سابقه «پیر ما» در غزلی از حافظ

نصرالله پورجوادی*

چکیده

حافظ در بیتِ «دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما / چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما» از پیری یاد می‌کند که در ابتدا خراباتی نبوده، بلکه اهل طریقت و مسجد بوده و حال، ناگهان خراباتی شده است. منظور حافظ از این شخصیت که «پیر ما» خوانده شده چه کسی بوده است؟ آیا این پیر، شخصیتی تاریخی و واقعی بوده یا صرفاً شاعر، در عالم خیال خود، او را خلق کرده است؟ برخی از مفسران قدیم و جدیدِ حافظ، مقصود از این پیر را «شیخ صنعان» (در داستان *منطق الطیرِ* عطار) می‌دانند، ولی به دلایل مختلف این تفسیر نمی‌تواند درست باشد. در این مقاله، با توجه به آنچه شاعرانِ عارفِ پیش از حافظ، و به‌ویژه عطار، گفته‌اند و نیز با توجه به دیگر ابیات حافظ، اثبات شده است که مقصودِ حافظ از «پیر ما» حسین بن منصور حلاج است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، «پیر ما»، عطار، حسین بن منصور حلاج.

پیر در غزلیات حافظ شخصیتی است خیالی با صفات گوناگون. گاه نسبت او به میخانه و خرابات و میکده است، و پیر خرابات و پیر می‌فروش و پیر مغان و پیر باده فروش و پیر میکده و پیر پیمانه‌کش خوانده می‌شود، و گاه باصفت دانایی و خردمندی و ارشاد و موعظه‌گری وصف می‌شود و لذا پیر دانا و پیر فرزانه و پیر

* عضو هیأت علمی دانشگاه تهران E-mail: npourjavady@yahoo.com

خرد و پیر صحبت نامیده می‌شود. در ابیات زیر، شاعر از پیری یاد می‌کند که مرشد و راهنمای خود او و دیگر مریدان است.

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 خانه خمّار دارد، پیر ما
در خرابات طریقت نیز هم‌منزل شویم
کاینچنین رفته است در عهد ازل تقدیر ما

اصطلاحاتی چون پیر و یاران طریقت و مریدان به این ابیات، رنگی صوفیانه می‌بخشد و رفتن پیر از مسجد به میخانه را حادثه‌ای غیرمنتظره و بی‌محابا جلوه می‌دهد. پیر در ابتدا خراباتی نبوده، بلکه اهل طریقت و مسجد بوده و حال، ناگهان خراباتی شده است. معنای این حرکت چیست و منظور حافظ از این شخصیت که «پیر ما» خوانده شده چه بوده است؟ آیا این پیر، شخصیتی تاریخی و واقعی بوده یا صرفاً شاعر، در عالم خیال خود، او را خلق کرده است؟ آیا او همان پیر گلرنگ[۱] یا پیر خرد[۲] است، یا با آنها فرق دارد؟ آیا مراد او از پیر همان معنایی است که در فلسفه ابن‌سینا و شیخ اشراق و در اشعار سنایی آمده و به منزله عقل فعّال است که به صورت شخصی نورانی در ساحت ملکوتی دیده می‌شود،[۳] یا شخصیتی است واقعی و تاریخی که به صورتی خیالی در عالم شعر صوفیانه فارسی نزد پاره‌ای از شعرا از جمله خود حافظ بازسازی شده است؟

در پاسخ به سؤال‌های فوق اگر به خود غزل مراجعه کنیم ملاحظه می‌کنیم که قرینه‌ای وجود ندارد تا هویت پیر را برای ما معلوم کند. هیچ اشاره‌ای به این که این پیر شخصیتی واقعی بوده است، در شعر حافظ دیده نمی‌شود. گاهی پیر مظهر فرشته یا عقل فعّال است؛ ولی، پیری که از مسجد سوی میخانه می‌رود چنین نیست. پیر به معنی عقل فعّال به گونه‌ای دیگر خود را به سالک یا نفس ناطقه نشان می‌دهد، و مثلاً در بیرون شهر، در ناکجاآباد، یعنی ورای عالم جسمانی و مکان، دیده می‌شود؛ ولی پیر

حافظ در این غزل کسی است که ابتدا در مسجد بوده و حال از آنجا بیرون آمده و به میخانه روی آورده است. در هیچ یک از داستان‌های تمثیلی، پیری که به معنای عقل فعّال است از مسجد بیرون نمی‌آید.

از آنجا که خود غزل در حلّ مسأله کمکی نمی‌کند، بهتر است به قرائن بیرونی متوسل شویم و ابتدا حدس‌هایی را که پاره‌ای از حافظ‌پژوهان با توجه به این قرائن زده‌اند، بررسی کنیم. یکی از این حافظ‌پژوهان سودی بسنوی (متوفی در حدود سال ۱۰۰۶) است که "دوش" را "دیشب"، "مسجد" را "کعبه"، "میخانه"را "شهر قیصریه" و خود پیر را نیز شیخ صنعان (در داستان *منطق الطیر* عطّار) تفسیر کرده است،[۴] تفسیری که بیش از یک حدس و گمان نیست. پس از سودی، مولانا بدرالدین در *بدر الشروح*[۵] به تفسیر سودی اعتنا کرده و پیر را علی الاطلاق حضرت محمّد (ص) و در عین حال پیر ما را کنایه از شیخ صنعان دانسته است. در میان محققان معاصر، دکتر منوچهر مرتضوی نیز تفسیر سودی را پذیرفته و بر اساس آن درباره شیخ صنعان به‌تفصیل سخن گفته است.[۶] پیش از دکتر مرتضوی، عبدالامیر سلیم،[۷] و پس از او حسینعلی هروی[۸] و رحیم ذوالنور[۹] و محمّد قراگوزلو[۱۰] و تقی پورنامداریان[۱۱] نیز تفسیر سودی را پذیرفته‌اند. تنها دلیلی هم که سودی و پیروان او داشته‌اند ظاهراً بیت زیر از غزل دیگری از حافظ است که می‌گوید:

گـر مرید راه عشقی، فکر بـدنامی مکن
شیخ صنعان خرقه رهن خانه خمّار داشت

در این بیت هرچند که سخن از شیخ و خانه خمّار و پیروی مرید از شیخ به میان آمده است، موضوع رفتن از مسجد به میخانه که موضوع اصلی و کلیدی غزل است مطرح نشده است. رفتن شیخ صنعان به میخانه یا خرقه رهن خانه خمّار داشتن او در غزل حافظ موضوع اصلی نیست. مهم، عمل کردن شیخ، مطابق با خواست و اختیار معشوق است. و لذا پیامی که حافظ در بیت شیخ صنعان به ما داده است یادآوری یکی از آداب مریدی است. می‌گوید همان طور که شیخ صنعان فکر بدنامی نکرد و مطابق خواسته معشوق عمل کرد و حتی شراب نوشید، مرید راه عشق هم باید از

اسارت عقل مصلحت‌اندیش بیرون بیاید و اختیار خود را به دست معشوق الهی بسپارد و از بدنامی و ملامت دیگران باکی نداشته باشد.

امّا در غزل «دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما» مطلب چیز دیگری است. چنانکه بعداً توضیح خواهیم داد، در اینجا سخن بر سر رفتن از یک مقام عرفانی به مقامی دیگر است. به میخانه رفتن شیخ صنعان جنبه رمزی ندارد و لذا فی نفسه کار نامشروع و ناپسندی است. به همین دلیل هم شیخ از این کار بعداً دست برمی‌دارد. امّا رفتن «پیر ما» از مسجد به میخانه، که معنایی کاملاً رمزی دارد، نه‌تنها کار ناپسندی نیست، بلکه مهم‌ترین و حیاتی‌ترین گام در راه توحید است.

به معنای عرفانی «رفتن از مسجد به میخانه»، محمّد صادق علی صاحب رضوی لکهنوی (در اوایل قرن یازدهم) در شرح خود بر دیوان حافظ عنایت کرده است. وی مسجد را کنایه از مرتبه زهد و ورع که مدار ظاهرپرستان شرع است دانسته است و «میخانه را عبارت از عالم عشق و مشاهدات تجلیات»، و سپس بی آن که «پیر ما» را نشانه شخصیت تاریخی خاصی بداند، در تفسیر سه بیت اول غزل گفته است: «شب گذشته پیر ما از طریقت به حقیقت پیوسته و از زهد و ورع خود را به عالم عشق باز بسته. ای یاران طریقت، تدبیر ما چیست و ما را چه‌سان باید زیست؟ تا که مریدانیم روی به سوی زهد و ورع چون آریم و توجه خویش را بدان جانب گماشته در خرابی بشریت، ما نیز با پیر هم‌منزل شویم و از علوّ همت او رخت بدان سو کشیم».[۱۲] کم و بیش همین برداشت را نیز ابوالحسن ختمی لاهوری (در قرن یازدهم) کرده و صرف نظر از تفسیر نامربوطی که از لفظ "دوش"، بر اساس عرفان مکتب ابن‌عربی، کرده است؛ مسجد را مقام زهد و ورع و میخانه را مقام محبت و عشق دانسته است؛ و لیکن درباره هویت "پیر ما" چیزی نگفته است.[۱۳] محمّد دارابی (ف. ۱۱۷۳) نیز مانند دو شارح هندی، مسجد را «کنایه از مقام صحو و هشیاری و انانیت و تعقل و مانع از مشاهده مطلوب حقیقی» و میخانه را «کنایه از مقام محو . . . یعنی رفع حجاب خودی و خودپرستی» دانسته و درباره «پیر ما» نیز گفته است که مراد «راهنمای راه خداست» که در رأس همه ایشان امیرالمؤمنین علی (ع) است.[۱۴]

باری، پرسش ما در مورد هویت «پیر ما»، پیری که از مسجد به میخانه می‌رود،

یعنی به قول شارحان از مقام زهد و ورع و انانیت و تعقل، به مقام عشق و رفع حجاب خودی و خودپرستی می‌رود، باقی است. در اینجا آنچه به ما کمک می‌کند تا پاسخ صحیحی به این پرسش بیابیم، این است که سابقه تعبیر «پیر ما» و داستان رفتن او از مسجد به میخانه را در اشعار شاعران پیشین بررسی کنیم. در واقع محققانی هم که پنداشته‌اند منظور حافظ از «پیر ما» در غزل فوق شیخ صنعان است، به سراغ اشعار یکی از شعرای پیشین یعنی فریدالدین عطّار رفته‌اند. در اینجا ما نیز برای شناخت صحیح هویت «پیر ما» به سراغ عطّار خواهیم رفت. امّا ابتدا سری به شاعران دیگر بزنیم.

سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، در چاپی که از دیوان حافظ کرده است، در حاشیه غزل فوق به ابیات دو شاعر معاصر حافظ اشاره کرده است. یکی از آنها بیت زیر منسوب به سلمان ساوجی است، با همان وزن و قافیه.

ره خرابات است و دُرد سالخورده پیر ما
کس نمی‌داند به غیر از پیر ما تدبیر ما

و دیگر دو بیت زیر از خواجوی کرمانی است، باز هم با همان وزن و قافیه.

خرقه رهن خانه خمّار دارد پیر ما
ای همه رندان مرید پیر ساغرگیر ما
گر شدیم از باده بدنام جهان، تدبیر چیست
همچنین رفته ست در عهد ازل تقدیر ما[۱۵]

این بیت‌ها هرچند که از جهاتی بسیار شبیه به ابیات حافظ است، ولی در هیچ‌یک از آنها اشاره‌ای به هویت پیر و مفهوم کلیدی شعر حافظ، که همانا رفتن پیر از مسجد به میخانه یا خانه خمار است، نشده است.[۱۶] در یکی از ترجیع‌بندهای سلمان ساوجی بیتی آمده است که در آن، هم به کوی خمّار اشاره شده است و هم به مسجد.

ما مریدان کوی خمّاریم
سر به مسجد فرو نمی‌آریم[۱۷]

ولی در این بیت نیز اشاره‌ای به رفتن پیر از نقطه‌ای به نقطه دیگر نشده است و اساساً در هیچ‌یک از این ابیات، قرینه‌ای نیست که به کمک آن بتوان به هویت پیر در غزل حافظ پی برد.

جستجوی خود را برای یافتن هویت پیر و موضوع حرکت او از مسجد به میخانه ادامه می‌دهیم و به گذشته‌های دورتر می‌رویم و اشعار شاعران دیگر را بررسی می‌کنیم که نه‌تنها حافظ بلکه سلمان و خواجو نیز خود تحت تأثیر آنها بوده‌اند. در دیوان سنایی غزلی هست که از جهاتی با مضمونی که حافظ به کار برده است، نزدیک است. می‌گوید:

ای سنایی دم در این عالم قلندر وار زن
خاک در چشم هوسناکان دعوی‌دار زن
تا کی از تردامنی‌ها حلقه در مسجد زنی؟
خوی مردان گیر و یکچندی درِ خمّار زن[۱۸]

در این ابیات هرچند که به مسجد و خانه خمّار هر دو تصریح شده و شاعر رفتن به خانه خمّار و زدن درِ این خانه را خوی مردان و برتر از رفتن به مسجد و زدن حلقه در آن دانسته است، ولی خطاب او به خودش است و از پیری که حافظ سخن گفته است ذکری نکرده است. با این حال، قدیم‌ترین جایی که موضوع مسجد و خمّار در آن از لحاظ عرفانی مطرح شده است، ظاهراً همین شعر سنایی است.

پس از سنایی، شاعر نشاپور، فریدالدین عطّار است که همین مضمون را در غزلیات خود به کار برده است. عطّار در واقع در چندین غزل سخن از رفتن پیری از مسجد به میخانه یا خانه خمّار به میان آورده و هویت او را هم برای ما معلوم کرده است. یکی از این غزل‌ها چنین آغاز می‌شود:

پیر ما وقت سحر بیدار شد
از در مسجد برِ خمّار شد[۱۹]

در این غزل، شاعر به شرح حال پیر می‌پردازد و حوادثی را شرح می‌دهد که

منجر به کشته شدن او بر سرِ دار می‌گردد. ابتدا جداشدن پیر از حلقه مردان دین است و پیوستن او به اهل کفر، کسانی که زنّار می‌بندند؛ سپس درکشیدن دُردی یا شراب عشق است و مست شدن و نعره زدن. در همین مستی است که پیر اوفتان و خیزان، در حالی که جام می بر کف دارد، به بازار می‌رود، و مردم با دیدن او می‌گویند که این پیر کافر شده است.

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

مردم ابتدا او را نصیحت می‌کنند، ولی سودی نمی‌بخشد. پیر که مست در بازار افتاده است، در یک لحظه هوشیار می‌شود و به دیگران می‌گوید آنها نیز بهتر است به او بپیوندند و راه مستی در پیش گیرند.

گفت اگر بدمستی‌ای کردم رواست
جمله را می‌باید اندر کار شد

در اینجاست که مردم وقتی می‌بینند پیر این چنین پرمدّعایی می‌کند، تصمیم می‌گیرند تا او را بکشند، و پیر نه‌تنها از ایشان انتقاد نمی‌کند، بلکه خود را گبر می‌خواند و از مردم می‌خواهد که او را به دار بیاویزند.

پیر گفتا کار را باشید هین
کاین گدای گبر دعوی‌دار شد
صد هزاران جان‌نثار روی آنک
جان صدیقان بر او ایثار شد
این بگفت و آتشین آهی بزد
وانگهی بر نردبان دار شد

بدین ترتیب، پیر بر سر دار می‌رود و مردم از هر طرف به او سنگ می‌اندازند. تا او سرانجام در بالای دار جان می‌بازد، و در این جان باختن محرم اسرار می‌شود و به

حریم وصل دوست راه می‌یابد. پیری که سرگذشت او را عطّار در این غزل تمثیل‌وار بیان کرده است، کسی جز حسین بن منصور حلاّج (ف.۹۰۹) نیست،[۲۰] چنانکه خود عطّار نیز در آخرین ابیات غزل خویش، او را به اسم معرفی کرده است.[۲۱]

قصّه آن پیر حلاّج این زمان
انشراح سینه ابرار شد
در درون سینه و صحرای دل
قصّه او رهبر عطّار شد

سرگذشت حلاّج و اناالحق گفتن و کشته شدن او در راه عقیده خود، هرچند که حادثه‌ای تاریخی است، ولی عطّار این حادثه را به عالم خیال، یا به قول خودش به «درون سینه و صحرای دل» برده و از آن به منزله الگویی برای خود و برای سالکان راه عشق استفاده کرده است. راه عرفان برای فریدالدین عطّار، راه عشق است و سالکی که به مرتبه عشق برسد، و به تعبیر شاعرانه از شراب عشق بنوشد و مست شود، در حقیقت از اسلام ظاهری که چیزی جز عادت نیست به حقیقت دین که همان عشق به حق است خواهد رسید، و این به تعبیر شاعرانه همان رفتن از مسجد به خانه خمّار است. عطّار ظاهراً این تمثیل را از سنایی (مثلاً در بیتی که قبلاً نقل کردیم) ولی معنای آن را از خود حلاّج گرفته است، آنجا که وی در نامه‌ای خطاب به یکی مریدان خویش می‌نویسد: «بسم الله الرحمن الرحیم، المتجلّی عن کلّ شیء لمن یشاء. السلام علیک یا ولدی، ستراللّه عنک ظاهر الشریعة، وکشف لک حقیقة الکفر. فانّ ظاهر الشریعة کفر خفی، و حقیقة الکفر معرفة جلّیة.»[۲۲] پس ظاهر شریعت (که از آن به مسجد و صومعه تعبیر می‌شود) کفر پنهان است، و حقیقت کفر (که از آن به میخانه و خرابات و میکده تعبیر می‌شود)، معرفت آشکار حق است.

موضوع رفتن حلاّج از کفر خفی به معرفت حق چنان در دل و جان عطّار تأثیر گذاشته که وی آن را در غزل‌های دیگر خود نیز مطرح کرده است، از جمله در غزلی که باز با تعبیر «پیر ما» آغاز می‌شود.[۲۳] در این غزل به جای مسجد، صومعه آمده است و به جای خانه خمّار، میخانه که از لحاظ معنی فرقی نمی‌کند.

پیر مـا از صومعـه بگـریخت در میخانه شد
در صف دُردی‌کشان دردی‌کش و مردانه شد
بـر بسـاط نیستـی بـا کـم‌زنـان پـاک‌بـاز
عقـل انـدر بـاخت وز لایعـقلی دیوانه شد

در این غزل نیز باز پیر مست و لایعقل و از همه کار جهان بیگانه می‌شود و سرانجام در راه عشق، خود را فانی می‌کند.

عشق آمد گفت خون تـو بخواهم ریختن
دل که این بشنود حالی از پی شکرانه شد

در غزل فوق، عطّار نام حلاّج را ذکر نکرده، ولی باز معلوم است که مراد او از «پیر ما» همان حلاّج است. در غزلی دیگر،[۲۴] باز همین پیر روی به خانه خمار می‌نهد و از مسلمانی دست برمی‌دارد و کافر می‌شود و خرقه خود را به آتش می‌کشد و زنّار بر میان می‌بندد.

پیـر مـا بـار دگـر روی بـه خمّـار نهـاد
خط به دین در زد و سر بر خط کفّار نهاد
(.....)
در بـن دیـر مغان در بـر مشتی اوباش
سر فرو برد و سر اندر پی این کار نهاد

در این غزل نیز، پیر می‌خوران و نعره‌زنان به بازار می‌آید و شاعر با او در عالم خیال به گفت‌وگو می‌پردازد.

گفتم ای پیر چه بود این که تو کردی آخر
گفت کاین داغ مرا بر دل و جان یار نهاد

در همین گفت‌وگو شاعر به اناالحق گفتن پیر اشاره می‌کند و این که با گفتن این

کلمه و فاش کردن سرّ خود باید بر سر دار برود.

باز گفتم که اناالحق زده‌ای سر در باز
گفت آری زده‌ام روی سوی دار نهاد

غزل‌های فوق در دیوان عطّار، و نیز غزل‌های مشابهی که شاعر در آنها به همین حادثه تاریخی اشاره کرده است، زاییده ارادتی است که شاعر نشاپور عمیقاً نسبت به حسین بن منصور حلاّج احساس می‌کرده است. اوصافی که عطّار در این غزلیات به پیر خود نسبت می‌دهد، یعنی رفتن از مسجد به میخانه و نوشیدن شراب عشق و مست و لایعقل شدن، و یا گذشت از دین و اسلام ظاهری و پیوستن به کفّار و بستن زنّار، قبلاً هم در زبان شعر عاشقانه ـ صوفیانه وجود داشته است، ولی به نظر می‌رسد که عطّار است که از حلاّج به عنوان نمونه اعلای کسانی یاد کرده است که این راه را پیموده و سرانجام پروانه‌وار در آتش عشق سوخته‌اند. سرگذشت حلاّج الگوی سلوک برای عطّار است، و به همین دلیل نیز وی حلاّج را در این دسته از غزلیات خود «پیر ما» خوانده است.

اصطلاحاتی چون «اوباش»، «قلاش»، «مفلس»، «دُردی دَرد» یا «دُردی اندوه» در غزلی دیگر نیز در مورد «پیر ما» که باز همان حلاّج است به کار رفته است. در واقع مفلسی و قلاّشی و اوباشی همان رفتن از مسجد به میخانه یا دیر مغان یا میکده فقراست.

بار دگر پیر ما مفلس و قلاّش شد
در بن دیر مغان رهزن اوباش شد
میکده فقر یافت خرقه دعوی بسوخت
در ره ایمان به کفر در دو جهان فاش شد
ز آتش دل پاک سوخت مدّعیان را به دم
دُردی اندوه خورد عاشق و قلاّش شد[۲۵]

علاوه بر پنج غزلی که در آنها عطّار به پیر ما اشاره کرده است[۲۶] و مضامین از

مسجد به خانه خمار رفتن و کافر و قلاش شدن و زنّار بستن و دُردی نوش کردن و مست به بازار آمدن و رسوا شدن و سرانجام بر سر دار رفتن به دلیل هویدا کردن اسرار را به کار برده، غزل‌هایی هم هست که او خود در آنها به جای «پیر ما» قهرمان داستان می‌شود و از مسجد به میخانه می‌رود.

هر زمان عشق تو در کارم کشد
وز در مسجـد بـه خمّـارم کشد
چون مرا در بنـد بیند از خودی
در مـیـان بـنـد زنـّارم کـشـد
(...)
ور ز عشق او بگویم نکته‌ای
از سیاست بر سر دارم کشد[۲۷]

در غزل فوق نیز هرچند که شاعر به قصّه حلاّج توجه داشته و از سلوک معنوی او یاد کرده است، و لیکن آن را به منزله راهی که خود وی در پیش رو دارد معرفی کرده و خودش قهرمان داستان شده است. این مضمون را شاعران دیگر، پس از عطّار، به کار برده‌اند. مثلاً در بیت زیر که منسوب به فخرالدین عراقی است شاعر حلاّج‌وار رخت از مسجد به خرابات کشیده است:

ما رخت ز مسجد به خرابات کشیدیم
خط بر ورق زهد و کرامات کشیدیم[۲۸]

حافظ نیز در غزل زیر، که ردیف و قافیه‌اش مانند غزل اوّل حلاّج است، دقیقاً همین کار را کرده است:

حافظ خلوت‌نشین[۲۹] دوش به میخانه شد
از سر پیمان گذشت با سر پیمانه شد
(...)

منزل حافظ کنون بارگه کبریـاست
دل بر دلدار رفت جان بر جانانه شد

بیت آخر در واقع به سرانجامی اشاره می‌کند که حلاّج داشته است: دل به دلدار دادن و بر سر دار رفتن و جان به جانان باختن.

غزل‌های دیگری نیز هست که حافظ در آنها از مقیم شدن در میخانه یاد کرده است. مثلاً در این بیت که می‌گوید:

منم که گوشه میخانـه خانقاه من است
دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است

یا در بیت زیر که در آن حافظ به ما یادآوری می‌کند که او خود مقیم مسجد و اهل طاعت و ظاهر شریعت نیست، بلکه به میخانه رفته و همان طور که «پیر ما» در بازار رسوا شد او نیز در پیمانه‌کشی، شهره شهر شده است.

مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست
کـه بـه پیمانـه‌کشی شهـره شدم روز الست

در بیت فوق شاعر به زمان پیمانه‌کش شدن خود اشاره کرده است. روز الست هنگامی است که پروردگار با ذرّیهٔ بنی آدم عهد و میثاق بست و پرسید آیا من پروردگار شما نیستم (ألست بربکّم؟) و آنها در پاسخ گفتند: بلی.[۳۰] در این عهد و میثاق موضع ربوبیت حق و بندگی بنی‌آدم مطرح است که در مذهب تصوف عاشقانه آن را به عهد و میثاق عشق و عاشقی تفسیر می‌کنند. حافظ در غزل «دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما» به این عهد اشاره کرده است، وقتی می‌گوید: «کاینچنین رفته است از روز ازل تقدیر ما.» این مصراعی است که حافظ عیناً از غزل خواجو اقتباس کرده است. به موضوع عهد الست عطّار نیز در غزل «پیر ما» از زبان حلاّج اشاره کرده است، آنجا که می‌گوید:

گفتم: ای پیر چه بود این که تو کردی آخر؟
گفت: کاین داغ مرا بر دل و جان یار نهاد[۳۱]

داغ برحسب آنکه به کجا نهاده شده باشد می‌تواند معانی گوناگون داشته باشد.[۳۲] امّا در اینجا، داغی که یار بر دل و جان نهاده است اشاره به همان عهد الست است، چنانکه احمد غزّالی در *سوانح* گفته است: «بارگاه عشق، ایوان جان است که در ازل ارواح را داغ الست بربکم آنجا بار نهاده است.»[۳۳] علّت این که مفهوم داغ را به کار برده‌اند، این است که داغ نهادن در مذهب عشق، نشانه تعلّق عاشق به معشوق است، و این تعلّق هم در روح یا جان انسان یعنی در فطرت انسان است. عطّار دل را نیز به جان اضافه کرده است. مولانا نیز از همین داغ بر دل خود یاد کرده است، وقتی می‌گوید: «داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود.»

یادداشت‌ها:

۱. در این بیت:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان/ رخصت خبث نداد ار نه حکایت‌ها بود.

۲. در این بیت:

دل چو از پیر خرد نقل معانی می‌کرد/ عشق می‌گفت به شرح آنچه بر او مشکل بود.

۳. درباره پیر بدین معنی، بنگرید به مقاله‌های نگارنده با عنوان «پیر» در *دانشنامه جهان اسلام*، ج۵، ص۸۹۲–۸ و *دانشنامه ادب فارسی*، ج۲، ص۱٤۹–۱۵۰.

٤. *شرح سودی بر حافظ*، ج۱، ترجمه عصمت ستارزاده، با مقدمه سعید نفیسی، چ۳، تهران ۱۳۵۷، ص۸۰–۸۱. سودی در توضیح معنای دوش گفته است: «مراد از کلمه دوش اینجا زمان گذشته و سابق است نه معنای حقیقی آن که دیشب است.» در این که دوش به معنای دیشب یا شب گذشته نیست حرفی نیست. ولی این کلمه از زمان گذشته واقعی هم حکایت نمی‌کند. "دوش" و "دی" دو زمان خیالی است که معمولاً در ابتدای یک حکایت یا واقعه خیالی قید می‌شود و مقصود شاعر از آن این است که به خواننده بگوید که می‌خواهد مطلبی خیالی را بیان کند (به همان معنی که در انگلیسی در ابتدای قصه می‌گویند once upon a time). برای توضیح بیشتر و شواهدی چند درباره لفظ دوش بنگرید به فهرست راهنمای کتاب *زبان حال*، تألیف نگارنده، تهران، ۱۳۸٦.

۵. چاپ افست از روی چاپ هند، تهران، ۱۳٦۲، ص ۲۵.

٦. *مکتب حافظ*، چ۲، تهران، ۱۳٦۵، ص۵–۳۱۲.

۷. « نفوذ و تأثیرات داستان شیخ صنعان در دیوان غزلیات عطّار و دیوان حافظ»، نشریه دانشکده ادبیات تبریز، سال ۸ (۱۳۳۵)، ص٤١٦-٣٩٤. (این مقاله را ندیده‌ام)

۸. *شرح غزل‌های حافظ*، ج۱، تهران، ۱۳٦۷، ص۵-۵۳.

۹. *در جستجوی حافظ*، ج۱، تهران، ۱۳٦۲، ص۲۱-۲۰

۱۰. *چنین گفت شیخ نیشابور*، تهران، ۱۳۸۳، ص۹-۱۸۹.

۱۱. *گمشده لب دریا*، تهران، ۱۳۸۲، ص٤۲۰.

۱۲. سیّدمحمّدصادق علی لکهنوی، *شرح دیوان حافظ*، لکهنو، ۱۹۰۰م، ص۳۰-۲۹.

۱۳. ختمی لاهوری، *شرح عرفانی غزل‌های حافظ*، تصحیح بهاءالدین خرمشاهی و دیگران، ج۱، تهران، ۱۳۷٤، ص٤-۵۲.

۱٤. محمّد دارابی، *لطیفه غیبی*، شیراز، ۱۳۵۷، ص۳۲.

۱۵. *دیوان خواجه حافظ شیرازی* (به اهنمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران ۱۳۵۸) ص٤. بیت سلمان را در *دیوان سلمان ساوجی* (به اهتمام منصور مشفق، چ۲، تهران ۱۳٦۷) نیافتم. ابیات خواجو متعلق به غزلی است در *دیوان اشعار خواجو کرمانی* (به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۳٦) ص۳۷۳.

۱٦. جلال طبیب شیرازی که معاصر حافظ بوده است غزلی دارد با مطلع:

دوش چون بشنود آن مه ناله شبگیر ما / گفت می‌نالد دگر خسته‌دلی از تیر ما.

وزن و قافیه این غزل نیز مانند غزل حافظ است؛ ولی شاعر از پیری که از مسجد به میخانه رفته باشد یاد نکرده است (اشعار جلال طبیب را نگارنده جمع آوری و آماده چاپ کرده است.)

۱۷. *دیوان سلمان ساوجی*، ص۳۲۷. مرید کوی خمّار بودن در اینجا یعنی خواهان یا اهل باده‌نوشی و رفتن به کوی میکده بودن، همان طور که مرید راه عشق بودن در بیت حافظ به معنی رونده یا اهل رفتن راه عشق بودن است. در بیت دیگر نیز وقتی سلمان ساوجی پیر ما را دُرد سالخورده می‌خواند؛ با این تعبیر می‌خواهد بگوید که ما اهل میخانه و باده‌گساری هستیم. ولی بعضی از محققان (مانند مرحوم محمّد امین ریاحی، در *گلگشت*، تهران ۱۳٦۸، ص۷-۱۱٦) این تعبیر مجازی را در شعر صوفیانه فارسی تعمیم داده گفته‌اند که منظور از پیر در شعر حافظ نیز همان شراب است، برداشتی که به کلّی غلط و گمراه‌کننده است.

۱۸. *دیوان حکیم سنایی*، به کوشش مدرس رضوی، تهران، ۱۳۵٤، ص۷۱۹.

۱۹. *دیوان عطّار*، تصحیح تقی تفضّلی، ج۳، تهران، ۱۳٦۲، ص٤-۱۹۳ (غزل ۲۵۱).

۲۰. ناتالیا چالیسوا در مقاله‌ای کوتاه (*کیهان فرهنگی*، سال ۱۲، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷٤، (ش۱۲۰)، ص۵-۳٤) این غزل را با سرگذشت حلاّج در *تذکرة الاولیاء* عطّار تطبیق داده است.

۲۱. بیان سرگذشت حلاّج از راه تمثیل (الگوری) در رساله «لغت موران» تألیف شهاب‌الدین سهروری نیز ملاحظه می‌شود (بنگرید به مقدمه نگارنده بر تصحیح این اثر، تهران، ۱۳۸٦، ص ۳۲). فضای تمثیل سهروردی و تمثیل

عطّار با هم فرق دارند، یکی در فضای فلسفی ـ عرفانی است و دیگری در فضای بـاده‌گـساری و رنـدی شـعر عاشقانه و خراباتی فارسی.

۲۲. *اخبارالحلاّج*، گردآوری ماسینیون، پاریس ۱۹۷۵، ص۳-۶۲. این جمله را با اندکی اختلاف بـاخرزی در *اوراد الاحباب* (تصحیح ایرج افشار، تهران، ۱۳٤٥، ص۲۵۳) در ضمن تعریف اصطلاح کفر در شعر صـوفیانه فارسـی نقل کرده است.

۲۳. همان، ص۲۰۹.

۲٤. همان، ص۱۲۱-۱۲۰.

۲۵. *دیوان عطّار*، ص۲۰۰.

۲٦. خانم مارینا ریسنر این غزل و چهار غزل پیشین را که در آنها عطّار به سرگذشـت حـلاّج اشـاره کـرده اسـت «غزلیات حلاّجیه» نامیده است. (*کیهان فرهنگی*، پیشگفته، ص۳-۳۲).

۲۷. *دیوان عطّار*، ص۲۱۵.

۲۸. *تذکرهٔ میخانه*، تصحیح گلچین معانی، چ٦، تهران، ۱۳۷۵، ص۳۰.

۲۹. در نسخه قزوینی و پاره‌ای دیگر از نسخه‌ها «زاهد خلوت‌نشین» است، به جای «حافظ خلوت نـشین»، و اگـر چه استدلال بهاءالدین خرمشاهی برای رجحان دادن زاهد به حافظ منطقی است (*حافظ نامه*، بخش اول، تهران، ۱۳٦۸، ص٦٤۷) ولی قرائت نسخه‌های معتبر را کـه دکتـر سـلیم نیـساری آورده اسـت (*دفتـر دگرسـانی‌هـا در غزل‌های حافظ*، ج۱، تهران ۱۳۸٦، ص٦-۵۸۵) نمی‌توان کنار گذاشت. قرائت «حافظ مسجدنـشین» در یکـی از نسخه‌ها که در آن به رفتن از مسجد به میخانه اشاره می‌کند، قابل توجه است

۳۰. سوره الاعراف، آیه ۱۷۲.

۳۱. *دیوان عطّار*، ص۱۲۰.

۳۲. برای شواهد متعدد از این لفظ در اشعار شعرای متأخر، بنگرید به: احمد گلچین معانی، «داغ سوختن»، *ناموارهٔ دکتر محمود افشار*، ج۷، تهران، ۱۳۷۲، ص۳۹۱۰-۳۸۹۵.

۳۳. *سوانح*، تصحیح نصرالله پورجوادی، تهران، ۱۳۵۹، ص۲۸.