

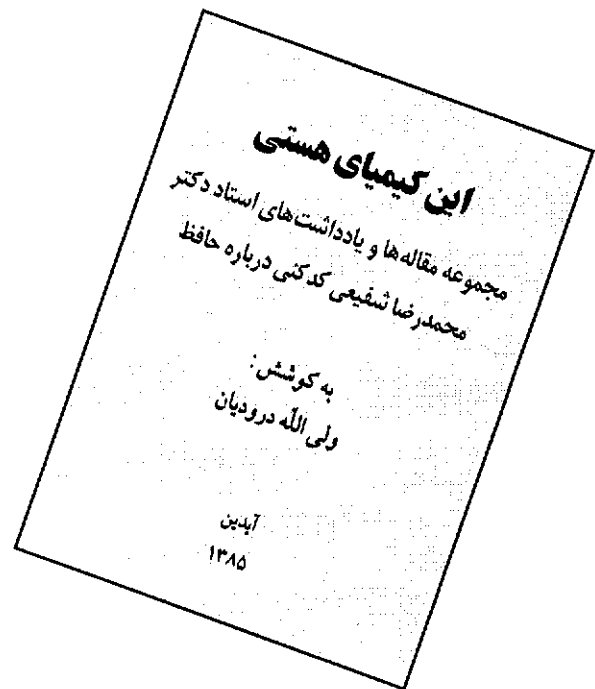
یک کتاب در یک مقاله

معرفی کتاب «این کیمیای هستی»

مسعود فریامنش

بی‌مانند داشته است و حافظ شاید بیش از هر شخصیت دیگری در فرهنگ این کهن بوم و بر، توجه و اهتمام اهل علم را به خود معطوف ساخته است. باری، حافظ پژوهشی به ویژه در دو دهه اخیر، بازاری پر جوش خریدار داشته و عرصه‌ای فراخ پیش روی اهل تحقیق بوده است تا هر یک از دیدگاه و منظر خود و بر حسب شناخت و دریافتی که داشته، به شرح و توصیف یا تحلیل سروده‌های خواجه شیراز، دست یازد.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، استاد و محقق برجسته عرفان و ادب پارسی، در کتاب «این کیمیای هستی» - که مجموعه مقاله و یادداشت‌های او در باب حافظ است و ولی‌الله درودیان به جمع و نشر آنها همت گماشته است - البته به نظر پرداز می‌داند^۱ و تفسیر و تحلیل کلام حافظ اهتمام نداشته است، اما به طرح نکات و ملاحظات پرداخته است که برخی از آنها، برای دوست‌داران و شیفتگان شعر خواجه قابل توجه و تأمل تواند بود و دانشجویان و پژوهشگران حوزه گسترده عرفان و ادب پارسی را با جنبه‌هایی از شعر و فکر حافظ آشنا تر می‌کند و در رفع برخی مشکلات که در فهم کلام وی ممکن است پیش آید، بسیار سودمند تواند بود. البته برخی اشارات و مطالب این کتاب در زدودن سوء فهم‌های احتمالی درباره احوال حیات خواجه نیز سودمند است؛ چندان که در پنجمین مقاله کتاب، معنای کلمه «شهید» که در مقدمه جامع دیوان حافظ به او اطلاق شده است، مورد بررسی قرار گرفته و آشکار گشته است که یکی از موارد عمده اطلاق این کلمه، علما و بزرگان اهل تصوف و عرفان بوده است و این کاربرد هیچ ربط و



این کیمیای هستی، مجموعه مقاله‌ها و یادداشت‌های استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی درباره حافظ، به کوشش: ولی‌الله درودیان، ناشر: آیدین، ۱۳۸۵

از زمانی که محمود هومن پرسش «حافظ چه می‌گوید؟» را عنوان کتابی کرد، ۶۹ سال می‌گذرد. این نخستین کتاب به زبان فارسی بود که می‌خواست با زدودن هاله‌های ستبر رمز و راز درباره شخصیت و شعر حافظ که در سده‌های پسین برگرد آن تنیده شده بود، به فهمی مدرن از شعر وی برسد^۱. از آن تاریخ به بعد، کار و بار پاسخ به پرسش «حافظ چه می‌گوید؟» رونقی

۱. عرفان و زندگی در شعر حافظ، داریوش آشوری تهران، ۱۳۷۹، ص ۹.
۲. البته این امر بدان سبب است که این کتاب مجموعه مقاله‌ها و یادداشت‌های پراکنده دکتر شفیعی درباره حافظ است و وی در هر کدام از مقاله‌ها به جنبه‌ای از شعر حافظ پرداخته است.

در بخش نمایه نیز فهرست الفبایی بیت‌هایی آمده است که در جای جای کتاب به آنها اشارت رفته است.

اکنون گزیده مقالات ارائه می‌شود:

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در مقاله نخست کتاب با عنوان «حافظ و بیدل در محیط ادبی ماوراءالنهر در قرن نوزدهم» مروری دارد به عوالم روحی و زمینه‌های ذوقی و ادبی ماوراءالنهر قرن سیزدهم/نوزدهم از خلال یادداشت‌های صدرالدین عینی^۴ با تکیه بر مسئله اهمیت مقام بیدل و حافظ در زندگی مردم این سامان. به گفته شفیعی کتاب صدرالدین عینی مشحون از اطلاعات تاریخی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و مذهبی بخشی از ماوراءالنهر (ازبکستان و تاجیکستان کنونی) و گنجینه گران‌بهایی از واژگان، اصطلاحات و امثال زبان فارسی دری و تاجیکی است که ما امروزه به بسیاری از آن کلمات به شدت نیازمندیم. به رأی شفیعی، قدرت نویسندگی مؤلف و هنر توصیف او، در نوع خود کم‌نظیر است و یادابوالفضل بیهقی را در ذهن خواننده بیدار می‌کند (ص ۱۳).

آنچه از خلال خاطرات صدرالدین عینی می‌توان به روشنی دریافت، نفوذ بیش از حد شعر در زندگی مردم آن دیار است و این از پایین‌ترین قشرها و طبقات جامعه دهقانان و زحمت‌کشان گرفته تا امیران و ملایان محیط را شامل است (ص ۱۷).

به گفته شفیعی از شگفتی‌ها و در عین حال، حقایق محیط ادبی آن سامان، یکی این بوده است که مردم آنجا حافظه‌های خود را از شعرهای خوب و نمونه‌های رایج بین اهل ادب سرشار می‌کرده‌اند و هیچ کوششی برای اینکه معنی این اشعار را به طور کامل بر خود روشن کنند، نداشته‌اند. این ادامه سنت ادبی ملل فارسی زبان است و تا همین اواخر در مملکت خود ما نیز رواج داشت (ص ۱۷-۱۸).

از خلال یادداشت‌های عینی برمی‌آید که دیوان حافظ متن درسی مکتب‌خانه‌های آن سامان بوده است و کودکان خواندن را با شعر حافظ آغاز می‌کرده‌اند. نیز در جای جای خاطرات عینی، شعر حافظ و زندگی با شعر حافظ را در محیط آن سامان می‌توان دید (ص ۲۱-۲۲). برای مثال، یکی از داستان‌های عینی از نمونه‌های عالی نفوذ شعر خواجه در زندگی مردم ماوراءالنهر در قرن اخیر و نشان‌دهنده این نکته است که شعرهای

۳. شاهد مثال‌ها از دیوان خواجه، در بیشتر موارد مطابق با تصحیح علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی‌اند؛ چه، به گفته گردآورنده، مراجعه دکتر شفیعی در بیشتر موارد به این تصحیح بوده است.

۴. یادداشت‌ها، صدرالدین عینی، به کوشش سعیدی سیرجانی، تهران، آگاه، ۱۳۶۲.

نسبتی با مفهوم شهادت (کشته شدن در راه خدا) ندارد.

کتاب این کیمیای هستنی، به جز پیشگفتار گردآورنده و شعر زنده یاد اخوان ثالث در ستایش حافظ، به ترتیب مشتمل بر هشت مقاله، یادداشت‌ها، ترجمه شعرهای عربی حافظ و نمایه ابیات حافظ است. در این مکتوب مسبوط و مفصل، به منظور انسجام بیشتر، ترتیب فوق را نادیده می‌انگاریم و نخست به معرفی یادداشت‌ها و ترجمه شعرهای عربی حافظ می‌پردازیم و سپس گزیده مقالات را فرادید خواننده قرار می‌دهیم.

بخش یادداشت‌ها

این بخش، در واقع، به منزله فرهنگ واژگان دیوان حافظ است که در مطاوی کتاب‌های دکتر شفیعی بوده است و خود شامل دو بخش است:

بخشی که در آنها به حافظ اشاره شده است و از وی به صراحت نام برده‌اند و قسمتی که ذکری از حافظ نشده است؛ اما به نظر می‌رسد که می‌تواند در فهم درست شعر حافظ، خواننده را به کار آید. مثال:

شارع: کوچه و بازار، رهگذر عام (اسرار التوحید، ج ۲، ص ۵۱۴)

آنچه گردآورنده به عنوان شاهد افزوده است:

بگذارد تاز شارع میخانه بگذریم

کز بهر جرعه‌ای همه محتاج آن دریم

(دیوان: ۲۵۶)

سینه: مجازاً قلب و اندیشه، چون محل اندیشه و علم را سینه می‌دانسته است. (مفلس کیمیا فروش: ۲۶۴)

آنچه گردآورنده به عنوان شاهد افزوده است:

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی

دل ز تنهایی به جان آمد خدا همدمی

(دیوان: ۳۳۱)

در بخش بعدی، گردآورنده، ترجمه شعرهای عربی حافظ را که بیشتر دکتر شفیعی در حافظ به سعی سایه (ج ۲، ص ۶۲۷ تا ۶۳۹) به چاپ رسانده بود، آورده است. مثال:

ألا یا أيها الساقی أدر کاساً و ناولها

ساقیا پیمانه‌ای به گردش آور و بر ما پیمای

به گردش آر جامی را و ما را ده توی ای ساقی

متی ما تلق من تهوی دع الدنيا و أهملها

چون به دیدار آنکه خواهان اویی رسیدی جهان را

بدرود گوی و رها کن

دیدنی چو روی جانان، بدرود کن جهان را



خواجه «ورد شبانه و درس صبحگاه» همه ملل آسیای میانه و آسیای غربی و بخش عظیمی از جهان اسلام بوده است (ص ۱۹). به گفته شفیع، پس از حافظ و شاید، از جهاتی، مقدم بر حافظ، بیدل و شعر او است که در زندگی عامه مردم آن محیط نفوذ عمیق دارد. شعر او را نیز در مکتب خانه‌ها مانند دیوان حافظ می‌خواندند (ص ۲۲). البته شعر بیدل، از این مرحله در مکتب خواندن نیز فراتر رفته و جای ترانه‌های عامیانه و شعرهایی را که دهقانان و زحمت‌کشان به هنگام کار زمزمه می‌کنند، گرفته است. نیز به موجب گزارش صدرالدین عینی، تسلی بخشیدن خویش با زمزمه شعرهای بیدل یکی از ویژگی‌های محیط زندگی عامه مردم آن سامان بوده است (ص ۲۲ و ص ۲۵). در این زمینه، شفیع اشاره به نکته‌ای را ضروری می‌داند و آن این پرسش است که «کشاورزی سواد ماوراءالنهری که شعر بیدل را به آواز می‌خواند و در شب‌های خویش زمزمه می‌کند، چه چیزی از آن می‌فهمد؟ یا هم اکنون عامه مردم در افغانستان از بیدل خوانی چه چیزی در می‌یابند که تحصیل‌کردگان این طرف، از آن محروم‌اند؟». پاسخ وی این است که ما ظاهراً بیرون از ادامه سنت ادبی زبان شعر بیدل قرار گرفته‌ایم و این گسستگی از آن سنت، عامل اصلی این امر است. وی در ادامه می‌گوید: «آنچه در داخل مسئله استمرار سنت، در این خصوص قابل یادآوری است، این است که وقتی کسی در درون یک سنت هنری یا ادبی قرار گرفت، اندک اندک و به تدریج، دیگر به مفردات آن توجهی ندارد و کل یا پاره‌هایی به هم پیوسته از یک کل هنری را، به طور اجمال، احساس می‌کند؛ شبیه نظریه گشتالت. و درک شعری به خصوص شعر خوب-هیچ‌گاه یک درک همه‌جانبه و کاملاً قابل توضیح و تفسیر نیست.» (ص ۲۵).

افزوده بر اینها، در مشاعره‌ها یا به اصطلاح اهالی آن سامان بیت برك هاشان نیز، شعر بیدل بسیار خوانده می‌شده است. بیت برك اصطلاح خاص تاجیکستانی است، ولی مطلق مسابقه را در خراسان، تا همین اواخر، «بربرکا» می‌گفتند در هر زمینه‌ای که باشد (ص ۲۹). به گفته شفیع، جلسات بیت برك (=مشاعره) یکی از بهترین سرگرمی‌های مردم ماوراءالنهر بوده است و صفی که عینی از این مجالس به دست می‌دهد، بسیار خواندنی و شیرین است (ر. ک. ص ۳۰-۳۱).

اما از حافظ و بیدل که بگذریم، شاعران دیگری که بیش و کم در محیط ادبی ماوراءالنهر حضور آشکارتری دارند، یکی سعدی است که شعر او را در محاورات بسیار می‌خوانند و حتی بر سنگ قبرها نقر می‌کنند و دیگری صائب است که در کنار حافظ و به

عنوان بابا صائب از او نام می‌برند. همچنین فردوسی، مولوی، جامی، کمال خجندی و خسرو دهلوی هم در گوشه و کنار حضور دارند، اما نه به وسعت بیدل و حافظ (ص ۳۰).

شفیع در مقاله دوم، با عنوان اصلی «این کیمیای هستی» و عنوان فرعی «عامل موسیقایی در تکامل جمال شناسی شعر حافظ»، می‌کوشد مبانی تکامل جمال شناسی شعر حافظ را فقط در دایره موسیقی شعر خواجه بررسی کند و سعی دارد تا در صورت امکان نشان دهد که وی در آغاز چه نوع برداشتی از موسیقی شعر داشته و در مراحل بعد به چه نوع سلیقه‌ای دست یافته است. وی در آغاز مقاله تذکر می‌دهد که هر چند بیشترین پژوهش‌هایی که در باب حافظ انجام شد، پیرامون اختلاف نسخه‌های دیوان او است نه بحث در مبانی هنر او، اما در چشم‌انداز دیگر، همین مباحث مربوط به نسخه بدل‌ها نیز، در حقیقت، غیر مستقیم، بحث در هنر و شیوه خلاقیت شعری او است و اگر از بعضی موارد استثنایی چشم‌پوشی کنیم، به ویژه در دایره نسخه‌های کهنسال دیوان حافظ تا قرن نهم، عامل اصلی این اختلاف نسخه‌ها شخص خواجه شمس‌الدین محمد حافظ است و هیچ‌کاتب و نسخه‌برداری را در آن دخالتی نیست؛ چه، امروز نیک پیداست که وی در سراسر حیات ادبی خویش پیوسته دل مشغول پرداخت و تکامل بخشیدن به جوانب گونه‌گون هنر خویش بوده است (ص ۳۳).

در واقع، حجم غزل‌های خواجه و مقایسه آن با سال‌های نسبتاً دراز شاعری، نشان می‌دهد که وی در هر سال بیشتر از ده غزل نگفته و پیداست که در این فاصله‌ها او جز پرداختن به همین حجم نسبتاً اندک، غزل‌ها کار هنر و شعری نداشته است (ص ۳۶).

به رأی شفیع، تغییری که خواجه در اشعار خویش ایجاد می‌کرده، معلول دو عامل بوده است: ۱. این تغییرات، گاه در نتیجه فشارهای سیاسی و اجتماعی عصر در شعر او چهره می‌نموده است و ۲. گاه به علت دگرگونی در مبانی جمال‌شناسی هنر او. به گفته شفیع نمونه‌های نوع اول، یعنی تأثیر عوامل سیاسی، نسبت به عامل تکامل جمال‌شناسی بسیار اندک است و شگفت این‌که گاه همان عوامل سیاسی، خود به گونه‌ای در جهت تکامل جانب هنری شعر او نیز تأثیر داشته‌اند. معروف‌ترین مثال این نوع، تغییری است که خواجه در این بیت:

به خویان دل مده حافظ ببین آن بی وفایی‌ها

که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی

به دلایل سیاسی ایجاد کرده و آن را بدین گونه درآورده است:

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند

سپه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

در باب علت این تغییر، شفیعی در پاورقی صفحه ۳۴ قول عبدالرزاق سمرقندی را در مطلع السعدین و مجمع البحرين آورده که نشان می‌دهد خواهی پس از فتح فارس به دست تیمور، احتمالاً این تغییر را در شعر خویش ایجاد کرده است که این خود نموداری است از وحشت شاعر از رفتارهای بی‌رحمانه و خشن این ترک سمرقندی.

شفیعی از نمونه‌های نوع دوم که شایع‌ترین نمونه هاست، این مصرع را آورده است:

نبت العنب که صوفی ام الخبائش خواند

یا:

آن تلخوش که صوفی ام الخبائش خواند

شفیعی در بررسی مبانی تکامل جمال‌شناسی شعر حافظ، از لحاظ روش کار، نسخه‌های الف، ب، ج را که اقدم نسخه‌های مورد استفاده مرحوم دکتر خانلری بوده است، به عنوان مبنای کار قرار داده و آنچه را که از ضبط این نسخه‌ها دور می‌شود، مرتبط با مراحل بعدی تحول شعر او به حساب می‌آورد؛ مثلاً در همان عبارت «نبت العنب» و «آن تلخوش» چون نسخه‌های الف و ب که قدیمی‌ترین نسخه‌هایند «نبت العنب» دارند، می‌توان به گونه‌ای استدلال کرد و گفت که وی در نخستین دوره شاعری خویش، بیشتر به صنایع معنوی‌ای از نوع مراعات نظیر، نظر داشته است و بعدها به جمال‌شناسی حاکم بر شعر صوفیه و شطحات آنان روی آورده است که در آنجا نظام آوایی یا خوشه‌های صوتی و موسیقی حاصل از آنها، بر مراعات نظیر و صنعت‌هایی از این نوع غلبه دارد و این چیز است که با تکامل ذهنیت شاعر و گسستن او از عرف و عادت‌های حاکم بر کتب بلاغت و یا حوزه‌های ادبی و مجامع شعری عصر کاملاً منطبق است (ص ۳۸).

کوتاه سخن آنکه، به رأی شفیعی، حافظ در این زمینه دو مرحله را پشت سر نهاده است: «مرحله آغازی»، که قوانین حاکم بر جمال‌شناسی شعر عصر او، در آن مشهود است و مرحله کمال که استتیک و مبانی هنر عرفانی، بر آن سیطره دارد. در نوع اول، تقابلی‌های معقول و منطقی و تناسب‌های از پیش آزموده شده سنت شعر فارسی، حاکم است و در نوع دوم گریز از این قرار دادها و پنهان داشتن آنها، در حدی که تأثیر خویش را داشته باشند و هرگز در چشم جلوه نکنند، همراه با مجموعه‌ای از تناقض‌ها و گرایش به شطح» (ص ۴۶).

شفیعی در ادامه مقاله، تکامل مبانی موسیقایی شعر حافظ را بر اساس موسیقی طرح‌های آوایی (با نگاهی به غزل حافظ و سلمان) بر می‌رسد. به گفته وی، نظام موسیقایی شعر حافظ،

بیشتر بر موازی‌های آوایی و توزیع خوشه‌های صوتی در طول بیت استوار است. تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشترک در زنجیره مصرع یا بیت، عامل اصلی ایجاد نظام موسیقایی در شعر او است. در اوزان جویباری شعر او، مجال استفاده از قافیه‌های داخلی و هماهنگی عروضی یا صرف کلمات، کمتر وجود دارد، برعکس مولانا. آنچه به عنوان یک اصل، در سراسر دیوان او قابل بررسی است، رابطه‌ای است که میان قافیه و ردیف و دیگر کلمات، از لحاظ تشابه صوتی یا وحدت آوایی وجود دارد، تا آنجا که می‌توان گفت در بیشتر موارد کلید اصلی در شکل‌گیری نظام آوایی بیت را مشخص‌ترین حرف از حروف قافیه تشکیل می‌دهد. برای مثال، اگر در قافیه حرف «د» دارای تشخص صوتی باشد، صامت‌هایی از نوع «د»، یا نزدیک به آن از قبیل «ت/ط» با بسامد چشمگیر در طول بیت تکرار می‌شوند و نظام موسیقایی کلمات را به وجود می‌آورند. شفیعی این تصور را که نفس تکرار یکی از حروف، با بسامد چشمگیر (مثلاً تکرار سین یا شین یا میم در طول مصرع) عامل موسیقایی شعر حافظ است، در بیشتر موارد باطل می‌داند. به گفته او اگر صرف تکرار صدایی خاص، در طول مصرع یا بیت را ملاک قرار دهیم، شاید بسیاری از غزل‌سرایان معاصر حافظ، چیزی بدهکار او نباشند و از عجایب اینکه گاهی در این امر بر او پیشی می‌گیرند. با این همه، موسیقی شعرشان در برابر موسیقی شعر او، بیمار و ناتوان است (۴۷).

در اینجا شفیعی غزل سلمان را با غزل حافظ مقایسه می‌کند:

غزل سلمان:

بر منت ناز و ستم گر چه به غایت باشد

حاش لله که مرا از تو شکایت باشد

جور معشوق همه وقت / نباشد ز عنا

وقت / باشد که خود از عین عنایت باشد

من نه آنم که شکایت کنم از دست کسی

خاصه از دست / تو، حاشا چه حکایت باشد

پادشاهی چه عجب که ز تو / درویشان را

نظر مرحمت و چشم رعایت باشد

چاره‌ای کن که مرا صبر به غایت برسید

صبر پیدا است که خود / تا به چه عنایت باشد

خاک پای تو به جان می‌خرم از دست / دهد

اثر دولت و آثار کفایت باشد

در میان جمع تمنا همه سرگردانند

تا که را سوی تو / توفیق و هدایت باشد



غزل حافظ :

من و انکار شراب این چه حکایت باشد
 غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد
 من که شب ها ره تقوا زده ام بادف و چنگ
 این زمان سر به ره آرام چه حکایت باشد
 زاهدان راه به رندی نبرد معذور است
 عشق کاری ست که موقوف هدایت باشد
 بنده پیر مغانم که ز جهلم بر هاند
 پیر ما هر چه کند عین ولایت باشد
 تا به غایت ره میخانه نمی دانستم
 ورنه مستوری ما تا به چه غایت باشد
 زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز
 تا تو را خود ز میان با که عنایت باشد
 دوش از این غصّه نخفتم که حکیمی می گفت
 حافظ ار مست بود جای شکایت باشد

شفیعی در غزل سلمان مواردی را با «/» نشان داده است تا نشان دهد که هنگام قرائت شعر سلمان، اگر بخواهیم کلمات را به درستی ادا کنیم، زبان با دشواری رویه رو می شود برای مثال، در «همه وقت/ نباشد»، ناگزیر باید در فاصله میان «ت» و «ن» مصوتی از نوع «O» را وارد کنیم و بخوانیم: «همه وقت نباشد» تا زبان به راحتی کلمات را ادا کرده باشد و باقی موارد که ذکرشان در صفحه ۵۰ رفته است. روی هم رفته در هفت بیت سلمان، هفت مورد دشواری تلفظ وجود دارد که یکی از آنها در این غزل حافظ دیده نمی شود. افزوده بر اینها، به گفته نویسنده، نخستین چیزی که در غزل حافظ به چشم می خورد، تنوع تقابلهای صوری است؛ یعنی عطف دو چیز به گونه ای که آنها را در مقابل هم قرار دهد، خواه این تقابل از نوع تضاد باشد و خواه از دیگر مقولات:

الف) مجموعه تقابلهای صوری در غزل سلمان:

۱. نظر مرحمت [و] چشم عنایت

۲. ناز [و] ستم

۳. اثر دولت [و] آثار کفایت

ب) مجموعه تقابلهای صوری در غزل حافظ:

۱. من [و] انکار شراب

۲. عقل [و] کفایت

۳. دف [و] چنگ

۴. زاهد [و] عجب

۵. عجب [و] نماز

۶. من [و] مستی

۷. مستی [و] نیاز

۸. تو [و] من [یا] زاهد

همان طور که دیدیم نسبت این تقابلهای در غزل سلمان سه به هفت است و در غزل حافظ نسبت هشت به هفت و به رأی نویسنده این تقابلهای، مجرد از هرگونه تحلیل دلالتی و سمانتیک، خود به خود مایه پیوند نهانی اجزای یک کل هنری است و جلوه ای است از جلوه های تنوع و وحدت (ص ۶۳-ص ۶۴).

اما دومین جلوه این موسیقی معنوی، در کیفیت یا نوع تقابلهای هاست. به گفته نویسنده، اگر به تقابلهای موجود در غزل سلمان، به دیده خوشبینانه و مثبتی بنگریم، نوع تقابل، تقابل موازی هاست: «نظر مرحمت [و] چشم عنایت / ناز [و] ستم / اثر دولت [و] آثار کفایت»؛ به حدی که در فضای شعر می توان گفت نیازی به یک سوی این مجموعه نیست؛ زیرا «نظر مرحمت» می تواند جانشین «چشم عنایت» باشد و بر این قیاس تقابلهای دیگر. اما در شعر حافظ، نوع تقابلهای، تضاد و تناقض است و اگر در تمام موارد، تقابل تناقض و تضاد نباشد، دست کم عناصر تقابل به لحاظ منطقی، عینیت و این همانی ندارد: «من» و «انکار شراب» با اینکه تقابلهای منطقی شان تقابل تضاد و تناقض نیست، در لحن بیان حافظ تبدیل به تقابلهای «ماورای تضاد و تناقض» شده است؛ استفهام انکاری خواهد بود یا به همین ترتیب، تقابلهای عقل و کفایت، از نوع موازیها نیست؛ چه حافظ «عقل» را - به مناسبت اینکه شراب موجب زوال عقل، در کاربرد اصطلاحی آن می شود - به شیوه طنزآمیز خویش، در مفهوم مورد نظر خود، به کار برده است و آن همان «هوشیاری حاصل از مستی» است (ص ۶۴).

سوم اینکه مجموعه عناصر متقابل به لحاظ کمیّت و به اعتبارهای مختلف منطقی، در کل غزل سلمان ده به هفت است و در شعر حافظ نسبت ۳۳ به هفت است. به گفته شفییعی، در

۵. گمان شفییعی (ص ۵۵) بر این است که در شعر فارسی، هیچ شاعری، به اندازه حافظ بر اسرار این موسیقی و روابط آوایی کلمات، وقوف نیافته است. به گفته او، بی گمان بخش عظیمی از این آگاهی حافظ، به غریزه و نبوغ هنری او باز می گردد و بخشی از آن نیز نتیجه دو امتیازی است که وی در زندگی داشته است. نخست، حافظ قرآن بودن که از لوازم آن شناخت کامل آواشناسی و علم تجوید بوده است و تأمل در اسرار بلاغت قرآن که «بحث کشف کشف» (بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر) چه جای مدرسه و بحث کشف کشف است) اشاره ای است به همین گونه اشتغالات وی، و دیگر موسیقی دانی و خوش آوازی او که پیوسته در شعر خویش بدان اشارت می کند:

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می گفت

غلام حافظ خوش لهجه خوش آوازم

من این مرقع رنگین چو گل بخواهم سوخت

که پیر باده فروشش به جرعه ای نخرید

ظاهراً «خرقه هزار میخی» نیز نوعی دیگر از همین خرجه ها بوده است که در آن سوزن کاری های بسیاری انجام می شده است. «خشن» نیز گویا به اعتبار جنس و ماده سازنده آن بوده است که این نام را گرفته است (ص ۷۴).

۳. رنگ های خرجه و سیمبولیسم آن: به گفته شفیع، هجویری در قرن پنجم برای هر یک از اجزای خرجه مفهومی رمزی در نظر گرفته و گفته: یک؛ قب، رمزی است از «صبر» یا «فناء مؤانست»؛ دو؛ دو آستین، رمزی است از «قبض و بسط» یا «فقر و صفوت»؛ سه؛ کمر، رمزی است از «خلاف نفس» یا «اقامت اندر مشاهده»؛ چهار؛ گریبان، رمزی است از «صحّت یقین» یا «امن اندر حضرت»؛ پنج؛ فراویز، رمزی است از «اخلاص» یا «قرار اندر محل و صلت» (ص ۷۵-۷۶).

به گفته شفیع همین سیمبولیسم اجزای خرجه را صوفیان دوره های بعد به صورت وسیع تری در قلمرو رنگ های خرجه یا مُصَبَّغَات یا مُلَوَّنَات و شواذک گسترش دادند.

نخستین رنگی که خرجه صوفیان داشته، رنگ کبود بوده است و هجویری علت انتخاب این رنگ و سیمبولیسم آن را در دو چیز می داند: یکی آنکه چون صوفیان اهل سفرند و این رنگ، بیشتر بر حال خود باقی می ماند، آن را انتخاب کرده اند و دیگر اینکه شعار اصحاب مصیبت است و صوفیان این کبودی را برای سوک از دست دادن وصال حق پوشیده اند. اما رنگ اصلی خرجه های صوفیه، سه رنگ بیشتر نبوده است: سیاه، سفید و ملمع، و همین سه رنگ به گفته ابن جوزی مایه شهرت و شهوت بوده است.

به گفته شفیع، در سده های بعد دایره این رنگ ها و تنوع طلبی در رنگ خرجه افزایش بسیار یافته است؛ به حدی که متناسب با حالات و مقاماتی که صوفی در آن سیر می کرده است، رنگ هایی برای خرجه وی در نظر گرفته اند: رنگ سیاه که لایق ترین رنگ هاست، اشارت به استهلاك جمله رنگ هاست در وی، و رنگ کبود یا ارزق که متوسط میان سفید و سیاه است، برای کسانی است که از ظلمت طبیعت، با توبه و سلوک، قدم بیرون نهاده اند، ولی به نور دل و توحید هنوز نرسیده اند. «ایشان رنگ کبود پوشند»؛ چنانکه در شعر خواجه می خوانیم:

غلام همت دردی کشان یکرنگم

نه آن گروه که ارزق لباس و دل سیه اند

۴. تاریخ خرجه پوشی و ضرورت یا عدم آن در تصوف: به گفته نویسنده کتاب، هیچ دانسته نیست که صوفیان از چه تاریخ به ضرورت خرجه پوشیدن، به معنی سنتی آن - که پوشیدن لباسی

شعر حافظ این تقابل ها به لحاظ کمیت در حدی است که در مقابل آن، باید شعر سلمان را فراموش کنیم و به لحاظ کیفیت نیز در حدی است که در تاریخ شعر فارسی نه مقدم دارد و نه تالی (در باب مطالب فوق، ر. ک: ص ۶۴ تا ۶۶). از اینجاست که مرز «حافظیت» حافظ آغاز می شود.

شفیعی در مقاله سوم با عنوان «خرقه و خرجه سوزی» در باب موضوعات زیر - که البته به گفته خود مربوط به فهم اشارات صاحب اسرار التوحید است - سخن می گوید:

۱. اسامی و اجزای خرجه: شفیع در این قسمت از مقاله گزارش این جوزی در نقد العلم و العلماء را نقل می کند که بر اساس آن «کبل» یا «کیل» نامی بوده که در قدیم خرجه را بدان می خوانده اند. وی سپس گزارش هجویری را - که در نیمه قرن پنجم می زیسته - نقل می کند که به موجب آن خرجه دارای شش قسمت بوده است: ۱. قب؛ ۲. در آستین؛ ۳. دو تیریز؛ ۴. کمر؛ ۵. گریبان؛ ۶. فراویز. وی سپس توضیحی در باب هر یک می دهد (ر. ک: ص ۷۲).

۲. جنس و ماده خرجه: به گفته شفیع جنس خرجه در ادوار مختلف یکسان نبوده است؛ چه از توضیحات هجویری می توان دریافت که در عصر او، فرقی بوده است میان «مرقعه» و «جامه پشمین» و «پیراهن سفید» و معاصران هجویری از پوشیدن پشمینه امتناع می ورزیده اند؛ زیرا گوسفندانی که این پشمینه ها از پشم آنها ساخته می شده است، غالباً به لحاظ مالکیت، مشکوک بوده اند، به علت غارت هایی که در آن عصر روی می داده است و نیز به علت اینکه مبتدعه آن را شعار خود ساخته بوده اند. اما برعکس روزگار او، در زمان باخزری، قرن هشتم، بهترین جامه های اهل تصوف پشمین بوده است. همچنین علت اینکه این نوع جامه را - به معنی عام آن - خرجه، بیشتر خوانده اند و از همه نام ها این نام بیشتر شهرت یافته است و نوعی قدسیّت و رمز معنی یافته، این است که در آغاز کار، صوفیان عصر نخستین، از پاره های جامه های کهنه (خرقه = پاره، از خرق به معنی دیدن) برای خویش جامه می ساخته اند و پاره بر روی پاره می دوخته اند و این کار از سر فقر و نیازمندی بوده است (ص ۷۳). اما این دوختن مرقعه بر روی مرقعه، اندک اندک از این ضرورت ساده فقر و بی اعتنایی به ظاهر، مثل بسیاری دیگر از مبانی تصوف، بعدها تبدیل به نوعی ظاهر سازی شد؛ به حدی که جامه های رنگارنگ یا «مُصَبَّغَات» و یا «شواذک» و «مُشَوَّرکَات» در میان صوفیه رواج گرفت و به گفته غزالی در احیاء العلوم خرجه پشم بگذاشتند و مرقع های نفیس و فوطه های رفیع و سجاده های رنگین طلبیدند؛ همان مرقع های رنگین که خواجه در باب آن می گوید:

است از دست پیر و مراد و شیخ - رسیده اند. او به قول هجویری استناد می کند که به موجب آن، تا عصر وی، صوفیان مقید به لباس خاصی نبوده اند و بعضی از معاصران او خرقه نمی پوشیده اند. ولی از قرن پنجم آثار خرقه پوشی از دست پیر، در تصوف آشکارا دیده می شود. از این گذشته، در این گونه اشارات، سابقه این کار را، به عصر رسول (ص) و سنت او می رسانند. ر. ک: (ص: ۷۷).

به گفته شفیع، «الباس خرقه» (پوشاندن و پوشیدن خرقه از دست پیر و مراد)، امری است که تاریخ دقیقی برای آن نمی توان یافت. در نیمه دوم قرن پنجم، این کار رایج بوده است و از دفاعی که ابن ظاهر مقدسی از آن کرده است (وی از حدیث ام خالد استفاده کرده و خرقه پوشاندن را از سنت رسول (ص) می داند. صفوة التصوف، ص ۴۴) آشکار است صوفیان دست شیخ را نماینده دست رسول (ص) می دانسته اند. به گفته شفیع، صوفیان، خود مدعی اند که الباس خرقه از پیامبر آغاز می شود ولی طبیعی و آشکار است که این مسئله دروغ است و در مورد پیامبر، صحابه و تابعین، خرقه جز به معنی «صحبت» معنی ندارد (ص: ۷۸).

به گفته همو، از تأکید و اصرار نویسندگان صوفی، از جمله صلاح الدین صفدی، برای مسلم جلوه دادن سند خرقه تا رسول، به خوبی می توان دانست که در عصر او، یعنی پایان قرن ششم، این مسئله هنوز، مورد بحث و تردید بوده است. صفدی می گوید: «لبس خرقه از فارموی تا زجاجی است و از جنید تا پیامبر اخذ تصوف از طریق صحبت است و نه خرقه». (الوافی بالوفیات، ج ۳، ص ۲۸). بدین گونه از عبارت صفدی می توان دریافت که رسم خرقه پوشی و الباس خرقه از زجاجی به بعد آغاز می شود. قبل از او، از عصر جنید تا پیامبر، فقط جنبه معنوی و صحبت داشته است. بر همین اساس، شفیع احتمال می دهد که رسم الباس خرقه از اواسط قرن چهارم، از ابو عمر زجاجی محمد بن ابراهیم بن یوسف بن محمد نیشابوری، که از اصحاب ابو عثمان حیری و جنید و رویم و نوری بوده و در ۳۴۸ در گذشته است، آغاز می شود. به گفته وی، از آنجا که در قرن پنجم این کار امری رایج بوده است، این تاریخ چندان دور از حقیقت نمی نماید (ص: ۷۹-۸۰).

در باب ضرورت خرقه پوشی، شفیع به اقوالی استناد کرده که بر اساس آن خرقه پوشیدن، رمز دخول رسمی در حوزه ارادت و حلقه خاص مریدی شیخ یا پیری خاص بوده است. در حقیقت لباس خرقه رمزی است از ارتباط معنوی پیر و مرید و نشانه ای از تسلیم مرید در برابر پیر است. نیز گویا نوعی از سلسله خرقه و خرقه پوشی را «مشابکه» می خوانده اند (ص: ۸۰).

۵. شرایط خرقه پوشی: مرید به هنگام الباس خرقه، دورکعت نماز لبس خرقه می خوانده است و درین کار هم (علی الادعا) از سنت رسول الهام می گرفته اند. به گفته هجویری شرط لبس مرقعه این است که درویش یک سال خدمت خلق کند و یک سال خدمت حق و یک سال مراعات دل خویش. پیری که مرید را خرقه می پوشاند نیز باید که مستقیم الحال باشد و بر حال مرید مشرف (ص: ۸۰-۸۱).

۶. انواع خرقه به لحاظ معنوی: به گفته شفیع، قدما خرقه را به لحاظ جنبه معنوی آن به دو نوع تقسیم کرده اند: «خرقه ارادت» و «خرقه تبرک» و متأخران «خرقه ولایت» را نیز بر آن افزوده اند. خرقه ارادت، در تصوف، اصل است و همان است که قصد اصلی مشایخ در دادن خرقه است، و خرقه تبرک خرقه ای است که نه به عنوان نفی خرقه اول یا طلاق و بطلان آن، بلکه به عنوان برکت یافتن و تشبه است. خرقه تبرک را به هر طالی می داده اند، ولی خرقه ارادت، خاص «طالب صادق راغب» است. خرقه ارادت را، به عنوان «خرقه نسبت» نیز می خوانده اند. خرقه ولایت در موردی داده می شده است که شیخ و مراد، کسی را به جانشینی یا به نمایندگی به مجلس می فرستاده و آن را به مرید می پوشانیده است. به رأی نویسندگان، در عصر سهروردی گویا هنوز خبری از این نوع خرقه نبوده است؛ زیرا در عوارف المعارف و کتب قبل از آن بدان اشاره ای نشده است و از لحن صاحب مصباح الهدایه (ص: ۱۵۰) که می گوید: «بعضی بر این دو، خرقه ولایت زیادت کرده اند»، دانسته می شود که در فاصله عصر سهروردی (قرن هفتم) تا عزالدین محمود کاشانی (قرن هشتم) این نوع خرقه در میان صوفیان شهرت یافته است و از اواخر قرن هشتم به بعد انواع دیگری هم بر آن افزوده شده است از قبیل خرقه توبه و خرقه تصرف. در مفهوم بعضی، از آن سه خرقه قبلی هم تغییراتی ایجاد شده است (ص: ۸۱). برای اطلاع از این تغییرات ر. ک: (ص: ۸۱-۸۲).

۷. خرقه پوشی زنان در تصوف: به گفته نویسندگان در میان زنانی که وارد حلقه تصوف می شده اند نیز خرقه پوشیدن رسم بوده است و به گفته ابن جوزی (نلبیس ابلیس، ص: ۳۷۶) شیخ به دست خود این زنان را خرقه می پوشانده و آنان را جزء دختران خود می کرده است. در اسرار التوحید آمده است که بوسعید این کار را به همسرش مادر ابوطاهر و اگذار می کرده است. در قرن هشتم زنانی بوده اند که خود به مریدان خرقه می پوشانیده اند (ص: ۸۲-۸۳).

۸. خرقه سماعی و خرقه دریدن و حکم آن: در ادبیات صوفیه از ضرب کردن خرقه، خرقه دریدن، خرقه مجروح کردن و خرقه های مجروح و ممزقه و خرقه مخرقه و یا خرقه صغیره

بسیار سخن می‌رود. از خرقه سلیم در مقابل خرقه مجروح یاد می‌شود، نیز از «القاء خرقه» یا «طرح کردن خرقه». این کارها غالباً در هنگام سماع روی می‌داده است که صوفی در اثر وجد بدین کار دست می‌زده است و مراحل آن عبارت بوده است از دریدن یا چاک دادن خرقه در حال سماع و از سر بر در آوردن آن و افکندن به سوی قوآل یا به سوی جمع و سپس در پایان سماع پاره پاره کردن این خرقه و بخشیدن هر پاره‌ای از آن به یکی از حاضران. آنچه رسم و سنت اصلی است دیدن جامه در حال وجد بوده است و شرط است که این عمل از سر بی خودی و بی‌اختیاری باشد، و گرنه با اراده این کار را کردن روا نیست؛ فلسفه این از جامه به در آمدن را هجویری بدین گونه بیان کرده است که «چون از مقامی به مقامی نقل افتد، در حال از آن جامه بیرون آیند مرشک و وجدان مقام را و جامه‌های دیگر (به جز مرقعه) لباس یک مقام بود و مرقعه لباس جامع است. هر که از مرقعه به در آید، از کل مقامات به در آمده است و تبراً کرده است» (کشف المحجوب، ص ۶۳).

در میان خرقه‌ها، تنها خرقه سفید را تخریق نمی‌کرده‌اند؛ چه بر این باور بودند که این کار روا نیست. اینکه در چه احوالی جامه خرقه می‌کرده‌اند، خود اصولی داشته است: یا به حکم پیری، اصحاب، جامه درویش را خرقه می‌کرده‌اند، یا آن درویش خود در حال استغفار از جرمی این کار را می‌کرده است، یا در حال سرمستی و وجد. وقتی صوفی‌ای در حال جذب و وجد، بی‌خویش می‌شد و جامه را چاک می‌زد، سپس آن را از سر به در می‌آورد و به سوی جمع یا به سوی قوآل می‌افکند.

در باب اینکه «حکم خرقه» چیست، یعنی این خرقه را باید به چه مصرفی رساند، میان مشایخ تصوف اختلاف نظر بوده است (در این باره ر. ک: ص ۸۴). «حکم خرقه» اصطلاحی است که در مورد تقسیم خرقه به دیگران به کار می‌برده‌اند. در باب «خرقه سماعی» (خرقه‌ای که در سماع از سر به در می‌آورده‌اند) معتقد بوده‌اند روی هم رفته این گونه خرقه بر دو نوع است:

نخست. مجروح (=ممرّقه): در مورد این نوع معتقد بوده‌اند که باید آن را از نو دوخت و به جماعت یا به درویشی دیگر داد یا برای تبرک پاره و قسمت کنند و به حاضران دهند؛ چه اهل تصوف باشند چه نباشند؛ دوم. سلیم: خرقه سلیم، خرقه‌ای است که پاره نشده است و در این مورد باید نظر کنند که مقصود صوفی از این کار چه بوده است: الف) اگر برای قوآل افکند، آن را به او بدهند و به گفته ابن طاهر مقدسی، بی‌هیچ ایجاب و قبول ملک او است (صفوة التصوف، ص ۱۲۸)؛ ب) اگر برای جماعت است، جمع بر سر آن توافق کنند؛ ج) اگر

مراد خاصی نداشته، در حکم پیر است (ص ۸۴-۸۵). همچنین به گفته شفیع، صوفیان بازگشتن، به طور عادی، بر سر خرقه را به هیچ وجه درست نمی‌دانسته‌اند و اگر کسی این کار را می‌کرده است، به معنی نفی ارزش حالتی بوده است که در آن قرار گرفته و از خرقه به در آمده است. در صورتی که خرقه را بر سر جمع تقسیم می‌کردند، به هر کس پاره‌ای از آن می‌دادند و خود این پاره‌ها را نیز «خرقه» می‌خواندند و پاره‌ای را که بر سر می‌افکندند و به جای عمامه از آن استفاده می‌شده است نیز «خرقه» می‌گفته‌اند و حرمت این پاره‌ها را نگاه داشتن، بسیار اهمیت داشته و آن را می‌بوسیده‌اند و نگاه می‌داشته‌اند. رسم بر آن بوده است که چون صوفی‌ای از خرقه به در می‌آمد، دیگران نیز به موافقت او این کار را می‌کردند و این عمل را «خرقه‌بازی» نیز می‌خوانده‌اند (ص ۸۵-۸۶). حافظ در ساقی نامه (چاپ قزوینی، ص ۳۵۸) به همین نکته اشاره دارد:

مغنی کجایی به گلبانگ رود

به یاد آور آن خسروانی سرود

که تا وجد را کارسازی کنم

به رقص آیم و خرقه بازی کنم

۹. خرقه سوختن و خرقه بازی: در مجموع رسم از خرقه بیرون آمدن یا خرقه از سر به در آوردن و یا خرقه نهادن، نتیجه از خویش بی‌خویش شدن و گذشتن از مقامی به مقامی بوده است. پاره کردن نیز گویا رمز این بوده است که این حالت که من در آنم، حالتی نیست که دیگر به گذشته بازگردم و طبعاً به جامه‌ای که رمز آن حال و مقام پیشین است، مراجعه کنم و پاره کردن تأییدی بوده است بر همین امر. به رأی شفیع، رسم خرقه سوختن تأکید نهایی بر این مفهوم است: به هیچ وجه سر باز گشتن به حالت پیشین را ندارم. به گفته همورسم خرقه سوختن که در شعر حافظ و شعرای قرن هفتم بدان اشارت می‌رود:

در خرقه چو آتش زدی ای عارف سالک

جهدی کن و سر حلقه رندان جهان باش

رسم بسیار کهنی نیست؛ یا اگر بوده است، در آثار صوفیان قرون نخستین کوچک‌ترین اشاره‌ای به آن نشده است. از اواخر قرن پنجم در شعر سنایی، عطار، سعدی و مولوی اشاراتی بدان دیده می‌شود (ص ۸۶-۸۷). شفیع در پایان این مقاله نکته‌ای را شایان ذکر می‌داند و آن قول شاه محمد دارابی، از علمای قرن دوازدهم و شارح معروف دیوان حافظ، در مورد رسم خرقه سوختن و فلسفه آن است. وی در شرح بیت معروف: «ماجرا کم و باز که مرا مردم چشم/ خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت»، برای خرقه سوختن این فلسفه را قائل شده است که



«و از این جهت صدقه (= خرقه) را سوخت که رسم قدیم است؛ چرا که در زمان قدیم تصدّق هر کس قبول می شد، آتشی ظاهر می شد و آن صدقه را می سوخت؛ چنان که در حکایت هایبیل و قایل مسطور است» (لطیفه عینی، ص ۷۹).

اما به گفته شفیع بن عینی این تفسیر از خرقه سوختن با دیگر موارد خرقه سوختن در شعر فارسی چندان مناسبتی ندارد. حق این است که خرقه سوختن به معنی جدا شدن از مقام یا حالت پیشین است؛ یعنی به هیچ روی سر بازگشت به حالت و مقام قبلی را ندارم. در بیت حافظ نیز همین معنی مراد است؛ یعنی: گله و شکایت (=ماجرا) کم کن که مردم چشم من خرقه مرا (که رمز حالت و مقام قبلی من، حال اعتراض و شکایت از تو، بود)، از تم به در آورد و به شکرانه دیدار تو سوخت و من دیگر سر شکایت ندارم و اهل ماجرا کردن نیستم، به هیچ روی. انتخاب مردم چشم، برای این عمل به عنوان رمز انتظار بازگشت، بسیار مناسب است (ص ۸۸-۸۹).

شفیعی کدکنی در مقاله چهارم با عنوان «بشوی اوراق اگر همدرس مایی» به سابقه تاریخی این فکر و سخنانی که مشایخ صوفیه در این باب گفته اند، می پردازد. وی نمونه هایی در مورد ابوسعید ابوالخیر، احمد ابن ابی الحواری، محمد بن علی حکیم ترمذی و ذوالنون مصری از کتاب هایی چون: اسرار التوحید، کشف المحجوب و حلیه الأولیاء آورده است (ر. ک: ص ۹۲-۹۵).

وی در ادامه قول ابن جوزی در تلبیس ابلیس را در نقد عمل کتاب شویی ایشان آورده است: «بعضی از ایشان (=صوفیان) در آغاز به آسوختن و نوشتن علم روی آورند، پس ابلیس آنان را گمراه کرد و بدیشان گفت که «مقصود از علم جز عمل نیست»؛ پس ایشان کتاب های خویش را دفن کردند. به گفته مؤلف، ابن جوزی داستان هایی در باب کتاب شویی صوفیه و دشمنی ایشان با کتاب و وسایل علم آموزی از قبیل دوات و قلم و غیره نقل کرده که به جای خود شیرین و خواندنی است؛ از جمله می گوید: «شنیدم ابوسعید کندی گفت که من در رباط صوفیه منزل گزیده بودم و پنهانی طلب حدیث می کردم؛ به گونه ای که آنان نمی دانستند. یک روز دوات من از آستینم افتاد، یکی از صوفیه گفت: «عورتت را بپوشان!» (ص ۹۶).

به گفته دکتر شفیع بن عینی این سنت صوفیانه تبدیل به یکی از مسایل زیبای شعر فارسی شد؛

چندان که در دیوان خواجّه می خوانیم:

بشوی اوراق اگر همدرس مایی

که علم عشق در دفتر نباشد

شفیعی در مقاله پنجم با عنوان «درباره شهید بودن حافظ»،

اولاً بر اصالت مقدمه معروف گلندام بر دیوان حافظ و هویت تاریخی نویسنده آن صحّه می گذارد و سپس به توضیح یک عبارت در آن مقدمه می پردازد. عبارت این است: «و بی تکلف مخلص این کلمات و متخصّص این مقدمات، ذات ملک صفات مولانا الاعظم السعید، المرحوم الشهید مفخر العلماء، استاد غاریر الأدبا، معدن اللطائف الروحانیة، مخزن المعارف السبحانیة، شمس الملة و الدین، محمد الحافظ شیرازی بود - طیب الله تربته و رفع فی عالم القدس رتبته - که اشعار آبدارش رشک چشمه حیوان و بنات افکارش غیرت حور و ولدان است».

به گفته شفیع بن عینی نمونه های دیگری هم که از نسخ کهنسال حافظ در سال های بعد پیدا شده است و دارای مقدمه گلندام است، این عبارت دیده می شود. شفیع بن عینی با استناد به این عبارت، به بررسی رابطه کلمه «شهید» با حافظ - که بر طبق تمام اسناد زندگی نامه او، به مرگ طبیعی در گذشته است - می پردازد. به موجب رأی وی، هر چند معانی «شهید» در کتاب های لغت چیزی است در حدود حاضر و شاهد و آگاه و کسی که در راه خدا و یا در میدان جنگ با کفار کشته شده - به استثنای مفهوم فقهی شهید و تقسیم بندی آن به «شهید حقیقی» و «شهید حکمی» - اما از جستجو در منابع قدیمی به زبان عربی که در ایران به نگارش درآمده و موضوع آن زندگی نامه بزرگان علم یا تصوف است، به خوبی آشکار می شود که یکی از موارد عمده اطلاق کلمه «شهید» درباره علما و بزرگان اهل تصوف و عرفان نیز بوده است و این کاربرد هیچ رابطه ای با مفهوم شهادت (کشته شدن در راه خدا) ندارد. در طول چهار قرن، یعنی از قرن پنجم تا عصر حافظ، این کلمه در مورد بسیاری از بزرگان علم و تصوف، که بی گمان به مرگ طبیعی در گذشته اند، اطلاق و ظاهراً این معنی از فرهنگ های عربی و فارسی فوت شده است.

به گفته نویسنده کتاب، نخستین کاربرد شهید در مورد کسی که به مرگ طبیعی مرده است و به عنوان لفظی که نشان دهنده رتبه علمی و معنوی است، در نامه سرگشاده ای به چشم می خورد که در تاریخ ۴۴۵ هجری، امام قشیری نگاشته و در آن از فشاری که متعصبان خراسان بر هواداران اشعری وارد آورده اند، شکایت می کند. قشیری در این نامه که آن را به عنوان «شکایة أهل السنة بحکایة ما نالهم من المحنة» خوانده اند. ابوعلی دقاق مراد و استادش را به عنوان الاستاذ الشهید یاد می کند: «و لقد سمعت الأستاذ الشهید أبا علی الحسن بن علی الدقاق یقول...» و ابوعلی دقاق، مسلماً به مرگ طبیعی در ذی الحجة ۴۰۵ وفات یافته و در کهن در نیشابور دفن شده است. همچنین عبدالغافر فارسی در دو تلخیصی که از کتاب سیاق او

فرزاد و شادروان انجوی شیرازی، می پردازد: «گفته سخن».

زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید

که «گفته سخت» می برند دست به دست

این بیت در بیشترین نسخه های کهن و معتبر دیوان حافظ به صورت فوق ضبط شده است، اما کاتبان دوره های بعد که معنی «گفته سخن» را نمی دانسته اند، آن را به «تحفه سخن» و «شکر سخن» و امثال آن تغییر داده اند. شادروان مسعود فرزاد، در نسخه مورد تصحیح خود، صورت «شکر سخن» را در متن آورده و شادروان انجوی شیرازی نیز «گفته» را نپسندیده و «تحفه» را انتخاب کرده است (ص ۱۰۵-۱۰۷). اما شفیعی همچنین در کتاب آنسوی حرف و صوت (ص ۲۶۴، یادداشت، ۱۳۲ / ۲۱) - تذکر می دهد که «گفته»، به معنای آواز خواندن است و مرتبط است با قول و قوال. البته به رأی او، «گفته» در معنی شعری که به آواز خوانده می شود، یعنی چیزی در حد ترانه و تصنیف و امثال آن، از قرن ها قبل از حافظ در زبان فارسی رواج داشته است. امیر خسرو در مثنوی قرآن السعدین خود در توصیف موسیقی دانان و اهل این صنعت می گوید:

گفته از آن «قول» که «قوال» راست

«گفته» گهی «راست» گهی «نیم راست»

وقتی به پیشینه تاریخی این اصطلاح موسیقایی بازگردیم، رابطه «گفتن» و «گوینده» را بهتر می توانیم شناخت؛ مثلاً وقتی خواجه می گوید: «مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما»، «بگو» در اینجا ناظر به همین معنی «گفتن» است. یا وقتی مولانا می فرماید: «گر زان که نه ای «مطرب»، «گوینده» شوی با ما/ و زانکه نه ای طالب، جوینده شوی با ما»، «گوینده» به همین معنی «قوالی کردن» است و گفته برابر، قول، رایج در نظام خانقاه است که «قوال» آن را به آواز می خوانده است و اصطلاح موسیقایی «قول و غزل» مشهورتر از آن است که نیازی به توضیح داشته باشد؛ حتی در بیت معروف حافظ: «کرکان پارسی گو بخشدگان عمرند»، یا به روایت نسخه های دیگر: «گر مطرب حریفان این پارسی بگوید»، «پارسی» دقیقاً به معنی «غزل» است و «بگوید» به معنی «به آواز ادا کند» و «پارسی گو» به معنی «غزل خوان به آواز». به گفته نویسنده، فارسی زبانان از آنجا که معنی اصطلاحی «گفته» را به تدریج از یاد برده اند و آن را در معنی لغوی تلقی می کرده اند، از رابطه آن با موسیقی غافل شده اند. ولی در زبان های عربی و ترکی که این کلمه یک کلمه بیگانه و «اصطلاح» بوده است، معنی خود را همچنان حفظ کرده است و امروزه در ترکیه به هر نوع تصنیف و آوازی، «گوفته / گفته» (Gufte) اطلاق می شود. (ص ۱۰۸-۱۰۹).

موجود است، از دقاق و دخترش فاطمه - که او نیز به مرگ طبیعی در گذشته است - به عنوان شهید یاد می کند. (ص ۹۹-۱۰۰) در همین قرن پنجم، اصطلاح شهید در مورد ابوالحسن خرقانی - که او نیز در ۴۲۵ در خرقان به مرگ طبیعی در گذشته است - به کار رفته است. در قرن هفتم از نجم الدین رازی، معروف به نجم دایه - که به مرگ طبیعی در ۶۵۴ در بغداد در گذشته است - نیز به عنوان شهید یاد شده است. در قرن هشتم به جز خواجه حافظ که محمد گلندام این عنوان را در حق او به کار برده است، عنوان شهید در مورد یک شاعر معاصر خواجه نیز به کار رفته است و آن در مورد جلال عضد یزدی است (ص ۱۰۱-۱۰۲).

از مجموع موارد استعمال این کلمه می توان استنباط کرد که این کلمه در مورد عرفا بیشتر به کار می رفته است و تمام کسانی که این کلمه در حق آنها به کار رفته است علاوه بر مقام علمی، دارای رتبه عرفانی بوده اند. بنابراین، اطلاق این کلمه بر این بزرگان ناظر به جنبه عرفانی شخصیت ایشان بوده است و اتفاقاً یکی از معانی کلمه شهید که در کتب لغت هم بدان اشارت رفته است، با این مقام بسیار تناسب دارد: «آن که مشاهده می کند ملکوت و ملک خدای را» و یا «آن که زنده و حاضر است نزد پروردگار خود».

به رأی شفیعی، مناسبت این استعمال هر چه باشد، از حوزه مفهوم مشاهده و شهود که قلمرو عرفان است، بیرون نیست و اصولاً مفهوم لغوی این ماده، به قول ابن فارس، چیزی جز «حضور و علم و اعلام» نمی تواند بود. افزوده بر اینها، شفیعی صورت دیگری از کلمه شهید را در همین حدود معنایی آورده است: شاهد. به گفته او در ترجمه و تلخیصی که خلیفه نیشابوری از تاریخ نیشابور حاکم نیشابوری (وفات: ۴۰۵) کرده است، در شرح احوال بسیاری از علما به عنوان شاهد از ایشان یاد می کند؛ از قبیل: محمد بن عبد الاعلی ابوبکر الشاهد النیشابوری و حسن بن محمد بن سادات الشاهد ابو محمد النیشابوری ... (ص ۱۰۲-۱۰۳).

شفیعی در پایان این مقاله یادآوری یک نکته را ضروری می داند: عنوان المرتضی السعید و گاه المرتضی المعظم، هیچ ربطی به نام افراد ندارد و در عصر تیمور و تیموریان یک نوع مقام یا منصب به شمار رفته است که به افراد برجسته از سادات کشور یا ناحیه داده می شده است و ظاهراً از اوایل قرن هشتم اسناد آن موجود است. این نشان ها از سوی آستان قدس رضوی یا حکام هر ولایت دیگر صادر می شده است تا شخص مورد نظر را مرتضی اعظم و ضمناً متولی بقعه یا بارگاهی بشناسند (ص ۱۰۳-۱۰۴).

شفیعی در ششمین مقاله با عنوان «یک اصطلاح موسیقایی در شعر حافظ» به توضیح یکی از اصطلاحات نامأنوس و مورد اختلاف برای کاتبان و حتی مصححان امروزی از جمله شادروان مسعود



شفیعی در خاتمه این مقاله، مشخصات چند کتاب را درباره «گفته‌ها» (Gufteler) و گلچین گفته‌ها آورده است: گلچین گفته‌های موسیقی ترک، تألیف اتم رومی اونکر که بر طبق مقام‌های موسیقی طبقه بندی شده و در مقدمه آن، کتاب شناسی نسبتاً مفصلی از مراجع مربوط به «گفته‌ها» وجود دارد؛ گنجینه گفته‌های موسیقی ترک، تألیف سعدون اکسوت که اصطلاحات حاکم بر آن نمایانگر نفوذ شگفت آور موسیقی ایرانی بر موسیقی جهان اسلام است؛ گفته‌های موجود در باغ دل ما، اثر رفیق اوزجان که تمام اصطلاحات آن، اصطلاحات موسیقی ایرانی و از زبان پارسی است.

در هفتمین مقاله کتاب، به «طنز حافظ» پرداخته شده که همین لحن طنزآمیز، به اعتقاد شفیعی، یکی از برجسته ترین ویژگی های شعر حافظ است. برای نمونه، در این بیت: «یارب آن زاهد خودبین که به جز عیب ندید/ دود آهیش در آینه ادراک انداز» اگر در رابط معنایی کلمات «خودبین» و «به جز عیب ندید» به عین تأمل درنگریم، درمی یابیم که حافظ می خواهد بگوید: «زاهد خود نفس عیب است. ذات عیب است. نه اینکه دارای عیب باشد؛ خودبین است و به جز عیب نمی بیند. خودش را می بیند که عیب است یا عیب را می بیند که خود اوست». به باور نویسنده تبدیل عبارت حافظ به هر صورت دیگر، لحن طنزآمیز و هنر شگفت آور او را کم رنگ تر و احتمالاً نابود می کند (ص ۱۱۳).

شفیعی در این مقاله، بر اساس تعریفی که خودش از طنز دارد، این مسئله را بررسی می کند و بر این باور است که تا به حال تعریفی جامع تر و دقیق تر از این تعریف، در باب طنز، در هیچ زبانی نیافته است. بر اساس تعریفی که او ارائه می دهد، طنز عبارت است از: «تصویری هنری اجتماعی نقیضین و ضدین». بر همین اساس، وی خاطر نشان می کند که هنر منطق خویش را دارد و در منطق هنر، یعنی از رهگذر خلاقیت و نبوغ هنرمند، می توان اجتماع نقیضین یا اجتماع ضدین را پذیرفت، برعکس منطق که اجتماع نقیضین و اجتماع ضدین محال است (ص ۱۱۴). به رأی او، هر قدر تضاد و تناقض آشکارتر باشد، و از سویی دیگر گوینده در تصویر اجتماع آنها موفق تر، طنز به حقیقت خویش نزدیک تر می شود (ص ۱۱۷). برای مثال، «شتاب ساکن» در بیت واعظ قزوینی، شاعر عصر صفوی: «از خود هر چند بگریزیم، همان در بند خود باشم / رم آهوی تصویرم، شتاب ساکنی دارم»، با توجه به توضیحات فوق، تعبیر «شتاب ساکن» را در بافت شعر این گوینده به راحتی می توان پذیرفت و احساس کرد؛ اگر چه از دیدگاه منطق، اجتماع نقیضین باشد و محال. شفیعی سپس به ذکر و تحلیل نمونه هایی از عبیدزاکانی،

معاصر و دوست خواجه شیراز که به اعتقاد او یکی از بزرگ ترین طنزپردازان جهان است، می پردازد و سپس فرق میان هزل و هجو و مضاحک را به بحث می گذارد. به گفته او ممکن است هر یک از این انواع دارای ویژگی طنز باشد و ممکن است نباشد. نه هر طنزی هزل و هجو و مضحکه است و نه هر هزل و هجو و مضحکه ای طنز (ص ۱۱۵ و پس از آن).

نویسنده پس از ذکر این مطلب به نکته ای مهم اشاره می کند: طنز تنها در گفتار و هنرهای زبانی جلوه نمی کند، گاه در رفتار انسان، طنز، آگاه یا ناآگاه، خود را نشان می دهد تا بدانجا که مجموعه حرکت یک اجتماع به مرحله طنز می رسد و ساختار یک جامعه تبدیل به طنز می شود و اگر با تاریخ اجتماع ایران آشنا باشیم، در بسیاری از این لحظه ها طنز را آشکار می توانیم مشاهده کرد.

به نظر شفیعی، جامعه عصر حافظ یکی از بهترین نمونه های شکل گیری این تناقض در ساخت جامعه است و شاید به عنوان نمونه، رفتار امیر مبارزالدین را بتوان از بهترین نمونه های تجسم این تناقض در بافت جامعه دانست، اما وقتی این تناقض ها با برخوردی هنری، چه از سوی عوام و چه از سوی خواص، تصویر شود، طنز به معنی دقیق کلمه آشکار می شود:

عیم بپوش زنهار! ای خرقة می آلود

کان پاك پاكدامن بهر زیارت آمد

حافظ از «خرقة می آلود» خویش می خواهد که «عیب» او را در برابر آن «پاك پاكدامن» بپوشاند و این بهترین تصویر هنری از اجتماع نقیضین یا ضدین است (ص ۱۱۷-۱۱۸).

نکته دیگری که شفیعی نشان می دهد، این است که قلمرو طنز حافظ را در سراسر دیوان او، بی هیچ استثنایی، رفتار مذهبی ریاکاران عصر تشکیل می دهد:^۶

چنین که صومعه آلوده شد به خون دلم

گرم به باده بشوئید حق به دست شماست

به گفته نویسنده تمام اجزای این بیت از گره خوردگی تناقض ها ترکیب یافته است و یکی از دو سوی تناقض را در تمام اجزای آن، مذهب و مبانی اعتقادات مذهبی تشکیل می دهد (ص ۱۲۰).

نکته دیگری که شفیعی در این مورد تذکر می دهد، این است که «کوشش حافظ برای تصویر هنری اجتماع نقیضین در ساخت جامعه و نشان دادن اینکه یکی از دو سوی این تناقض را عنصری از عناصر مذهب تشکیل می دهد، باز گشتن به جنبه سیاسی شعر او است. شعر حافظ در تاریخ ادبیات ایران ضمناً سیاسی ترین شعرهاست.

اما چرا این شعر سیاسی طنز خویش را همواره به عنصری از ۶. البته کسانی چون خرمشاهی (چهارده روایت، ص ۱۰۲) قلمرو طنز حافظ را به معامله او با معشوق نیز سرایت می دهند.

عناصر مذهب گره می زند؟ پاسخ شفيعی این است که حکومت عصر، قدرت خویش را به مذهب و عناصر اعتقادی مردم گره زده است و در عمل بیش از حکومت های دیگر از زبان مذهب و از نیروی اعتقاد مردم می خواهد به نفع خویش استفاده کند (ص ۱۲۱). «عصر حافظ، به ویژه روزگار امیر مبارزالدین، یکی از نمونه های برجسته این ویژگی در تاریخ ایران است: اوج بهره وری حاکمیت از نیروی تعصب مذهبی برای ایجاد فشار و سرکوب نیروهای مخالف. طبیعی است که در چنین شرایط تاریخی ای طنز شاعر که ناظر بر تناقض های داخل نظام اجتماعی و سیاسی و ساختار حکومت است، متوجه اهرم قدرت عصر که همانا مذهب است، می شود (ص ۱۲۲).

شفيعی در هفتمین مقاله کتاب بحثی در «ترجمه ناپذیری شعر» دارد. به گفته او، جاحظ، در فرهنگ اسلامی، نخستین کسی است که با صراحت از امتناع ترجمه شعر از زبانی به زبان دیگر سخن گفته است: «و شعر، تاب آن را ندارد که به زبانی دیگر ترجمه شود و انتقال شعر از زبانی به زبانی دیگر روا نیست و اگر چنین کند، نظم شعر بریده می شود و وزن آن باطل و زیبایی آن از میان خواهد رفت و نقطه شگفتی برانگیز آن ساقط خواهد شد و تبدیل به سخن نثر خواهد شد. نثری که خود به خود نثر باشد، زیباتر از نثری است که از تبدیل شعر موزون حاصل شده باشد» (ص ۱۲۵).

زمخشری، صاحب تفسیر کشف که به گفته شفيعی (همان جا) در کشف زیبای های هنری قرآن سرآمد مفسران جهان اسلام است، تنها کسی است که نظری شبیه جاحظ دارد. وی برابر حنیفه که عقیده داشت در نماز می توان ترجمه فارسی قرآن را خواند، خرده گرفته و گفته است: وقتی قرآن به زبان دیگری ترجمه شود، اسلوب (ساخت و صورت هنری) آن از بین می رود و دیگر قرآن نخواهد بود. به رأی شفيعی، امروز هم که نظریه های ترجمه در فرهنگ های مختلف بشری شاخ و برگ های گوناگون به خود دیده است، باز هم در جوهر چیزی آن سوی سخن جاحظ نمی توان یافت (ر. ک: ص ۱۲۶).

شفيعی در این مقاله در جهت تکمیل یا اصلاح نظریه جاحظ موارد زیر را ذکر می کند:

اگر اثر مورد ترجمه، شعری معمولی یا مبتدل باشد، ای بسا که در زبان دوم صورت/شکلی زیباتر از صورت/شکل اصلی پیدا کند؛ اما اگر اثری هنری باشد، هر مترجم پیش پا افتاده ای از عهده این کار بر نمی آید. برای نمونه، شعر سعدی و حافظ (از قدما) یا شعر اخوان ثالث (از معاصرین) اگر مترجمی خلاق و هنرمند نیابد، اثری نازل و مبتدل جلوه خواهد کرد (ص ۱۲۷).

افزوده بر این، وجود زمینه فرهنگی مشترک میان دو زبان در

ترجمه شعر بسیار تعیین کننده است. انتقال از زبان فرانسه به آلمانی آسان تر است تا از فرانسه به عربی یا از فارسی به انگلیسی؛ چه زبان های اروپایی زمینه و فضای فرهنگی مشترك دارند. «تصاویر حافظ را به زبان انگلیسی یا فرانسوی نقل کردن، بردن پنجره مسجد شیخ لطف الله است از میان آن فضای آسمانی و آبی اصفهان به فضای ابری و مه آلود لندن» (ص ۱۲۹).

نویسنده برای روشن شدن بحث مثال زیر را می آورد:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید

که سالک بی خبر نبود ز راه و رسم منزل ها

به گفته او، کسی که از تمایز فرهنگ ایرانی نسبت به فرهنگ فرنگی خبر ندارد، ساده دلانه می راهمان wine و سجاده را همان prayer-rug می انگارد و همین گونه تا آخر بیت؛ یعنی مفاهیم سجاده رنگین کردن، پیر مغان، سالک، راه و رسم منزل ها. این در حالی است که مخاطب فرنگی این تعبیر، نخست باید از اهمیت مفهوم دینی «نجس» و «طاهر» در فرهنگ ایرانی و اسلامی آگاه شود؛ چه وی هیچ تصویری از «نجس» و «طاهر» ندارد. هر چه برای او «کثیف و دارای میکروب» باشد، clean است؛ یعنی «پاک». اما برای ما «پاک» برکنار از آن مفاهیم، یک مفهوم اصلی دارد که «طهارت شرعی» است و تصور «طهارت شرعی» برای فرنگی امری دشوار است؛ حتی اگر وی معنی «نجس» و «پاک» را درست به همان مفهوم شرعی و در حد یک مسلمان شناخت، فهم اینکه می (=شراب) نجس است و اگر بر جامه یا بر محل سجاده ریخت، باید آن را شست، دشوار است؛ زیرا شراب برای فرنگی، بنابر تاریخ طولانی مسیحیت، خون مسیح است و مقدس. چه طور می شود خون مسیح را که چندان گرامی است «نجس» فرض کرد؟

افزوده بر این، فهم مفهوم «سجاده» نیز برای غیر مسلمان مترتب بر مقدماتی است. بر اینها بیافزاییم بیان پارادوکسی حافظ را که از مخاطب مسلمان خود می خواهد که با «می» سجاده خود را رنگین کند و در حقیقت عرف و عادات مسلمانی را جملگی در جهت رسیدن به مرحله ای از مسلمانی واقعی و عرفانی زیر پا گذارد (ص ۱۳۱).

تازه اگر تمام مقدمات برایش فراهم شد و با توضیحات کافی در جریان معانی کلمات «می» و «سجاده» و «رنگین کردن» قرار گرفت، فهم این تعبیر «به می سجاده رنگین کن» و الندا هنری از آن موقوف به فهم هزاران مسئله دیگر است. فهم مفاهیمی چون: «پیر مغان»، «سالک»، «منزل»، «راه و رسم»، غیر قابل چون و چرا بودن سخن پیر، حتی اگر خلاف شرع هم باشد و دست آخر اینکه خود «پیر» عین «راه و رسم» و عین «منزل» است، جملگی مبتنی بر داشتن زمینه فرهنگی مشترك است.