حافظ از معتقدان است گرامی دارش

معرفی و نقد کتاب «حافظ از نگاهی دیگر»

پریسا حبیبی*

*حافظ از نگاهی دیگر
*علی حصوری
*چاپ اول، تهران: چشمه، ۱۳۸۹.

معرفی کتاب

۱. به لحاظ ساختاری

کتاب حافظ از نگاهی دیگر متشکّل از بیست و سه بخش با عناوین نسبتاً متنوع است، ولی با وجود تنوع قابل ملاحظه، محتوای آن محدود به یک موضوع اصلی است و به راحتی می‌توان گفت اکثر بخش‌ها در راستای اثبات تنها یک نظر تنظیم شده‌اند.

نثر کتاب نسبتاً علمی و از عبارت‌پردازی‌های غیرلازم و شعرگونه خالی است، امّا با این حال در انتقال مفاهیم و مطالب به مخاطب بدون اشکال و ابهام نیست. علاوه‌بر این، موضوعی که ساختار کتاب را دچار اشکال کرده و از انسجام دور می‌کند، تکرار است. تکرار چندین و چندبارهٔ همان نظری که نویسندهٔ محترم درصدد اثبات آن بوده‌اند.

در مورد نحوهٔ استدلال‌های صورت گرفته، باید گفت، با اینکه کمّیت استدلال‌ها در کتاب چشم‌گیر است ولی کیفیت آنها در بیشتر موارد غیرعلمی و براساس ذوق و سلیقه انجام گرفته و پایهٔ اصلی آنها را حدسیّات نویسنده تشکیل داده است و در این میان اصرارهای مؤلّف بر یافته‌های خود، از ارزش پژوهشی اثر کاسته، به ملالت خواننده می‌افزاید.

۲. به لحاظ محتوایی

شالودهٔ اصلی محتوای کتاب در یک کلام «عرفان‌زدایی و زمینی کردن افراطی شعر و شخصیّت حافظ» است؛ تمام حجم کتاب را پرداختن به نظریّات تکراری و مقبول طبع نیفتادهٔ پژوهشگرانی چون ذبیح بهروز و شاملو دربارهٔ حافظ تشکیل می‌دهد. در راستای عرفان‌زدایی، آنچه بیشتر مورد توجّه نویسندهٔ کتاب قرار گرفته، بررسی تاریخی و ارتباط شعرهای حافظ با رویدادهای تاریخی ـ اجتماعی است. نویسندهٔ محترم حافظ را همانند تصویری یک بُعدی در چارچوبی کاملاً زمینی قاب کرده و از دریچه‌ای کاملاً زمینی به تماشای او نشسته تا آنجاکه «قرآن‌خوانی و قرآن‌دانی حافظ برابر با مسلمان بودن «محمود غزنوی» تلقی شده که هر دو از مسلمانی و لوازم آن به‌عنوان دست‌آویزی برای نیل به تمایلات مادی بهره برده‌اند.» (۱۹۰).[۱] این عرفان‌زدایی برای نویسنده تا اندازه‌ای نهادینه و درونی است که حتی به واژگانی از قبیل عارف و عارفان نیز حساس بوده و خواستار جایگزین

کردن ذهنی آنها با واژگانی دیگر است. مثلاً دربارهٔ غزلی که بیتِ:«طرّهٔ شـاهد دنیا همه بند است و فریب / عارفان بر سر این رشته نجویند نزاع» در آن سروده شده، می‌نویسند: «این سروده‌ها تنها ربطی که با عرفان دارد به کار بردن واژهٔ عارفان اسـت چنان‌که اگر به جای آن، عاقلان گفته بود شـعر هیچ نشـانی از عرفان نداشـت» (۶۲). ایشان ضمن اینکه «حافظ را شـاعری خوش‌گذران و دل‌مشـغول کار خویـش (۱۰۰) معرفی می‌کنند» «اصالت غزل‌های او را در میزان این جهانی بودن آنها دانسـته» (۲۰۳) و اظهار می‌دارند: «اگر چه واژگان عارفانه و برخی از تمثیل‌ها و اشاره‌های عرفانی در شعر حافظ فراوان است، زمینهٔ بنیادی سخنان او نه عرفان که پدیده‌های اجتماعی اسـت و عشـق، آن هم نه عشق آسمانی و عرفانی کـه زمینی»(۱۱۰). تعریفی که از عرفان دارند این اسـت که «عرفان راه رهایی فردی بلکه شخصی از طریق آسمان‌پیمایی و فراروی اسـت» (۱۰۶) در حالی‌که به نظر نویسنده، حافظ و شعر او از این نوع آسـمان‌پیمایی‌ها مبرّا هستند. نویسنده در بخش پیزند[۲] با روش تحقیق مخصوص به خودشـان درصدد حذف امتیاز تأویل‌پذیری شـعر حافـظ برآمده و تأویل‌پذیری عرفانی را «لگام گسیخته و بی‌سامان» (۱۱۵) دانسته‌اند.

از دیدگاهی دیگر می‌توان این کتاب را به‌عنوان شرحی بر دیوان خواجه معرفی کرد که در تقسیم‌بندی شرح‌ها «به لحاظ کمّیت از جمله شـرح‌های مختصر و از نظر کیفیّت شـرحی یک سونگر (غیرجامع) با تلفیق جنبه‌هایی چون مادی‌گرایی و تاریخ‌گرایی است» (باقری، ۱۳۸۷: ۴۰ و ۵۱-۵۰).

آنچه نویسنده را بر آن داشته کتابی با این ویژگی‌ها بنگارد، علاوه بر انگیزهٔ بیرونیِ درخواسـت دوسـتان، انگیزهٔ درونیِ رفع شـبههٔ عارف پنداشتن حافظ توسـط حافظ‌پژوهان بوده که به عقیدهٔ ایشـان طی صد سال گذشته به‌واسطهٔ توجّه به اصطلاحات عرفانی در دیوان او ایجاد شـده اسـت. نویسنده بر این باورند که بررسـی‌های مربوط به حافظ در صد سـال گذشته چنان بوده است که اگر بسیاری از آنها را کنار بگذاریم و آزاد و بی‌پیـش‌داوری به حافظ بپردازیم آسـان‌تر به نتیجه می‌رسـیم. نویسنده خود اذعان می‌دارد که: «همهٔ کسانی که پـس از قرن نهم به حافظ پرداخته‌اند او را عارف شـمرده‌اند یعنی کسی مانند سنایی، عطّار یا شیخ شهاب‌الدین سهروردی و لاهیجـی» (۱۷)؛ بنابراین ایشـان درصـدد مقابله با چنین برخوردهـای افراطی با دیوان حافظ برآمـده و هر آنچه را از انواع عشـق و می و معشوق در دیوان حافظ وجود دارد، صرفاً از نوع محسـوس و مادّی دانسته‌اند. به‌عنوان مثال دربارهٔ این بیت «آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم/ اگر از خمر بهشت است و اگر بادهٔ مست؛ ذکر کرده‌اند «او» معشوق زمینی است و بادهٔ مسـت، اصطلاحی شیرازی است و اهالی شیراز به آن «مَشـت»[۳] می‌گفتند که شـرابی کاملاً رسـیده است. شراب عارفانه رسیده و نارسیده ندارد و عارف بادهٔ زمینی نمی‌نوشد، پس حافظ عارف نیسـت» (۲۰۰-۲۰۱). نویسنده این نکته را برای خواننده روشن نکرده‌اند که معشوق زمینی خمر بهشت را چگونـه در بادهٔ حافظ ریخته اسـت؟ ایشـان به تمایلات مهرپرستی حافظ نیز بسـیار معتقدند و حافظ را بنابر پرسش از چند پیر شـیرازی در سـال ۱۳۳۹، جوانمرد دانسته و اظهار داشـته‌اند «جوانمردی و عیّاری هر دو از یک ریشه و بازماندهٔ آیین مهرپرستی هستند» (۱۵۸-۱۵۷).

۳. به لحاظ مأخذشناسی

در نگارش این کتاب از سـی و پنج منبع فارسـی و هفت منبع لاتین اسـتفاده شده که از مجموع آنها، چهار اثر به خود نویسـنده تعلّق دارد. ولی جای تأسف است که شیوهٔ استفادهٔ عمـی و صحیح از این منابع رعایت نشـده بلکـه از آنها در راستای رسـیدن به اهداف دلخواه بهره برده‌اند؛ به این معنی که گاه از کتابی دو جلدی تنها یک سـطر از آن را نقل قول نموده و بدون توجّه به توضیحات مبسوط نویسندگانشان، آن را مورد نقد قرار داده و گاه از کتابی، به اندازهٔ همان یک سطر را انتخاب کرده‌اند برای صحّه گذاردن بر نظر خویش. نویسنده در بخش پیشـگفتار اشـاره کرده‌اند، «به دلیل دوری از وطن نتوانسـته‌اند منابع لازم را در اختیار داشته باشند» (۱۵-۱۴). و این موضوع از مأخذشناسـی کتاب آشـکار است و حتی به نظر می‌رسد امکان مطالعهٔ دقیق‌تر منابع یک قرن اخیر برای ایشان میسّر نشده و شـاید به همین دلیل است که نویسنده از نوشـته‌های موجود در ایران جز این برداشـت نکرده‌اند که حافظ‌پژوهانِ معاصر، حافظ را عارفی مانند سنایی و لاهیجی می‌دانند.

حصوری در راسـتای مادّی جلوه دادن ابعاد مختلف شـعر شاعر شیرازی، از راه علمی و منطقی بررسی متن دیوان او نیز دور شده و شواهد شعری را بر مبنای باورها و اهداف از پیش تعیین شدهٔ خود انتخاب و ذکر کرده‌اند. البتّه برای این کار خود دلیلی دارند و به‌طور مفصّل در بخش متن‌شناسی حافظ به آن پرداخته‌اند. متن‌شناسی ایشـان دربارهٔ دیوان حافظ بر اساس باورهایی اسـت که شـاعر در طول دوره‌های مختلف زندگی خود داشته و هر شعری که بر پایهٔ باورهای شاعر ـ و به واقع بر پایهٔ باورهای نویسـندهٔ کتاب مورد بحث ـ نبوده لاجرم از حافظ نبوده و الحاقی اسـت و باید در نسـخه‌های مختلف بر بالای این غزل‌ها علامتی بگذارند تا همگان بدانند که کدام غزل‌ها از آنِ حافظ نیست!

نقد کتاب

۱. بخش سوم: درآمد

این بخش را می‌توان به‌عنوان بخش انتقادی کتاب معرفی کـرد، انتقادی که نویسـنده از آثار و آراء نویسـندگان معاصر در حیطـهٔ حافظ‌پژوهی دارند. به‌عنوان مثـال اذعان کرده‌اند: «بهاءالدین خرّمشـاهی حافظ را هنرهای بسـیار بخشید و از جمله او را اسطوره‌ساز کرد» (۱۸). امّا ذکر این مطالب اشاره‌وار صورت گرفته و بدون اینکه منظور استاد خرّمشاهی از اسطوره بیان شـود، تنها به نقد عنوانِ سخنان ایشـان پرداخته شده

است. در حالی‌که فقط خلاصه‌ای از نظر خرّمشاهی دراین باره روشنگر خواهد بود: «اسطوره‌سازی حافظ برداشتی یونگی است و شرح این معناست که دیوان حافظ زندگی‌نامهٔ جمعی و خاطره‌نامهٔ قومی ماست و اعیان ثابتهٔ فرهنگی که دهها قلم و نوع و سنخ از آن برشمرده شده از دوردست‌های تاریخ و فرهنگ ما در درون لایه‌ها و ژرف‌ساخت‌های شعر بطن‌دربطن او تراویده و تبلور یافته است» (خرّمشاهی، ۱۳۸۲: ۱۷-۱۶). «مراد از اسطوره‌سازی، آفریدن هنریِ موجودِ شعری یا شاعرانه‌ای‌ست که ابعاد واقع‌نما به خود می‌گیرد و منشأ غیرواقعی آن فراموش می‌شود [...] حافظ نیرویی برای تصرّف در واقعیت، واقعیت برین و فرازمانی و فرامکانی، دارد. این است که حافظ همانند هستی نمونه‌وار خویش که آینه‌دار طلعت و طبیعت یک قوم است، موجودات نمونه‌واری می‌سازد: پیر مغان (از ترکیب پیر طریقت و پیر می‌فروش) دیر مغان (از ترکیب خانقاه و خرابات) [...]» (خرّمشاهی،۱۳۶۸: ۷-۶).

۲. بخش چهارم: متن‌شناسی حافظ

نویسنده در این کتاب به‌طور ضمنی به نسخه‌شناسی و یا متن‌شناسی حافظ هم پرداخته‌اند. علاوه‌بر اینکه در این بخش عقیدهٔ خویش را در این مورد ابراز کرده‌اند، در جای‌جای کتاب نیز ـ برای کسب نتیجهٔ دلخواه دربارهٔ شعر حافظ ـ قاطعانه بر عقیدهٔ خود پای فشرده‌اند؛ به طوری‌که کارشان در این زمینه یادآور تصحیح ذوقی است یعنی اینکه «کسی در متن، قرائتی را به تشخیص ذوق و سلیقهٔ خود تغییر دهد بدون اینکه به مستند بودن اصلاح خود در یک منبع معتبر مقیّد باشد» (نیساری،۱۳۶۷: ۲۳۰)، با این تفاوت که نویسنده این کار را در حیطه‌ای گسترده‌تر یعنی، انتخاب غزل‌ها انجام داده و فقط به تغییر و اصلاح ابیات و واژه‌ها اکتفا نکرده؛ گاه غزلی را به کل حذف نموده‌اند که در اکثر تصحیح‌های معتبر (از جمله قزوینی ـ غنی، خانلری، سایه، قدسی و...) ثبت شده مانند«ای بیخبر بکوش که صاحب خبر شوی» (۱۴۰) و گاه غزلی مورد تردید را به ضرس قاطع از حافظ دانسته‌اند. مثلاً این غزل «صبح دولت می‌دمد کو جام همچون آفتاب/فرصتی زین به کجا باشد بده جام شراب» (۴۱) ذکر شده و اشاره رفته که در بسیاری از نسخه‌ها نیست ولی چون قافیهٔ آن «-اب» است که از قافیه‌های مورد علاقهٔ دورهٔ جوانی حافظ بود و مضمون آن فراخواندن به باده‌گساری و توجّه به می، مطرب، معشوق و زیبارویان می‌باشد، لاجرم از حافظ است.

۳. بخش‌های پنج و شش و هفت: حافظ از جوانی تا پیری(سروده‌های جوانی و میانسالی و پیری)

نویسنده طی این سه بخش درصدد تاریخ‌گذاری شعرهای حافظ برآمده و هدف او یافتن مسیر فکری و اندیشگی او بوده است. این کار به سه شیوه انجام شده؛ یا با توسل به قرائن تاریخی موجود در غزل‌ها، یا با توجّه به محتوای معنایی آنها و یا به قرینه‌هایی که استدلال‌های آن نزد خود نویسنده باقی مانده و به مخاطب انتقال نیافته؛ عمده کاری که در عمده‌ترین بخش کتاب به آن پرداخته شده، این است که غزل‌هایی چند از دیوان خواجه ـ چیزی حدود یک هشتم از غزل‌ها ـ به شکلی کاملاً هدفمند، در جهت رأی نویسنده ـ و نه حتّی به صورت تصادفی– انتخاب شده‌اند که فحوای عاشقانه و ستایشیِ نسبتاً مادّی دارند و اگر در آنها بیتی از نوعی دیگر باشد، نویسنده آن را با قریحهٔ خود شرح و در نهایت هم ردیف دیگر ابیات قرار داده است. مسلّم است که در این راستا تمامی معشوق‌ها از نوع زمینی و تمامی می‌ها از نوع ارغوانی است که حافظ همزمان با گساردن آن، نظربازی می‌کرده است. نتیجهٔ حاصله از این سه بخش را می‌توان چنین خلاصه کرد: حافظ در جوانی عارف نبوده چراکه از می و معشوق در شعرهایش سخن رانده است. در میانسالی نیز اندیشهٔ او تفاوتی نکرده و همچنان آنچه در محوریت ذهن او قرار داشته، دل‌مشغولی‌های زمینی و پرداختن به زیبارویان دلفریب بوده و در پیری نیز پای از درگه پیر مغان نکشیده و رند و نظرباز بوده و عشق‌ورزی‌های زمینی را پیشهٔ خود ساخته است. در برابر این اظهارات می‌توان این بیت خواجه را مثال آورد «دیدی دلا که آخر پیری و زهد و علم/با من چه کرد دیدهٔ معشوقه‌باز من» (حافظ، ۱۳۷۱: ۳۱۲) و استنباط کرد که حافظ تا دورهٔ پیری عالم و زاهد بوده و در آخر پیری معشوقه‌باز شده است. ولی انصاف باید داد که این‌گونه برداشت‌ها از شعر حافظ به چه می‌ارزد؟

گمان نمی‌رود لزوم مبرمی برای اقامهٔ دلیل در مقابل اظهارات نویسنده احساس شود؛ تنها همین گفته بس است که بسیار سهل‌انگارانه و سست خواهد بود که پژوهشگری با استناد به چند غزل که با انتخابی آگاهانه تعیین و با تکیه بر سلیقه شرح شده‌اند، بتواند دربارهٔ اندیشه‌های شاعری چون حافظ قضاوت کند و در نتیجه او را دربند دنیا و مافیها درآورد و بر یافته‌های خود اصرار ورزد.

علاوه‌بر نظریّات کلّی ارائه شده، در لابه‌لای این سه بخش، مواردی هست که نیازمند بررسی و دقّت بیشتری است از جمله:

– ممدوح غزل «ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود»

دربارهٔ ممدوح این غزل در بخش اول کتاب نیز سخنانی رفته مبنی بر اینکه «۷۴۳ق./۱۳۴۲م. پایان کار سلطان جلال‌الدین مسعود، برادر شاه شیخ ابواسحاق. کهن‌ترین شعر حافظ و نام بردن از این سلطان. تاریخ شعر را نمی‌توان تعیین کرد. پس از ۷۴۳ق. نیست. همچنین است حدود تقریبی سرودن غزل «ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود» که در آن از همین برادر سخن رفته است» (۹). آنچه از مفاد جمله حاصل می‌شود جز این نیست که منظور از «این برادر» سلطان جلال‌الدین مسعود است. امّا به نظر می‌رسد جمله به دلیل اختصار دچار تعقید معنوی شده، چرا که در این بخش با این نظر روبه‌روایم: «حافظ در این غزل از غیاث‌الدین

کیخسرو، برادر شاه شیخ ابواسحاق یاد کرده و غزل مربوط به دورهٔ جوانی، حداکثر سال ۷۴۳ است» (۴۹).

دربارهٔ این غزل و ترکیبات به کار رفته در آن بسیار سخن گفته‌اند، که غالب این سخنان در کتاب حافظ شیرین سخن جمع آمده است. مرحوم دکتر معین با استناد به مرقومات مرحوم دکتر غنی، پس از نقل‌قول‌های مربوط به این داستان، بر این باورند که ممدوح این شعر «سلطان غیاث‌الدّین محمّد، پسر بزرگ سلطان عمادالدّین احمد بن امیرمحمد است که در تواریخ دورهٔ آل مظفر از قبیل تاریخ حافظ ابرو و تاریخ محمود گیتی مکرّر نام او برده شده است [...]. کلمهٔ سلطان جزو اسم او است که در زمان آل مظفر شایع بوده و بسیاری از شاهزادگان این خانواده سلطان نامیده می‌شدند [...]. احتمال داده می‌شود که مراد خواجه همین غیاث‌الدین بوده که مرکز حکومت او با مقرّ حافظ نزدیک بوده و او به شیراز رفت‌وآمد داشته است» (معین، ۱۳۷۵: ۲۵۱-۲۵۰). علاوه‌بر نظر دکتر غنی و به تبع ایشان دکتر معین، نظر دیگری که بسیار شایع است این است که ممدوح این غزل «غیاث‌الدین اسکندر بن بنگالی» از پادشاهان هندوستان باشد و دلیل ردّ این نظر از سوی گروه اوّل، همزمان بودن سال فوت خواجه (۷۹۲) با سال بر تخت‌نشینی غیاث‌الدین است.

امّا این اشکال این گونه می‌تواند رفع شود که «وی سال‌ها پیش از نشستن بر تخت پدر در بخشی از بنگال به استقلال حکومت می‌کرده و با پدر در حال جنگ بوده و سکندرشاه در میدان جنگ با پسر درگذشته است، بنابراین چه مانعی دارد که غیاث‌الدین در دوران ولیعهدی که خود شاهی برومند بوده با حافظ مکاتبه داشته و حافظ او را مدح گفته باشد» (مشایخ فریدنی، ۱۳۶۷: ۳۴). علاوه‌بر این به عقیدهٔ دکتر مجتبائی، حافظ در این غزل به «امیر خسرو دهلوی که بزرگ‌ترین شاعر پارسی‌گوی هند و یکی از تواناترین سخنوران زبان پارسی است اشاره کرده. حافظ وقتی در غزل خود از طوطیان هند سخن می‌گوید، به کنایه از او یاد می‌کند، زیرا این لقبی است که به خسرو داده‌اند و او خود چندین بار در غزل‌هایش خود را طوطی و طوطی هند خوانده است:

ـ خسروم و چو طوطیان در هوس شکرلبان
تا شکری به من دهد خندهٔ یار من چه شد

ـ چو من طوطی هندم ار راست پرسی
من هندوی پرس تا راست گویمت» (مجتبائی، ۱۳۸۶: ۲۴-۲۵)

بنابراین به عقیدهٔ نگارنده مشکل می‌توان قرائن واضحی چون «طوطی هند، بنگاله، غیاث‌الدّین و یک‌شبه ره صد ساله رفتن» را در غزل یاد شده نادیده انگاشت و با نظر نویسنده یا مرحوم دکتر معین هم‌داستان شد.

به هر روی این موضوع روشن است که ممدوح این غزل غیاث‌الدین کیخسرو نیست و نام او در بین چهار ممدوح[۴] احتمالی این غزل که دکتر معین گرد آورده‌اند، وجود ندارد.

به‌علاوه غیاث‌الدین کیخسرو در ابتدای اسمش «ملک دارد نه سلطان [ملک غیاث‌الدین کیخسرو و به سلطان بودن مشهور نشده است] و نیز به سال ۷۳۹ اندکی پس از شکست در مقابل برادر خود امیر جلال الدین شاه‌مسعود در گذشته است» (غنی،۱۳۸۶: ۶۷ و ۹۰). یعنی حدود نوزده سالگی حافظ که با شواهد شعری موجود در غزل سرایش آن را در نوزده سالگی شاعر مشکل می‌توان پذیرفت.

– دربارهٔ غزل «ای که بر ماه از خط مشکین نقاب انداختی»

نظر نویسنده: «این غزل عاشقانه است و اگر در برخی از بخش‌های آن گمان عرفان برود، بیت تخلّص و ستایش شاه یحیی این گمان را از بین می‌برد، زیرا دور است که مطلع عرفانی برای ستایش پادشاهی به کار رود. این نشان می‌دهد که تا چه اندازه مرز میان عرفان و عشق در شعر حافظ پاک و گمراه کننده شود» (۷۴). در این باره باید گفت این هنر شعری خواجه است که توانسته رسالت غزل را گسترش دهد و در قالبی محدود بتواند چند مضمون متفاوت را انتقال دهد؛ همان است که استاد خرّمشاهی آن را انقلاب در غزل خوانده‌اند که «چندمضمونی، چندمعنایی و پرمحتوایی غزل او نتیجهٔ این انقلاب در ساختار غزل است» (خرّمشاهی، ۱۳۸۴: ۱۰۱). بحث تنوّع محتوا در غزل حافظ بسیار مفصّل است و از حوصلهٔ این نوشته خارج؛ از جمله شاخصه‌های آن تلفیق انواع معشوق در شعر خواجه، استقلال ابیات، تأویل‌پذیری شعر او و... است که برای هر مورد منابع فراوانی وجود دارد.

– نکاتی دربارهٔ غزل«سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد»

– نویسندهٔ گرامی، غزل مذکور را که در مدح شاه‌منصور است، «مربوط به واقعهٔ جنگ اول او با تیمور گورکان» (۸۶) می‌دانند، ولی در تاریخ عصر حافظ این غزل در ارتباط با «مرجای هزیمت زین‌العابدین به دست شاه‌منصور» (غنی ، ۱۳۸۶: ۴۰۹-۴۰۸) دانسته شده است؛ هرچند در این مورد که غزل دربارهٔ حملهٔ تیمور یا هزیمت سلطان زین‌العابدین است قرینهٔ کاملاً واضحی در دست نیست چنان‌که مرحوم غنی نیز نوشته‌اند، این شعر«پس از این فتح یا پیش‌آمدی شبیه آن ساخته شده است» (همان).

– دربارهٔ این بیت «کدام آهن دلش آموخت این آیین عیاری/ کز اوّل چون برون آمد ره شب‌زنده‌داران زد» آمده است: «منصور ره شب‌زنده‌داران را زده که همان زاهدان و صوفیان پیرامون تیمورند» (۸۷) با این شرح روشن می‌شود که نویسنده جنبهٔ سیاسی غزل را به تمام واژه‌ها و ترکیب‌ها تسرّی داده‌اند ولی با قراین موجود در شعر و نیز روابط درون‌متنی حاکم بر دیوان خواجه، شب‌زنده‌داران نمی‌تواند دلالت بر صوفیان داشته باشد. شب‌زنده‌دار تنها «سه بار» (صدیقیان، ۱۳۶۶: ذیل شب‌زنده‌دار) در دیوان به کار رفته که دوبار آن به صراحت مراد خود حافظ است: «گو جام زر به حافظ شب‌زنده‌دار بخش» و «چراغ دیدهٔ شب‌زنده‌دار من

گردی» (حافظ، ۱۳۶۲: ۵۵۷ و ۹۱۲). در توضیح نویسنده بار معنایی این ترکیب در جهتی کاملاً مخالف تغییر یافته است. همچنین حقیقت این است که صوفیان سالوسی شب را زنده نگاه نمی‌داشتند و فقط تظاهر به آن می‌کردند. در این نوع غزل‌ها باز باید به النقاط شخصیّت معشوق و ممدوح توجّه کنیم. «رفتار ذهنی و زبانی حافظ نسبت به ممدوح همان رفتار ذهنی و زبانی با معشوق است [از یک دیدگاه] معشوق شعر سنّتی فارسی مذکر بوده و لذا انطباق ممدوح با معشوق به صورت طبیعی قابل تحقّق بوده است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۳۴). در این بیت گویی حافظ شب‌زنده‌داری بوده است که یار او راه دلش را زده و او را شیفتهٔ خود کرده است. به علاوه برای ضربه زدن به صوفیان نیازی به آموزش گرفتن از یک آهن‌دل حس نمی‌شود.

به یقین در این سه بخش ـ و نیز در کل کتاب ـ مواردی بسیار بیشتر از این مختصری که ذکر شد قابلیت نقد داشتند، ولی شاید حجمی به اندازهٔ کتاب تألیف شده لازم بود تا همهٔ مطالب مورد بررسی قرار گیرند. ناچار به خلاصه‌گویی اکتفا کرده‌ایم.

٤. بخش هشتم: پیزندی تاریخ‌وار بر ساقی‌نامه

طی این فصل، استدلال‌هایی همانند استدلال‌های دکتر شمیسا در کتاب یادداشت‌های حافظ در مورد ساقی‌نامه شده، مبنی بر اینکه ساقی‌نامه «با ته‌زمینهٔ غمگین خود یادآور اوضاعی است که پیش از جنگ دوم شاه منصور با تیمور بر شیراز حاکم بود» (۹۸). البتّه مؤلّف این کتاب سرایش غزل «دو یار زیرک و از بادهٔ کهن دو منی» را نیز همزمان با ساقی‌نامه و به سال ۷۹۵ دانسته‌اند و با این استدلال‌ها، سال فوت حافظ با سه سال تأخیر و بر طبق تذکرهٔ دولتشاه سمرقندی دانسته‌اند. ایشان در ادامه افزوده‌اند: «ساقی‌نامه و غزل یاد شده تنها سروده‌هایی هستند که در آنها شاعر را ناامید می‌یابیم» (۱۰۰).

دکتر غنی ناامیدی موجود در غزل «دو یار زیرک و از بادهٔ کهن دو منی» را مربوط به زمان دیگری می‌دانند که در آن زمان «حافظ پس از آنکه از بی‌ثباتی حکومت آل مظفر به تنگ آمد و غزل «سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی» را سرود و در آن خاطر به آن ترک سمرقندی-تیمور- داد [...]. ولی به جای آنکه حکومت مقتدری بر سر کار آید [...] بر بدبختی و بیچارگی افزوده شد [...] و نسیم روضهٔ شیراز و طرف بوستان آن [...] در معرض سموم کشنده قرار گرفت. می‌توان حدس زد خواجه، خاطر از آن ترک سمرقندی بازگرفته و به این غزل مترنّم شده باشد: دو یار زیرک و...» (غنی، ۱۳۸۶: ۳۹۸-۳۹۷).

استناد به ساقی‌نامه و تغییر تاریخ فوت خواجه بر مبنای القای حس ناامیدی در آن، بحثی است که برخی بر آن معتقد هستند ولی لازمهٔ پذیرفتن آن از یک‌سو، کنار نهادن تمام قرائن تاریخی دیگر است که صحّت آنها توسّط مورّخین و محقّقین صاحب‌نظر این عرصه به اثبات رسیده و از دیگرسو اوّلاً اعتماد کردن به تاریخ‌نگاری چون دولتشاه سمرقندی است و در ثانی تکیه بر استدلالی کاملاً انتزاعی از حسّ یأسی است که برخی از شعر دریافت می‌کنند و غافل از اینکه اسلوب ساقی‌نامه به نوعی دالّ بر انتقال همین احساس است. حال چه شاعری جوان آن را بسراید که در امن و آسایش به‌سرمی‌برد و چه شاعری دنیا دیده که حسّ خوبی نسبت به اوضاع اجتماعی و سیاسی ندارد.

۵. بخش نهم: عرفان و حافظ

نظر نویسندهٔ محترم دربارهٔ عرفان و ارتباط آن با حافظ این است: «من بر این باورم که حافظ همچون شاعری اجتماعی، معترض و طغیانگر نمی‌توانست عارف باشد» (۱۰۹). طی این بخش، نویسنده تحقیقاتی به عمل آورده تا بتواند مخاطب را نیز با خود همراه گرداند. در ادامه به چند نمونه اشاره می‌شود:

– «حافظ عارف نیست چون همزمانانش او را عارف نشمرده‌اند» (۱۱۲)، «و پژوهشگران هشتاد سال گذشته تنها به همین روی که او واژگانی را به کار برده که با واژگان عرفانی مشترک است او را عارف پنداشته‌اند» (۱۰۳). در پاسخ به این سؤال کافی است بگوییم اگر همزمانان و هم‌دوره‌ای‌های حافظ هم او را به عارف بودنش می‌شناختند دیگر چه تفاوتی بین حافظ و دیگر عارفان متظاهر می‌بود. عرفان و تصوّف برای حافظ به دلیل تظاهر و ریای آن مورد طعن و سرزنش است. حال نویسنده انتظار دارد که خود حافظ چنان رفتار می‌کرده که هم‌عصران او، او را عارف بشناسند. ضمناً شناخت در مورد حافظ رفته‌رفته کامل می‌شود و این به دلیل پیچیدگی و تنوّع مفاهیم در شعر اوست و ما نمی‌توانیم دربارهٔ غیرعارف بودن حافظ با استناد به سخن‌های گفته شده یا ناگفتهٔ گذشتگان بسنده و آنچه رها شده، ما نیز رها کنیم.

– دربارهٔ غزل «روضهٔ خلد برین خلوت درویشان است»، اظهار شده، «غزلی سست و کودکانه است و به دلایلی از حافظ نیست» (۱۰۴). به فرض، این غزل که در آن از درویشان سخن رفته و این خلاف باورهای نویسنده است، از حافظ نیست، چگونه می‌توانیم ابیات بسیاری را که در آن از فقر و درویشی، قناعت و بی‌نیازی از غیر ستوده شده است، نادیده بگیریم؟ آیا نویسندهٔ محترم قادر است از تمام دیوان، این نوع ابیات را بزداید؟ آنجاکه می‌گوید: «در این بازار اگر سودی است با درویش خرسند است/خدایا منعمم گردان به درویشی و خرسندی» (حافظ ۱۳۷۱: ۳۳۶) یا تمام آن شواهدی که در اکثر آنها مراد از درویش خود اوست.

– دربارهٔ بیت «دردم نهفته به ز طبیبان مدّعی/ باشد که از خزینهٔ غیبم دوا کنند» (۱۱۲)، اظهارات نویسنده به این شرح است: «حافظ صوفیان را گداخوی و طبیبان مدعی خوانده»، چراکه «عده‌ای از صوفیان مانند عطّار طبیب بودند» (۱۱۲). در این مورد آنچه روشن است موضوع غزل است که در پاسخ این شعر شاه‌نعمت‌الله ولی، سروده شده است «ما خاک ره

به نظر کیمیا کنیم/صد درد را به گوشهٔ چشمی دوا کنیم» (شاه‌نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۷: ۳۸۶) و طبیبان مدّعی اشاره به اوست که مدّعی درمان درد است. در ثانی با صفت مدّعی که به طبیب داده شده است ابهام اشاره به عطّار رفع می‌شود، چراکه مدّعی «آن کسی است که در حال غفلت از حق و حقیقت ادعای معرفت هم داشته باشد» (انوری، ۱۳۸۱: ذیل مدّعی) و عطّار مدّعی طبابت نبوده، همان‌گونه که از تاریخ ادبیات‌ها برمی‌آید «او در نیشابور یا در حومهٔ آن چشم به جهان گشود. در اشعارش خود را عطّار نامید که حاکی از شغل وی بود عطّار به معنی پزشک است» (ریپکا، ۱۳۶۴: ۸۹). علاوه‌بر این میزان توجّه مثبت حافظ به عطّار از اقتباس او از داستان شورانگیز شیخ صنعان اثبات می‌شود که با این اقتباس یکی از زیباترین و ژرف‌ترین غزل‌های خود را ساخته است.

– دربارهٔ بیت «ساقی مگر وظیفهٔ حافظ زیاده داد/ کاشفته گشت کله (طرهٔ) دستار مولوی»

به نظر مؤلّف «این بیت اشاره‌ای است به جلال‌الدین محمّد بلخی، چرا که او هم صوفی بوده و طبعاً حافظ با او هم میانه‌ای نداشته است. از نظر حافظ و هم‌اندیشان او چون یغمای جندقی، صوفیان پلید و دون، گداخوی و بندهٔ شکم و قدرت بوده‌اند. اینک ما برای اینکه مولوی را از این صفات مبرّا کنیم او را عارف می‌نامیم» (۱۱۳). بگذریم از اینکه نویسنده «به هیچ‌روی آهنگ بدگویی از مولوی را نداشته است(!)» (همان) امّا آنچه را نباید از نظر دور داشت این است که مولوی «عمامهٔ کوچکی است که شیوخ بر سر می‌گذارند» (انوری،۱۳۸۱: ذیل مولوی) و طرّهٔ دستار تارهای بی‌پودی است که در دستار برای زینت استفاده می‌شود و ارتباط آن به مولانا جلال‌الدین بلخی غریب می‌نماید. در معنی بیت نیز همین نکته تأیید می‌شود؛ «گویا شرابی که ساقی باید به حافظ بدهد بیش از حد معمول و مقرری حافظ بوده، زیرا بر اثر مستی بسیار، طرّهٔ دستار مولوی حافظ آشفته و در هم ریخته شده است» (هروی، ۱۳۸۱: ۱۹۹۱).

– راهکار دیگری که نویسنده با تمسّک به آن خواسته‌اند تا مخاطب را اقناع کنند، طرح این پرسش و پاسخ به آن است که:«نکتهٔ بسیار مهمّ دیگر این که چرا هیچ عارفی – مگر حافظ و یاران و پیروان او مانند (عبید و یغما) ـ چنین سخت و با زبانی تند از صوفیان انتقاد و بلکه آنان را سرزنش نکرده‌اند؟ علّت روشن است، زیرا اگر صوفی و تصوّف زیر سؤال برود، عرفان و عارف هم خواهد رفت؛ چون هیچ تفاوت اساسی میان عرفان و تصوّف و ناگزیر عارف و صوفی وجود ندارد» (۱۱۳). ولی به نظر می‌رسد پاسخ دقیق‌تر این مسئله را باید در اوضاع جامعه جست، چراکه عرفان و تصوّف هر عصری همچنان که بر تحوّلات جامعه تأثیر می‌گذارند، از تحوّلات آن تأثیر هم می‌پذیرند نه اینکه سهل‌انگارانه گفت که علّت، غرض‌ورزی بی‌دلیل حافظ است که خواسته با این کار صوفیان و عارفان و در نتیجه عرفان و تصوّف را زیر سؤال برد. شاید اگر حافظ در قرن چهار یا پنج می‌زیست با همان فکر و عقیده و جهان‌بینی، با صوفیان سر سازگارتری داشت؛ البتّه در این صورت دیگر حافظ کنونی نبود. تصوّف دورهٔ حافظ از مبتذل‌ترین و رو به انحطاط‌ترین دوران تصوّف از زمان پیدایش و ادامهٔ راه خود بوده است. «تحوّل تصوّف مکتبی یا خانقاهی از لحاظ پوست و مغز و ظاهر و باطن با تضادّی همراه بوده و به موازات وسعت یافتن دامنهٔ ظاهری تصوّف و به وجود آمدن رسوم و آداب و تشریفات گوناگون و جالب و خانقاه‌های بی‌شمار و اقبال عامّه به صوفیان و تصوّف، جریانی معکوس در جهت انحطاط معنوی و تنزّل اخلاقی وجود داشته و در حقیقت سرّ مخالفت حافظ و عارفان عاشق در همین نکته نهفته است. این انحطاط معنوی و تنزل اخلاقی از آغاز دورهٔ ایلخانان مغول به علت به وجود آمدن موجبات اجتماعی و سیاسی خاصّ، شدت و سرعت بیشتری یافته است و در دوران سلطنت صفویّه به نقطهٔ اوج خود می‌رسد» (مرتضوی، ۱۳۸۸: ۵۶).

در پایان این بخش آنچه گفتنی است این است که نویسنده با استناد به این گفتهٔ مرحوم دکتر محمد امین ریاحی که گفته‌اند: «حافظ شاعری است رند، آزاد، وارسته، بالاتر از زمان و مکان و جنگ هفتاد و دو ملت، بستن او به یک گروه فکری و محدود کردن او خوارداشت اوست» (۱۰۷)، محدود کردن حافظ به عرفان خالص و زندگی فقط عرفانی را شایستهٔ او ندانسته‌اند و با این حال در عرفان‌زدایی از او راه افراط در پیش گرفته و حافظ را تنها در بند زلف معشوق زمینی دانسته‌اند و کلّیّت عشقی را که دل او را زنده و جاودان نموده است، از او بازستانده‌اند که این نیز به یقین نوع دیگری از خوارداشت حافظ است، خوارداشتی که به مراتب از نوع عرفانی آن بی‌مایه‌تر خواهد بود؛ غافل از اینکه «عشق را مثل هر نظام اندیشگی دیگر نمی‌توان به دو یا چند بخش کرد و برای هر بخش مرز روشنی قائل شد و سپس به سخن دربارهٔ هر یک از آنها پرداخت. بخش کردن عشق به دو قلمرو زمینی و آسمانی این اشتباه بزرگ را پدید آورده است که این دو ضدّ یکدیگرند [...] در پی این پندار است که امروز برخی دوستداران حافظ به عبث می‌کوشند تا او را از عشق زمینی برکنار دارند و برای همهٔ سخنان او تعبیری آسمانی بیابند و باز به همین سبب دسته‌ای دیگر [مثل نویسندهٔ این کتاب]که عشق آسمانی را زاییدهٔ خیالاتی وهم‌انگیز و کودکانه و موجب انحطاط و خمودی جامعه می‌دانند چون خوش ندارند حافظ را در جمع مبلغان چنین آیینی ببینند، او را رندی در ستیز با آسمان و در بستهٔ بندهای زمینی به شمار می‌آورند. بی‌گمان بیگانگی با آیین عشق چنین دیدگاه‌های ناهمواری را پدید آورده است» (دهقانی، ۱۳۸۷: ۱۵).

۶. اصطلاحات عرفانی

هدف اصلی مؤلّف در این بخش این است که بداند خدا در دیوان خواجه چه جایگاهی دارد؟ به نظر نویسنده، «خدا در شعر حافظ چیستانی است که پاسخ‌گویی به آن آسان نیست.

ما نمی‌دانیم که حافظ خدا را چگونه می‌شناخته است، یعنی تعریف خدا نزد او چندان روشن نیست» (۱۲۰-۱۱۹). در این بخش با تتبّعاتی که داشته‌اند، بالاخره چیستان را این‌گونه حلّ نموده‌اند: «خدای حافظ چنین است که به شوخی، در معنی دقیق دبستانی آن، نوعی رندی است، تا برآوردن آرزوی حافظ فرود می‌آید و هرگز حافظ را بالا نمی‌برد» (۱۲۶) از جمله استدلال‌هایی که به‌وسیلهٔ آنها، چیستان حلّ شده است می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

– دربارهٔ غزل «بود آیا که در میکده‌ها بگشایند / گره از کار فروبستهٔ ما بگشایند» آمده است: «اینک از کسی که حافظ را درویش و عارف می‌انگارند، می‌توان پرسید این چه خدایی است که از بهر او در میخانه‌ها را می‌گشایند؟ چگونه است که با دعا به درگاه این خدا در میخانه‌ها باز می‌شود؟ آیا چنین میخانه‌ای عرفانی است؟ این کدام خدایی است که از بستن در میخانه‌ها می‌توان به او شکایت برد و از او خواست که جلوی گشودن خانهٔ تزویر و ریا را در برابر بستن میخانه‌ها بگیرند [...]. میخانهٔ حافظ دست‌کم در این شعر شناخته شده است» (۱۲۱). پاسخ این است که «به ظاهر چنان می‌نماید که بیشترین شکوه و گلایهٔ حافظ در این غزل از بابت بسته شدن در میخانه‌ها و سخت‌گیری بر باده‌خواران است امّا آن‌گونه که در بیت ششم این غزل گفته شده (در میخانه ببستند خدایا مپسند/که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند)، تأسّف واقعی او از این است که اگرچه با این سخت‌گیری‌ها، راه خلاف شرعی بسته شده امّا راه هزاران خلاف شرع دیگری که به لحاظ اجتماعی و فرهنگی مخرّب‌تر از باده‌خواری است، باز شده است [...]. جانبداری حافظ از باده و باده‌خوار از جنس حمایت از بد و بدتر است» (مظفری، ۱۳۸۷: ۲۰۰).

– دربارهٔ غزل «خدا چو صورت ابروی دلگشای تو بست/ گشاد کار من اندر کرشمه‌های تو بست» اظهار شده: «این غزل کلیدی است و جای خدا را در جهان شناخت حافظ می‌نماید. در این شعر خدا چیزی نیست مگر همان حقیقت بزرگ و جهانگیر عرفان ـ در اینجا دیگر نمی‌توان گفت که «تو» همان حقیقت عرفانی است «تو» هر که هست غیر از خدا یا همان حقیقت عرفانی است. امّا مهم‌تر اینکه خدا همان کاری را می‌کند که زمانه، نسیم گل و دوران چرخ می‌کند. می‌پرسیم که در کجاست که انسان‌ها، اندیشه‌ها و چیزهای ناهمگون را از روی آگاهی و این چنین رندانه در کنار هم می‌نهند [...]. این کاری است که در یکی از هنرهای ادبی انجام می‌دهند. در آن کار که چیزها یا اشخاص ناهمگونی را کنار هم می‌نشانند، تا ارزش آنها را برابر کنند. خدای حافظ چنان سخت و بالانشین و دور از دسترس نیست. ناگزیر خدای دیگران نیست. حافظ چنین کاری را در این غزل سنجیده و هشیارانه کرده تا اندیشهٔ خود را دربارهٔ خدا به انسان گوشزد کند، بنابراین خدای او هیچ بستگی به خدای عرفان ندارد؛ زیرا این خدا را می‌توان همنشین گل و زمانه (که کار او چه بسا خوشایند نیست) و دوران چرخ (به همچنین) کرد» (۱۲۳-۱۲۲).

اولاً جهت تبیین جایگاه «تو» در شعر حافظ و اینکه «تو» در راستای خدا و خداشناسی است، توجّه به این مطلب شایسته است که: «حافظ اهل نظر بوده است و رهروان این طریقت در پی بردن به چگونگی ذات آفریدگار [...]. ادّعایی نداشتند [...]. بلکه تفکّر را از او که برتر از اندیشه است به سوی تو که واسطهٔ او و وسیلهٔ برآوردن حاجات است معقول‌تر می‌دانند. چه تو برابر دیده است [...]، شایان توجّه و درخور ستودن است، زیرا نزدیک‌ترین نسخهٔ نقش خداوند و تواناترین کس است که در دسترس است [...]. بر پایهٔ این اندیشه است که حافظ «تو» را زیرکانه می‌ستاید و با دلی امیدوار بر درگهش سر نیاز می‌ساید: حافظ اگر سجدهٔ تو کرد عجب نیست / کافر عشق ای صنم گناه ندارد» (معیّری، ۶۱:۱۳). ثانیاً در مورد مطلبی که نوشته شده خدا هم‌ردیف زمانه و چرخ و... است و ای بسا کارهای ناخوشایند انسان انجام می‌دهد، لازم است به اجزای تشکیل‌دهندهٔ جمله و رسالت هرکدام از این اجزا توجّه بیشتری شود که ذیل بحث بعدی به تفصیل خواهد آمد.

– در ابیاتی که در آنها ترکیباتی چون «یارب، خدایا، خدا را، از بهر خدا» و... آمده است، نویسنده برای یافتن جایگاه دقیق خدا در شعر حافظ به این گونه ابیات متوسّل شده و تنها به همین واژه‌ها بسنده کرده و در تفسیر آنها جمله را این ترکیبات دانسته‌اند. برای مثال:

«یارب به که باید گفت این نکته که در عالم / رخساره به کس ننمود این شاهد هرجایی؛ آیا در چنین بیتی می‌توان پذیرفت که شاهد همان خداست؟ اگر هست یارب به چه معنایی است و چگونه در غزل ارزیابی می‌شود؟» (۱۲۸) در پاسخ باید گفت، یارب در اینجا منادا است که در مفهوم صوت تعجب قرار گرفته است «یارب، یعنی عجبا [...] هر جایی باشد. به کس رخ ننماید قصهٔ عجیبی است» (سودی، ۱۳۷۸: ۲۶۳۲) و در واقع در بیت از دو مفهوم متناقض که در یک جا جمع شده‌اند سخن گفته شده که مسلّماً مایهٔ تعجب خواهد بود. «هر جایی» اگر در معنی غیر از ذات باری تعالی باشد، رخ ننمودنش مفید معنی نخواهد بود.

توضیح بیشتر و دقیق‌تر اینکه، این‌گونه ترکیبات به‌عنوان زمینهٔ جمله هستند و تأکید پیامی که منتقل می‌شود بر این ترکیبات نیست بلکه تکیهٔ شعر بیشتر بر ادبیّت و گوهر پیام است، «هر گونه ارتباط زبانی از یک پیام تشکیل شده است که از سوی فرستنده به گیرنده منتقل می‌شود. این ساده‌ترین شکل بیان ارتباط است. امّا هر ارتباط موفّق باید سه عنصر دیگر را نیز همراه داشته باشد: تماس به هر دو معنای جسمانی و فکری/روانی؛ کد یا مجموعه‌ای از رمزگان و علائم؛ و سرانجام زمینه که در گسترهٔ آن می‌توان فهمید پیام چیست [...]. هر یک از شش عنصر ارتباط، موجد کارکردی ویژهٔ خویش است. البتّه اگر ما وجود این شش جنبهٔ اصلی را در

ارتباط و به‌ویژه ارتباط زبانی بپذیریم، آنگاه دشـوار می‌توانیم پیامی بیابیم که صرفاً به یکی از این شش جنبهٔ اصلی مرتبط شـود. یاکوبسـن هر یک از عناصر ارتباط را به دقّت تشریح کرده و هر یک را به نامی خوانده اسـت: او کارکرد فرسـتنده را عاطفی، کارکرد زمینه را ارجاعی، کارکرد تماس را کلامی، کارکرد کد را فرازبانی، کارکرد گیرنده را کوششـی و سرانجام کارکرد پیام را ادبی نامیده است. در هر ارتباط عناصر مختلف به شـکل «کارکردهای متفاوت» ظاهر می‌شوند. یعنی تأکید بر هر یک از شش عنصر ارتباط، کارکرد زبان‌شناسی خاصّی دارد. هر رابطه در چارچوب این شـش کارکرد جای می‌گیرد و در پاره‌ای از رابطه‌ها یکی از این کارکردها سـلطه می‌یابد. به‌عنـوان مثال، تأکید بر زمینه پیام ارجاعی می‌سـازد و اکثر پیام‌ها چنین هسـتند. شـماری از پیام‌ها عاطفی هستند و به فرستنده بازمی‌گردند (همچون عادت گوینده به تکرار واژه‌ای چون خب، حالا... در میان جمله‌ها)، پاره‌ای از پیام‌ها کوششی هسـتند و به گونه‌ای مسـتقیم به گیرنده مرتبط می‌شـوند، تعدادی از جمله‌ها کلامی هسـتند، در روشنگری کلامی که معنای مسـتقیم آن مورد نظر نباشد و بیشتر از سر عادت و یا قرارداد گفته شود. شـمار دیگری از پیام‌ها فرازبانی هستند و به کد مرتبط می‌شـوند (چون پرسش دربارهٔ معنای واژه‌ای) و سرانجام آنجا که تأکید بر خود پیام باشد نه از سوی کارکردی بلکه از جنبهٔ زیبایی‌شناسی، ادبیّت یا گوهر پیام مطرح می‌شود [...]» (احمـدی، ۱۳۸۸: ۶۷-۶۵). در نهایـت اگـر بخواهیم کارکرد ترکیبات یاد شـده را دقیق‌تر بیابیم می‌توانیم ترکیبی از کارکرد عاطفی و زیبایی‌شناسی را برای آنها معیّن کنیم.

۷. بهرهٔ ازلی

به نظر نویسـنده، «بهرهٔ ازلی در عرفان بر پایهٔ سـزاواری انسـان برای به دوش کشـیدن بار امانت الهی، و در اسـلام براساس ظلوم و جهول بودن او پی‌ریزی شده است» (۱۳۰). «بهرهٔ ازلی حافظ، خرابات، خانهٔ خمّار و بازگشت از مسجد به سـوی میخانه است، و حافظ با سـروده‌های خود، بهرهٔ ازلی تعیین شـده توسـط هر دو گروه را مضحکه نمـوده و هیچ اعتقادی به آن ندارد» (۱۳۱-۱۳۲).

– توضیـح دربارهٔ دو گروهی که از آنها یاد شـد و جایگاه حافظ در بین آنها:

اسطورهٔ آفرینش با زیرساختی اسلامی، چنانکه می‌دانیم با دو مکتب تأویلی رشد کرده و معرفی شده است، یکی در شرق جهان اسلام که عاشقانه است و بر پایهٔ حسّ و آن دیگری در غرب جهان اسـلام که فلسفی است و بر پایهٔ عقل. حافظ در این باب پیرو مکتب عشق و عاشقی است. «در مکتب تأویلی عقلانی، آفرینش بر مبنای گناهکاری آدم است و هبوط، تاوان گرانی اسـت که او با تسلیم شدن به وسوسهٔ نفس یا شیطان می‌دهد، امّا در تأویل تصوّف شـاعرانه این ماجرا به داسـتان سـفر روح و مأموریت هستی‌شناسیک آدم در رابطهٔ پنهان با خدا و نظر ویژهٔ خدا به وی تبدیل شـده است [...]. در عرفان شـاعرانه، تکیهٔ اصلی بر فرق ذاتی انسان و فرشته است، فرقی که جایگاه وجودی‌شان را در مراتب هستی معین می‌کند. فرق آدم و فرشته در تأویل شاعرانه فرق حسّی است. بدین معنا که فرشتگان از آن جهت که موجودات روحانی یا عقلانی‌اند [...] اسـتعداد عاشـقی ندارند و در نتیجه در پاسخ‌گویی به اشتیاق جمال ازلی به نمایش خویش ناتوانند، زیرا معشوق ازلی نیازمند عاشق است[۵]» (آشوری، ۱۳۸۴: ۱۶۴). رندی حافظ و بهره‌های ازلی او مثل خانهٔ خمار، جزئی از همان مکتب عشـق اسـت و برخلاف نظر نویسـندهٔ محترم، رنـد بودن حافظ تضادّی با پیـروی او از مکتبی که آدم و پری را طفیل هسـتی عشـق می‌داند نیست و این از سروده‌های او پیداست:

– در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

– جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت
دسـت در حلقـهٔ آن زلف خم اندر خـم زد (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۶).

به چند نمونه از بهره‌های ازلی حافظ که نویسـندهٔ محترم معرفی کرده‌اند توجّه کنید:

– کنون به آب می لعل خرقه می‌شوییم
نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت

«بهرهٔ ازلی حافظ به‌کار بردن می برای پاک کردن است» (۱۳۲-۱۳۳). اگـر در این بیت می را همان می زمینی بدانیم، لاجرم باید متصوّر شـویم که حافظ خرقهٔ خود را واقعاً در می می‌شوید تا پاکیزه گردد(!)

– ترک افسانه بگو حافظ و می نوش دمی
که نخفتیم شب و شمع به افسانه بسوخت»

«با توجّه به اینکه در زبان فارسـی چه بسیار که افسانه به جای و برابر اسطوره به کار رفته، روشن است که حافظ کدام افسـانه را در برابر می نوشـی نهاده است» (۱۳۱). در واقع به زعم نویسـنده، حافظ اسطورهٔ آفرینش را افسانه خوانده و می نوشی و فراموشی را بر آن ترجیح داده است.

۸. اهل نظر

در ایـن بخش دو نوع اندیشـه که در برابر هم هسـتند، معرفی شـده‌اند؛ اهل نظر و اهل خبر. برای اهل نظر تعریفی از ابن‌مقفّع ذکر شـده اسـت: «اهل نظر ندیده را باور ندارند و شـنیده را نیازموده از کس نپذیرند» (۱۳۹). نویسنده با استناد به ابیات حافظ او را اهل نظر دانسـته و اضافه کرده اهل نظر بیشتر ممکن است نظرباز باشند تا اهل خبر. اهل خبر اگر هم چنین بودند پنهان‌کاری می‌کردند. حافظ گاه از ایشان به کنایه با واژه‌هایی چون بی‌خبران نام می‌برد:

در نظربازی ما بی خبران حیرانند
من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند» (۱۳۹).

سـپس شـعر زیر را به دلیل اینکه با اهل نظر بودن حافظ منافات دارد، از حافظ ندانسته است:

ای بی‌خبر بکوش که صاحب خبر شوی

تا راه رو نباشی کی راهبر شوی

به نظر می‌رسد این غزل منافی اهل نظر بودن حافظ نباشد چراکه «او در این غزل به بیان مراحل مختلفی که سالک برای پیوند با منشأ هستی باید پشت سر بگذارد، پرداخته است» (مظفری، ۱۳۸۷: ۴۲۱). به عبارت دیگر این مفهوم برداشت می‌شود که لازمهٔ صاحب‌نظری طلب و خبردار شدن از مراحل آن است. به‌علاوه خبر ۳۴ بار در دیوان حافظ به کار رفته است (صدیقیان، ۱۳۶۶: ۳۹۶) و با روشی که نویسنده اختیار کرده‌اند باید اغلب این ابیات و غزل‌ها را از دیوان او زدود و این به هیچ‌روی منطقی نیست.

دیگر از دلایل نویسنده این است، «سرانجام ملاک بسیار مهمّ دیگری که در این غزل هست و انتساب آن را به دیوان حافظ دچار اشکال اساسی می‌کند و آن به کار بردن تخلّص «حافظا» است. در تمام دیوان حافظ تنها سه بار این تخلّص و سه یا چهار بار «ای حافظ» دیده می‌شود که در موارد دیگر هم، همین‌گونه اشکالات بر غزل‌ها وارد است» (۱۴۲). نمی‌دانیم که نویسنده بر مبنای کدام دیوان آمار گرفته‌اند که این چنین تناقض‌هایی در شمارش پدید آمده است. تخلّص «حافظا» بیست و چهار بار و تخلّص «ای حافظ» پنج بار در دیوان حافظ به کار رفته است (صدیقیان، ۱۳۶۶: ۳۶۲). مبنی بر گفته‌های نویسنده لازم است حدود سی غزل را از دیوان حافظ حذف کنیم.

۹. واژگان مهری

وجود واژگان مهری در شعر حافظ و اینکه او در شعرش به باورهایی از مهرپرستی اشاره کرده است، بحثی است که به تکرار مکرّرات تبدیل شده و در همان نقطهٔ آغازین که توسط پژوهشگرانی چون ذبیح بهروز و هم‌رأیانش ارائه شده، باقی مانده است و کسانی که بار دیگر به این بحث پرداخته‌اند به همان یافته‌های اوّلیه اشاره کرده و تنها کاری که انجام داده‌اند بال و پر دادن به موضوع و اضافه کردن چند شاهدمثال دیگر است که ارتباط آنها کمرنگ‌تر از قبلی‌هاست، مثل کتاب مستقلّی که چند سال پیش توسط خانم فاطمه ملک‌زاده انتشار یافته و به‌عنوان مثال «عشق، دوست، یار، نگار، کوی دوست، معشوق و... را تجلّی جلوه‌های تاریخی و باستانی ایران در شعر حافظ دانسته‌اند.» (ملک‌زاده، ۱۳۸۶: ۴۴۳-۴۲۱). در مقابل این گروه، پژوهشگرانی چون مرحوم دکتر ریاحی بر این عقیده‌اند که این گروه خواسته‌اند حرفی بزنند تا مردم از تعجّب انگشت به دهان بمانند و به کل ردّ کرده‌اند که چنین امکانی وجود دارد. «آشنایی حافظ با تاریخ و فرهنگ پیش از اسلام ایران منحصراً از طریق شاهنامه و نظایر آن بود. آنهایی که دنبال تأثیر دین زردشت و سروده‌های گاتا در سخن حافظ می‌گردند، غافل از اینند که در عصر حافظ دیگر اوستا و کتب زردشتی در میان نبود. در عصر او و تا صد سال پیش هم که تحقیقات فرنگی‌ها به ایران رسید، نام و نشان و یادی از آن اندیشه‌ها در ایران بر جای نبود. همین‌قدر از گفتهٔ حافظ «سینه گو شعلهٔ آتشکدهٔ فارس بکش» برمی‌آید که هنوز شعلهٔ آتشکده‌ای در فارس فروزان بود و گروه‌هایی از زردشتیان در گوشه‌وکنار فارس می‌زیستند و تک‌وتوکی پیران میفروش، پیر مغان و مغ‌بچگان بودند که مردم ظاهر حال و کار آنان را می‌دیدند، و کسی از باطن و اندیشهٔ آنها خبر نداشتند»(ریاحی، ۱۳۶۸: ۸۹-۸۸). حدّ وسط این دو نظرگاه، این است که این موضوع علاوه‌بر آبشخورهای مکتوب، می‌تواند آبشخورهای شفاهی داشته باشد یعنی درست است که در آن زمان هنوز آثار مکتوب و کتیبه‌ها کشف نشده بودند ولی این احتمال می‌تواند سهمی از واقعیت داشته باشد که از طریق انتقال سینه‌به‌سینهٔ چنین آیینی با جزئیاتی قابل توجّه در شیراز آن زمان وجود داشته باشد. ولی حتّی اثبات این موضوع هم باعث نمی‌شود که پژوهشگران بتوانند پا از حدّ حدسیّات و نسبی‌گرایی فراتر گذاشته و با جزمیّت بگویند که حافظ اعتقاداتی بر مبنای آیین مهر داشته است. مطالبی هم که در این کتاب دربارهٔ مهرپرستی حافظ آمده است دوباره‌گویی مطالب قبلی است که با اصرار بیشتری اشاره شده‌اند، تا آنجا که بیت «ای کبک خوش‌خرام که خوش می‌روی به ناز/ غرّه مشو که گربهٔ عابد نماز کرد» را از مفاهیم مهرپرستی دور نداسته‌اند و فکر کرده‌اند که کبک می‌تواند به همان مرحلهٔ اول سلوک مهریان، که چور یا پرنده نام دارد اشاره داشته باشد (۱۴۶). به همین‌روی از نقد تک‌تک آنها صرف نظر و به همین اشارهٔ کلی بسنده می‌شود.

۱۰. رند و رندی

خلاصهٔ نظر نویسنده دربارهٔ رندی حافظ جز این نیست که واژه «دقیقاً در معنی کافر بی‌دین حیله‌گر بی‌باک بدون قید ولی باهوش به کار رفته است» (۱۸۰) و رندی حافظ دقیقاً به همین معناست و او لادین و منکر و بی‌باک و بی‌قید ولی باهوش است. «روشن است که تصوّر رند به صورت انسان کامل و برآمده از چنان معنای پستی، تنها برخاسته از تخیّل اشخاص است تا واقعیت» (۱۷۹)؛ «امّا رندی حافظ چگونه است. راه این کار را حافظ خود در بیتی گفته است و بسیاری آن را آورده‌اند، بی‌آنکه از آن به تمام و کمال بهره ببرند:

ای دل طریق رندی از محتسب بیاموز
مست است و در حق او کس این گمان ندارد

حافظ این کار را از محتسب نیک آموخته و رند (منکر) است و در حق او کس این گمان ندارد، حتّی اگر پژوهشگر این راه باشد. رندی از جمله محیل بودن است و حافظ آن را از محتسب آموخته و با سلاح خود او به جنگ او رفته است. نشانه‌های بسیاری در شعر حافظ برشمردیم که گویای آن است که آنچه را صوفیان و عارفان باور داشته‌اند نمی‌پذیرفته، عشق زمینی و دلبستگی ویژه‌ای به شراب و شادی دارد. لاجرم او منکر بسیاری از باورهاست» (۱۹۰-۱۸۹).

- موارد قابل نقد این بخش:

برداشتی که از نظریّات دکتر زرّین‌کوب دربارهٔ رند در کتاب از کوچهٔ رندان داشته‌اند تنها در یک سطر خلاصه

شـده: «زرّین‌کوب، رندان را اوباش شهر شناخته و رابطهٔ آنان را با رندی چون حافظ روشـن نکرده است» (۱۷۹)؛ امّا آنچه می‌تـوان از کتاب دکتر زرّین‌کوب برداشـت نمود، مفصل‌تر از این اسـت. ایشـان ضمن اینکه به وجود دو گونه رند قائل شـده‌اند: رند بازار و رند مدرسه، اذعان داشته‌اند: «حافظ بین سـی و چهل سـالگی در شـمار رندان مدرسـه بود [...]. رند آزاداندیش پاک‌باز عارفی بود که نه تسـلیم شـیخان ریاکار می‌شد و نه سر به قدرت پوچ ارباب زور فرود می‌آورد. همه چیز را ردّ می‌کرد و به همه چیز بی‌اعتنایی می‌کرد [...]. رندان بازار فرصت‌طلب هستند و تا وقتی جریان‌های سیاسی و اجتماعی به نفع آنهاسـت، موافق جریان حرکـت می‌کنند و وقتی که منافع خود را در خطر دیدند با گروهی هم‌داستان می‌شوند که می‌توانند به نفع اینان عمل کنند؛ ولی رندان مدرسـه همیشه خلاف جریان در حرکت هستند و درصدد تضعیف حکومت و نمایاندن ارزش‌های ضدّ انسانی‌ای هستند که مورد تأیید چنین حکومتی بود.» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۵: ۴۸-۴۷)

دربارهٔ نظر داریوش آشـوری دربـارهٔ رند نیز چنین نظری ایراد شـده که آشـوری رند را برابر اراذل و اوباش گرفته و در نهایت از آن انسـان کامل ساخته و معلوم نیست چگونه این کار انجام شـده است؛ در حالی‌که آشـوری چنین می‌نویسد: «حافظ بر جوهر ناب اندیشـه‌گری عارفانه ـ شاعرانهٔ خود بر نمونـهٔ آرمانی خود نام رند می‌نهد [...]. رند سـرانجام یک اثر هنری خودآفریده اسـت که همچون هـر اثر هنری اصیل و بزرگ چیزی تعریف‌ناپذیر و ناگفتنی در خود دارد» (آشـوری، ۱۳۷۹: ۲۹۹).

نویسـنده اظهار داشـته‌اند: «در فرهنگ معین دربارهٔ رند عبارت نامربوطی به زبان غریبی آمده است» (۱۸۰)؛ امّا آنچه ذیل رند در فرهنگ فارسی معین ملاحظه می‌شود این است: «۱. زیـرک، حیله‌گر، محیل، ۲. لاقیـد، لاابالی، آنکه پای‌بند آداب و رسوم عمومی و اجتماعی نباشد، ۳. آنکه ظاهر خود را در ملامت دارد و باطنش سالم باشد؛ آنکه شراب نیستی دهد و نقد هسـتی سالک بستاند؛ آنکه از اوصاف و نعوت و احکام و کثـرات و تعیّنات مبرا گشـته و همه برنـدهٔ محو و فنا را از خود دور سـاخته و تقیّد به هیـچ قید ندارد به‌جز الله» (معین، ۱۳۶۳: ذیل رند). به نظر می‌رسد نویسندهٔ محترم بدون توجّه به تلفّظ رند، معانی رَند را نگریسته‌اند که به معنی «ریزه‌هایی که هنگام رنده کردن چوب پدید آید، تراشـه و [...]» (پیشین، ذیل رَند) اسـت، چراکه در معنی رِند نه عبارت نامربوط است و نه زبان غریب!

۱۱. موسیقی شعر حافظ

خلاصهٔ مطلبی که در این بخش بیان شده از این قرار است که «سنّت‌گذار خواندن ساقی‌نامه در دستگاه ماهور حافظ بوده اسـت» (۲۱۰). این مطلب در بخش پیزندی تاریخ‌وار نیز ذکر شـده بود: «حافظ سـاقی‌نامه را با آهنگی غمگین در دستگاه ماهـور خوانده اسـت و تصنیف او در حافظه‌هـا مانده و به ما رسـیده این همان اسـت که تا روزگار ما باز مانده و هنوز هم ساقی‌نامه را با همان آهنگ می‌خوانند» (۱۰۱)؛ امّا «ساقی‌نامه به اشـعاری اطلاق می‌گردد که اشـعارش وزن خاصی دارد و ابیاتش خطاب به سـاقی اسـت [...]. در عصـر قاجاریّه یکی از موسـیقی‌دانان مشـهور آن زمان (محمدصـادق خان ـ آقا حسینقلی ـ یا میرزا عبدالله) بر مبنای این اشعار آهنگی ساخته که به ساقی‌نامه شهرت یافته و این گوشه هم‌اکنون در دستگاه ماهور نواخته می‌شـود [...] و جزو گوشـه‌های همین دستگاه ثبت شده اسـت [...] یادآوری اینکه، در میان متون و رسالات قدما [...] آواز یا شـعبه‌ای به نام ساقی‌نامه یا مغنّی‌نامه نیامده اسـت» (ملّاح، ۱۳۶۳: ۲۷۵). با این حال نویسـنده با اکتفا به اینکه مردم فارس دسـتگاه ماهور را دوست دارند، توانسته این فرضیه را بسـازد که حافظ مغنّی‌نامه یا سـاقی‌نامهٔ خود را در دسـتگاه ماهور خوانده و از آن زمان این سـنّت برای ما باقی مانده اسـت. به‌علاوه نویسندهٔ محترم که عقیده دارند فضایی که حافظ در آن سـاقی‌نامه را می‌خوانده است، فضایی غم‌زده و یأس‌آور بوده اسـت، باید بـه این نکته توجّه کنند که حالت آواز ماهور: «راحتی‌بخش و تسـلّی‌دهنده، باوقار و محتشـم اسـت. نوید زندگی سـالم را می‌دهد و جوانه‌های امید را برای دنیایی بهتر در دل آدمی می‌رویاند [...] انسـان وقتی به نغمهٔ باشکوه ماهور گوش فرامی‌دهد، خود را آنچنان راحت و آسوده و فارغ‌بال می‌یابد که پنداری از خلق زمانه و متعلّقات آن گسسته اسـت و در محیطی کاملاً دلخواه به سـر می‌برد و بر توسن خیال و بال ابرهای سبکبار آرمیده، در آسمان تخیّل و اندیشه به سیر و سیاحت می‌پردازد و به دلخواه خود سفر می‌کند و به تماشـای تصوّرات خیالی پرداخته، لذت می‌برد و آرزو می‌کند کاش میسّـر می‌شـد اوقات و خاطر خود را بنا به میل و اراده مصروف می‌داشته و می‌توانست همّت خود را به خدمت خلق، و اوقات باقی‌مانده را به عبادت خداوند بگذراند. نوای ماهور صدها آرزوی خیر و آرمان نیک را در نهاد انسان برمی‌انگیزد و انسان از صمیم قلب می‌خواهد که وجودش منبع خیر و برکت و صرفه و صلاح در راه امور اجتماع باشد» (حدادی، ۱۳۷۶: ۵۱۹).

۱۲. پایان کار حافظ

«مرگ حافظ غیرطبیعی و به شکل مرموزی در سال ۷۹۵ بنا بر تذکرهٔ دولتشاه واقع شده است» (۲۱۲-۲۱۱). به عقیدهٔ نویسندهٔ این کتاب، مرگ حافظ به دست نوادگان تیمور اتفاق افتاده است و دلیل آن این است که «حافظ در غزل‌های خود تیمور را که تظاهر به تصوّف می‌کرده به شکل‌های گوناگون نکوهش کرده و در جایی به ویژه در سـتایش شاه منصور، او را صوفی دجّال‌چشـم و دشمن او یعنی شاه منصور را مهدی دین‌پناه خوانده بود. بنابراین حافظ دشمن تیمور خوانده می‌شد. پس این طبیعی است که با رسیدن تیمور به شیراز حافظ زنده نباشد. از آن جا که بی‌گمان رفتار تیمور با خواجه دشمنانه بوده، در دورهٔ فرزندان تیمور که همه اهل هنر بودند، داستان ملاقات خواجه و تیمور را سـاخته، و روایت درست در مورد مرگ او را

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

سانسور کرده‌اند تا مرگ چنان مرد بزرگی دامنگیر دودمان تیموری نشود. در این روایت داستان ملاقات تیمور و حافظ در سال ۷۹۲ دانسته شده، در حالی که در آن سال تیمور نتوانست به شیراز نزدیک شود و خاندان مظفّری را در فارس بازگذاشت. بنابراین ما با داستان‌سازی گسترده‌ای روبه‌رو هستیم و باید از ماجرای حافظ افسانه‌زدایی کرد» (۲۱۲). با این توضیحات تنها چیزی که عاید می‌شود دامن زدن به داستان‌سازی است، «ظاهراً این اشتباه ناشی از این است که ندانسته‌اند امیر تیمور دو سفر به شیراز رفته است. یکی در سال ۷۸۹ که خواجه حافظ در شیراز بوده و به روایتی با تیمور ملاقات داشته و دربارهٔ غزل «اگر آن ترک شیرازی...» گفت‌وگویی کرده‌اند. در آن وقت پادشاه شیراز، سلطان زین‌العابدین از شیراز فرار کرده، به طرف شوشتر رفته است. دوم در سال ۷۹۵ سه سال بعد از وفات خواجه حافظ، که در آن سفر شاه منصور به قتل رسیده است» (غنی، ۱۳۸۶: ۳۹۳).

پی‌نوشت:

*کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

۱. به دلیل تکرار مکرر نقل قول‌ها از کتاب مورد نقد، ارجاع فقط با شمارهٔ صفحه صورت گرفته است.

۲. این واژه در فرهنگ‌های فارسی وجود ندارد و نویسنده دربارهٔ آن چنین توضیح می‌دهند: «پیزند را برای تفسیر و تأویل به‌کار می‌برم تا با پازند اشتباه نشود» (۸۹). از این نوع است به‌کار بردن واژهٔ «خانی‌ها» به جای منابع و مآخذ در آخر کتاب که می‌تواند نشان‌دهندهٔ آبشخورهای فکری ایشان باشد.

۳. مشت: «ستبر و غلیظ» (انوری: ۱۳۸۱، ذیل مَشت) «انبوه، بسیار، پر، لبریز و سطبر و گنده و غلیظ باشد» (خلف تبریزی، ۱۳۶۲: ذیل مَشت). ارتباط آن با مست و بادهٔ مست که در شعر حافظ آمده بر پایهٔ حدس و گمان است و دو کلمه از دو ریشهٔ متفاوت بوده و معانی آنها مختلف است. مشت صفت باده و به معنی دقیق بادهٔ غلیظ و پر است و اصطلاح نیست چراکه واژه در اصل به همین معناست.

۴. سلطان غیاث‌الدین، پادشاه بنگاله، محمود شاه بهمنی، غیاث‌الدین پیرعلی کرت و غیاث‌الدین مظفری (معین، ۱۳۷۵: ۲۵۰-۲۴۶).

۵. امّا در تأویل عالمانه، برتری آدم بر ملائک عقلی است زیرا وی «جامع جمیع اسماء الهی» است. جهت تفصیل موضوع ر.ک. به (آشوری، ۱۳۷۹: ۱۶۵-۱).

کتابنامه:

- آشوری، داریوش، ۱۳۷۹، هستی‌شناسی حافظ. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک، ۱۳۸۸، ساختار و تأویل متن. چاپ دهم، تهران: نشر مرکز.
- انوری، حسن، ۱۳۸۱، فرهنگ بزرگ سخن. تهران: سخن.
- باقری، بهادر، ۱۳۸۷، فرهنگ شرح‌های حافظ. تهران: امیرکبیر.
- حدّادی، نصرت الله، ۱۳۷۶، فرهنگنامهٔ موسیقی ایران. تهران: توتیا.
- حصوری، علی، ۱۳۸۹، حافظ از نگاهی دیگر. تهران : نشر چشمه.
- خرّمشاهی، بهاءالدین، ۱۳۸۲، حافظ حافظهٔ ماست. تهران: نشر قطره.
- ----------، ۱۳۶۸، «وجوه امتیاز و عظمت حافظ». چاپ دوم، تهران: پرواز.
- ----------، ۱۳۸۴، ذهن و زبان حافظ. چاپ هشتم از ویراست سوم تهران: ناهید.
- حافظ، شمس‌الدین محمّد، ۱۳۷۱، دیوان، به تصحیح قزوینی و غنی. چاپ چهارم، تهران: اساطیر.
- ----------، ۱۳۸۷، دیوان، تصحیح سایه. چاپ سیزدهم، تهران: کارنامه.
- ----------، ۱۳۷۵، دیوان، تصحیح پرویز ناتل خانلری. چاپ سوم، تهران: خوارزمی.
- ----------، ۱۳۸۱، دیوان، تصحیح محمّد قدسی. چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
- خلف تبریزی، محمّدحسین، ۱۳۶۲، برهان قاطع. به اهتمام محمّد معین. تهران: امیرکبیر.
- ریپکا، یان، ۱۳۶۸، ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: گستره.
- زرّین کوب، عبدالحسین ، ۱۳۸۵، از کوچهٔ رندان. چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر.
- سودی بسنوی، محمد، ۱۳۷۸، شرح سودی بر حافظ. چاپ پنجم، تهران: سریر.
- شاه‌نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۷، دیوان. با مقدمهٔ سعید نفیسی. تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۸، یادداشت‌های حافظ. تهران: علم.
- غنی، قاسم، ۱۳۸۶، تاریخ عصر حافظ. چاپ دهم، تهران: زوّار.
- صدیقیان، مهین‌دخت، ۱۳۶۶، فرهنگ واژه‌نمای حافظ با همکاری ابوطالب میرعابدینی. تهران: امیرکبیر.
- مجتبائی، فتح‌الله، ۱۳۸۶، شرح شکن زلف. تهران: سخن.
- مرتضوی، منوچهر، ۱۳۸۸، مکتب حافظ. چاپ پنجم از ویرایش دوم، تهران: توس.
- مشایخ فریدنی، محمّدحسین، ۱۳۶۸، «قند پارسی در بنگاله». حافظ‌شناسی. به کوشش سعید نیاز کرمانی. تهران: پاژنگ.
- مظفری، علیرضا، ۱۳۸۷، وصل خورشید. تبریز: آیدین.
- معین، محمد، ۱۳۷۵، حافظ شیرین سخن. چاپ سوم، تهران: صدای معاصر.
- ----------، ۱۳۶۳، فرهنگ فارسی. چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- ملک‌زاده، فاطمه، ۱۳۸۶، این آتش نهفته. کرمان: هزار کرمان.
- نیساری، سلیم، ۱۳۶۷، مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ. تهران: علمی.
- هروی، حسینعلی، ۱۳۸۱، شرح غزل‌های حافظ. چاپ ششم، تهران: فرهنگ نشر نو.