Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/

Research article

Research of Literary Texts in Iraqi Career
Vol. 3, Issue 1, Spring 2022, pp. 83-103

In Search of the Signs of "Our Pir (Spiritual Guide)" in a Lyric by Hafez

Saeed Mazroeian*
PhD Candidate in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran
Ne'matollah Iranzadeh
Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Received: 05/15/2022 **Accepted:** 06/03/2022

Abstract

The themes and images of Hafez's poems are as much influenced by the poetry of the poets of his time as they are from the poetry tradition before him. Understanding the system of images of eighth century poetry is very much in the way of researchers in analyzing the images and themes of Hafez. The poetic exchange of the poets of this period is such that the sharing of poetic themes and images between them is obvious and by tracing these themes, the main features of the poetry of this century can be extracted. Among these verbal and spiritual commonalities, there is a contemporaneous lyric in the Divan of Khajavi Kermani, Salman Savoji, Nasser Bukharaei and Hafez Shirazi that given the undeniable similarity, the scholars' endless discussions about the meaning of "our Pir" in the tenth lyric poem of Hafez's divan can be arranged as a central point. In this research, which has been done by descriptive-analytical method, in order to introduce specifications of "our Pir" more accurately, its history was first explored in Attar's Ghazals, and after extracting the Attributes of "our Pir" in Attar's Ghazals and drawing his face, this image in poetry The eighth century was studied with an introduction to Golshan Raz by Sheikh Mahmoud Shabestari and focusing on the Ghazals with "Our Pir" context. Care in the studied poems showed that many opinions about the adaptation of the face of "our Pir" with the historical character of "Mansour Hallaj" are due to disregard for the poetic tradition of the eighth century and intersubjective relationships involved in creating poetic images of this period. Accordingly, by knowing and studying Hafez's contemporary poets carefully and assuming that he has been impressed by their creativity, in addition to removing many ambiguities about the sources of Hafez's themes, Hafez's Creativity can be discovered in comparison with these poets.

Keywords: our Pir; Sheikh San 'An, Mansour Hallaj; Hafez Shirazi; synthesis period.

*. Corresponding author E-mail address: saeedmazroeian@gmail.com

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/

مقالهٔ علمی

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
سال سوم، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱ هـ ش، صص. ۸۳-۱۰۳

در جست‌وجوی نشانه‌های «پیر ما» در غزلی از حافظ

سعید مزروعیان*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
نعمت‌الله ایران‌زاده
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۵ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۱/۳/۱۳

چکیده

مضامین و تصاویر اشعار حافظ به همان میزان که برگرفته از سنت شعری پیش از خود است از شعر شاعران زمان خود نیز متأثر است. شناخت نظام حاکم بر تصویرهای شعر قرن هشتم به میزان زیادی در تحلیل مضامین حافظ راهگشای پژوهشگران است. داد و ستد شعری شاعران این دوره به حدی است که می‌توان با ردیابی مضامین و تصاویر مشترک شعری ایشان، مشخصه‌های اصلی شعر این قرن را استخراج کرد. در میان این اشتراکات لفظی و معنوی، غزلی هم‌زمینه در دیوان خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی، ناصر بخارایی و حافظ شیرازی دیده می‌شود که با توجه به شباهت انکارناپذیر مطلع آن‌ها، می‌توان بحث‌های پژوهشگران را دربارهٔ مدلول پیر ما در دیوان حافظ، سامان داد. در این تحقیق که با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است، برای معرفی دقیق‌تر چهرهٔ پیر ما، ابتدا سابقهٔ آن در غزلیات عطار کاویده شد و پس از استخراج مختصات پیر ما در غزل عطار و ترسیم چهرهٔ او، این تصویر در شعر قرن هشتم با مقدمه‌ای بر گلشن راز شیخ محمود شبستری و با تمرکز بر غزلیات هم‌زمینهٔ پیر ما بررسی شد. بررسی نشان داد که تطبیق چهرهٔ پیر ما با شخصیت تاریخی «حسین بن منصور حلاج» ناشی از کم‌التفاتی به سنت شعری قرن هشتم و روابط بیناذهنی دخیل در خلق تصاویر شعری این دوره است. بر اساس اصل گفت‌وگوی متن‌ها با یکدیگر با شناخت و مطالعهٔ دقیق دیوان شاعران هم‌عصر حافظ و نیز مفروض دانستن تأثیرپذیری و استفادهٔ او از خلاقیت این شاعران علاوه بر این که بسیاری از ابهامات دربارهٔ منابع مضامین حافظ برطرف می‌شود، می‌توان خلاقیت‌های حافظ را در سنجش با این شاعران نیز کشف کرد.

واژه‌های کلیدی: پیر ما، شیخ صنعان، حسین بن منصور حلاج، حافظ شیرازی، عطار، سبک‌شناسی، نشانه‌شناسی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: saeedmazroeian@gmail.com

۱. مقدمه

حافظ شیرازی وارث سنت فکری، فرهنگی، دینی، اساطیری و شعری پیش از خود است و از آن‌ها تأثیر پذیرفته است. او توانسته این منظومهٔ کثیرالاضلاع را به شکلی در جهان شعری خود جای دهد که هر عنصر علاوه بر حفظ جایگاه سنتی خود، در ارتباطی پویا با دیگر عناصر، کارکردهایی متفاوت از گذشته به خود بگیرد. کشف روابط درون‌متنی در جهان شعری حافظ، منوط به کشف روابط بینامتنی و برون‌متنی است. یکی از دلایل اهمیت شعر حافظ در مقایسه با دیگر شاعران زبان فارسی در همین نکته است. حافظ با مفروض‌دانستن برخی اطلاعات که برگرفته از سنت پیش از خود است، آن‌ها را حذف می‌کند و به این ترتیب بر جنبهٔ ابهام شعر خود می‌افزاید، اما همواره رفع این ابهام‌ها به دشواری صورت نمی‌گیرد و با مراجعه به متونی که حافظ با آن‌ها در تعامل و گفت‌وگو بوده است، می‌توان بخش زیادی از این ابهام‌ها را برطرف کرد. شاعران بنابر اقتضائات مرتبط با سرایش شعر همواره به اشعار یکدیگر توجه داشته‌اند و این توجه به‌صورت طبیعی در میان شاعران هم‌عصر رواج بیشتری داشته است. از این رهگذر می‌توان بر اساس روابط بیناذهنی که در خلق مضامین شعری دخیل‌اند، نظام حاکم بر تصاویر هر دوره را بازشناخت. با مفروض دانستن اشتراک افق فرهنگی شاعران هم‌عصر باید ایشان را به یک میزان – به‌صورت بالقوه – وارث سنت شعری پیش از خود دانست. نشانگرهای دلالتی موجود در شعر این شاعران، پیوندی انکارناپذیر با عصر ایشان دارد و نمودار متن جمعی و فرهنگ تاریخی‌ای است که این نشان‌گرها بدان‌ها تعلق دارند و با آن‌ها معنادار می‌شوند. از این منظر در زیرمتن هر شعر و ناخودآگاه هر شاعر، عناصری مشترک یافت می‌شود که با اجزای تشکیل‌دهنده‌اش دارای تناسب‌های معنادار هستند و جهان معنایی مشترکی را خلق می‌کند که آن را برای مخاطبان در یک افق معنایی مشخص تعریف می‌کند.

حافظ در همان سنتی به سرودن شعر می‌پرداخت که شاعران هم‌عصر او همچون خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی، ناصر بخارایی، عمادالدین فقیه کرمانی و... شعر می‌سرودند. چنین مسأله‌ای شباهت مضمونی و زبانی شعر ایشان را امری بدیهی جلوه می‌دهد؛ چراکه به گواهی سروده‌های این شاعران، بیشترین اشتراکات لفظی و معنوی و حتی غزلیات هم‌وزن و قافیه در شعر شاعران هم‌عصر حافظ دیده می‌شود. حافظ شیرازی (۱۳۷۸: ۸۸)، خواجوی کرمانی (۱۳۶۹: ۳۷۳)، سلمان ساوجی (۱۳۸۹: ۲۴۳) و ناصر بخارایی (۱۳۵۳: ۱۶۷) در دیوان خود غزلی دارند که به‌دلیل مطلع مشابه در این مقاله از آن‌ها با عنوان غزلیات پیر ما یاد می‌شود. این غزل‌های چهارگانه حاصل همان سنت شعری است که این شاعران در آن به سرودن این غزل‌ها پرداخته‌اند و نمونه‌ای آشکار از توجه این شاعران به یکدیگر است.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

تصویر پیر ما در غزل عطار منطبق با کدام شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای است؟

مشخص‌کردن مدلول پیر ما در غزل حافظ به چه عواملی بستگی دارد؟

مطالعهٔ شعر حافظ با توجه به سنت شعری قرن هشتم دارای چه مزیت‌هایی است؟

۱-۲. فرضیه‌ها

با استخراج دقیق موارد ذکر پیر ما در غزلیات عطار، می‌توان گفت انطباق تصویر آن را با شیخ صنعان اثبات کرد

و موارد معدودی که به داستان حلاج مرتبط است، خللی در این باره ایجاد نمی‌کند.

توجه به سنت شعری و متن مشترک فرهنگی که حافظ در آن زیسته است، امکان ردیابی و کشف نظام حاکم بر روابط بیناذهنی را در خلق تصاویر و مضامین شعری شاعران هم‌عصر او فراهم می‌کند.

از رهگذر مطالعهٔ سنت شعری قرن هشتم می‌توان شماری از ابهامات دیوان حافظ را گشود. افزون بر این، کیفیت بسط بسیاری از تصاویر مهم شعر فارسی در بافت تاریخی و پیوستار فرهنگی‌ـادبی آن بدون توجه به دیوان شاعران دورهٔ تلفیق قابل شناسایی نیست.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

سودی بسنوی، شارح مشهور دیوان حافظ ظاهراً نخستین کسی است که پیر ما در این غزل را «شیخ صنعان» دانسته است و نوشته است: «... سه بیت از این غزل به قصهٔ شیخ صنعان یعنی عبدالرزاق یمنی تلمیح است... بعضی‌ها به‌واسطهٔ عدم اطلاع از این تلمیح معانی عجیب و غریبی برای این بیت نوشته‌اند که قابل تعبیر نیست» (سودی بسنوی، ۱۳۶۶: ۸۰). متأسفانه سودی به این «معانی عجیب و غریب» اشاره‌ای نمی‌کند.

منوچهر مرتضوی در مکتب *حافظ* تأثرات حافظ از داستان شیخ صنعان را بسی بیشتر از یک غزل دانسته است و در نظری قابل تأمل اظهار می‌دارد «شیخ صنعان هستهٔ مرکزی شخصیت پیر تصوری حافظ است» (مرتضوی، ۱۳۸۳: ۳۱۵). او علاوه بر این که تمام ابیات غزل مورد بحث را ناظر به داستان شیخ صنعان در *منطق‌الطیر* می‌داند به‌صراحت اعلام می‌کند: «چنان‌که در این غزل مشهور خود که بدون ادنی تردیدی راجع به شیخ صنعان است، شیخ صنعان را پیر ما خطاب می‌کند...» (همان: ۳۱۵ و ۳۱۶).

بهاءالدین خرمشاهی در شرح تنها بیت حافظ که در آن به نام «شیخ صنعان» تصریح شده است (رک: حافظ، ۱۳۷۸: ۱۵۴) می‌نویسد: «حافظ، شیخ صنعان را مظهر لاابالی‌گری و ملامتی‌گری و پاک‌باختگی در عشق و طریقت و رعایت موازین سلوک می‌داند» (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۳۸۵). او سپس برای تأیید این نظر شواهدی از شعر حافظ نقد می‌کند که اولین شاهد او بیت مطلع غزل پیر ما است (همانجا).

محمد استعلامی در *درس حافظ* عقیده دارد که شباهت ابیات آغازین غزل حافظ با ماجرای شیخ صنعان یک شباهت ظاهری است و با این استدلال که در این غزل نامی از شیخ صنعان و عطار نیامده است، احتمال می‌دهد که در زمان حافظ هم شاید شیخی پیدا شده باشد که عملی همچون شیخ صنعان از او سر زده باشد (استعلامی، ۱۳۸۲: ۹۳).

نصرالله پورجوادی در مقاله‌ای با عنوان «سابقهٔ پیر ما در غزلی از حافظ» در ابتدا و پس از ردّ برخی تأویل‌های محتمل دربارهٔ هویت «پیر ما» نام محققانی را ذکر می‌کند که به پیروی از سودی، پیر ما را با شیخ صنعان مطابق دانسته‌اند (رک: پورجوادی، ۱۳۸۸: ۵۳). نویسنده بنیاد اصلی غزل را رفتن سالک از یک مقام به مقام دیگر می‌داند. او معتقد است در غزل حافظ حرکت پیر از مسجد به سوی میخانه دلالت رمزی دارد؛ درحالی‌که به میخانه رفتن شیخ صنعان فاقد چنین جنبه‌ای است؛ اتکای نویسنده در این تفسیر به توبهٔ شیخ صنعان در انتهای داستان است (همان: ۵۴)، اگرچه پورجوادی در جست‌وجوی هویت پیر ما اشاراتی به غزلیات مشابه خواجوی کرمانی و سلمان ساوجی می‌کند، بی‌مقدمه و به صرف این که آنان نیز هویت پیر ما را مشخص نکرده‌اند از کنار آن‌ها می‌گذرد.

وی سپس وارد بحث اصلی خود می‌شود و ضمن ذکر غزل‌هایی دیگر از عطار که در آن تعبیر پیر ما برای کسی به کار رفته که از صومعه به میخانه گریخته است و مشابهت کلی فضای غزل آن را با غزل مورد نظر خود تطبیق می‌دهد که در آن پیر ما صراحتاً حلاج خوانده شده است[۱]. استدلال پورجوادی در تطبیق چهرهٔ پیر ما و حلاج برگرفته از نظر پورنامداریان در *گمشدهٔ لب دریاست* که وجه اشتراک شیخ صنعان و حلاج را در «بیرون آمدن از تصوف زاهدانهٔ روی در خلق و روی‌آوردن به تصوف عاشقانهٔ روی در حق» می‌داند (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳۱).

سعید حمیدیان در *شرح شوق* ضمن اشاره به نام شارحانی که ابیات آغازین این غزل را به ماجرای شیخ صنعان مربوط دانسته‌اند به شرح نظر پورجوادی و تأیید نظر او مبنی بر رمزی‌بودن حرکت از مسجد سوی میخانه در این غزل می‌پردازد و می‌نویسد: «به گمان من تحلیل‌ها و استدلال‌های ایشان پذیرفتنی می‌نماید» (حمیدیان، ۱۳۸۹: ۸۴۷). تحلیل‌ها و استدلال‌هایی که حمیدیان از پورجوادی می‌پذیرد همان‌هایی است پیش‌تر پورنامداریان نیز مطرح کرده است و مبتنی بر مربوط دانستن غزل حافظ به غزلی از عطار است که در آن پیر ما صراحتاً حلاج خوانده شده است. تنها نکته‌ای که حمیدیان بر پورجوادی می‌گیرد این است که پورجوادی جنبهٔ رمزی‌بودن داستان شیخ صنعان را نادیده گرفته است. حمیدیان داستان شیخ صنعان را به دو بخش تقسیم می‌کند: بخش اول پیش از توبهٔ شیخ که جنبهٔ رمزی دارد و بخش دوم که به نظر او «امری ثانوی و مغایر با یک طرح و علیت سنجیدهٔ داستانی است.»[۲] (همانجا) حمیدیان سپس احتمال می‌دهد که عطار، طرح بخش اول ـبخش رمزی یا به قول او «عارفانهٔ» داستان شیخ صنعانـ را «بر مبنای ماجرای حلاج و بیرون‌آمدن او از جرگهٔ زهد و صلاح و روی آوردنش به مستی و بی خویشی پرداخته، لیکن از میانهٔ راه حالا به هر دلیلی و از جمله بیم تشنیع اهل شرع به هنجارهای دینی و اخلاقی گریز زده باشد» (همان: ۸۴۸). در نهایت، نظر حمیدیان این است که غزل پیر ما از حافظ و مشابهات آن از دیگران جمعی است میان قهرمانی خیالی (یعنی شیخ صنعان) و شخصی واقعی (یعنی حلاج). (همان: ۸۴۸ و ۸۴۹). نکتهٔ قابل توجه این است که حمیدیان تنها غزل «خواجو» را ذکر کرده است و اشاره‌ای به غزلیات مشابه سلمان ساوجی و ناصر بخارایی نمی‌کند (رک: همان: ۸۴۶ و ۸۴۷).

بدین ترتیب پورنامداریان، پورجوادی و حمیدیان «بیرون‌رفتن از تصوف زاهدانه و درآمدن در سلک تصوف عاشقانه» را به عنوان نقطهٔ اشتراک بین دو شخصیت حلاج و شیخ صنعان معرفی می‌کنند که بیان تمثیلی و رمزی آن «رفتن از مسجد به سوی میخانه» است. در ادامه ضمن تعیین هویت پیر ما در غزلیات عطار و با تکیه بر غزل‌های هم زمینهٔ خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی و ناصر بخارایی و نیز ذکر شواهدی از گلشن راز، ناکافی‌بودن استدلال برای تطبیق چهرهٔ پیر ما با حلاج نشان داده خواهد شد.

۲. بیان مسأله

غزلیات چهارگانهٔ پیر ما غزلیاتی نیستند که بدون زمینه خلق شده باشند. این زمینه را می‌توان در بافت تصوف و شعر عرفانی پیش از قرن هشتم جست‌وجو کرد. به نظر می‌رسد که این طرح‌های چهارگانه بیش از آن‌که از پیش اندیشیده باشند از پیش حاضر و به‌عنوان ماده‌ای اولیه در پیش روی شاعران قرار داشته است. جدا از شیوهٔ ترکیب الفاظ و چیرگی برخی هنرهای بلاغی در هر یک از ادوار شعر فارسی که امری طبیعی و به فراخور ذوق شاعران است، برخی بن مایه‌ها و مضامین در انواع ادبی ادوار شعر فارسی به‌ویژه در شعر عرفانی وجود دارد که می‌توان

سرفصل های غزل عرفانی فارسی را از طریق آن‌ها ترتیب داد. یکی از این مضامین تحول روحی عارف، سالک و پیر است که در پی واقعه، خواب یا حادثه‌ای اتفاق می‌افتد. در این‌گونه غزلیات که از آن‌ها با عنوان قلندرانه یاد شده است، عنصر روایت نقش مهمی دارد. «غزل قلندرانه غزلی است که در آن وصف رندی و باده‌نوشی و تظاهر به مستی و بی‌دینی و اغراق در اتصاف به لاابالی گری و ارتکاب منهیات و تعریض و کنایه به زاهدان و گاه صوفیه به‌طرز چشمگیری بیان شده باشد» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۷۵ و ۲۷۶).

غزل یا روایتگر یک سلسله اتفاقات و گفت و شنیدها به همراه کنش‌های پی‌درپی است که در جریان غزل روایت می شود یا در ابیاتی معدود - گاهی یک بیت - امری را بیان می کند که با پایان بیت معنایش تازه آغاز می شود و ذهن مخاطب را در دریافت معنا و مدلول مجموعهٔ الفاظ و نشانه‌های زبانی و غیرزبانی آن به کنش وامی‌دارد. در این کنش ذهنی و با توجه به محدودبودن وقایع تاریخی که قابلیت ارجاع و انطباق با محتوای شعر را دارند، مخاطب دست به انطباق محتوای شعر یا بیت با واقعهٔ تداعی‌شده بر مبنای تأویل نشانه‌ها می‌زند. هر قدر انطباق تأویلی برخاسته از دلالت نشانه‌ها با انسجام و پیوند بیشتری صورت گرفته باشد، فرایند تأویل موفق‌تر است و می توان ادعا کرد خوانشی معتبر از شعر به دست داده می‌شود. آنچه تضمین کنندهٔ اعتبار خوانش مخاطب از شعر است، دَوری است که در این فرایند از کل متن به جزء و از جزء به کل اتفاق می‌افتد و در این رفت‌وآمد بی‌وقفه بین جزء و کل، ذهن خواننده خوانش‌های ناموجه و بی‌اساس را تا جایی تعدیل می کند که تک‌تک اجزای تأویل در پیوند با کل به انسجامی وحدت‌بخش برسند.

تا به حال پژوهش‌هایی دربارهٔ غزل «دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما» حافظ صورت گرفته است و هر مفسری کوشیده است از دیدگاهی مدلول ابیات آغازین را روشن سازد. اگرچه در تمام این پژوهش‌ها و بنابر تداعی آشنای غزل پیر ما با داستان شیخ صنعان، امکان تطبیق محتوای این آثار صورت پذیرفته است؛ نکتهٔ قابل توجه، کم‌التفاتی این شرح‌ها به غزلیات هم‌زمینهٔ غزل پیر ما در آثار شاعران قرن هشتم، یعنی شاعرانی است که بیشترین تأثیرپذیری را در طول تاریخ شعر فارسی از یکدیگر داشته‌اند. سبک و اسلوب ویژهٔ ایشان به‌گونه‌ای است که در مطالعات سبک‌شناسانه از این شاعران با عنوان «شاعران گروه تلفیق[۳]» یاد شود (رک: شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۳۰).

اغلب در بررسی ابهامات موجود در شعر شاعران، یکی از روش‌های معمول تفسیر شعر از طریق شعر در دیوان همان شاعر است. میزان تأثیر و تأثر شاعران دورهٔ تلفیق و بهره‌مندی‌های آنان از یکدیگر به گونه‌ای است که برخی گره های موجود در اشعار یکی از این ایشان را با مراجعه به اشعار دیگران می توان گشود. «آگوستین راه درست رمزگشایی کتاب مقدس را استفاده از خود آن کتاب می‌دانست و معتقد بود که باید به یاری پاره‌ای از متن، راز پاره‌ای دیگر را کشف کرد» (تودوروف[1]، ۱۹۸۷: ۱۰۱؛ به نقل از احمدی ۱۳۷۰: ۵۰۳). اگر می توان ابهامات موجود در شعر یک شاعر را از طریق شعر او برطرف کرد، به شکلی روش‌مند می توان دربارهٔ اشعار یک دوره نیز این کار را انجام داد.

تشابه غیرقابل انکار اسلوب و فضای ذهنی شاعران این عصر تا جایی است که مرتضی فلاح میبدی کتابی

1. Todorov

مستقل در این زمینه با عنوان *بهره‌مندی شاعران از شاعران: از خواجوی کرمانی تا عبدالرحمان جامی* تألیف کرده است و به‌خوبی مشابهت‌های میان شعر این شاعران را نشان داده است. آنچه مسلم است «... هیچ اثری منحصراً از قلم و فکر امضاءکنندهٔ آن تراوش نمی‌کند و ابداع و ایجاد مطلق و بی‌سابقه اگر به‌کلی نایاب نباشد، قطعاً کمیاب است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۹۸). هدف این پژوهش آن است که ضمن بهره‌گیری از غزلیات چهارگانهٔ پیر ما در راستای تقویت انگارهٔ تطبیق پیر ما با شیخ صنعان، به صورتی جزئی‌نگرانه‌تر تداعی‌های ابیات آغازین این غزل‌ها با داستان شیخ صنعان نشان داده شود.

۲-۱. پیر ما در غزل عطار

شیخ صنعان مجموعه‌ای است از داستان‌ها، باورها و اساطیری که در سنت پیش از عطار و در حافظهٔ جمعی، سنت مکتوب و شفاهی حضور داشته و از این رهگذر ترکیبی بی‌سابقه یافته است[۴]. مسألهٔ مهمی که انگارهٔ رمزی‌بودن داستان شیخ صنعان را بیش از هر چیز تقویت می‌کند به غیر از متشکل‌بودن هویت او از چند اسطوره و داستان در سنت اسلامی، این است که در فاصلهٔ بین عطار و حافظ جز تک‌اشارتی که خود حافظ به نام شیخ صنعان می‌کند، هیچ شاعر دیگری به صراحت نامی از او نمی‌برد. با وجود این حلاج ـ چه به نام «منصور» و چه «حلاج» و چه داستان اناالحق و افشای اسرار او ـ بارها دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی شده است؛ به عبارت دیگر، حلاج اسطوره‌ای زنده است؛ زیرا داستان زندگی او فارغ از افسانه‌پردازی‌های صوفیان، واقعیتی تاریخی است درحالی‌که شیخ صنعان حتی در غزلیات عطار هم با نام و نشان حضور ندارد. گویی خود عطار هم که خالق شیخ صنعان است و می‌کوشد نمادین‌بودن داستان او را به این شکل تعمیق کند، بیش از هر کسی هم این طرح را در غزلیات خود پی می‌گیرد.

برای مشخص‌کردن هویت پیر ما در غزل حافظ باید ابتدا دید خود عطار او را چگونه تصویر کرده است. از نظر پورجوادی (۱۳۸۸: ۶۰) عطار در پنج غزل به پیر ما اشاره کرده است؛ این در حالی است که عطار حداقل چهارده بار از تعبیر پیر ما در غزلیات خود بهره برده است. غیر از دو غزل که پورجوادی نیز در مقالهٔ خود از آن‌ها بهره برده است و عطار به نام «حلاج» و «اناالحق» گویی پیر تصریح کرده است، غزلیات دیگر کاملاً منطبق با احوال شیخ صنعان است. غزلی که پورجوادی آن را در تطبیق غزل حافظ با حلاج بدان استناد کرده است با این مطلع آغاز می‌شود:

پیر ما وقت سحر بیدار شد　　از در مسجد بر خمّار شد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۹۳)

پورجوادی معتقد است که این غزل «تمثیل‌وار» سروده شده است و عطار در آن سرنوشت حلاج را بیان کرده است (پورجوادی، ۱۳۸۸: ۵۸). در این سخن با توجه به تصریح خود عطار در پایان غزل جای مناقشه‌ای نیست، اما چنان‌که در ادامه نشان داده می‌شود، بسیاری از تعابیر عطار در این غزل برگرفته از روایات تاریخی مندرج در آثار صوفیه و مورخان است. پورجوادی در نوشتار خود با نمادین خواندن این غزل به‌صورت تلویحی ارجاعات تاریخی مندرج در غزل را نادیده گرفته است: «سرگذشت حلاج و اناالحق گفتن و کشته‌شدن او در راه عقیدهٔ خود هرچند که حادثه‌ای تاریخی است، ولی عطار این حادثه را به عالم خیال... برده و از آن به منزلهٔ الگویی برای

خود و برای سالکان راه عشق استفاده کرده است» (همانجا).

اگرچه می‌دانیم پیر ما در این غزل، حلاج است، اما باید توجه داشت که طبق تاریخ‌هایی که ماسینیون از زندگی حلاج گزارش کرده است، بریدن حلاج از سلک صوفیان بغداد در حدود بیست‌وشش سالگی اتفاق افتاد. «منصور حلاج به‌زودی سهل را رها کرد، در بیست‌سالگی به بصره رفت و شاگرد مدرسهٔ حسن بصری شد» (ماسینیون، ۱۳۴۸: ۲۰). پس از این واقعه حلاج به سوی عمرو بن عثمان مکی می‌رود؛ در سال ۲۷۰ هجری در نخستین حج خود که همراه با ریاضت‌های طاقت‌فرسا بود و عمرو مکی آن را ناخوش می‌داشته است از او جدا می‌شود (ماسینیون و کراوس، ۱۳۹۴: ۲۷ و ۲۸). در بازگشت به بغداد، جنید او را طرد می‌کند (رک: هجویری، ۱۳۸۴: ۲۳۰) و بدین ترتیب او بدون استاد به سیر و سلوک خود ادامه می‌دهد. از این‌جا می‌توان جنبهٔ رمزی «وقت سحر» را دریافت و آن را به ابتدای زندگی حلاج و جداشدنش از سلک صوفیان بغداد تأویل کرد:

از میان حلقهٔ مردان دین در میان حلقهٔ زنار شد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۹۴)

اما پاسخ این سؤال را که چرا عطار از حلاج با عنوان پیر ما یاد می‌کند در انتهای غزل می‌توان دید. تمام غزل یک سیر داستانی از زندگی حلاج را به زبانی نمادین ـاز قطع پیوند با تصوف مدرسی تا نردبانِ دارـ ترسیم می‌کند: در بیت زیر احتمالاً به داستان بازار قطیعهٔ بغداد اشاره می‌کند:

اوفتان خیزان چو مستان صبوح جام می بر کف سوی بازار شد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۹۴)

در وقایع زندگی حلاج چنین آمده است:

«ابوالحسن علی بن احمد بن مردویه گوید: حلاج را در بازار قطیعهٔ بغداد گریان دیدم که سه بار با فریاد گفت: ای مردم مرا از دست خدا برهانید» (ماسینیون و کراوس، ۱۳۹۴: ۲۰ و ۲۱). همچنین در خبری دیگر از حسین بن حمدان می‌خوانیم که حلاج روزی در بازار بغداد سخنانی عجیب بر زبان می‌راند که در ضمن آن به سرنوشت خود اشاره می‌کند و می‌گوید: «مرگ من بر آیین صلیب خواهد بود» (همان: ۴۸). راوی به دنبال حلاج به خانهٔ او می‌رود و چنین ادامه می‌دهد: «چون سلام نماز را گفت از او پرسیدم: ای شیخ! در بازار سخنانی کفرآمیز بر زبان راندی و اینجا در نماز قیامت به پا کردی، مقصود تو چیست؟ ... الخ» (همانجا).

عطار در ادامهٔ غزل از اختلافی که در میان مسلمانان دربارهٔ او به وجود آمد سخن می‌گوید:

غلغلی در اهل اسلام اوفتاد کای عجب این پیر از کفار شد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۹۴)

احمد جام در این باره به‌روشنی گفته است: «همهٔ ائمهٔ وقت، خط کفر بر او کشیدند»[۵] (احمد جام به نقل از میرآخوری، ۱۳۷۹: ۲۳۴). گفتنی است ماسینیون که ظاهراً به نسخه‌ای از کتاب *حکایات المشایخ جعفر خلدی* دسترسی داشته است از قول وی دربارهٔ حلاج می‌نویسد: «وی کافر و بی‌دین است» (ماسینیون، ۱۳۶۲: ۴۰۹ و ۴۱۰). آنگاه به ماجرای انبوه‌شدن مردم و سنگسار حلاج پای چوبهٔ دار اشاره می‌کند:

این بگفت و آتشین آهی بزد وآنگهی بر نردبان دار شد

از غریـــــب و شـــــهری و از مـــــرد و زن سـنگ از هـــر ســـو بـــر او انبـــار شـــد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۹۴)

عطار خود در *تذکرةالاولیاء* این واقعه را چنین نقل کرده است: «پس هر کسی سنگی می‌انداختند. شبلی موافقت را گلی انداخت» (عطار نیشابوری، ۱۹۰۵: ۱۴۳).

با این شواهد حتی اگر در انتهای غزل به نام حلاج تصریحی صورت نمی‌گرفت خوانندهٔ هشیار، خود به این امر پی می‌برد:

قصـــهٔ آن پیـــر حـــلاج ایـــن زمـــان انشـــــراح ســـــینهٔ ابـــــرار شـــــد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۹۵)

روایت عطار سیری حلقوی دارد؛ او اگرچه سیر حرکت حلاج را از ابتدا تا انتها بیان می‌کند، اما از همان نخست او را پیر خطاب می‌کند تا نشان دهد که از راهبر معنوی خود سخن می‌گوید:

در درون ســـــــینه و صـــــــحرای دل قصـــــهٔ او رهبـــــر عطـــــار شـــــد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۹۵)

چنان‌که گذشت عطار در چهارده غزل از پیر ما سخن گفته است که غیر از غزل فوق، تنها در یک غزل دیگر نشانه‌ای صریح در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که ذهن او را به سمت داستان حلاج متوجه کند:

پیـــر مـــا بـــار دگـــر روی بـــه خمّـــار نهـــاد خـط بـه دیـن بـر زد و سـر بـر خـط کفـار نهـاد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۲۰)

اگرچه در ادامه نشانه‌هایی همچون آتش‌زدن خرقه و در حلقهٔ زنار نهادن آن، رفتن به دیر مغان و دُرد خمّار نوشیدن (رک: همانجا) با داستان شیخ صنعان تناسب دارد، اما پس از گفت‌وگویی که میان عطار و پیر در می‌گیرد در یکی از این گفت‌وگوها از اناالحق و روی سوی دار نهادن پیر سخن می‌رود:

بـــاز گفـــتم کـــه انـــاالحق زده‌ای ســـر در بـــاز گفـــــت آری زده‌ام روی ســـــوی دار نهـــــاد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۲۱)

اگر غزلیاتی که عطار در آن از پیر ما یاد می‌کند محدود به همین دو مورد بود - فارغ از نشانه‌هایی که در غزل فوق با داستان شیخ صنعان تناسب دارد - استدلال پورجوادی پذیرفتنی می‌نمود، اما باید دیگر موارد را هم از نظر گذراند.

اولین مورد غزلی است که بین «پیر» و «ما» که در جایگاه ردیف واقع شده است، صفت «دُردآشام» فاصله انداخته است، اما نمی‌توان به این دلیل از آن چشم پوشید:

بار دگر شور آورید این «پیر دُردآشام ما» صد جام بر هم نوش کرد از خون دل بر جام ما

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۲۰)

در ادامهٔ غزل تعابیری همچون از کعبه در خمّار شدن، در کفر دین‌دار شدن و بیزاری از اسلام (بیت دوم)، استاد کم‌زن شدن، رستن از نام و ننگ (بیت چهارم) و در پایان یادکردن از دیر مغان (بیت هشتم) یادآور داستان شیخ صنعان است. گفتنی است عطار در داستان شیخ صنعان از او با عنوان «پیر اوستاد» یاد کرده است:

آخـــــر از ناگـــــاه پیـــــر اوســـــتاد　　بـــا مریـــدان گفـــت کـــارم اوفتـــاد

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۸۷)

در غزلی دیگر «وشاقی اعجمی با دشنه در دست» در میان خرقه‌پوشان می‌آید و ناگه بی توجه به دیگر خرقه‌پوشان حاضر:

بـــزد یـــک دشـــنه بـــر دل پیـــر مـــا را　　دلـــش بگشـــاد و زنـــاریش بربســـت

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۱۲۰)

وشاق اعجمی پس از این کار ناپیدا می‌شود و پیر همچون آتش‌پاره‌ای درمی‌جهد و دریاهای اسرار را می‌نوشد، خودی او به کلّی فرومی‌ریزد و از خودبینی می‌رهد (بیت ۵ تا ۷)؛ نشانه‌هایی همچون «وشاق اعجمی» و «رهایی از خودبینی» با داستان شیخ صنعان تناسب دارد.

در غزلی دیگر عطار خراباتی را پر از رندان سرمست تصویر می‌کند که «ز سرمستی همه نه نیست و نه هست» (همان: ۷۶). این رندان سرمست همه در کافری دست برآورده و فارغ از امروز و فردا و آزاد از هشیار و مست‌اند. ناگهان پیر وارد می‌شود:

مگـــر افتـــاد پیـــر مـــا بـــر آن قـــوم　　مرقـــع چـــاک زد زنـــار دربســـت

(همانجا)

آنگاه به یقین می‌رسد، فقرش درست می‌شود و توبه می‌کند (بیت پنجم). سپس یک سیاهی که در هر دو جهان بود فرود می‌آید و در جان او می‌نشیند و نقاب جان او می‌شود تا بدین ترتیب پیر در کفر پیوندد. پس از آن همچون آب خضر در تاریکی می‌افتد و خلق و او از یکدیگر می‌رهند (بیت ۶ تا ۸). در اینجا نیز چاک زدن مرقع، زنار دربستن، پیوستن به کفر و رهایی از خلق -رد و قبول خلق- با احوال شیخ صنعان متناسب است. شاهد دیگر غزلی است که در آن پیر ما از همان مطلع غزل وارد داستان می‌شود:

بـار دگـر پیـر مـا رخـت بـه خمّـار بـرد　　خرقـه بـر آتـش بسـوخت دسـت بـه زنـار بـرد

دینِ به تزویـر خـویش کـرد سـیه‌رو چنانـک　　بـر سـر میـدان کفـر گـوی ز کفـار بـرد

نعـرهٔ رنـدان شـنید راه قلنـدر گرفـت　　کـیش مغـان تـازه کـرد قیمـت ابـرار بـرد...

(همان: ۱۴۶)

پیر سپس «در بر دین‌دار دیر» قماری می‌کند و دین نودسالهٔ خویش را از کف می‌دهد. دُرد خرابات می‌خورد و ذوق عشق را می‌یابد و عقل را به یک‌سو می‌نهد. این می، می تحقیق است که او را زندان طبیعت بیرون می‌آورد و با اسرار آشنا می‌سازد (بیت ۴ تا ۶) به نظر نمی‌رسد که نیازی به توضیح بیشتر وجود داشته باشد؛ زیرا در این غزل ذهن مخاطب جز به شیخ صنعان متوجه نمی‌شود.

شاهد دیگر از وجود پیر ما در غزلیات عطار:

شـکن زلـف چـو زنـار بـتم پیـدا شـد　　پیـر مـا خرقـهٔ خـود چـاک زد و ترسـا شـد

عقـل از طـرهٔ او نعـره‌زنـان مجنـون گشـت　　روح از حلقـهٔ او رقـص کنـان رسـوا شـد

تـا کـه آن شـمع جهـان پـرده برافکنـد از روی　　بـس دل و جـان کـه چـو پروانـهٔ نـا پـروا شـد

(همان: ۱۹۲)

بیت سوم این غزل تداعی‌گر لحظهٔ رویارویی شیخ صنعان با دختر ترسا در *منطق‌الطیر* است:

دختـــر ترســـا چـــو برقـــع برگرفـــت　　بندبنـــد شـــیخ آتـــش درگرفـــت

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۸۷)

عطار بار دیگر یکی از غزلیات خود را با پیر ما چنین آغاز می‌کند:

بـار دگـر پیـر مـا مفلـس و قـلاش شـد　　در بُـن دیـر مغـان ره‌زن اوبـاش شـد

میکـدهٔ فقـر یافـت خرقـهٔ دعـوی بسـوخت　　در ره ایمـان بـه کفـر در دو جهـان فـاش شـد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۲۰۰)

او با این کار مدعیان را رسوا می‌کند و آنان را به زهد بی‌معرفت خود آگاه می‌کند (بیت سوم)؛ این تعبیر می‌تواند ناظر به گستاخی‌های مریدان نسبت به شیخ صنعان باشد که می‌کوشیدند شیخ را به راه صلاح راهنمایی کنند! دو بیت نخست نیز یادآور رفتن شیخ صنعان به میکدهٔ ترسایان و خرقه سوختن اوست. برای پرهیز از اطناب ابیاتی که در دیگر غزلیات عطار از پیر ما سخن گفته شده است و نشانه‌های مرتبط با داستان شیخ صنعان در آن غزلیات نقل می‌شود:

پیـر مـا از صـومعه بگریخـت در میخانـه شـد　　در صف دُردی‌کشان دُردی‌کش و مردانـه شـد

بـر بسـاط نیسـتی بـا کـم‌زنـان پـاک‌بـاز　　عقـل انـدر باخـت وز لایعقلـی دیوانـه شـد

(همان: ۲۰۹)

غزلی دیگر:

پیـــر مـــا مـــی‌رفـــت هنگـــام ســـحر　　اوفتـــادش بـــر خرابـــاتی گـــذر

نالـــهٔ رنـــدی بـــه گـــوش او رســـید　　کـــای همـــه سرگشـــتگان را راهبـــر...

(همان: ۳۲۴)

رند سخنانی بر زبان می‌راند و شیخ با شنیدن این سخنان از خود بی‌خود می‌شود:

ایـــن ســـخنها همچـــو تیـــر راســـت‌رو　　بـــر دل آن پیـــر آمـــد کـــارگر

دُردیـــی بســـتد از آن رنـــد خـــراب　　درکشـــید و آمـــد از خرقـــه بـــه در...

گـــر چـــه پیـــر راه بـــودم شصـــت ســـال　　مـــی‌ندانســـتم در ایـــن راه ایـــن قـــدر

هـــر کـــرا از عشـــق دل از جـــای شـــد　　تـــا ابـــد او پنـــد نپـــذیرد دگـــر

(همانجا)

غیر از دُردنوشی پیر ما و به‌در آمدن او از خرقه، تعبیر «پیر راه بودم شصت سال» یادآور ابیات آغازین داستان شیخ صنعان است:

شـــیخ بـــود او در حـــرم پنجـــاه ســـال　　بـــا مریـــدی چارصـــد صـــاحب کمـــال

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۸۶)

عطار در غزلی دیگر از ترسابچه‌ای سخن می‌گوید و اوصاف او را در چند بیت ادامه می‌دهد تا این‌که پیر ما از راه می‌رسد:

ترسابچه‌ای دیدم زنار کمر کرده / در معجزهٔ عیسی صددرس ز بر کرده
با زلف چلیپاوش بنشسته به مسجد خوش / وز قبلهٔ روی خود محراب دگر کرده...
دوش آمد پیر ما در صومعه بُد تنها / گفت ای ز سر عُجبی در خویش نظر کرده...
برخیزی اگر مردی در شیوهٔ ما آیی / تا شیوهٔ ما بینی در سنگ اثر کرده
یک دُردی درد ما در عالم رسوایی / صد زاهد خودبین را با دامن تر کرده ... الخ

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۸۲)

عطار تصویر آغازین غزل فوق را در جای دیگر تکرار می‌کند و این‌بار ترسابچه را روی‌درروی شیخ می‌نشاند:

ترسابچه‌ای شنگی زین نادره دلداری / زین خوش‌نمکی شوخی زین طرفه جگرخواری...
آمد بر پیر ما می در سر و می در بر / پس در بر پیر ما بنشست چو هشیاری

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۶۳۸)

پیر پس از ملامت‌هایی که از زبان ترسابچه می‌شنود، مِی می‌نوشد و بی‌خود می‌شود:

کاریش پدید آمد آن پیر نود ساله / برجست و میان حالی بربست به زناری
در خواب شد از مستی بیدار شد از هستی / از صومعه بیرون شد بنشست چو خمّاری

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۶۳۹)

غزلی دیگر:

ترسابچه‌ای به دلستانی / در دست شراب ارغوانی...
آمد بنشست و پیر ما را / بنهاد محک به امتحانی
القصه چو پیر روی او دید / از دست بشد ز ناتوانی
دُردی ستد و درود دین کرد / یارب ز بلای ناگهانی...

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۲۸۶)

برخلاف دیگر نمونه‌ها در این غزل پیر ما پس از دلالت ترسابچه به راه فنا، جان می‌دهد؛ اما غزل پایانی عطار دربارهٔ پیر ما روایتی است کاملاً مطابق با سرگذشت شیخ صنعان:

نگاری مست لایعقل چو ماهی / درآمد از در مسجد پگاهی...
ز هر مویی که اندر زلف او بود / فرو می‌ریخت کفری و گناهی
درآمد پیش پیر ما به زانو / بدو گفت ای اسیر آب و جاهی
فسردی همچو یخ از زهد کردن / بسوز آخر چو آتش گاه‌گاهی
چو پیر ما بدید او را برآورد / ز جان آتشین چون آتش آهی
ز راه افتاد و روی آورد در کفر / نه رویی ماند در دین و نه راهی...

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۲۸۶)

عطار غزلی نیز دارد که در آن از پیر من سخن می‌گوید:

دی پیر من از کوی خرابات برآمد / وز دلشدگان نعرهٔ هیهات برآمد...

دین داشت و کرامات و به یک جرعه می عشق بی‌خود شد و از دین و کرامات برآمد

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۲: ۲۲۱)

دربارهٔ کرامات شیخ صنعان، عطار در منطق‌الطیر چنین سروده است:

موی می‌بشکافت مرد معنوی در کرامات و مقامات قوی

هر که بیماری و سستی یافتی از دم او تندرستی یافتی

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۸۶)

اگر تمام غزلیات عطار را که در آن از پیر ما من سخن گفته شده است ـ و نه مواردی گزینشی ـ به دقت بررسی کنیم، شکی باقی نمی ماند که حرکت از مسجد به میخانه در غزل عطار در اکثر موارد با نشانه‌های موجود در داستان شیخ صنعان انطباق دارد؛ این در حالی است که خود عطار در دو غزلی حلاج را پیر ما معرفی کرده است از «دار» سخن می‌گوید و این باهم آیی مبتنی بر تداعی است که در آثار شعرای پس از عطار همراه با حلاج همواره به چشم می‌خورد. این نکته را نیز باید افزود که عطار در مواردی دیگر سخن از پیر مرقع‌پوش، پیر قوم و پیر فوطه‌پوش، پیر یگانه، پیر مناجاتی و... کرده است.

۲-۲. چهار غزل هم‌زمینه

در دیوان شاعران دورهٔ تلفیق غزلیات فراوانی یافت می‌شود که از نظر وزن، قافیه و ردیف مشابه هستند. افزون بر اشتراک وزن، قافیه و ردیف در بعضی غزلیات شباهت‌های مضمونی و تصویری فراوانی نیز میان ابیات یافت می‌شود که به‌صورت جداگانه مورد پژوهش قرار گرفته است. در میان این شباهت‌های مضمونی، تصویری، وزنی و... هم زمینه بودن چهار غزل با اشتراک مضمونی و تصویری در بیت مطلع جالب توجه است. از رهگذر تحلیل تصاویر و شکل روایت این غزلیات مشخص می‌شود که تصویر پیر ما در غزل حافظ، یک تصویر انتزاعی نیست که از یک غزل عطار به درون غزل حافظ پرتاب شده باشد بلکه تصویری است با مختصات معین که هر چهار غزل مورد بحث گزارشی مشابه از آن ارائه می کنند. شاهد ما بر این مدعا در گلشن راز نیز موجود است؛ شیخ محمود شبستری (م. ۷۴۰ هـ ق) شاعری است که از نظر زمانی هم‌عصر با خواجوی کرمانی (م. ۷۵۳ هـ ق) و تا حدودی سلمان ساوجی (م. ۷۷۸ هـ ق) است. شبستری پس از پاسخ به پرسش‌هایی دربارهٔ خرابات، بت و زنار و ترسایی اشاراتی در این زمینه مطرح می‌کند. وی در بخشی که با عنوان «تمثیل» پس از «اشارت به ترسایی [و دیر]» سروده شده است از پیر ما سخن می‌گوید:

حنیفی شو ز قید هر مذاهب درآ در دیر دین مانند راهب

تو را تا در نظر آثار غیر است اگر در مسجدی آن عین دیر است

چو برخیزد ز پیشت کسوت غیر شود بهر تو مسجد صورت دیر

نمی‌دانم به هر حالی که هستی خلاف نفس وارون کن که رستی

بت و زنار و ترسایی و ناقوس اشارت شد همه بر ترک ناموس

اگر خواهی که گردی بندهٔ خاص مهیا شو برای صدق و اخلاص

برو خود را ز راه خویش برگیر به هر لحظه درآ ایمان ز سر گیر

به باطن نفس ما چون هست کافر / مشو راضی بدین اسلام ظاهر
ز نو هر لحظه ایمان تازه گردان / مسلمان شو مسلمان شو مسلمان
بسی ایمان بود کز کفر زاید / نه کفر است آن کز او ایمان فزاید
ریا و سُمعه و ناموس بگذار / بیفکن خرقه و بربند زنار
چو پیر ما شو اندر کفر فردی / اگر مردی بده دل را به مردی
مجرد شو ز هر اقرار و انکار / به ترسازاده ده دل را به یکبار

(شبستری، ۱۳۶۸: ۱۰۶ و ۱۰۷)

۲-۲-۱. غزل خواجوی کرمانی

خرقه رهن خانهٔ خمّار دارد پیر ما / ای همه رندان مرید پیر ساغرگیر ما
گر شدیم از باده بدنام جهان تدبیر چیست؟ / همچنین رفته است در عهد ازل تقدیر ما

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۷۳)

مطلع غزل خواجو در شناساندن مدلول پیر ما بسیار تعیین کننده است. در اینجا هیچ حرکتی از مسجد سوی میخانه وجود ندارد و پیر ما از همان ابتدای غزل خرقه‌اش را رهن خانهٔ خمّار قرار داده است و همهٔ رندان نیز ـ که نماد لاابالی‌گری و پشت پا زدن به رسوم عرفی هستند ـ مرید این پیر ساغرگیر هستند. مصرع دوم بیت دوم نیز همچون مطلع غزل خواجو مورد توجه حافظ قرار گرفته است و این نکته نشان می‌دهد که حافظ در سرودهٔ خویش به غزل خواجو نظر داشته است. در این غزل نشانه هایی همچون خرقه رهن خانهٔ خمار داشتن، ساغرگیر بودن پیر و تسلیم‌بودن در برابر تقدیر ازلی ـ که از زبان شیخ صنعان در منطق‌الطیر ذکر شده است (عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۹۰، بیت ۱۳۰۳) ـ سیمای شیخ صنعان را فرایاد می‌آورد.

۲-۲-۲. غزل سلمان ساوجی

ره خرابات است و دُرد سالخورده پیر ما / کس نمی‌داند به غیر از پیر ما تدبیر ما
خاک را خاصیت اکسیر اگر زر می‌کند / ساقیا می دِه که ما خاکیم و می اکسیر ما
ما که از دور ازل مستیم و عاشق تا کنون / غالباً صورت نبندد بعد از این تغییر ما

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۲۴۳)

مطلع غزل سلمان نیز همچون مطلع غزل خواجو گویی از زبان مرید روشن‌بین شیخ صنعان است که عطار او را «یار چست، بس بیننده و بس راهبر» (رک: عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۹۷) خطاب می کند. این مرید که از همه کس بر احوال شیخ آگاه‌تر بود دیگر مریدان را چنین مؤاخذه می کند:

گر شما بودید یار شیخ خویش / یاری او از چه نگرفتید پیش...
چون نهاد آن شیخ بر زنار دست / جمله را زنار می‌بایست بست

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۹۷)

۲-۲-۳. غزل ناصر بخارایی

مایل عشق خرابات (جوانان[۶]) است عقل پیر ما / تا چه آرد بر سر ما پیر بی تدبیر ما

من به جز تقدیر تدبیری ندارم عشق را این چنین رفته است گویی در ازل تقدیر ما

(بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۶۷)

اگرچه در مطلع این غزل کنایه‌ای به پیر وجود دارد بهتر است تعبیر «پیر بی‌تدبیر» را دربارهٔ «عقل» دانست که در مصرع اول با صفت «پیر» توصیف شده است. مطلع غزل زبان حال مریدان خام شیخ صنعان است؛ مریدانی که بی‌وقفه شیخ را سرزنش می‌کردند و از ترس نام و ننگ با او به مجادله می‌پرداختند:

بود یاری در میان جمع چست پیش شیخ آمد که ای در کار سست
می‌رویم امروز سوی کعبه باز چیست فرمان باز باید گفت راز
یا همه همچون تو ترسایی کنیم خویش را محراب رسوایی کنیم

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۹۶)

۲-۲-٤. غزل حافظ شیرازی

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما
ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم چون روی سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما
در خرابات مغان ما نیز هم منزل کنیم[۷] کاین چنین رفته است در عهد ازل تقدیر ما

(حافظ، ۱۳۷۸: ۸۸)

مطلع این غزل نیز همچون مطلع خواجو و سلمان از زبان مرید صادق شیخ صنعان است. آغاز غزل حافظ با یک ارجاع زمانی است درحالی‌که در هیچ یک از سه غزل قبل چنین چیزی وجود ندارد. در واقع حافظ از همان ابتدا روایت‌گری می‌کند. او چیزی را روایت می‌کند که در زمانی مشخص اتفاق افتاده است و خود شاهد آن بوده است. وی با ایجاد دوگانه‌ی «مسجد و میخانه» و سیری که پیر ما در پیش گرفته است علاوه بر این‌که این دو مکان و به تبع آن ساکنانش را در تقابل قرار می‌دهد به نوعی از دو نوع عبادت عاشقانه و زاهدانه سخن می‌گوید. در مصرع دوم او یاران طریقت را مورد خطاب قرار می‌دهد و از آن‌ها چارهٔ کار را می‌پرسد. چنانکه دیده می‌شود حافظ همچون خواجو خود را درگیر دوگانه‌ی تقدیر و تدبیر و قافیه‌اندیشی و تناسب‌اندیشی نکرده است؛ زیرا ذهن او درگیر حادثه‌ای است که هرگونه بازی‌های زبانی و بدیعی را پس زده است.

پرسش حافظ از مریدان پرسشی نیست که در آن پاسخی مطالبه شده باشد؛ زیرا خود در بیت بعد به‌طور ضمنی به مریدان اعلام می‌کند که در پیروی از پیر، آنان باید راهی خانهٔ خمّار شوند. آنچه در مصرع اول بیت دوم آمده است می‌تواند بر مبنای «ایهام گونه‌گون‌خوانی» (برای تفصیل بیشتر در این باره رک: دادبه، ۱۳۷۰: ۲۶-۴۱) به دو شکل در معنای بیت دخیل شود و این مسأله به سبب قرار گیری خاص کلمهٔ «چون» در انتهای مصرع اول بیت است.

۱. «ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم، چون / روی سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما»: چون پیر ما به جانب خانه‌ی خمّار رفته است، ما دیگر نمی‌توانیم رو به سوی کعبه کنیم؛ زیرا ما مریدان او هستیم و فعل که او انجام می‌دهد در نظر دیگران فعل مریدان نیز هست؛

۲. «ما مریدان روی سوی کعبه چون آریم چون / روی سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما»: پیر ما روی سوی خانهٔ خمّار

دارد و اگر ما خود را مرید او می دانیم باید همچون او عمل کنیم در غیر این صورت نمی توانیم روی به سوی کعبه کنیم؛ زیرا او کاردیده و راه‌آزموده است.

این دو شکل قرائت که هر دو می تواند صواب باشد، یادآور پریشانی و دودستگی مریدان شیخ صنعان در مواجهه با کار اوست (رک: عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۹۶ تا ۲۹۸) بافت سخن حافظ به گونه‌ای است که کاملاً این دو دستگی را فرایاد می‌آورد و به نوعی مریدانی را که به آن‌ها خطاب می کند در گزینش یکی از این دو معنی و به تبع آن دو روش آزاد می گذارد.

نکتهٔ دیگری که در این بیت جالب توجه است عبارت «روی سوی قبله آوردن» و «روی سوی خانهٔ خمّار داشتن» است. ترکیب الفاظ به گونه‌ای است که این دو عمل به نوعی در تقابل با یکدیگر قرار بگیرند. در اینجا روی سوی کعبه آوردن و روی سوی خانهٔ خمّار داشتن دو عمل جمع‌ناشدنی هستند.

روی سوی خانهٔ خمّار داشتن پیر به معنای حرکت پیر به سوی میخانه نیست، بلکه اینجا خانهٔ خمّار «بدیل» قبلهٔ کعبه است. پیر ما از این به بعد قبلهٔ خود را خانهٔ خمّار قرار داده است و قبله در این بیت همان مسجدی است که در بیت مطلع از آن سخن رفت و می دانیم که پیر در همین مسجد است که روی سوی قبله داشته است و حال با درآمدن از آن و رفتن به میخانه، روی به سوی خانهٔ خمّار است. پیر ما قبله گردانیده است:

ساقیا ساغر است قبلهٔ ما خیز تا قبله را بگردانیم

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۴۹۰)

به این ترتیب «روی سوی قبله آوردن مریدان» به معنای بازگشتن آنان به کعبه و رفتن به بیت‌الله الحرام نیست، بلکه به دلالت ثانوی آن یعنی عبادت کردن است. حال که پیر ما، قبله گردانیده است روی سوی کعبه داشتن مریدان در واقع پشت کردن به قبله است؛ زیرا:

چو پیر سالک عشقت به می حواله کند بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش

(حافظ، ۱۳۷۸: ۳۴۵)

۲-۳. در جستجوی پیر ما

آنچه مخاطب در اولین خوانش با آن روبه‌رو می شود همان مصرع نخست و روایت آمدن پیر از مسجد به میخانه است. واقعه ای رخ داده و حافظ آن را در کمترین واحد گفتاری ممکن عرضه کرده است. در ذهن خوانندهٔ آشنا به سنت شعری قرن هشتم با توجه به غزل‌های مشابه خواجو، سلمان و ناصر بی‌هیچ کوششی ابتدا داستان شیخ صنعان تداعی می‌شود. کسب تکلیف از مریدان دیگر و به نوعی استیضاح آن‌هاست. در این خبر یک‌مصرعی نه سخنی از دختر ترسا وجود دارد و نه از سجده کردن بر بت و نه از قرآن‌سوزی و نه حتی از می‌خواری. سخن در باب مریدان شیخ صنعان است و سرگشتگی آنان میان این‌که از شیخ خود پیروی کنند یا به فکر نام و ننگ باشند.

برخی از محققان همچون پورجوادی و حمیدیان معتقدند که در اینجا معانی مسجد و میخانه نمادین و رمزی هستند.

همین تفسیر بیش از آن‌که نتیجهٔ تأمل و تعمق در همین یک‌مصرع و ابیات پس از آن باشد نشانی از حضور مضمون پرتکرار و محبوب غزلیات عرفانی است که همان مضمون نیز برآمده از داستان پر رمز و راز شیخ صنعان

است. در واقع معانی رمزی و نمادین مندرج در داستان شیخ صنعان است که به حافظ اجازه می‌دهد بسیاری از توضیحات و نشانه‌های ارجاع‌دهنده را حذف کند و روایت خود را به موجزترین شکل ارائه دهد؛ اما معانی رمزی و نمادین مسجد و میخانه در داستان شیخ صنعان، خود برآمده از موقعیت داستان در منظومهٔ *منطق‌الطیر* است؛ یعنی جایی که از عشق سخن می‌رود. فراافکندن این معنی به داستان پرشور حلاج آن هم با استناد به این‌که پیر ما در غزلی از عطار صراحتاً حلاج معرفی شده است یک برداشت منقطع از زمینهٔ اصلی است. لازمهٔ آن‌که مسجد و میخانه را رمز تصوف عابدانه و عاشقانه بدانیم آن است که پیش‌تر در داستان حلاج چنین سیر واقعی و به دور از رمزپردازی وجود داشته باشد. منطقی نیست که شاعر بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای واقعه‌ی زندگی حلاج را از تصوف عابدانه به عاشقانه به شکل رفتن از مسجد به میخانه روایت کند؛ افزون بر این‌که حلاج هیچ‌گاه در سلک تصوف عابدانه جای نگرفت که چنین سیری موجه جلوه کند. عطار در غزلیات بسیاری چنین سیری را ترسیم کرده است و در اکثر آن‌ها یک زیبارو، ترسابچه، مغبچه و... علت انگیزش قهرمان روایت می‌شود؛ طرحی که به وضوح برگرفته از ماجرای شیخ صنعان است.

اگرچه در غزل مذکور از عطار نیز همچون غزل پیر ما از حافظ سخنی از زیبارویان نیست و این مسأله چالش‌برانگیز است، آنچه تأویل پیر ما به حلاج را با تضعیف می‌کند ماجرای یاران طریقت و مریدان است. در داستان زندگی حلاج از تعداد مریدان ـ چهارصد نفر ـ او سخن گفته شده است (رک: عطار نیشابوری، ۱۹۰۵: ۱۳۸)، اما این مریدان نقش مهمی در داستان زندگی او ندارند و بعید نمی‌نماید که اساساً ساخته و پرداختهٔ ذهن افسانه‌پرداز صوفیه یا قلم مغرض تاریخ‌نویسان حکومتی باشد. باری، عطار شیخ صنعان را چنان تصویر کرده است که گویی هیچ جدال درونی با خویش ندارد و نقش این کشمکش بر عهدهٔ مریدان گذاشته می‌شود. تعصب متشرعانهٔ آن‌هاست که تقابل مسجد و میخانه را عمیق‌تر می‌کند؛ زیرا بدون این مریدان که همراه شیخ صنعان به روم آمده‌اند بسیاری از نشانه‌های رمزی تعبیه‌شده در داستان محقق نمی‌شود. مریدان در سرنوشت شیخ شریک‌اند؛ آن‌ها رمز عقل مصلحت اندیشی هستند که در جدال با نیروی عشق قرار دارد و همین جدال است که در سطح روایت تبدیل به گفت‌وگو و مناظره می‌شود. برخی از محققان هم معتقدند که مریدان را «می‌توان نمونهٔ صوفیان جزم‌اندیش و زاهدان ظاهربین قرن ششم و برش کوچکی از جامعهٔ عصر عطار شناخت... آن‌ها از زاویهٔ کاملاً مخالف با دیدگاه شیخشان به جهان و آنچه در اوست می‌نگرند» (مالکی، ۱۳۸۰: ۵۹).

دیگر دلیلی که می‌توان در رد ادعای کسانی که حلاج را پیر ما در این غزل می‌دانند، اقامه کرد این است که حلاج در سنت تصوف اسلامی و شعر عرفانی پیش و پس از حافظ، نماد عاشقانی است که از شدت محبت توان نگاه‌داشتن راز ندارند و اسرار را هویدا می‌کنند. حافظ هم خود چندین‌بار حلاج را به این صورت در شعر خود احضار کرده است[۸]. نکتهٔ قابل تأمل دیگر این است که نمی‌توان پیر ما را در این شعر حافظ همان پیر مغان بدانیم که بنابر نظر پورنامداریان تلفیقی از حلاج و شیخ صنعان است (رک: پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳۱)؛ زیرا در هیچ‌یک از ابیات حافظ دربارهٔ پیر مغان، سیر حرکت از مسجد به سوی میخانه وجود ندارد؛ پیر مغان، سالخورده‌پیر خرابات‌پرور است.

اما نشانهٔ دیگری نیز با توجه به غزلیات چهارگانهٔ پیر ما وجود دارد که می‌تواند دلیلی دیگر بر این نکته باشد که

پیر ما در این غزل همان شیخ صنعان است. با توجه به تقدم خواجو بر حافظ، سلمان و ناصر بخارایی محتمل است که خواجو پیش از ایشان چنین غزلی سروده باشد. با محتمل دانستن این فرض مطلع غزل خواجو را بار دیگر از نظر می‌گذرانیم:

خرقه رهن خانهٔ خمّار دارد پیر ما ای همه رندان مرید پیر ساغرگیر ما
گر شدیم از باده بدنام جهان تدبیر چیست؟ همچنین رفته است در عهد ازل تقدیر ما

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۷۳)

جدا از مشابهت مصرع دوم بیت دوم با مصرع دوم از بیت سوم غزل حافظ یعنی:

در خرابات مغان ما نیز هم منزل کنیم کاین چنین رفته است در عهد ازل تقدیر ما

(حافظ، ۱۳۷۸: ۸۸)

که تأثیرپذیری حافظ را از خواجو در سرودن این غزل نشان می‌دهد[۹] مطلع غزل خواجو با اندک تغییری در یکی از ابیات حافظ دیده می‌شود. نکتهٔ مهم این است که بیت مورد نظر تنها جایی است که حافظ در دیوان خود صراحتاً از شیخ صنعان نام می‌برد:

گر مرید راه عشقی فکر بدنامی مکن شیخ صنعان خرقه رهن خانهٔ خمّار داشت

(حافظ، ۱۳۷۸: ۱۵۴)

و جالب این‌که در اینجا هم سخن از مریدان است! چنان‌که در مطلع خواجو هم دیده می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

اسطورهٔ حلاج به‌دلیل پیوندی که با تاریخ دارد در شعر عرفانی فارسی دارای محدودهٔ تصاویر و مضامینی متناسب با همان تاریخ است. هرگونه مضمون‌پردازی بر بنیاد چنین اسطوره‌ای متناسب با روابطی باید که موضوع آن را از زمینهٔ تاریخی‌اش جدا نکند؛ در غیر این‌صورت تصویری که ارائه می‌شود، بیگانه با خاستگاه اصلی آن یعنی تاریخ خواهد بود که بیگانگی مخاطب را با مضمون به دنبال خواهد داشت؛ چنین محدودیت‌هایی در ارتباط با شخصیت‌های تاریخی امری اجتناب‌ناپذیر است. اعتبار مضامینی که مبتنی بر تلمیحات تاریخی آفریده می‌شود تا حد زیادی در گرو وفاداری مضمون و تصویر به ملزومات و زمینه‌های تاریخی آن تلمیح است. این درحالی است که شخصیت‌هایی چون شیخ صنعان که اساساً متشکل از عناصر متعدد و مشترک فرهنگی هستند و به همین دلیل ماهیتی انتزاعی دارند در برابر تصرفات شاعرانه انعطاف‌پذیری بیشتری دارند؛ زیرا مخاطب عهد ذهنی محکمی با خاطرهٔ آن ندارد. از منظری دیگر تصویر شاعرانهٔ چنین شخصیت‌هایی در بافت تاریخی قابلیت بسط بیشتری نسبت به شخصیت‌های تاریخی همچون حلاج دارند به‌گونه‌ای که می‌توانند از زمینهٔ اصلی خود بسی فراتر روند. سیر تاریخی تصاویر داستان شیخ صنعان از شعر عطار تا شعر حافظ که در اکثر موارد بدون تصریح به نام او صورت می‌گیرد و بسط آن در فاصلهٔ تاریخی میان گونهٔ شعر قلندری را که با سنایی تشخص یافته بود، تثبیت کرد. تصویر پر رمز و راز پیر مغان در شعر حافظ بدون شک نتیجهٔ بسط همین تصویر در بافت تاریخی شعر فارسی است. اگر چه خاستگاه تصویر پیر ما را باید در غزلیات قلندرانهٔ عطار و داستان شیخ صنعان جست‌وجو کرد، امکان تحلیل چنین تصویری به‌صورت دقیق بدون توجه به سنت شعری قرن هشتم فراهم نیست. ردیابی سیر تاریخی این تصویر

که در شعر قرن هشتم مهم به‌شمار می‌آید نشان داد که حتی تعبیر پیر ما در شعر قرن هشتم به‌صورت معناداری تحت تأثیر فضای غزلیات قلندرانهٔ عطار است که در آن این تعبیر به کار رفته است. بدین ترتیب مشخص کردن مدلول پیر ما در غزل حافظ علاوه بر این‌که مسبوق به غزلیات عطار است، دارای رابطه‌ای بیناذهنی با شاعران هم‌عصر حافظ نیز هست.

پی‌نوشت‌ها

(۱) ناتالیا چالیسوا در مقالهٔ «معانی مربوط به حلاج در نظم و نثر عطار (تجربهٔ تطبیق و مقایسهٔ دو متن)» که در مجموعه مقالات کنگرهٔ جهانی عطار نیشابوری به انتشار رسیده است با اساس قراردادن غزل «قصهٔ حلاج» در غزلیات عطار معتقد است که در چند غزل عطار «قصهٔ پیر ما» تکرار شده است (سایه در خورشید، ۱۳۷۴: ۳۷) و «این عبارت نه فقط در غزل اصلی، بلکه در دیگر غزلیات عطار نیز مربوط به حلاج و علامت به‌کاربردن معانی آن برای منصور حلاج است» (همان: ۳۹) و به مقالهٔ مارینا ریسنر ارجاع داده است. مارینا ریسنر در مقالهٔ «معانی قصهٔ حلاج در غزلیات عطار» به تأثیر از چالیسوا و با توجه به سابقهٔ پیر ما در غزلی از عطار از پنج غزل با نام «غزلیات حلاجیه» (سایه در خورشید، ۱۳۷۴: ۲۵۷) نام می‌برد و می‌نویسد: «در پنج غزل دیگر که هر کدام هفت تا نُه بیت دارند معانی اساسی غزل اصلی و ترتیب آن تکرار می‌شود. با توجه به این شباهت فرض کردم که نه فقط در غزل اصلی، بلکه دیگر غزلیات هم با قصهٔ حلاج رابطه دارند» (همان: ۲۵۵). با وجود این نویسنده چند جمله بعد اذعان می‌کند که در سه غزل از پنج غزل مزبور هیچ اشاره‌ای به قصهٔ حلاج نشده است و می‌کوشد از رهگذر «شباهت مطالع و ترتیب معانی آن‌ها» (همانجا) این نقیصه را جبران کند. در نهایت کوشش ماریسنر برای گردآوری این معانی ذیل «غزلیات حلاجیه» تکلف‌آمیز است؛ زیرا گاهی برای تأویل اشارات عطار از عبارت «احتمال می‌رود» و «می‌شود فرض کرد» (همان: ۲۵۹) استفاده می‌کند.

(۲) پورنامداریان در دیدار با سیمرغ به شکلی مستدل به این شبهه پاسخ داده است (رک: پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۲۷۱ تا ۲۹۴).

(۳) در اینجا منظور از تلفیق در واقع تلفیق غزل عاشقانه ـ که با سعدی به اوج رسید ـ و شعر عارفانه ـ که با مولانا کمال یافت ـ است که در کنار این دو شیوه غزلیاتی نیز به سبک قلندرانه سرودند (رک: شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۳۰).

(۴) محمدرضا شفیعی کدکنی در مقدمهٔ *منطق‌الطیر* حکایات و سوابق تاریخی مربوط به این واقعه را نشان داده است (عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۱۸۱ تا ۲۰۷). همچنین هرمز مالکی در کتاب *راز درون پرده: هرمنوتیک داستان شیخ صنعان* ریشه‌های تاریخی و نیز اسطوره‌ای این حکایت را کاویده است.

(۵) به‌دلیل دسترسی نداشتن به نسخهٔ کامل انس التائبین شیخ احمد جام به ناچار از منبع دست دوم برای ارجاع استفاده شد.

(۶) در بعضی از نسخ خطی «جوانان» نیز ضبط شده است (رک: ناصر بخارایی، ۱۳۵۳: ۱۶۷، پاورقی).

(۷) این مصرع به‌صورت‌های گوناگونی ضبط شده است، اما به نظر می‌رسد این صورت که ابتهاج آن را برگزیده به صواب نزدیک‌تر است. (دربارهٔ دلایل این رجحان رک: فرزاد، ۱۳۴۹: ۲۹) به این ترتیب بحث‌های دیگر صاحب‌نظران را در این زمینه نقل نمی‌کنیم.

(۸)

گفت آن یار کزو گشت سر دار بلند — جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد
(حافظ، ۱۳۷۸: ۲۱۵)

چو منصور از مراد آنان که بر دارند بردارند — که با این درد اگر در بند درمانند در مانند
(همان: ۲۶۵)

حلاج بر سر دار این نکته خوش سراید — از شافعی نپرسند امثال این مسائل
(همان: ۳۷۷)

(۹) چنان که حمیدیان نیز ضمن نقل ابیاتی از غزل خواجو معتقد است که حافظ غزل خود را از روی غزل خواجو ساخته است و اعلام می‌دارد: «حافظ در این الگوبرداری آشکار، در برابر هریک از این ابیات، بیتی شبیه آن گفته است» (حمیدیان، ۱۳۸۹: ۸۴۷).

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، جلد دوم، تهران: مرکز.
- استعلامی، محمد (۱۳۸۲)، *درس حافظ: نقد و شرح غزل‌های خواجه شمس‌الدین محمد حافظ*، جلد اول، تهران: سخن.
- بخارایی، ناصر (۱۳۵۳)، *دیوان اشعار ناصر بخارایی*، به کوشش دکتر مهدی درخشان، تهران: سلسله انتشارات بنیاد نیکوکاری نوریانی.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۸)، «سابقهٔ پیر ما در غزلی از حافظ»، *جاویدان خرد*، دورهٔ جدید، شمارهٔ سوم.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، *گمشدهٔ لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*، تهران: سخن.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۴)، *دیدار با سیمرغ: شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار*، ویراست ۳، چاپ ششم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۸)، *حافظ*، به سعی سایه، نشر ششم، تهران: کارنامه.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۹)، *شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ*، جلد دوم، تهران: قطره.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۰)، *حافظ‌نامه: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ*، جلد اول، چاپ دوازدهم، تهران: سروش.
- خواجوی کرمانی، کمال الدین ابوالعطا محمود بن علی (۱۳۶۹)، *دیوان اشعار خواجو کرمانی*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چاپ دوم، تهران: پاژنگ.
- دادبه، اصغر (۱۳۷۰)، مقالهٔ «مرگ صراحی، نماز صراحی»، *حافظ‌شناسی*، ج ۱، شمارهٔ ۱۴، ۲۶-۴۱.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱)، *نقد ادبی*، جلد اول، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- *سایه در خورشید*: مجموعه مقالات کنگرهٔ جهانی عطار نیشابوری (۱۳۷۴)، جلد دوم، نیشابور: آیات.
- سلمان ساوجی، خواجه جمال‌الدین (۱۳۸۹)، *کلیات سلمان ساوجی*، مقدمه و تصحیح عباسعلی وفایی، تهران: سخن.
- سودی بسنوی، محمد (۱۳۶۶)، *شرح سودی بر حافظ*، جلد اول، چاپ پنجم، تهران: نگاه.
- شبستری، شیخ سعدالدین محمود (۱۳۶۸)، *گلشن راز*، به اهتمام دکتر صمد موحد، تهران: طهوری.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، *سبک‌شناسی شعر*، چاپ چهارم از ویراست دوم، تهران: میترا.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۳۸۳)، *منطق‌الطیر*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۳۹۲)، *دیوان عطار*، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۹۰۵)، *تذکرة‌الاولیا*؛ تصحیح رینولد آلن نیکلسون، جلد دوم، لیدن: مطبعهٔ لیدن.
- فرزاد، مسعود (۱۳۴۹)، *حافظ: صحت و کلمات و اصالت غزل‌ها* (الف تا پایان ز)، جلد اول، شیراز: دانشگاه پهلوی (کانون جهانی حافظ‌شناسی).
- فلاح‌میبدی، مرتضی (۱۳۸۴)، *بهره‌مندی شاعران از شاعران: از خواجوی کرمانی تا عبدالرحمان جامی*، تهران: قطره.
- ماسینیون، لویی (۱۳۴۸)، *قوس زندگی منصور حلاج*؛ ترجمهٔ عبدالغفور روان فرهادی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

- ماسینیون، لویی (۱۳۶۲)، *مصائب حلاج*، ترجمهٔ ضیاءالدین دهشیری، بی جا: بنیاد علوم اسلامی.
- ماسینیون، ل و کراوس، پ (۱۳۶۷)، *اخبار حلاج*؛ ترجمه و تعلیق سیدحمید طبیبیان، تهران: اطلاعات.
- مالکی، هرمز (۱۳۸۰)، *راز درون پرده: هرمنوتیک داستان شیخ صنعان*، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۳)، *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ‌شناسی*، ویرایش چهارم، تبریز: ستوده.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۴)، *کشف‌المحجوب*، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، چاپ دوم، تهران: سروش.

Refrences

- Ahmadī, bābak. (1991), Sāxtār va Ta'vīle Matn. 2nd Vol. Tehrān: Markaz.
- Attār Neyšabūrī, Farīd al-dīn Mohammad bīn Ebrāhīm. (2004), Manteq al-teyr. Introduction, correction and comments by Mohammad Rezā Shafīeī Kadkanī. Tehrān: Soxan.
- Attār Neyšabūrī, Farīd al-dīn Mohammad bīn Ebrāhīm. (2013), Dīvāne Attār. Ed. By. Taqi Tafazzolī. Tehrān: Elmī va Farhangī.
- Boxārāeī, Nāser. (1974), Dīvāne Aš'āre Nāsere Boxārāeī. Ed. By Dr. Mehdī Deraxšān. Tehrān: Selsele Entešārāte Bonyāde Nīkūkārīe Sanā'eī.
- Dādbeh, Asqar. (1991), "Marge Sorāhī, Namāze Sorāhī" (Sorāhī death ,Sorāhī prayer). Hafez-Šenasi. 1st Vol. No 14, 26- 41.
- Este'lāmī, Mohammad. (2003). Darse Hāfez: Šarh va Naqde Qazalhā-ye Xāje Šams al-dīn Mohammad Hafez. 1st Vol. Tehrān: Soxan.
- Fallāh-Meybodi, Mortezā. (2005), Bahre-mandīe Šāerān az Šāerān: Az Xājū-ye Kermānī tā Abdo al-rahmāne Jamī. Tehrān: Qatre.
- Farzād, Masūd. (1970), Hāfez: Sehhate Kalamāt va Esālate Qazalha (A. to the end of z). 1st Vol. Šīraz: Pahlavi University (World Center for Memory Studies).
- Hāfez, Šams al-dīn Mohammad (1999), Hāfez. Ed. By. Sāyeh. 6th Ed. Tehrān: Kārnāme.
- Hamīdīān, Saeīd. (2010), Šarhe Šoq: Šarh va Tahlīle Aš'āre Hāfez. 2nd Vol. Tehrān: Qatre.
- īrī, Abo al-hasan Alī ebne Ōsmān. (20005), Kašf al-mahjūb. Introduction and correction and comments by Mahmūd Ābedī. 2nd ed. Tehrān: Sorūš.
- Mālekī, Hormoz. (2001), Rāze Darūne Parde: Hermeneutics of Šeyx San'ān's story. Tehrān: Šerkate Sahāmīe Entešār.
- Massignon, L. and Krauss, p. (1988), Axbāre Hallāj (Hallaj News). Translated and suspended by Seyed Hamīd Tabībīān. Tehrān: Ettelā'āt.
- Massignon, Louis (1969), Qose Zendegīe Mansūr al-Hallāj (The arc of Mansour Hallaj's life). Tr. By Abdo al-qafūr Rava-farhādī. Tehrān: Iranian Culture Foundation.
- Massignon, Louis (1983), Masā'ebe Hallāj (a passiond al - Hossayn-ibn-Manssour al-Hallaj). Tr. by Zīyā al-din Dehšīrī. Bija: Islamic Sciences Foundation.
- Mortazavī, Manūčehr. (2004), Maktabe Hāfez: Moqaddame bar Hāfez-šenasi. 4th Ed. Tabrīz: Sotūde.
- Pūr-javādī, Nasr al-lāh. (2009), "Sābeqe-ye Pīre Mā Dar Qazalī az Hāfez". Jāvīdāne Xerad. New Period. No.2.
- Pūr-nāmdārīān, Taqī. (2003), Gomšode-ye Labe Daryā: Ta'ammolī dar Ma'nī va Sūrate Še're Hāfez. Tehrān: Soxan.
- Pūr-nāmdārīān, Taqī. (2015), Dīdār bā Sīmorq: Še're va Erfān va Andīšehā-ye Attār. Third Edition. 6th Ed. Tehrān: Institute of Humanities and Cultural Studies.
- Šabestari, Šeyx Sad al-dīn Mahmūd. (1989), Golšane Rāz. By Dr. Samad Movahed. Tehrān: Tahūrī.
- Šamīsā, Sīrūs. (1991), Seyre Qazal dar Š'ere Fārsī. Tehrān: Ferdos.
- Šamīsā, Sīrūs. (2009), Sabk-Senāsīe Š'er. 4th Ed. Tehrān: Mītrā.
- Sāvojī, Xāje Jamāl al-dīn Salmān. (2010/1389SH). Kollyāte Salmāne Sāvojī. Ed. By. Abbās-

alī Vafāeī. Tehrān: Soxan.
- Sāye dar Xoršīd: Majmūe Maqālāte Kongere-ye Jahānīe Attār (Collection of articles Attār World Congress). (1995), 2nd Vol. Neyšabūr: Āyāt.
- Sūdī Bosnavī, Mohammad. (1987/1366SH). Šarhe Sūdī bar Hāfez. 1st Vol. 5th Ed. Tehrān: Negāh.
- Xājū-ye Kermānī, Kamāl al-dīn Abol-atā Mahmūd bīn Alī. (1990), Dīvāne Aš'āre Xājū-ye Kermānī. Ed. By. Ahmad Soheylī Xānsārī. 2nd Ed. Tehrān: Pāžang.
- Xorramšāhī, Bahā al-dīn (2001), Hāfez -Nāme: Šarhe Alfāz, A'lām, Mafāhīme Kelīdī va Abyāte Došvāre Hāfez. 1st Vol. 12th Ed. Tehrān: Sorūš.
- Zarrin-kūb, Abdo al-hoseyn. (1982), Naqde Adabi. 1st Vol. 3th Ed. Tehrān: Amīr-kabīr.