شده از دیوان شاعر بزرگ با کاوش در اصیل ترین و و قدیمی ترین نسخ موجود با همکاری علّامه محمّد قزوینی، پژوهشگر و ادب شناس برجسته، کار ماندنی دیگر او در همین محدوده است. عرضهٔ چنین آثاری سبب شد تا دکتر غنی در مقام یکی از مهمترین حافظ شناسان روزگار خود تثبیت شود. با آنکه در دهه های اخیر در زمینهٔ حافظ پژوهشی کارهای پر

دامنهٔ دیگری صورت گرفته، از ارزش و اصالت کاری که دکتر غنی در مقام پیشگام و پیش کسوت در این عرصه انجام داده کاسته نشده است. افزوده بر اینها، آنچه که زیر عنوان "یاداشتهای دکتر قاسم غنی" پس از در گذشت وی در دوازده جلد منتشر شد نیز از نهایت اهمیّت برخوردار است. این یادداشتها هزار نکتهٔ باریک تر ز مو، و از آن میان مکاتبات دکتر غنی را با شماری از بزرگان دانش و هنر که هم روزگار او بودند دربر می گیرد. سیروس غنی فرزند آن مرد دانش پژوه از استاد محمّد جعفر محجوب ادیب و پژوهشگر فقید برای ویراستاری و تنظیم آن یادداشتها یاری خواست و استاد با توجه به اهمیّت چند جانبهٔ آن نوشته ها در خواست او را با طیب خاطر اجابت کرد و کار به شیوهٔ دقیق که معمول آن استاد بود، انجام پذیرفت.





زندگی نامهٔ فشردهٔ دکتر قاسم غنی

قاسم غنی در ۱۲۷۲ شمسی در شهر سبزوار در خانواده ای مرفّه به جهان دیده گشود. از آنجا که برخی از خویشاوندان مادری اش از اعضای سرشناس کیش بهائی بودند، این موضوع در محیط نابردبار و آغشته به تعصبات دینی آن شهر مزاحمتهای گاه جدّی برای وی پدید آورد، ولی وصلت او با دختری از یک خانوادهٔ روحانی و برجستگی شخصیّت و تحصیلات و تحقیقات وی در مراحل بعدی زندگی سبب شد تا آن مزاحمت ها نتوانند سدّی بر سر راه پیشرفت او ایجاد کنند. پس از دیدن آموزشهای اوّلیه در مکتب خانه های سنّتی سبزوار، در ۱۲۸۷ برای پیگیری تحصیلات خود عازم تهران شد. در پایتخت چندی در مدرسهٔ تربیت که گفته می شود زیر مدیریتِ بهائیان قرار داشت آموزش دید، سپس وارد دارالفنون شد و تا ۱۲۹۲ (۱۹۱۳) دورهٔ کامل آن مدرسه را به پایان رسانید. در

همان سال خانواده اش او را برای تحصیلات پزشکی به بیروت فرستاد. وی در دانشگاهی که توّسط ژزوئیت ها (شاخه ای از کاتولیک های فرانسوی) اداره می شد به مدتّ یک سال مقدماتی از پزشکی را آموخت، ولی با آغاز جنگ اول جهانی در ژوئن ۱۹۱۴، همهٔ موسّسات آموزشی فرانسوی در لبنان تعطیل شدند. با این همه قاسم غنی نومید نشد و بی درنگ آموختن زبان انگلیسی را آغاز کرد تا توانست در ۱۹۱۵ در دانشگاه آمریکایی بیروت ثبت نام و مسیر تحصیلی خود را همان رشته دنبال کند. او در ۱۹۲۲ (۱۳۰۱) دانشنامهٔ دکتری خود را در پزشکی از آن دانشگاه گرفت و در بازگشت به سبزوار با تأسیس بیمارستانی مداوای بیماران را در آن شهر آغاز کرد. او چندی بعد برای گذراندن دورهٔ تخصص در پزشکی داخلی عازم پاریس شد ودر ۱۳۰۳ پس از دریافت دانشنامهٔ تخصصی در آن رشته به زادگاه خود بازگشت و کار طبابت را از سرگرفت. در ۱۳۰۵ بار دیگر به منظور تکمیل تحصیلات تخصصی خود روانهٔ پاریس شد. در همین دوره بود که فرصت آشنایی با محمّد قزوینی، پژوهشگر و ادیب مشهور برایش دست داد و از آن هنگام به بعد دلبستگی اش به تحقیق و تتبّع در ادبیات فارسی و بویژه شعر حافظ و دوران زندگی او فزونی یافت. این پژوهش ها و کاوش های موشکافانه به تألیف چندین کتاب ماندنی در بارهٔ بزرگان دانش وادب ایران انجامید که فهرستی از آنها در پایان این نوشته آمده است. دکتر غنی در ۱۳۰۷ به ایران بازگشت و کار طبابت را ابتدا در سبزوار و سپس در مشهد و تهران ادامه داد. در همان سال با مریم غفوری، دختر یکی از روحانیان به نام شهر ازدواج کرد. حاصل این وصلت پسری به نام سیروس و دختری به نام ناهید بود. او در کنار فعالیت حرفه ای به کار سیاست نیز علاقه نشان داد. در ۱۳۱۴ به عنوان یکی از نمایندگان شهر مشهد به مجلس شورای ملّی راه یافت و عضویتش در مجلس شورا برای چهار دوره تداوم داشت. دکتر غنی طی سالهای اقامت خود در یایتخت در دانشکده های پزشکی و معقول و منقول نیز به تدریس پردخت و مجموع گفتارهایش بعدها در کتابی زیر عنوان "معرفت النفس" انتشار یافت. او که از هردو فضیلت دانش و فرهنگ به حدّ کمال بهره داشت، در این خلال به یک چهرهٔ ملّی و به اصطلاح شاه شناس تبدیل شده بود چنانکه در ۱۳۱۷ به عضویت در هیئتی که به منظور خواستگاری از فوزیه، شاهزاده خانم مصری برای شاپور محمّد رضای ولیعهد به قاهره رفت، بر گزیده شد. این را نیز بد نیست بدانیم که میرزا عبدالغنی، پدر دکتر غنی که در سبزوار صاحب آب و مِلک بود در ۱۳۰۹ برای رضاشاه که از منطقه دیدن می کرد ضیافت بزرگی برپاساخت و این پذیرایی نیز که از یاد شاه نرفته بود شاید در برکشیدن پسر تأثیر داشت. گذشته از آن، تسلّط دکترغنی به زبان عربی و دوستی اش با محمود جم، نخست وزیر وقت در این انتخاب و نیز در عضویتش در هیئتی که در ۱۳۱۸ به ریاست احمد متین دفتری، وزیر دادگستری وقت برای مراسم عقد فوزیه به قاهره عزام شد، دخیل بود. در ۱۳۲۶ و ۱۳۲۷ به ترتیب به سفارت در مصر و ترکیه منسوب شد. البته او بیشتر دوست داشت که سفارت ایران را واشنگتن به عهده گیرد و از صلاحیت لازم نیز برای این مهم برخوردار بود. در ۱۳۲۸ هنگامی که سفیر ایران در ترکیه بود برای عضویت در هیئتی که همراه شاه به

نیویورک می رفت از وی دعوت به عمل آمد. این دعوت امید انتصاب به سفارت ایران در پایتخت آمر یکا را که از مدتها پیش مشتاق آن بود تقویت کرد، ولی چون انتظارش سرانجام برآورده نشد، از سفارت در ترکیه استعفا داد و عازم آمریکا شد. او سالهای واپسین عمر را در حالی که با بیماری سزطان دست به گریبان بود در سانفرانسیسکو گذرانید. مرگ دکتر قاسم غنی در نُهم فروردین ۱۳۳۱ روی داد و در گورستان Woodlawn آن شهر به خاک سپرده شد.

آثار ماندنی دکتر غنی در کار حافظ پژوهی

دوستی دکتر قاسم غنی با علّامهٔ قزوینی که آغاز آن چنانکه اشاره رفت به دوّمین دورهٔ اقامت غنی در پاریس برای تکمیل تحصیلات تخصصی (۱۳۰۷-۱۳۰۵) بازمی گشت با گذشت سالیان هرچه بیشتر تحکیم شد. یکی از نتایج ماندنی این دوستی همکاری نزدیک میان آن دو در تصحیح و تنقیح دیوان حافظ بود. نخستین چاپ نسخهٔ تصحیح شدهٔ دیوان زیر نام هر دو چهرهٔ شناخته شدهٔ فرهنگی در سال ۱۳۲۰انتشار یافت و با اقبالی بی مانند روبه رو شد. این روایت از دیوان خواجهٔ شیراز تا به امروز جایگاه خود را به عنوان یکی از بهترین و اصیل ترین نسخ دیوان شاعر همچنان حفظ کرده و به چاپهای بی شمار رسیده است.

همکاری و کمک متقابل آن دو شخصیّت ادب شناس به یکدیگر در کار پژوهش و تتبع ادبی به همانجا ختم نشد، بلکه تا فرارسیدن مرگ علّامهٔ قزوینی در خرداد ماه ۱۳۲۸ به گونه ای مستمر ادامه یافت. اکنون که سخن از درگذشت محمّد قزوینی سخن به میان آمد این را هم بیفزاییم که دکتر غنی مقالهٔ بسیار شیوایی در رثای قزوینی نوشت و حق مطلب را در بارهٔ دوست دانشمند خود به خوبی ادا کرد.

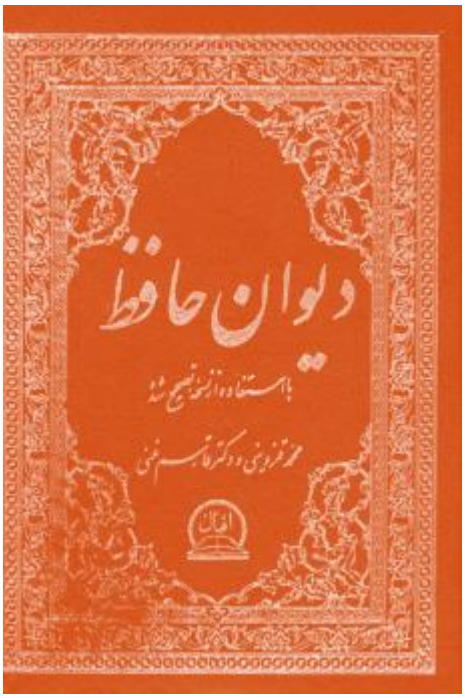
دکتر غنی غیر از نقش اساسی که در کار تصحیح و تنقیح دیوان حافظ به عهده داشت، دو کار عمدهٔ دیگر در زمینهٔ حافظ شناسی از طریق تحلیل و تفسیر غزلها و دیگر اشعار او و نیز تجسّم بخشیدن به فضای اجتماعی و سیاسی روزگار شاعر از خود به جا گذاشت. یکی از آن دو اثر "تاریخ عصر حافظ" و دیگری "یادداشتهای دکتر غنی در حواشی دیوان حافظ" است. شادروان علّامهٔ قزوینی پیشگفتار مبسوطی بر نخستین چاپ ان کتاب در اوایل دههٔ ۱۳۲۰ نگاشت که برای نشان دادن ارزش کار مؤلّف و نیز عمق عوالم دوستی میان آن دو چهرهٔ فرهنگی نقل بخش هایی از آن سودمند می نماید:

> قریب هجده سال پیش قبل از اواسط سنهٔ ۱۳۰۲ این جانب برای اولین بار با دوست فاضل ارجمند خود آقای دکتر قاسم غنی مؤلّف کتاب حاضر در پاریس آشنایی پیدا کردم. آقای دکتر غنی که اکنون از

اطبای بسیار مشهور تهران می باشند و کمتر کسی از اهالی تهران، خصوصا طبقهٔ خواص هست که ایشان را نشناسد یا کمابیش با ایشان حشر و نشری نداشته باشد. در تاریخی که من ایشان را برای اولین مرتبه در پاریس دیدم جوانی بودند قریب العهد به فراغ از تحصیلات طبی و فقط پنج شش سالی بود که به اخذ تصدیق نامهٔ درجهٔ دکتری نائل شده بودند. تا آنکه در اواخر شهریور ۱۳۱۸ شمسی (اواخر سپتامبر ۱۹۳۹) به واسطهٔ ظهور جنگ در اروپا و صعوبت اقامت امثال ما خارجی ها در آن صفحاتّ اینجانب از پاریس به وطن مألوف یعنی تهران معاودت کردم و پس از ده سال انقطاع روابط، باز به ملاقات آقای دکتر غنی محظوظ شدم و با تعجّب به رأی العین دیدم که اغلب پیش بینی هایی که من در ده دوازده سال قبل در پاریس در حق ایشان می کردم، به حکم "الفال علی ماجری" صورت خارجی به خود گرفته و از عالم حدس و تخمین به حَیِّزِ فعلیّت و یقین در آمده و تمایل فطری ایشان به ذوقیات ایشان را در این مدّت آسوده نگذارده و اوّلین شاخ و برگ و ثمرهٔ خود را به ظهور آورده است. نخستین قدمی که دیدم ایشان در این راه برداشته بودند ترجمهٔ دو داستان از نویسندهٔ مشهور فرانسه آناتول فرانس بود، که در کمال خوبی با انشاء روانِ منسجم و به کلّی عاری از جمیع سخافتهای اختراعی این سنوات اخیره به اضافهٔ حواشی و توضیحات بسیار مفید از عهدهٔ آن بر آمده بودند... دوّمین عمل بسیار مفیدِ مهمّی را که دیدم ایشان دست به کار تهیّهٔ آن شده و هنوز تمام نکرده همان چیزی است که در سابق نیز به آن اشاره کردم و سالها بود که امید انجام این عمل را از ایشان داشتم، یعنی تحقیق دقیق در آثار و اشعار و احوال حافظ و تاریخ مفصّل و مبسوط فارس و نواحی مجاور در قرن هشتم (هجری) که قرن حافظ است و کلّیهٔ اطلاعات و معلومات و توضیحات دیگری که در خصوص حافظ می توان به دست آورد.

شادروان محمّد قزوینی که در دقت و موشکافی و دوری از مجامله در روزگار خود زبانزد بود، آنگاه کار دکتر غنی را در نگارش چنان کتابی چنین ارزیابی کرده بود:

وقتی وارد طهران شدم دیدم آقای دکتر غنی سالیان دراز است که در جمیع مواضیع مذکوره تتبع کاملِ دقیق نموده و کلّیهٔ مدارک خطّی و چاپی راجع به این مباحث را که در طهران دسترسی به آنها ممکن است با نهایت دقّت استقصا کرده اند و کوچکترین مسئله ای که به نحوی از انحاء از نزدیک یا دور تماسی داشته یا ممکن است تماسی داشته باشد جستجو و تفحّص کرده و به قدر مقدور روشن ساخته اند و تاریخ مشروح و مفصّل ملوک و حُکّام معاصر حافظ را در فارس و مضافات، از قبیل آلِ اینجو و آلِ مظفّر و اُمرا و وزرای ایشان که بسیار از ایشان ممدوحین حافظ نیز بوده اند از جمیع مآخذ ممکنهٔ متفرّقه که عدّهٔ کثیری از آنها نُسخ خطّی بسیار نایاب می باشد، در یک جا جمع آورده اند و اغلب قصائدی که



حافظ در مدح ملوک و اُمرا و وزرای مذکور سروده یا در آنها اشاره به بعضی وقایع تاریخی عصر خود نموده، همچنین غزلهایی که بعضی از شعرای در استقبال غزلهای او ساخته اند یا بر عکس غزلهایی که حافظ به استقبال بعضی از متقدّمین یا معاصرین خود انشاء نموده، جمیع اشعار و قصاید و غزلیات را برای این که خواننده در هر قدم محتاج به رجوع به دواوین مختلفهٔ شعرای متفرّقه که اغلب دوواین آنها کمیاب بلکه نایاب است نشود، آقای دکتر غنی به تمام و کمال نقل کرده اند. همچنین تاریخ ظهور تصوّف در ایران و اصول و منابع آن و تحوّلات آن و سیر تاریخی آن تا عصر حافظ و بالاخره شرح احوال خود حافظ را با تمام جزئیات و تفاصیل آن آورده اند..."[۱]

با این ارزیابی می توان دریافت که کتاب یاد شده دارای چگونه کیفیتی است و چه مایه وقت و توان از سوی وی برای نگارش آن صرف شده است. تاریخ عصر حافظ تا کنون به چاپهای عدیده رسیده است. آخرین چاپ آن در سال ۱۴۰۰ توسط انتشارات زُوّار همراه با تاریخ تصوّف در اسلام در دو مجلّد به بازار عرضه شده است.

حالا بد نیست ببینیم ارزیابی دکترغنی دربارهٔ علّامهٔ قزوینی چه بوده و چگونه به او و جایگاهش به عنوان یک دانش پژوه برجسته می نگریسته است. در جلد پنجم یادداشتهای دکتر غنی، در بخشی از نامهٔ ای غنی به محمود فرّخ خراسانی، از چهره های شاخص سیاسی و ادبی آن عصر نوشته چنین می خوانیم:

حقیقت آن است که اگر بخواهم به تفصیل از این مرد بزرگِ عالیقدر، آنچه به اندازهٔ استعداد محدود و حوصلهٔ خود در مدّت ربع قرن مشاهده کرده ام و ساعات طولانی که در محضر با برکت ایشان گذرانده ام و از قریب دویست و پنجاه تا سیصد مکتوب مختصر و مفصّل که در ظرف این مدّت در جواب سؤالهای بنده در مواضیع گوناگون نزد بنده جمع شده و هریک حکم یک جواهر گرانبها را دارد صحبت کنم، مثنوی هفتاد من کاغذ شود و سبب تصدیع خواهد شد. خداوند امثال او را که مایهٔ افتخار ایران بود و زینت تاریخِ علم و ادب شمرده خواهد شد، زیاد کند." [۲]

همانطور که علّامهٔ قزوینی در پیشگفتار خود بر "تاریخ عصر حافظ" خاطر نشان ساخته، دقّت نظر دکتر غنی در رازگشایی از غزلیات دیوان و شأن نزول آنها و نیز شرح جامعی که از خانواده های حکومتگر دوران حافظ ارائه کرده است به راستی در خور تحسین است. برای به دست دادن نمونه ای از احاطهٔ بی نظیر او بر اوضاع و احوال روزگار حافظ و تعبیرهای عالمانه اش از اشاراتی که در پاره ای از غزلهای خواجه نهفته است، به شرح چکیده ای از آنچه که او در جلد نهم یادداشتها در نامه موّرخ اول شهریور ۱۳۲۹ خود خطاب به دکتر محمود افشار، پزشک فرهنگ دوست و نیکوکار و بینانگذار مجلّهٔ آینده ادبی آینده (پدر ایرج افشار که خود از نوادر پژوهشگران و نویسندگان عصر ما بود) آورده است اکتفا می کنیم. دکتر افشار که در سفر آلاسکا بوده، یکی از سروده های خود را در اقتفای یکی ازغزلهای بلند و دلنشین حافظ برای دکتر غنی فرستاده و از او نظر خوسته است. اظهار نظر آمیخته به نزاکت دکتر غنی در بارهٔ شعر پایین تر از متوسط دکتر افشار که در نامه آمده البته خواندنی است، ولی آنچه که شایان اهمیّت است تفسیر و تحلیل دکتر غنی از غزلی است که مورد اقتفای وی قرار گرفته است. او شأن نزول آن غزل را که به دورهٔ مشخصی از حکمرانی شاه شجاع مربوط می شود ضمن توضیحات جامع و دقیقی در پیرامون دوران بیست و هفت سالهٔ سلطنت آن پادشاه و خلق و خصال او، به اضافهٔ اطلاعات مبسوط دربارهٔ کسانی که در آن مدت وزارتش را به عهده داشته اند شرح می دهد و از اشارات سربستهٔ غزل به شاه شجاع پرده برمی دارد. برای درک درست ظرائف کار دکتر غنی در رازگشایی از آن غزل که در مورد تعدادی دیگر از سروده های حافظ به همین روش در کتاب او دنبال شده، تمامی غزل را که در زیر می آوریم:

طفیل هستی عشقند آدمی و پری ارادتی بنما تا سعادتی ببری

بکوش خواجه و از عشق بی‌نصیب مباش / که بنده را نخرد کس به عیب بی‌هنری

می صبوح و شکرخواب صبحدم تا چند / به عذر نیم شبی کوش و گریه سحری

تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین کار / که در برابر چشمی و غایب از نظری

هزار جان مقدس بسوخت زین غیرت / که هر صباح و مسا شمع مجلس دگری

ز من به حضرت آصف که می‌برد پیغام / که یاد گیر دو مصرع ز من به نظم دری

بیا که وضع جهان را چنان که من دیدم / گر امتحان بکنی می خوری و غم نخوری

کلاه سروریت کج مباد بر سر حسن / که زیب بخت و سزاوار ملک و تاج سری

به بوی زلف و رخت می‌روند و می‌آیند / صبا به غالیه سایی و گل به جلوه گری

چو مستعد نظر نیستی وصال مجوی / که جام جم نکند سود وقت بی‌بصری

دعای گوشه نشینان بلا بگرداند / چرا به گوشه چشمی به ما نمی‌نگری

بیا و سلطنت از ما بخر به مایه حسن / و از این معامله غافل مشو که حیف خوری

طریق عشق طریقی عجب خطرناک است / نعوذبالله اگر ره به مقصدی نبری

به یمن همت حافظ امید هست که باز / اَری اُسامِرُ لَیلایَ لیلهٔ القَمرِ

با آنکه در غزل هیچ نامی از شاه شجاع برده نمی شود دکتر غنی در تفسیر خود اظهار نظر می کند که طرف خطاب حافظ درآن کس دیگری جز او نیست. دکتر غنی با تکیه بر قرائنی، غزل را مربوط به دورهٔ سه ساله ای که شاه شجاع برای سرکوب برخی از مدّعیان سلطنت خود از شیراز دور بوده است می داند. یکی از قرائنی که برای اثبات این مدّعا ارائه می کند این بیت ازغزل است: تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین کار/ که در برابر چشمی و غایب از نظری؟ در این بیت شاعر با لحن شیفته واری آن "شهسوار شیرین کار" را مورد خطاب قرار می دهد و می پرسد که او چگونه لعبتی است که هرچند در برابر چشم قرار دارد از نظر غایب است. آنگاه یادآوری می کند که از شاه شجاع با لقب "ابولفوارس" که معنی تحت اللفظی آن "سرآمد چابک سواران" است، نیز یاد می کرده اند و خاطر نشان می سازد که ترجمهٔ فصیح این اصطلاح به فارسی "شهسوار" است. به این ترتیب در این که منظور حافظ از "شهسوار" در آن بیت کیست، جای هیچ شکّی باقی نمی ماند. باز در همان بیت، شاعر به غایب بودن کسی که طرف خطاب اوست به صراحت اشاره می کند، ولی ظریفانه می گوید که این غیبت مانع از آن نیست که او همواره در برابر چشم حاضرباشد. البته عنوان "ابوالفوارس" هم در برخی از غزلهای دیگر حافظ آمده است. نمونهٔ آن غزلی است با مطلع "ستاره ای بدرخشید و ماه مجلس شد/دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد/ تا به این بیت می‌رسیم که : "خیال آب خِضِر بست و جام اسکندر / به جرعه نوشی سلطان ابولفوارس شد." در این غزل به اشارات

دیگری هم به شاه شجاع از آن جمله در این بیت بر می خوریم: "نگارِ من که به مکتب نرفت و خط ننوشت/ به غمزه مسئلت آموز صد مُدرّس شد."

دکتر غنی در نامهٔ خود به دکتر محمود افشار، از برخی ویژگی ها و در واقع نقاط ضعف شاه شجاع هم یاد می کند. به نوشتهٔ او، همهٔ مورخان تأیید می کنند که شاه شجاع مرد خوش سیمایی بوده و همین چهرهٔ زیبا به خود شیفتگی وی که در روانکاوی "نارسیسیسم" نامیده می شود، دامن زده است. به همین سبب او همیشه دوست می داشته شاعران زیبایی اش را بستایند و حافظ هم در این کار کوتاهی نکرده است، تا آنجا که ممدوح خود را "معشوق" خطاب می کند و به زبان شعر خط و خال او را می ستاید: کلاه سروریت کج مباد بر سر حسن /که زیب بخت و سزاوار ملک و تاج سری/ به بوی زلف و رخت می‌روند و می‌آیند/ صبا به غالیه سایی و گل به جلوه گری.

دیگر این که شاه شجاع با وجود حاضر نشدن در هیچ مدرسه و مکتبی، پایبند این بوده که از او به خردمندی و دانایی یاد شود. در این زمینه دکتر غنی در نامهٔ یادشده چنین می نویسد:

> ضعف دوّم او این است که به صفت علم و معرفت و حکمت و دانایی ستوده شود. مخصوصا مفاخرهٔ او این بود که از سنِ نُه سالگی در میدان های جنگ و بیابان نوردی ها ملازم رکاب پدر و سرو کارش با میدان جنگ بوده و در خلال آن درس خوانده و چیز آموخته است. البته این صحیح است که شاه شجاع بسیار با هوش بوده، ذوق سرشار داشته، حافظهٔ بسیار قوی داشته و با آنکه رسما مدرسه و معلّم ندیده، از افواه رجال فضائلی گرفته: شعر می سروده، نثر خوب می نوشته (عین دیوان مختصر او را در تاریخ قرن هشتم نقل کرده ام.) شاعر متوسط و کمتر از متوسطی است، ولی از چون اویی شگفت آور است. نکتهٔ دیگری که از همان غزل مستفاد می شود این است که حافظ نزد شاه شجاع از احترام و منزلتی بزرگ برخوردار بوده است. به این بیت توجه کنیم: "به صدر مصطبه ام می نشاند اکنون دوست/گدای شهر نگه کن که میر مجلس شد."

در جای دیگری از نامه دربارهٔ آن پادشاه چنین می خوانیم:

> شاه شجاع برای زمان خود و آن عهد قرون وسطایی و زیر معاملهٔ امرای ملوک الطوایفی بعد از مرگ ابوسعید بهادر خان، آخرین ایلخان مغول در ایران با مردم تحت حکم خود وظلم های گوناگونی که به مردم روا می داشته اند، پادشاه معتدل، خوش رفتار، صاحب حال، با ذوق و شاعر دوست و شاعر پرور خوبی محسوب است، مخصوصا نسبت به پدرش امیر مبارزالدین مظفر، مؤسس سلسلهٔ آل مظفر در فارس و یزد و کرمان و اصفهان و خشونت طبع و قساوت قلب نسبت به مردم صاحبدل و آزادمنش و امر به

معروف ها و نهی از منکرها و عوامفریبی ها و بستن در میخانه ها و خرابی خمخانه ها و بر انداختن رقبای خود در کرمان یعنی ملوک قراختایی کرمان و اخلاف امرای مغول در آن ناحیه تحت عنوان جهاد و غزوه دینی که به این مناسبت خود را شاه غازی یا امیز غازی می خواند. شاه شجاع که آزاد منش و با ذوق بود اهل حال و ذوق را در اطراف خود جمع کرده بود وهمه را می نواخت، مرد دوست داشتنی محسوب است و حافظ هم او را دوست می داشته است.

دکتر غنی در پایان نامهٔ یاد شده به دوست هم سلک و هم مشرب خود اختیار قلم را در بارهٔ حافظ از دست می دهد و سخنانی بس لطیف و دلاویز و از دل برآمده بر صفحهٔ کاغذ می ریزد که در عین شیوایی حافظ را به دقیق ترین شکل ممکن به ما می شناساند. به همین سبب در این شمارهٔ آرمان، ویژهٔ حافظ، دریغم آمد که بخشی از آن نوشته را با خوانندگان گرامی آرمان در میان نگذارم:

حافظ مرد با شوری است و از آن گوشه نشینانی نیست که خودش غالبا خود را وصف می کند که از دنیا بی خبر باشد، بلکه شور و حرارتش به پایه ای است که به همه چیز ناظر است. همه چیز جالبِ توجهِ اوست و همهٔ چیزها از جزئی و کلّی سبب عبرت اوست. از این جهت است که غزلهایش صورتا در هم و برهم جلوه می کند، یعنی هر بیتی حکایت از چیزی می کند. البته این غزلها و این سبک گفتار نمایندهٔ روح و کیفیّات ذهنی اوست و مثل آینه آن کیفیّات را روشن می سازد. اوضاع جهان را می بیند و غالبا چنانکه او دیده با دیده های دیگران فرق می کند. (او) با مسائل کلّی جهان سر و کار دارد. به گذشته و همهٔ مباحث بشری واقف است. جنگ هفتاد دو ملّت را دیده و می بیند. هوی و بلهوسی های متّضاد را مشاهده می کند. سالها خدمت رندان کرده تا توانسته حرص به زندان کند. حکیم التقاطی است که چیز خوب در هر کجا دیده التقاط کرده (است). رند عالم سوزی است که در عین حال که در هیچ دایره ای نمی توان جایش داد، در همهٔ دایره ها هم وارد است. شاعرِ به تمام معنای کلمه است. ذوق لطیف دارد و زیبایی و جمال را به سر حدِّ پرستش دوست دارد. به همهٔ مناظر حُسن عاشق است، از حُسن صورت گرفته تا حُسن و موزونیّت کلّی جهان. به هر مظهری از مظاهر جمال دلباخته است. جمع و خرج زندگانی بشر را کرده و عرض و طول آن را دقیقا سنجیده ، در هر مبحث فلسفی دقیقا سیر کرده، به هر بحثی دست زده و هیچ چیز نتوانسته او را قانع کند و اطمینان قلبی (به او) ببخشد. بالاخره مخلوط غریبی است از عُمر حیام و مولانا جلال الدّین رومی و سعدی و چون راز دهر را ممتنع الحصول یافته، بالاخره خوشباشی و رندی و قلندری را شعار ساخته و استراحت نسبی در اندرون خود یافته (است)... عریضه مفصّل شد. نمی دانم چه کتابی بود که وقتی می خواندم مُصنّف در مُقدّمه نوشته بود که من سواد و سعهٔ اطّلاعاتم به حدّی نیست

که بتوانم مختصر و موجز بنویسم، بنا بر این ناگزیرم مفصل بنویسم. هم الان به یاد مُقدّمهٔ آن مُصنّف افتادم، ولی حافظ است، نام او برای ایرانی حُکم لُغتی معیّن را دارد، مترادف با هرچه بزرگی و بلند نظری و همّت و شیوایی و زیبایی است. خواهی نخواهی انسان کشانده می شود و زیاد می نویسد. گویا خودِ قلم طغیان می کند و اختیار را از کف می رباید. خدا می داند اگر همین چند نفر بزرگ تاریخی را هم در رشته های مختلف نداشتیم با این اعمالی که معاصرین، یعنی اکثریّت آنها، مرتکب اند، منقرض شده بودیم. به برکت این بزرگواران است که روح ملیّت و مکرمت باقی مانده و گاهی که به فریاد می آییم به اینها متوسّل می شویم. انشراح صدر و امیدواری به ما می دهند و تسلیت می بخشند و به قول خودِ حافظ،

چشم آسایش که دارد از سپهر تیز رو ساقیا جام می ام ده تا بیاسایم دمی. .." [1]

نگاهی به "یادداشت های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ"

این یادداشتها را دکتر غنی طیِّ چندین سال در حاشیهٔ صفحاتی از دیوان حافظ نوشت و در زمان حیات کتابی حاوی عکس آن یاداشتها برای خود فراهم آورد. سیروس غنی (۱۳۰۸-۱۳۹۴) فرزند وی، کتاب را پس از مرگ پدر در کتابخانهٔ او یافت و در ۱۳۵۴ آن را به همان صورت به چاپ سپرد. او در آغاز این چاپ پیشگفتار کوتاهی به این شرح نوشت:

این کتاب را به همین صورت که به چاپ رسیده، سالها پیش در میان کتابها و یادداشتهای پدرم یافتم. دریغم آمد که حاصل چنین کار و کوششی که شاید کسانی از اهل ذوق را سودمند افتد نشر نیابد. می-بایست یکی از دو راه بر می گزیدم: کتاب را به صاحبنظری با ذوق و امین می سپردم تا آن را نظّم دهد و بپیراید واحتمالا تعلقیه یا شرحی بر آن بیفزاید و فهرستی مرتّب کند و هر کار دیگری از این قبیل را که لازم دانست یا لازم می دانند انجام دهد. دیگر آنکه آن را به همین صورتی که هست بی هیچ تصرّفی به چاپ بسپارم. طریق نخست متضمّن این دشواری بود که وقت و حوصلهٔ بسیار می طلبید و متأسِفانه صاحب صلاحیتی نیافتم که آمادهٔ صرف چنین وقت و حوصله ای باشد. ناچار طریق دوم را برگزیدم و ماحصل این کار این است که در دست شماست."

[1] بخش هایی که از نامهٔ دکتر غنی به دکتر محمود افشار که در این مقاله آمده از جلد نهم یادداشتهای دکتر غنی، چاپ لندن، صفحات ۷۶۰ تا ۷۷۳ گرفته شده است.

خوشبختانه پس از انتشار عکس یادداشتها، شخص صاحبنظر و با حوصله ای که سیروس غنی جستجو می کرد پیدا شد و او اسمعیل صارمی بود که در کار حافظ شناسی در پی سالها همکاری با حافظ شناسان مشهوری مانند پرویز ناتل خانلری و انجوی شیرازی تجربه و بصیرت کافی اندوخته بود. سرانجام نخستین نسخهٔ ویرایش و منظم شدهٔ یادداشتها به همّت او فراهم آمد و در ۱۳۶۵ به صورتی پاکیزه با جلد زرکوب توسّط انتشارات علمی در سیصد و پانزده صفحه منتشر شد و تا کنون به چاپهای متعدد رسیده است. موضوعات یادداشتها به شیوهٔ سودمندی به ترتیب الفبایی تنظیم یافته و استفاده از یادداشتها و مراجعه به آنها را بسیار آسان کرده است.

این یادداشتها که حاصل سالها غور و بررسی دکتر غنی در دیوان حافظ و تامّل در بیت بیت غزلهای آن دیوان است، بسیاری از مشکلات و معانی پیچیدهٔ غزلهای خواجه را روشن می کند. حدس شادروان سیروس غنی در پیشگفتار کوتاه خود بر چاپ نخستین یادداشتها که "ممکن است کسانی از اهل ذوق را سودمند افتد" به راستی ثاقب بوده و حافظ دوستان اگر به این یادداشتها دسترسی پیدا کنند در خواهند یافت که مطالهٔ کتاب تا چه حد می- تواند در بهره بردن بهتر و بیشتر از گنجینهٔ گرانبهایی که آن شاعر یگانه و آن رند عالم سوز برای ما به جا نهاده است یاری رساند. برای این که خوانندگان میزان احاطهٔ دکتر غنی را به رموز و معانی نهفته در غزلیات حافظ در یابند سه مدخلاز کتاب یادداشتها را که به طور تصادفی انتخاب شده اند در زیر می آوریم.

شاهرخ

نزدی شاهرخ و فوت شد امکان حافظ چه کنم بازی ایّام مرا غافل کرد

یعنی شاه را با رخ کیش دادن، که از اصطلاحات شطرنج است. و امّا اسمِ شاهرخ، قبل از شاهرخ، پسر تیمور، این اسم نبوده و او اولین کسی است که به این اسم نامیده شده است. ابن عربشاه که از اعراب شام و در دستگاه تیمور بوده کتاب خود- عجائب المقدور فی نوائب تیمور- را در عهد شاهرخ نوشته است. این کتاب در شرح حال تیمور و اولاد اوست. در آنجا می گوید، تیمور به شطرنج خیلی عشق داشت و خوب بازی می کرد. وقتی در بین بازی می خواست حریف را با رخ مات کند - یعنی با رخ کیش دهد- خبر آوردند که پسری برایش متولّد شد. گفت اسم او را بگذارید شاهرخ. ابن عربشاه کتاب دیگری دارد بنام "فاکهۀ الخلفا و مفاکهۀ الظرفا. ضمنا این شعراشاره به این است که حافظ غفلتی در معالجۀ پسر کرده، مثلا فوت شده، مراجعه به طبیب نکرده و امثال آن است. [بیت قبلی در غزل این است: قُرۀ العین من آن میوۀ دل یادش باد/ که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد. ا.ل.] (ص. ۸۵)

جریده رو

جریده رو که گذرگاه عافیت تنگ است پیاله گیر که عمرِ عزیز بی بدل است

یعنی سبک رو- با همراهان کم برو. در تواریخ قدیم هست که فلان امیر به جریده رفت یا جریده ایلغار کرد. یعنی با عدّهٔ مختصری حمله کرد. در این جا یعنی سبکبار برو.

(کمال الدین عبدالرزّاق سمرقندی) در مطلع السعدین گوید: "ابو سعید ایلخان مغول در جواب امیر چوپان که توسّط علاء الدّولهٔ سمنانی تقاضای آشتی کرده بود فرمود: اکنون میان من و چوپان طریق مصالحت مسدود است و شیوهٔ دوستی مفقود. اگر این سخنان راست می گوید باید که جریده پیش من آید تا به گوشه ای که تعیین کنم نشیند و به عبادت مشغول گردد، وگرنه میانهٔ من و او حاکم عادل شمشیر است." (ص.۱۰۰)

جنس خانگی

خُم شکن نمی داند اینقدر که صوفی را جنس خانگی باشد همچو لعل رُمّانی

بعضی "سبز خانگی" ضبط کرده اند و گفته اند مقصود حشیش است. ولی همان جنس خانگی است. مؤیّد غزلهای ۲۸۳ و ۲۹۲ [حافظ خلخالی] و مقصود شراب خانگی است. یعنی شراب ساختهٔ خانه، نه آن که از خارج می خرند. مؤیّد دیگر "خُم شکن" و محتسب" است. یعنی محتسب خُمِ باده فروشان را می شکند، با شراب خانگیِ بهتر از لعل رُمّانی چه می تواند بکند. (ص. ۱۰۲)

در زیر فهرست مهمترین آثار دکتر قاسم غنی آمده است[۱]

- رساله در شرح احوال و آثار ابن سینا، ۱۳۱۵، دبیرخانهٔ فرهنگستان ایران
- معرفهٔ النفس (روان پزشکی)، مجموعهٔ دروس دانشکدهٔ معقوب و منقول، مؤسسهٔ وعظ و خطابه
- تصحیح رباعیات خیام (با محمد علی فروغی)، ۱۳۲۱
- تصحیح تاریخ بیهقی (با دکتر علی اکبر فیّاض)، ۱۳۲۴
- تاریخ عصر حافظ ، انتشارات زوّار، تهران، ۱۴۰۱
- ترجمهٔ دنستان تائیس، از آناتول فرانس، ۱۳۰۸
- ترجمهٔ داستان عصیان فرشتگان، از آناتول فرانس، ۱۳۰۹
- ترجمهٔ داستان ملکهٔ سبا، از آناتول فرانس، ۱۳۲۳

[۲] - به نقل از مقالهٔ دکتر بهرام گرامی زیر عنوان " دکتر قاسم غنی، پزشک، ادیب، پژوهشگر، سیاستمدار" در کتاب "هم سرنگ، هم خود نویس" گرد اوری دکتر هادی بهار. (چاپ اول ژوئیهٔ ۲۰۲۲- تیرماه ۱۴۰۱- واشنگتن)

-ترجمهٔ داستان رنه، از شاتو بریان (با احمد فرزین)

- تاریخ تصوّف، انتشارات زوّار، ۱۴۰۰

- یادداشتهای دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ، ۱۳۶۵، انتشارات زوار

- یادداشتهای دکتر قاسم غنی در ۱۲ جلد، تاریخ اجتماعی، سیلسی و فرهنگی ایران در عصر پهلوی، چاپ لندن

ویرجینیا، ۲۲ سپتامبر ۲۰۲۲

نادر مجد

موسیقیدان، رهبر ارکسترهای چکاوک و ارغنون، استاد تار و پژوهشگر موسیقی

حافظ: خنیاگر چیره دست جهان ما

(موسیقیت شعر)

زچنگ زهره شنیدم که صبحدم می گفت

غلام حافظ خوش لهجه ی خوش آوازم

موسیقی بیانگر نیست و با زوال بیانگری آغاز می شود و شعر حافظ نیز کم و بیش بیشتر از شعرای دیگر چنین است. موسیقی از دید فلاسفه رمانتیک، به ویژه هگل، در دورترین موقعیت نسبت به ایده واقع شده است. چرا که موسیقی ذاتا به احساس و یا پدیده ای عینی و مادی استناد نمی کند. معنای آن در فرم و ساختارش است.

هرچند این امر را می توان به طور کلی به زبان هنری و همبستگی آن به بیانگری تعمیم داد، اما در مورد موسیقی مصداق بیشتری دارد. بیانگری در اینجا مقابل بیانگری خرد محور است که در علم و فلسفه کاربرد دارد. از یکسو همبستگی میان زبان و بیان هنری در خلق و ادراک اثر هنری سهم بسزایی دارد و از سوی دیگر موجب تأویل و

تحلیل و تفسیر می شود که عمدتا در رابطه با مخاطب اهمیت پیدا می کند. موسیقی منش بیانگری سوبژکتیو (ذهنی) را به چالش می طلبد و بیانگری ابژکتیو (عینی) را یکسره نفی می کند.

موسیقی ایرانی، هر چند که در دوران عتیق اندکی به بیانگری می پرداخت [۱] لیکن بعدها منش بیانگری را رها کرد و اصولا حتی در ترکیب با شعر از بیان، چه سوبژکتیو و نیز ابژکتییو، به علت توفق ابژه بر سوژه در صدد استحاله، تغییر، و یا بازنمایی طبیعت که مخلوق خداوند بود دست کشید.[۲]

به عنوان مثال در عهد ساسانیان می توان از باربد و نواهایی در مدح شاه، خسروانی ها، و یا وصف گنج های شاه چون گنج بادآورد و گنج گاو و نیز در تمجید از پهلوانان و یا ذکر آیین ها چون کین سیاوش، کین ایرج و آهنگ هایی در وصف بهار و طبیعت مانند کبک دری، رامش جان و گل نوش و غیره نام برد.

پویا سرایی در بررسی خود هستی شناسایی و بیانگری در موسیقی با رویکرد به موسیقی ایرانی-اسلامی به این نکته اشاره می کند که اگر به موسیقی ایرانی در زمان قاجار بنگریم عمدتا فاقد نام هستند.[۳]

> نامگذاری و اطلاق آنها نیز بر حسب اولین قسمت شعر آنها صورت می گرفته است، به عبارت دیگر آنچه بین هنرمندان از این تصانیف نامیده می شود، بریده ای از اولین مصرع بیت نخست آن است. برای مثال تصانیف زمن نگارم، من از روز ازل، از خون جوانان وطن ...

سپس سرایی نتیجه می گیرد که به این جهت اعتباری برای ظهور رئالیستی شعر در موسیقی قدما وجود نداشته است چرا که مصنف موسیقی سنتی تلاشی برای تمثیل و تخیل و بازنمایی اشعار در موسیقی آوازی و تصانیف موسیقی به کار نمی بسته است.

موسیقی بدون کلام تخیل بر انگیز است و با احساس، و نه اندیشه، سرو کار دارد. از اینرو، بعضی از فلاسفه چون افلاطون، فارابی، و کانت بر این عقیده اند که موسیقی در ترکیب با شعر به تعالی می رسد. در حالیکه پاره ای دیگر چون شوپنهاور و هانسلیگ، موسیقی را اندیشه ورز و برتر از شعر و هر هنر دیگری می دانند.

شوپنهاور از سر شیفتگی خود به موسیقی می گوید:

---

[۱] سرایی، پویا " هستی شناسی بیان و بیانگری در موسیقی با رویکرد به موسیقی ایرانی-اسلامی"، تهران ۱۳۹۰
[۲] همانجا، ص ۸
[۳] همانجا ص ۹

موسیقی با زبانی به شدت جهان شمول و به گونه ای همگن، که ماده ی آن جز نغمه صرف نیست، و آنچنان رسا و سرشار از حقیقت به تشریح هستی درونی اشیاء در شکل جوهری شان می پردازد که در جهانی برآمده از تصور، "اراده" در گویاترین فرم خویش متجلی می شود.[1]

او بر این باور است که تأثیر موسیقی به مراتب قوی تر و نافذ تر از سایر شکل های هنری است چرا که هنرهای دیگر از سایهٔ اشیاء سخن می گویند درحالیکه موسیقی از جوهر و درون شیئی صحبت می کند. هانسلیگ هم مانند شوپنهاور موسیقی را برتر از شعر می دانست و برخلاف نظر ریشارد واگنر معتقد بود که ترکیب شعر با موسیقی به جوهر اصیل موسیقی لطمه می زند. او در جائی اظهار کرده بود که نوشته و گفتارش باعث شده که برامس هرگز سمفونی نسازد.

با اندکی احتیاط شاید بتوان گفت حافظ نخست یک موسیقیدان است و سپس شاعر. تاملی در شعر حافظ نشان می دهد که شاعر، منش بیانگر چیزی جز خود بودن را از دست داده است. پاره ای از شعرهای حافظ، مخصوصا آن دسته از اشعار او که با ایهام بیش از حد معمول همراه هست، چون موسیقی چیزی خارج از خود را توضیح نمی دهند.

در شعر حافظ معنا در لابلای مصرع ها پراکنده می شود و دلالت تک معنائی در دلالت های چندمعنائی خود را پنهان می کند. نه تنها دستگاه زبان و واژگان و ساختار نحوی و دستوری آن، بلکه ژرف ساخت شعر حافظ نیز مانند زندگی می تواند سرچشمه ی دو نگاه شود. بخشی آشکار و بخشی پنهان.

متن کلام حافظ به ادراک تام نمی انجامد. منش اصلی آن در ناخواندنی بودن آنست. اما مخاطب با خوانش دقیق می تواند از منش پنهانگر کلام در غزل حافظ خبر داشته باشد. پراکندگی معنا در اشعار حافظ موجب تفسیر و تأویل های متفاوت می شود و لایه های معنایی شعر، همچون موسیقی، گسترش می یابد. و این همان مفهومی که گادامر و دریدا و دیگران منش درونی متناقض و "به خواندن در نیامدنی" متن اش نام نهادند. یعنی آن چیزی که میان مکالمه ی زیباشناسانه متن و "آن دیگری متن" در جریان است.

حافظ در اشعارش به هستیِ هستی می اندیشد. او سعی دارد به سراسر هستی معنا دهد. و می داند که کار عبثی است. او خوب می داند گفته هایش نامکشوف می ماند. گاه می ترسد شمع زبان بگشاید و رازش را افشا نماید که خوشبختانه سِر دلش را بر زبان می گیرد و گاه از سوی دیگر با صدای بلند می گوید که اشعارش را با دف و چنگ در کوچه ها و محافل می خوانند.

[1] Popova, Maria, , “Schopenhuer on the Power of Music”, The Marginalian

شعر حافظ ساحت بنیادین حضور آدمی در جهان است. او می خواهد به زادگاه بازگردد و ساکن شود. با خود عهد کرده که اگر از این منزل ویران به سلامت بگذرد یکسر به میخانه رود. یا این بار بجز از خدمت رندان کار دیگری نکند. شعر حافظ تلاشی است پراکنده برای بیان زمانه اش اما او به این زمانه محصور نمی ماند بلکه روزگار را در تقدیر زمان ها در می یابد.

او از بیگانگی آدمی در اشراف به گوهر خود می گوید و دلش سالهاست به دنبال جام جم می گردد و با آنکه خود گوهری است فراتر از زمان و مکان، اما همچنان در طلب گمشدگان لب دریاست. او موجودی است ناروشن. شعر او کهن تر از همهٔ ادیان است لیک خود دین نیست. شعر حافظ مملو از ناسازه هاست.

شاید در نگاه نخستین نزد همگان، شعر مولانا به موسیقی نزدیکتر از سایر شعرای فارسی زبان باشد. و این نگاه چندان نادرستی نیست چرا که بویژه اگر شعر و موسیقی را از دیدگاه کاربرد ریتم و قافیه بنگریم، اشعار مولانا بمراتب به موسیقی نزدیکتر است. اما رابطه ی شعر و موسیقی تنها به شباهت های فرم و ساختار، یا آنچه را که ما روساخت می نامیم، ختم نمی شود هرچند این دو عامل دارای اهمیت بسیارند.

موسیقی چیزی خارج از خود را توضیح نمی دهد. معنایش در فرم و ساختار آنست. عبارات موسیقایی قابل "دی کُد" شدن نیستند. نمی توان آنان را به دلالت های منتج به معنای واحد تقلیل داد. دارای پراکندگی معنا هستند. موسیقی به احساس مشخصی اشاره نمی کند بلکه به طور کلی در برخورد با یک اثر موسیقایی، مخاطب به اندیشه ورز بودن، برانگیزاننده ی عواطف بودن، متخیل بودن، و دیگر احوالات آدمی چون خشم، عشق، عصیان، و نفرت و ... پی می برد و آنرا بیان می کند. شعر حافظ نیز کم و بیش چنین است. وقتی می گوید دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند، در همان آغاز با پراکندگی معنا روبرو هستیم. ملائک در میخانه چه می کنند؟ چرا گل آدم را به پیمانه زدند؟ چرا ساکنان کبریائی با او باده ی مستانه زدند؟ و هر کس به تعبیری می نشیند.

از همان آغاز باید به جستجوی سوژه های پنهانی متن بود. تخیل به پرواز در می آید و تعابیر مختلف وارد تجسس بر دلالت های معنائی می شوند. باید از تحلیل و تفسیر و تعبیر گذشت و به دنبال تأویل رفت تا شاید به دلالت معنائی واحد رسید که خود معضلی است لاینحل. آیا می توان به معنای مطلق رسید؟ شاید هرگز. درک مخاطب از چنین اشعاری مملو از ایهام با سمبول ها و استعارهای پیچیده به عوامل متعددی چون تجربه و دانش مخاطب و نیز "افق دوران" و متغیر های بیشمار دیگری وابسته است.

موسیقی و شعر، فصل مشترک های بیشمار دارند اما در عین حال هر یک مستقل از دیگری عمل می کند. موسیقی و شعر هردو به درک آدمی از خود و دنیای پیرامون اش یاری می رسانند. هنگامی که آدمی سرشار از احساسات قوی است، هم شعر و هم موسیقی می توانند به گونه ای آبستره و مجرد به توصیف حالات درونی انسان بپردازند.

در طی قرون متمادی، این دو شاخه ی از هنر به بیان عشق، نفرت، ترس، مرگ، زیبائی، و کلیه ی احساسات و عواطف آدمی پرداخته اند. لازم به تذکر است که عواطف انسانی از دید کیفی در طول تاریخ همواره ثابت بوده اند هر چند از نظر کمی اندکی دستخوش تغییر می شدند. مقولاتی چون خشم، مهربانی، شادی، غم، عصیان، و غیره همیشه با بشر بوده است. هنر در هر دوره این عواطف را در بسته بندی و شکل نو ارائه داده است. نقش موسیقی و شعر در این رابطه بسیار روشن و گویاست، به ویژه آنگاه که با یکدیگر ترکیب و عرضه می شوند.

تشابه موسیقی و شعر در استفادهٔ هردو از صدا و سکوت است. به علاوه هردو از، قافیه، وزن، و صامت ها و مصوت ها برای برانگیختن حس ها و شور و هیجان در آدمی بهره می برند. یک شاعر برجسته و یک موسیقیدان ورزیده راز چگونگی استفاده ی مناسب از این ابزار را در آفرینش آثار خود به خوبی می داند و در تعالی شکل های شعری و یا موسیقائی خود به کاربرد درست و صحیح این عناصر اشراف کامل دارد.

بزرگان و اندیشمندان ایران چون ابن سینا، فارابی، خواجه نصیر و دیگران به تشابه نزدیک میان شعر و موسیقی اشارات فروانی دارند و گاه تا آنجا پیش می روند که شعر و موسیقی را از یک تبار می دانند. به عنوان مثال، فارابی در رابطه میان موسیقی و عروض و شباهت میان این دو بر آنست که:

> لحن ها به منزله ی قصیده و شعرند زیرا حروف نخستین چیزهایی ست که شعر از آنها تشکیل می شود، سپس اسباب و آنگاه اوتاد و آنگاه آنچه از اسباب و اوتاد ترکیب یافته است و سپس مصارع و آنگاه بیت. الحان نیز به همین گونه اند زیرا اجزایی که الحان از آنها ترکیب شده، بعضی "اول" اند و بعضی "ثانی" تا آخر. آنچه لحن از آن ساخته می شود به منزله ی بیت است در قصیده. آنچه در الحان به منزله ی حروف شعر به حساب می آید، نغمه هاست و منظور از نغمه اصواتی است که به لحاظ حدت و ثقل مختلف اند و ممتد بنظر می رسند.[۱]

جالب این جاست که نویسندگان *اخوان الصفا* نیز در رسالات خود به این تشابه اشاره می کنند و می نویسند:

> غنا مرکب است از الحان و لحن مرکب است از نغمه ها و نغمه مرکب است از نقرات و ایقاعات که اصل همه ی آن ها حرکت و سکون است همچنان که شعرها نیز مرکب اند از مصراع ها و مصراع ها مرکب اند

[۵] شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۶۸)، "موسیقی شعر"، انتشارات آگاه، تهران،، ص ۳۲۸-۳۲۷

از مفاعیل و مفاعیل مرکب اند از اسباب و اوتاد و فواصل و اصل همه ی آن ها از حروف ساکن و متحرک است.[۱]

شعر و موسیقی در بیان جهانشمول بوده و در حضورشان بی زمانند. به عبارت دیگر، نخست آنکه زبان هنری بر خلاف زبان علمی که باید مشخص و دقیق باشد، به موضوع خاصی ارجاع نمی شود و مقولات مطرح شده در آن عمومیت داشته و به موضوع خاصی اطلاق نمی شود. ضمنا هر دو، هم شعر و هم موسیقی، بی زمانند از این جهت که با مردمان بسیار در زمان های متفاوت در طول تاریخ، حتی با فرهنگ های گوناگون، ارتباط ایجاد می کنند.

قاصد منزل سلمی که سلامت باشد

چه شود گر به سلامی دل ما شاد کند

از هر سو که بنگریم این بیت، موسیقی کامل است. گسستگی معنا در مرحله ی نخست که در واژه ی سلمی تبلور یافته است. سلمی به معنای بغداد، فرزند هاشم، گل تاج خروس، و به عربی معشوق و نیز طبیب. و سپس واج آرائی با حروف ص، س، ش، و لام. و آنگاه نشاندن موسیقی در شعر. در این بیت معنا به تاخیر می افتد و هدف نهایی آفرینش زیبایی است. بیت ماجرایی را تعریف نمی کند و در مخاطب احساسات عجیب و غریب بر نمی انگیزد که اگر به دقت بنگریم تا حد زیادی دلخواه منتقدین مدرنیسم چون عزرا پاند هستند.

به عبارت دیگر همانطور که عزرا پاند اشاره می کند دیگر مسئله ی معنا در شعر اهمیت ندارد، بلکه مهم، فرم و ساختار است که در چارچوب تصاویر، خود را بیان می کند. دیگر مخاطب در صدد درک شعر نیست و باید آنرا یاد بگیرد. به همین علت پاند معتقد بود که شعر شاخه ای از ادبیات نیست و بیشتر مربوط به هنرهای اجرایی مثل موسیقی است.[2] به عقیده ی پاند شعر نباید داستانی را تعریف کند و موجب احساسی شدن شدید شود. شعر و موسیقی از نگاه او باید نشان دهنده ی عکس العملی از احساس ناب نزد مخاطب باشند.

شعر حافظ از نظر فرم و ساختار و مخصوصا استفاده از شیوه های موسیقایی شباهت شگفت انگیزی به اشعار شاعران رمانتیک قرن نوزدهم اروپا چون مالارمه و بودلر و دیگران دارد. شاعران دوره رمانتیسیسم باور داشتند صرفه جوئی در زبان، محور اصلی آفرینش هنری است. این همان اصلی است که حافظ در آثار خود آنرا عمیقا رعایت می کند، آنجا که شعر را این گونه تعریف کرده است:

---

[۱] همانجا، ص ۳۳۶

[2] New York Times, Music; Ezra Pound, Musical Crackpot, Richard Taruskin, July 27, 2003N

بیا و حال اهل درد بشنو

به لفظ اندک و معنی بسیار

در این بیت، حافظ به دو نکته ی مهم اشاره می کند. نخست آنکه در شاعری نخست باید اهل درد بود و سپس اگر شخصی شاعر است و اهل درد باید شعر را به موجز ترین شکل بیان کند به نحوی که لایه های معنائی آن گسترش یابد. این دو ویژگی مختص موسیقی بوده و شعر ی که این دو مشخصه را رعایت کند خود را به سوی موسیقی سوق می دهد.

همزمان اشراف حافظ به رمز و راز موسیقی و نظام آوازی واژه ها او را سرآمد شاعران پارسی زبان کرده است و بلاغت را در شعر و زبان او به اوج رسانده است. در شعر حافظ موسیقی درونی (وزن عروضی)، موسیقی بیرونی (وحدت و تضاد میان صامت ها و مصوت ها)، و موسیقی کناری (قافیه) به شکل چشمگیری او را از سایر سرایندگان شعر فارسی جدا می کند. نگاهی می اندازیم به به دو جناس در اشعار حافظ:

ای گدایان خرابات خدا یار شماست

چشم اِنعام مدارید ز اَنعامی چند

که نمونه ی جناس ناقص در موسیقی شعر است و یا مانند نمونه ی جناس مرکب در شعر زیر[۱]:

سرشک گوشه گیران را چو دَریابند دُر یابند

رخ مهر از سیه چشمان نگردانند اگر دانند

گفتیم شعر حافظ از جنبه ی کاربرد نماد و استعاره و ایهام شباهت چشمگیری با آثار رمانتیسیسم قرن نوزدهم اروپا دارد. رمانتیست ها به رابطه ی میان شعر و موسیقی اهمیت فراوان می دادند که از این منظر نیز آثارشان به اشعار حافظ نزدیک است. نزد رمانتیست ها، بویژه نماد گراها، شعر می بایست در تعالی خود به سوی موسیقی حرکت کند. دلیل این امر به ویژگی موسیقی مربوط می شود که به عنوان احساسی ترین وسیله ی آفرینش مستقیم زیبایی است.

موسیقیت شعر از راه استفاده از قافیه، واج آرائی، هم صدایی واکه ها و نیز شکوفایی بلاغی امکان می یابد. در این زمینهٔ اشعار مالارمه شاعر قرن ۱۹ فرانسه نمونه ی کامل شکل موسیقی گرفتن شعری است که در موسیقیدان

[۸] کمالی، محراب، "موسیقی در شعر حافظ" ، مهد عشق و تمدن و فرهنگ ایران، تهران مهر ۱۳۴۵

همزمانش کلود دبوسی تاثیر بسزائی داشته است. این دو هنرمند بیش از آنکه طبیعت الهام بخش آثارشان باشد، رابطه ی اسرار آمیز میان طبیعت و تخیل آبشخور کارهاشان بود.

استفاده ی حافظ از اصطلاحات موسیقی بی نظیر است که آگاهی و احاطه ی او را نسبت به مقامات موسیقی ایرانی نشان می دهد. به گفته ی محمد غیاث الدین بن جلال الدین رامپوری در غیاث اللغات، حافظ نزد پارسیان به معنای مطرب و قوال آمده است. طبق این تعریف، حافظ بدون شک یک موسیقیدان بوده است. در اشعار او جا به جا از دستان ها، راه ها، و گوشه ها و مقام های موسیقی ایران یاد شده است که تا اندازه ای می تواند نقش دایرۀالمعارف کوچک موسیقی ایرانی تلقی شود.

به روایتی حافظ بیش از ۷۰ واژه ی موسیقائی در غزل های خود به کار برده است. آنجا که از راه حجاز و راه عراق می گوید؛ و یا از پرده، دستان، نغمه، نوا، قول، مقام، راه، فرود، ضرب، اصفهان، عراق و بویژه به کار بردن "ضرب اصول" که اصطلاحی است در موسیقی که به آهنگ های با ضرب تند و سریع اطلاق می شود.

در عین حال اسامی سازهای مورد استفاده ی زمان او در بسیاری از غزل هایش به کار گرفته شده که به بیانی شِکوه گونه از جهان هستی گله مند هستند. سازهایی چون دف، چنگ، رباب، نای، عود، کرنا، ناقوس، و طبل به کرات در آثار حافظ یافت می شود که نشان از آشنایی کامل او با مقولات موسیقایی است.

نوای مجلس ما را چو بر کشد مطرب

گهی عراق زند و گاه اصفهان گیرد

یا در بیت زیر حافظ به انسان انگاری چنگ پرداخته از زبان او به سخن می پردازد:

می ده که سر بگوش من آورد چنگ و گفت

خوش بگذران بشنو از این پیر منحنی[۱]

به گفته ی حجاریان سخن گفتن از زبان چنگ، در جایگاهی نمادین، حکایت از خفقان و ترس و وحشت از روزگار حاکم است. حجاریان بر این باور است که کاربرد واژگان موسیقی در اشعار حافظ حاوی برداشت های متفاوتند:

فنی ترین آنها به موضوعات اجتماعی، تاریخی، فرهنگی، فلسفی یا به فلسفه تاریخ اشاره می کنند. مانند: دانی که چنگ و عود چه تقریر می کنند، یا گیسوی چنگ ببرید به مرگ می ناب... در این گونه ابیات

[۹] حجاریان، محسن " انسان انگاری موسیقی در شعر حافظ" در Anhropologyandculture,com تهران، ۱۳۹۹

سازها و اصوات آنها از جایگاه انسان سخن می گویند؛ یا در خدمت توصیف وضعیت اجتماعی، به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است"[۱۰]

در مقاله ی جامعی که در صفحه اینترتنی آموزشگاه موسیقی همراز در اکتبر ۲۰۱۸ با نام "نقش ساز و موسیقی در دیوان حافظ" آمده به تفصیل در باره ی سازه ها و اصطلاحات موسیقی در دیوان این شاعر بزرگ سرزمین مان صحبت می شود. واژه های رود، زخمه، زدن یا نواختن، زمزمه، زهره و بسیاری دیگر همراه با نشان دادن بیت های برگرفته از دیوان حافظ نشان از آگاهی شاعر و اشراف کامل او با اصطلاحات موسیقی دارند.[۲]

به عنوان مثال در رابطه با "ساز نوروزی" و توضیح آنکه این گوشه دومین لحن از سی لحن باربد موسیقیدان عصر ساسان است، این بیت آمده:

می اندر مجلس آصف به نوروز جلالی نوش

که بخشد جرعه ی جامت جهان را ساز نوروزی

و یا در رابطه با سماع پس از شرح مفصل این واژه از نظر لغوی و اینکه حافظ این لفظ را به معانی لحن، آهنگ، و آوا یا نغمه نیز به کار برده است بیت زیر را آورده اند:

چه نسبت است به رندی صلاح و تقوی را

سماع وعظ کجا نغمه ی رباب کجا

و یا:

در زوایای طربخانه ی جمشید فلک

ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع

که در شرح اصطلاح "ساز کردن" می گویند که حافظ آنرا به معنای سازگار یا هماهنگ کردن و کوک کردن رشته ها یا تارهای ساز با یکدیگر و سرودن نغمه و آفریدن آهنگ به کار برده است.

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت

و آهنگ بازگشت به راه حجاز کرد

---

[۱۰] همانجا

[۱۱] آموزشگاه موسیقی همراز، " نقش ساز و موسیقی در دیوان حافظ" تهران، 2727 اکتبر ۲۰۱۸

جالب اینجاست که با بیت فوق پی می بریم که در زمان حافظ گویا عراق و حجاز در یک مقام یا پرده نواخته می شدند، در حالی که در حال حاضر هر یک در آواز های جداگانه در دستگاه شور نواخته می شوند: عراق در آواز افشاری (یا در ماهور) و حجاز در ابوعطا.

اما علی رغم رابطه ی تنگاتنگ میان شعر و موسیقی، این دو شکل هنری از منظر بیانگری و ساختاری تفاوت های عمده ای نیز دارند. به عنوان مثال شعر دارای آهنگ و نغمه آنچنان که در موسیقی کاربرد دارد، نیست. یا هریک از این دو در شکل و ساختار متفاوتند. تعبیر اثر موسیقایی با شعر متفاوت است. و بالاخره موسیقی و شعر هریک سرچشمه ی لذت جدا از یکدیگرند.

هیچ شاعری به دنبال ساز و یا خواننده برای تکمیل کار خود نیست. حتی شعر و ترانه با یکدیگر فرق دارند زیرا در ترانه مخاطب انتظار دارد که یک ملودی همراه آن اجرا شود در حالی که در مورد شعر چنین انتظاری وجود ندارد. یک قطعه موسیقی سازی و بدون کلام نزد مخاطب با تعابیر بی شماری همراه است. اما در شعر به علت استفاده از کلام تعبیر پذیری به مراتب محدود تر است.

اما فراموش نشود که شعر و موسیقی برای قرون متمادی در کنار یکدیگر زیسته و در هم آمیخته اند. در ایران قبل از اسلام خنیاگر یا رامشگر به شاعر/موسیقیدان گفته می شد. موسیقیدانان زمان ساسانیان چون باربد، نکیسا، رامتین، بامشاد و دیگران شعر و موسیقی را همزمان اجرا می کردند. سنتی که بعدها در میان اعراب قوالی خوانده می شد و امروز ما آنرا ترانه یا تصنیف می نامیم. اشعار حافظ چه از نظر ساختاری و چه محتوایی و عاطفی آن با موسیقی رابطه تنگاتنگ دارد و این امر بیشتر قابل درک است زمانی که پی می بریم او خود علاوه بر شاعری، موسیقیدان نیز بوده و در غزلیاتش نه تنها گسستگی معنا و فقدان بیانگری از ویژگی های بنیادی روش شاعری اوست بلکه اسامی اصطلاحات موسیقی و سازها به کرات در اشعارش آمده است.

نادر مجد

۲۱ سپتامبر ۲۰۲۲