

The Story of Two Tears in the Description of Two Poems from Hafez

Amir Soltanmohamadi*

Abstract

Many of Hafez's poems have complex themes that, in addition to knowing literary points, they need to be carefully looked at in the finer points of the poetry of the past. In this regard, two verses of Hafez's lyric poems still do not have a proper description due to the inaccuracy in the mentioned principles. The word 'tears', as one of the main elements of the verse, has been put forward in both verses with thematization and illustration, the meaning of which has not been properly understood and presented due to the inaccuracy of the commentators. The first verse is: 'O Admonisher! Make little talk; come back (and be not my prohibitor of love's path). For, the man of my eye/ Plucked, from off my head, and, in thanks (for the acquisition of love), consumed'. The Persian word 'madjara' in this verse means tears and a leader. The second verse does not have the controversy of the first verse. Apparently, the reason for this lack of attention is the lack of understanding of a subtle point that Hafez has made, and the commentators have negligibly described it. The verse is: You took sleep from the eyes of your lovers/ but you cursed them with the rejection of their imagination, and cast their sins into their tears. In this verse, the Persian phrase 'Shabrovane kheile khab' (bandits sleep) refers to tears and cries the lover sends to the beloved due to his imagination. The reason for the problems of the commentators in both of the mentioned verses, in addition to not realizing Hafez's subtlety in the themes, could also be the negligence of the grammatical points.

Keywords: Madjara, Cloak, Bandits Sleep, Fiction

* PhD in Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author Email: amirsoltanmohamadi6@gmail.com)

نشریه علمی پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)

نوع مقاله: پژوهشی

سال چهاردهم، شماره دوم، پیاپی ۴۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص ۸۱-۹۸

Doi: 10.22108/JPLL.2021.124565.1523

ماجرای دو اشک در شرح دو بیت از غزلیات حافظ

امیر سلطان محمدی*

چکیده

دیوان حافظ انباشته از ابیاتی با مضامین باریک و لطیف است. درک این مضامین افزون بر اشراف بر مضامین ادبی، نیازمند درک باریک‌اندیشی او در به هم درپیچاندن مضامین شاعران گذشته و علوم جانبی برای خلق مضامین جدید است. در همین باره، دو بیت از غزلیات حافظ به سبب کم‌دقتی در اصول یادشده هنوز شرح شایسته و بایسته‌ای ندارد. از قضا حافظ در هر دو بیت با مضمون آفرینی و تصویرسازی، از «اشک» به عنوان یکی از ارکان اصلی بیت بهره برده که به سبب کم‌دقتی شارحان معنای آن به درستی درک و ارائه نشده است. بیت اول، بیت جنجال‌برانگیز زیر است:

ماجرای کم کن و باز آ که مرا مردم چشم خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت
«ماجرای» در این بیت به معنای اشک و راهبر است. بیت دیگر بیتی است که جنجال‌های بیت نخست را نیز نداشته است. گویا علت این کم‌توجهی نفهمیدن نکته ظریفی است که حافظ پرداخته است و شارحان به تسامح آن را شرح و از آن عبور کرده‌اند. بیت:

خواب بیداران بیستی و آنگه از نقش خیال تهمتی بر شب‌روان خیل خواب انداختی
در این بیت نیز «شب‌روان خیل خواب»، اشک و گریه است که معشوق به واسطه خیال خود که به سر عشاق می‌فرستد، عامل گریه و زاری و بی‌خوابی آنها می‌شود. سبب اشکالات شارحان در هر دو بیت یادشده علاوه بر پی‌نبردن به باریک‌اندیشی حافظ در مضامین، بی‌توجهی به نکات دستوری نیز هست.

واژه‌های کلیدی

ماجرای؛ خرقه مردم چشم؛ شب‌روان خیل خواب؛ خیال

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. amirsoltanmohamadi6@gmail.com

۱- مقدمه

اینکه کسی مانند محمد دارابی به نقل از برخی، شعر حافظ را معما و لغز و گاه بی‌معنی تلقی می‌کند (۱۳۵۷: ۷)، یا محقق‌هایی مانند اقبال آشتیانی شعر کسانی مثل حافظ را مقدمهٔ سبک مضمون‌تراش و باریک‌اندیش هندی می‌داند (۱۳۴۵: مقدمه ج) یا حتی خود حافظ درک شعرش را به آگاهی نسبت به ظرایف شعری و مشروط به اشراف بر موازین زبان فارسی و لطافت طبع می‌داند،^۱ بیان‌کنندهٔ لایه‌مندی و دیرپاب‌بودن بخش عمده‌ای از اشعار اوست. بی‌توجهی به این نکات و عادت سرسری‌خواندن دیوان حافظ (رک. ریاحی، ۱۳۷۴: ۱۱۰ به بعد) عامل مستوری معنای برخی از ابیات او شده است.

از نخستین شروحنی که امثال سودی و دارابی به شکل کلی یا گزیده بر اشعار حافظ نگاشته‌اند، تا به امروز، ده‌ها شرح با الوان و انواع متفاوت موجود است. برخی از این شروح تکرار مکررات، تعدادی لاطائلات، مواردی با انگیزه‌های اقتصادی، بعضی برای خالی نبودن عریضه، برخی از روی علاقه و احساس صرف است؛ افرادی نیز به‌ناچار از سر احساس تعهد، و معدودی نیز با علم و آگاهی به شرح پرداخته‌اند که طبعاً آثاری مفید است. این دعوی را از مشکلات به‌جامانده از همهٔ شروح می‌توان فهمید.

سعی نگارنده در این مقاله، پرداختن به دو بیتی است که برخی پژوهش‌های پیشین نیز در این باب سخن گفته‌اند. مهم‌ترین آنها عبارت است از: شروح سودی (۱۳۶۶)، ختمی لاهوری (۱۳۷۴)، خطیب‌رهبر (۱۳۸۵)، هروی (۱۳۷۶)، خرمشاهی (۱۳۷۵)، ثروتیان (۱۳۸۰)، حمیدیان (۱۳۹۲) و قیصری (۱۳۹۳). برخی نیز در آثاری به شکل گزینشی یا مقاله‌گون به این ابیات پرداخته‌اند؛ مانند زریاب خویی (۱۳۶۸) در آئینه جام، ریاحی (۱۳۷۴) در گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ، دادبه (۱۳۷۲) در مقالهٔ خرقره‌سوزی آیینی رندانانه اما آرمانی، مجتبابی (۱۳۸۵) در شرح شکن زلف یار، مرتضوی (۱۳۳۸) در مقالهٔ ایهام یا خصیصهٔ اصلی شعر حافظ و زرین کوب (۱۳۸۶) در نقش بر آب است. در باب بیت نخست:

ماجرا کم کن و باز آ که مرا مردم چشم خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت
علاوه بر شروح، مقالات متعدد و نوشته‌های پراکنده‌ای نیز نگاشته شده است که بی‌توجهی به مضمون‌پردازی و نازک‌اندیشی حافظ و تسامح و اهمال در توجه به دستور زبان بیت باعث ایراداتی در شروح نامبرده شده است. در بیت ذیل نیز به سبب تساهل در نگرش شارحان به آن، دقیقهٔ بیت درک نشده است:

خواب بیداران بیستی و آنگه از نقش خیال تهمتی بر شب‌روان خیل خواب انداختی
اما توجه در اجزای زبانی و مضمونی آن نشان خواهد داد که حافظ در این بیت نیز داد تصویرسازی و باریک‌اندیشی را داده است. در این کلام مختصر، با توجه به نکات تصویری، دستوری و ذکر پیشینهٔ مضمونی این دو بیت، لوازم تعلق اجزای بیت تبیین و شرح نهایی از این دو بیت ارائه می‌شود.

۲- بحث

۲-۱ بیت «ماجرا کم کن و باز آ...»

ماجرا کم کن و باز آ که مرا مردم چشم خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت

در ابتدا به بیت بحث‌برانگیز یادشده پرداخته می‌شود که درباب آن بسیار قلم‌فرسایی شده است. در مرحله آغازین، اجزای بیت تبیین می‌شود و در ادامه ارتباط اجزا با یکدیگر روشن خواهد شد؛ سرانجام معنای نهایی بیت عرضه می‌شود. این روش درباب بیت بعد نیز انجام خواهد شد.

الف) ماجرا کم کن

در آغاز، ذکر این نکته لازم است که نسخه‌بدل‌ها درباب بیت بحث‌شده چندان تفاوتی با هم ندارند که راهگشای شرح بیت باشد؛ طبق گزارش نیساری در معدودی از نسخه‌ها به جای وجه «از سر»، «از تن» یا «از بر» دارد (رک. حافظ، ۱۳۸۶: ۱۵۲) که تفاوتی در فضای معنایی بیت ایجاد نمی‌کند.

در شرح اصطلاح «ماجرای» که شاید کلید حل بسیاری از پیچیدگی‌های بیت باشد، شارحان به‌طور کلی در دو گروه قرار می‌گیرند؛ دسته‌ای که ماجرا را با تعبیر و مدلول صوفیانه^۲ آن و با مراسم متعلق به آن، یعنی نوعی مراسم آشتی‌کنان تفسیر و تأویل می‌کنند (رک. پرتو علوی، ۱۳۵۸: ۱۱۱؛ ریاحی، ۱۳۷۴: ۳۳۲-۳۳۷؛ زریاب خویی، ۱۳۶۸: ۳۴۸؛ خرمشاهی، ۱۳۷۵: ۱۸۱-۱۸۳؛ دادبه، ۱۳۷۲: ۱۲-۱۶؛ مجتبیایی، ۱۳۸۵: ۱۷۶-۱۸۹) و عده‌ای نیز آن را به معنای دعوا و مرافعه و بگومگو تعبیر کرده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۳۹۸؛ جاوید، ۱۳۷۷: ۴۹۷؛ خطیب‌رهبر، ۱۳۸۵: ۲۷؛ هروی، ۱۳۷۶: ۸۹-۹۰؛ بهشتی شیرازی، ۱۳۷۱: ۱۰۱؛ سودی، ۱۳۶۶: ۱۵۸؛ ثروتیان، ۱۳۸۰: ۲۷۹-۲۸۰؛ قیصری، ۱۳۹۳: ج ۱: ۶۸؛ ختمی لاهوری، ۱۳۷۴: ۴۹۸). این هر دو برداشت از این اصطلاح (ماجرا) ناشی از یک سطحی‌نگری در منطق معنایی بیت و بی‌توجهی به رابطه علی و معلولی جمله‌های بیت است. ماجراکردن چه در معنای مراسم آشتی‌کنان و چه با مدلول بحث و مرافعه در این شعر، وقتی می‌تواند مفید مقصود حافظ بوده باشد که معشوق در برابر حافظ حضور داشته باشد و جمله بعد ماجرا کم کن (بازاً) در بیت نباشد؛ یعنی مراسم آشتی‌کنان یا جر و بحث وقتی اتفاق می‌افتد که معشوق یا محبوب در برابر حافظ باشد؛ با این اوصاف اگر معشوق حاضر باشد، دیگر لزومی به جمله بعد یعنی «بازاً» نخواهد بود. ماجرا باید اتفاق و وضعیتی باشد که حافظ با وجود آن تقاضای بازآمدن معشوق را می‌کند و این ماجرا در غیبت معشوق رخ می‌دهد.

حافظ درباب ماجرا در این بیت به معنای تحت‌اللفظی این واژه و کنایه‌ای که از آن مستفاد می‌شود نیز توجه داشته است. «ماجرای» مرکب از ما (آنچه) و جری (جاری بودن و جریان داشتن) و معادل کنایی اشک است؛ چیزی که جاری است. مرتضوی (۱۳۳۸: ۲۲۱) ماجرا را در معنای ایهامی یکی جنگ و مرافعه و دیگر اشک گرفته است؛ ولی توضیحی درباره چگونگی ایفای هر دو معنا در بیت نیاورده است. حمیدیان نیز دقیقاً همین برداشت مرتضوی را بی‌ذکر منبع آورده و توضیحی درباب ارتباط این معنی با اجزای بیت نیاورده است؛ رویه شرح او بیشتر معطوف به اجزای دیگر و بر بنیاد مرافعه و جدال است (۱۳۹۲: ۹۴۱). از نظر نگارنده ماجرا در شرح این بیت ایهام ندارد؛ بلکه ایهام تناسب دارد؛ یعنی فقط یادآور مراسم صوفیان است^۳ و جز با معنای اشک تفسیرپذیر نیست. علت مشکل لاینحل^۴ شارحان همین بی‌توجهی به معنای اصلی آن یعنی اشک است. این لفظ در فرهنگ‌ها و شعر شاعران نیز با این معنا بازتاب پربسامدی داشته است؛ «جرت سَفِينَةُ وَالشَّمْسُ وَ نُجُومٌ وَ الْمَاءُ وَ نَحْوُهُ» (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲ ق؛ ابن‌منظور، ۱۴۱۴؛ زمخشری، ۱۳۸۶؛ جوهری، ۱۳۷۶ ق؛ ذیل جری؛ بستانی، ۱۳۸۲؛ معلوف، ۱۹۶۹: ذیل ماجرای). ازهری چنین بیان می‌کند: «و کَلُّ مَا جَرَى قَطْرَانًا فَهُوَ تَسَاوُلٌ، نَحْوُ الدَّمْعِ وَ اللَّوْلُؤِ إِذَا انْقَطَعَ مِنْ سِلْكِهِ» (ازهری، ۱۴۲۱: ذیل ماجرای). در *الافصح* به جاری شدن از بالا (انحدار) اشاره شده است که مصداقی برای

اشک است؛ (نیز رک. موسی، ۱۴۱۰: ذیل جری). زمخشری در *اساس البلاغه* برای مدخل «جری» عیناً لفظ را در معنای اشک‌ها آورده است: «و نَهْرٌ سَرِيعُ الْجَرِيَةِ و ما أجزى نهرکم و عیناه تستجریان الدموع و قالَ امرؤ القیسُ:

مَتَى تَرَدَاراً مَن سَعَادَ تَقَفَ بِهَا و تَسْتَجِرُ عَيْنَاكَ الدَّمُوعَ فَتَدْمَعَا»
(۱۳۷۲: ۹۱)

ابن سیده نیز در *المحکم و المحيط الاعظم* از «ذالرمة» بیت زیر را نقل کرده که اشاره‌ای به کارکرد ماجرا برای اشک است:

أَسِيلَةَ مَسْتَنِّ الدَّمُوعِ و مَاجِرِي عَالِيهِ الْجَمَّانُ الْجَائِلُ الْمُتَوَشَّحُ
(۱۳۷۲: ۹۱)

شاعران نیز این لفظ را چه به ایهام (اشک و جر و بحث) و چه بدون ایهام و منحصرراً در معنای اشک و گریستن بسیار به کار برده‌اند که در ادامه نمونه‌هایی از اشعار شاعران تاثیرگذار بر حافظ می‌آید:

مَاجِرِي كِه أَشِك مِي رَانَد بَه از آن مَاجِرَا نَخَوَاهَد بـــود
(خواجو، ۱۳۳۶: ۶۸۳)

گَرچَه چشَم بَسْتَه است اَمَا سَرشَكَم مِي رُود باز مِي گُويَد بَه مَرَدَم مَاجِرَاي چشَم مَن
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۸۶)

بَكِي العَذُولِ عَلِي مَاجِرَاي اجْفَانِي رَفِيقُ غَافِلِ از اَيْن مَاجِرِي چَه غَم دَارَد
(سعدی، ۱۳۶۶: ۴۳۷)

حافظ نیز در جایی دیگر البته با ایهام، ماجرا را در معنای اشک به کار برده است:

مَآ رَا بَه آبِ دِيَدَه شَب و رُوز مَاجِرَا سَت زَان رَهگَذرُ كِه بَر سَر كُويش چِرَا رُود
(۱۳۶۲: ۴۴۶)

«ما» در بخش اول «ماجرای» یادآور ماء عربی یعنی آب و «جری» در معنای جاری شدن است. ظرافت حافظ در توجه به این جزئیات باعث شده است، ماجری معنای پنهان آب جاری شده یعنی اشک را از زاویه دیگر آشکار کند. در ابیات زیر که نمونه‌هایی از شواهد بسیار از شاعران مقدم بر حافظ است، لفظ ماجرا با مدلول جدل و مراسم آشتی آمده و همگی در حضور معشوق است.

حَال نِيَا مَنَدِي در وَصَف مِي نِيَايَد آنگَه كِه بَازگَرْدِي گُويِم مَاجِرَا رَا
(سعدی، ۱۳۶۶: ۴۱۴)

رُوان شَد آبِ چشَم مَا كِه بَا تُو مَاجِرَا گُويَد دَمِي بَنشِين بَه چشَم مَا بَپَرَس اَيْن مَاجِرَاي خُود
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۵۵: ۳۲۸)

در ابیات بالا در ابتدا معشوق حضور می‌یابد یا حضور دارد؛ سپس ماجرا (شکوائیه و یا مراسم صوفیانه) اتفاق می‌افتد؛ ولی در بیت محل مناقشه، حافظ ابتدا می‌گوید: ماجرا را کم کن و پس از آن اظهار می‌دارد که بازآ؛ با این تفسیر باید گفت: «گریه را کم کردن» تنها معنایی است که از نظر انطباق فضای بیت با دستور آن برای بیت تصورپذیر است.

نکته دیگر درباب ماجرا آن است که نگارنده گمان قریب به یقین دارد که حافظ از باب عربی‌خوانی و عربی‌دانی، به معنای دیگر ماجری که در برخی فرهنگ‌ها مندرج است نیز توجه داشته است؛ ماجری در کنار «العیر» به حرکت چشم، اضطراب چشم و برهم‌زدن آن آمده است؛ برای مثال ابن‌منظور (۱۴۱۴ ق: ذیل العیر و نیز رک. ابن‌فارس، حمیری، ۱۴۲۰ ق؛ زبیدی، ۱۲۰۵ ق: ذیل العیر) آورده است: «جاءَ قَبْلَ عَيْرٍ وِ مَاجِرَى أَى قَبْلَ لِحْظَةِ الْعَيْنِ. قَالَ أَبُو طَالِبٍ: الْعَيْرُ الْمِثَالُ الَّذِي فِي الْحَدِيقَةِ يُسَمَّى اللَّعْبَةَ؛ قَالَ: وَ الَّذِي جَرَى الطَّرْفُ، وَ جَرِيَّتُهُ حَرَكَتُهُ؛... وَ قَوْلُ الشَّمَاخِ:

أَعْدَوْ الْقَبِيصَى قَبْلَ عَيْرٍ وَ مَاجِرَى، وَ لَمْ تَدْرِ مَا خُبْرِي، وَ لَمْ أَذْرِ مَا لَهَا؟»
ابن‌فارس (۱۴۰۴: ذیل العیر) نیز چنین بیان کرده است: «و إنسان العین عیر (ماجرى)، یسمى لما قلناه من مجيئه و ذهابه و اضطرابه».

با این اوصاف حافظ به شکل ایهامی می‌گوید: اضطراب و حرکت چشم مرا کم کن و بیا که کنایه‌ای به انتظار چشم و اشک از طرفی و ازسویی دیگر درآوردن خرقه چشم است که به کوری می‌انجامد.

نکته دیگر واژه «کم» در فضای «ماجرای کم کردن» است، که در معنای نفی مطلق است نه اندک گردانیدن و این معنای «کم» در دیوان حافظ و شاعران دیگر کاربرد دارد:

دلش به ناله میازار و ختم کن حافظ که رستگاری جاوید در کم آزاری است
(۱۳۶۲: ۱۵۰)

از این رو در این بیت اصطلاح «ماجرای کم کن» به معنای «تمام کردن اشک، به پایان رساندن گریه و انتظار» است که در شروح مطلقاً به آن توجه نشده است.

ب) خرقه از سر درآوردن مردم چشم، نتیجه اشک است

درباب این اصطلاح و شیوه کاربرد آن در تفسیر بیت، دو نظر وجود دارد؛ یکی اینکه خرقه متعلق به شاعر است و دیگر اینکه خرقه متعلق به چشم است. به دلیلی کاملاً متقن و متعارض با نظر کسانی مانند زرین‌کوب (۱۳۶۸: ۳۹۸)، هروی (۱۳۷۶: ۸۹-۹۰)، پرتوعلوی (۱۳۵۸: ۹۲) خرمشاهی (۱۳۷۵: ۱۸۳)، جاوید (۱۳۷۷: ۴۹۷) قیصری (۱۳۹۳: ج ۱: ۶۸) خرقه متعلق به شاعر نیست. بی‌توجهی به مسائل دستوری که در بسیاری از شروح مشهود است، عامل این برداشت نادرست بوده است. اگر این اصل مفروض شود که مردمک چشم به هر دلیلی که صاحبان نظران مذکور بیان داشته‌اند، خرقه را از سر شاعر به درآورده باشد، آیا فاعل فعل پایانی جمله (بسوخت) نیز می‌تواند مردمک چشم باشد؟ مسلماً خیر؛ زیرا مطابق با این نظر اگر خرقه را مردمک چشم از سر شاعر به درآورده باشد، سوزاندن خرقه مسلماً کار خود شاعر است و در این صورت از نظر دستوری فعل پایانی باید «بسوختم» می‌آمد، نه «بسوخت»؛ از این رو فاعل فعل بسوخت و فعل قبل (به‌درآورد) باید یک عامل داشته باشد؛ در نتیجه باید گفت خرقه متعلق به مردمک چشم است؛ زیرا از نظر دستوری، هم او (مردمک) خرقه را از سر درآورده و هم آن را سوزانده است. ضمناً در در واژه «مرا» نوع «را» فک اضافه است و حاصل «مرا مردم چشم» یعنی «مردم چشم من خرقه را از سر درآورد الخ»؛ در نتیجه برخلاف نظر خرمشاهی (۱۳۷۵: ۱۸۲) از حافظ بسیار دور است که آنقدر بیت را پیچیده و سست پرداخته باشد که واژه «مرا» برای معنادهی، به بعد خرقه در مصرع

دوم منتقل شود. ضمن اینکه چنین نمونه‌ای از جابه‌جایی ضمیر منفصل در شعر حافظ و شاعران طراز اول بی‌بدیل است. حال چهار بحث برای روشن کردن فضای بیت مفید است. اول اینکه خرقة مردم چشم چیست؟ دوم اینکه به‌درآوردن و سوزاندن آن چیست؟ سوم اینکه سابقه تصویری بیت چگونه است؟ چهارم اینکه آیا بیت پشتوانه‌ی روایی دارد یا یک تصویرسازی شاعرانه است؟

درباره پرسش اول باید گفت خرقة‌ها اصولاً و به دلایلی که بیان شده، تیره‌رنگ بوده است (برای مثال رک. نجم‌الدین کبری، ۱۳۸۲: ۲۹؛ هجویری، ۱۳۸۶: ۷۲)؛ از این‌رو خرقة مردمک، سیاهی اطراف آن یعنی عنبیه است که قبل‌تر کسانی مانند ریاحی نیز درباره آن سخن گفته‌اند (۱۳۷۴: ۳۴۲). به‌درآوردن این خرقة و سوزاندن آن، توسط مردم چشم، یعنی از دست دادن این تیرگی و سفیدشدن چشم که مضامین مکرر در شعر فارسی است و شواهدی چند از آن خواهد آمد. درنهایت فضای کلی بیت به اعتقاد نگارنده پایه‌ی روایی دارد و با داستان قرآنی یعقوب و یوسف ارتباطی عمیق دارد.

توضیح مطالب یادشده به این شکل است که مردم چشم اصولاً در مضمون‌سازی و برخلاف نظر برخی شارحان در شعر شاعران جان‌دار انگاشته شده و عامل کارهایی هم هست. علت این امر نیز به‌سبب این است که با لفظ مردم در معنای انسان ایهامی نیز به ذهن متبادر می‌شود؛ حافظ خود می‌گوید:

مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن
(۱۳۶۲: ۷۸۶)

و خواجه در بیتی شبیه به همین فضای مورد بحث می‌گوید:

چون تو در چشم من آیی چه کند مردم چشم که به دامن گهر اندر قدمت نفشانند
(۱۳۳۶: ۲۵۸)

حال در این بیت نیز مردم چشم خرقة خود را از سر بیرون می‌آورد و می‌سوزاند و از آنجا که خرقة مردم چشم، سیاهی اطراف مردمک (عنبیه) است، یعنی چشم سفید شد. سوختن چشم نیز از مضامینی است که حافظ در ابیات دیگر از آن، مضمون ساخته است:

سرم ز دست شد، چشم از انتظار بسوخت در آرزوی سر و چشم مجلس آراییی
(۱۳۶۲: ۹۸۰)

در بیت ذیل از عراقی به‌خوبی به فضای سوخته‌شدن چشم و البته دل اشاره شده است که البته همراهی آن با ماجرا متأثر بودن حافظ از این بیت را هم آشکار می‌کند:

بیا که بالب تو ماجرا نکرده هنوز به‌جای خرقة دل و دیده در میان آمد
(۱۳۳۸: ۱۹۰)^۶

دهخدا نیز خرقة از سر به‌درآوردن را کورشدن دانسته است؛ اما چون علت آن را در بیت نفهمیده است، زیاد انتظار بردن را به فضای بیت افزوده است تا معلول کورشدن شود؛ همانطور که بیان شد، ماجرای (اشک) عامل کوری است (دهخدا: ذیل خرقة‌سوختن و خرقة‌سوزی و حواشی آن).

این نکته (سفیدشدن چشم) از قضا پشتوانه علمی و طبیبی نیز دارد و از آن با عنوان «برص چشم» یاد می‌شود

(ابن سینا، ۱۳۶۳، کتاب ۳: ۲۲۸؛ شهردان بن ابی‌الخیر، ۱۳۶۲: ۵۵۲-۵۵۴ و ۵۵۷) که عقیلی آن را باعث سفیدشدن عنبیه (قس. با سوختن خرقه مردمک) می‌داند. بیماری‌های دیگری نیز مثل «بیاض چشم» و «سفیدی چشم» در متون طبی آمده است که باعث سفیدشدن چشم و سرانجام از بین رفتن بینایی می‌شود (عقیلی خراسانی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۵۹ و قوام ناگوری، ۱۳۹۳: ۴۶-۴۷؛ جرجانی یمانی، ۱۳۹۱: ۱۰۱ و ۲۱۳-۲۱۴). نکته مهم دیگر این است که حافظ اشک را بسیار با سوختن - به خاطر فضای متناقض‌نمای یا تضادوار آن (اشک = آب و آتش) - در کنار هم می‌آورد. برای مثال:

حافظ ز گریه سوخت، بگو حالش ای صبا با شاه دوست‌پرور دشمن‌گداز من
(حافظ، ۱۳۶۲: ۸۰۰)

شاعران دیگر نیز از این فضای تضادوار بهره‌جسته‌اند؛ از جمله خواجو که حافظ از شعر او بهره‌ها برده است، در بیت زیر با استفاده از لفظ ماجرا و با مدلول ایهام‌وار آن (اشک و آنچه گذشت)، فضایی به‌لحاظ لفظی نزدیک به بیت منظور دارد:

ماجرای که دل سوخته می‌پوشاند دیده یک‌یک همه چون آب فرومی‌خواند
برخی از حافظ‌پژوهان بیت را تلمیحی به داستان شیخ صنعان (سمعان) می‌دانند (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۳۶۸؛ دادبه، ۱۳۷۲: ۲۰؛ خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۵۸). نگاهی دقیق‌تر به زیرساخت‌های بیت، نمودار سابقه‌روایی و تلمیحی داستان حضرت یعقوب و حضرت یوسف علیهما‌السلام است. حافظ در جاهای دیگر نیز به‌شکلی غیرمستقیم از تلمیحات مربوط به داستان یوسف و یعقوب بهره برده است؛ نمونه آن ابیات زیر است:

به‌جز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس عزیز من که به‌جز باد نیست دمسازم
(۱۳۶۲: ۶۶۶)

شنیده‌ام سخنی خوش که پیر کنعان گفت فراق یار نه آن می‌کند که بتوان گفت
نشان یار سفرکرده از که پرسم باز که هرچه گفت برید صبا پریشان گفت
(همان: ۱۹۲)

بی‌شک منظور دمساز باد صبا یا سحر، یعقوب است؛ در بیت اول «عزیز» که حافظ آن را به ایهام به کار برده این دقیقه را عیان می‌کند و در ابیات بعد لفظ یعقوب بیانگر همه‌چیز است. در کشف‌الاسرار در احوال حضرت یعقوب آمده است که «گهی سر بر زانو نهادی، گهی روی بر خاک نهادی دو دست به دعا برداشتی، گهی بوی یوسف از باد سحر تعریف کردی از اینجا بود که باد صبا روز فرج بوی یوسف به مشام وی رسانید و یعقوب تقرب کرد و هذا سنه الاحباب مسائلة الدیار و مجاوبه الاطلاع و تنسم الاخبار من الریاح» (مبیدی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۶۴۰ به بعد).

در بیت منظور نیز حافظ به‌شکل غیرمستقیم از روایت یوسف و یعقوب بهره برده است. در قرآن درباب چشمان یعقوب آمده است: «یا أسفی علی یوسف وایضت عیناه من الحزن فهو کظیم» (یوسف: ۸۴) سفیدشدن چشم یعقوب دقیقاً معادل خرقه از سر به درآوردن چشم و سوزاندن آن است. جالب اینکه گوی نیز در فراق بیژن چشمانش سپید می‌شود که معلول گریستن او در فراق فرزند است:

کنون آمدم با دلی پر امید دو رخساره زرد و دو دیده سپید
(فردوسی، ۱۳۸۶، د ۳: ۳۵۳)

اما این تمام ماجرا نیست؛ این پایه‌ی روایی ازسویی در بخش‌های دیگری از بیت نیز نمود می‌یابد و ازسوی دیگر پیوندهای منطقی و دستوری بیت را نیز استوار می‌کند. اگر ماجراکردن در معنایی غیر از گریه‌کردن و اشک‌ریختن شرح شود، نمی‌تواند باعث کوری شاعر و سفیدشدن چشم او شود. «که» در مصرع اول بی‌شک تعلیلی است؛ ازاین‌رو علتی که باعث سفیدی چشم می‌شود، باید مقبول باشد. اگر «ماجرا» دلالت بر گریه‌کردن داشته باشد، می‌تواند باعث کورشدن چشم شود نه جر و بحث و ماجرای صوفیانه؛ بنابراین حافظ در این بخش از محبوب می‌خواهد به گریه‌های او پایان دهد و بیاید؛ زیرا چشمان او از گریه سفید شده است. پس نمی‌توان گفت شاعر از ماجراکردن معشوق (برفرض حضور معشوق در بیت که البته نیست و فرض محالی است) کور شده است و تقاضای آمدن او را دارد. در داستان یعقوب نیز از قضا بر پایه‌ی آیه‌ی یادشده و تفاسیر و روایات، گریه‌کردن یعقوب در فراق یوسف باعث سفیدشدن چشم او می‌شود و او طالب یوسف است. «ابن‌ابی‌الحاتم» روایتی با واسطه از پیامبر صلوات‌الله نقل کرده است: «ما الذی أذهب بصرک و قوس ظهرک [یا یعقوب]؟ قال: الذی أذهب بصری البكاء علی یوسف، و أما الذی قوس ظهري فالحزن علی بنیامین» (ابن‌کثیر، ۱۴۱۹، ج ۴: ۴۰۴). فخر رازی نیز در تفسیر کبیر روایتی از جبرئیل درباب کور شدن یعقوب نقل می‌کند که بخشی از آن چنین است: «الحزن الدائم یوجب البكاء الدائم و هو یوجب العمی، فالحزن کان سبباً للعمی بهذه الواسطة، وإنما کان البكاء الدائم یوجب العمی، لأنه یورث کدورة فی سواد العین» (۲۰۰۱: ج ۱۸: ۱۵۶-۱۵۸) که با فضای بیت منظور بسیار همخوانی دارد. زمخشری نیز که تأثیر او بر حافظ مبرهن است، دقیقاً تعبیری را استفاده می‌کند که می‌توان تأثیر آن را در بیت حافظ دید: «إذا کثر استعمار محقت العبرة سواد العین و قلبته الی بیاض الکدر قیل: قد عمی بصره و قیل کان یدرک ادراکاً ضعيفاً... الحزن سبب البكاء حدث منه البیاض» (۱۴۳۰: ۵۲۷) در این بیت نیز حافظ از گریه، مردمک چشمش خرقة را از سرش درآورده (سفید شده و کور) و طالب بازآمدن محبوب است.

ج) به شکرانه سوختن

نکته‌ی مبهم آخر بیت به شکرانه سوختن و معنای آن و ارتباط آن با پایه‌ی روایی یادشده است. برای به شکرانه سوختن دست‌کم دو وجه احتمالی می‌توان ترسیم کرد. یکی معنای مصطلح و نزدیک آن است که قید علتی برای شکرگزاری در قبال کاری است؛ یعنی سعدی برای شکرکردن در همین معنا از این عبارت استفاده کرده است و حافظ نیز بخشی از آن را در بیت یادشده تضمین کرده است:

ای ماه سرو قامت شکرانه سلامت از حال زبردستان می‌پرس گاهگاهی
متناسب با این وجه، عاشق در فراق معشوق شکوائیه‌ای که ندارد هیچ، بلکه شکرانه نیز به‌جای می‌آورد که در راه معشوق با اخلاص چشمانش را از دست داده است. با این وجه، پایه‌ی روایی بیت با داستان یوسف و یعقوب در واژه «کظیم» مرتبط است. در آیه «یا أسمى علی یوسف و ابیضت عیناه من الحزن فهو کظیم» (یوسف: ۸۴) سفیدشدن چشم یعقوب (خرقة از سر به درآوردن مردم چشم او) همراه با جزع و شکوائیه نیست؛ بلکه با صبوری و شکر است و این موضوع در تفاسیر قرآنی نیز بازتاب دارد؛ برای مثال فخر رازی در تفسیر کبیر آورده است: «ثم أمسک لسانه عن النیاحة و ذکر ما لا ینبغی، و هو المراد من قوله: {فهو کظیم} ثم إنه ما أظهر الشکایة مع أحدٍ من الخلق بدلیل قوله: {إنما أشکو بئی و حزنی الی الله} و کلُّ ذلك یدلُّ علی أنَّه لما عظمت مُصیبتَه و

قَویتِ مَحْنَتُهُ؛ فَإِنَّهُ صَبْرٌ وَ تَجَرُّعُ الْغَصَّةِ وَ مَا أَظْهَرَ الشِّكَايَةَ» (۲۰۰۱، ج ۱۸: ۱۵۷) قرطبی نیز در تفسیر خود منظور از کظیم را شکوه نکردن یعقوب در کورشدن خود تفسیر کرده است (۱۳۶۴، ج ۹: ۲۱۷-۲۱۸). ابن کثیر نیز آن را معادل صبر و شکوه نکردن یعقوب گرفته است (۱۴۱۹، ج ۴: ۴۰۴-۴۰۵) طبری نیز در تفسیر خود «کظیم» را به نقل از محدثان در معنای «پنهان کننده غم و گوینده خیر (قس. با شکرانه گفتن) برای پیش آمد» گرفته است (۱۴۱۲، ج ۱۶: ۲۱۸-۲۱۹).

البته شکرانه معنای دیگری دارد که از نظر نگارنده، حافظ به آن نیز توجه داشته است و آن نذر و نثار است. تنها مشکلی که به ظاهر ممکن است، این تعبیر داشته باشد این است که چگونه شاعر می خواهد برای معشوق هنوز نیامده، نذر و نثاری کند؟ باید گفت شکرانه همیشه برای شکر بعد از حدوث واقعه ای ادا نمی شده، بلکه برای محقق شدن خواسته و آرزو و نیز قبل از حصول آن انجام می شده است. بیت زیر از خاقانی به خوبی کاربرد شکرانه را در نذر و نثار عاشق برای وصال معشوق تبیین می کند:

شکرانه آن روزی کایید به شکار دل من زر و سر اندازم گر کس شکر اندازد
(۱۳۸۸: ۵۷۸)

عطار نیز گفته است:

به شکر آن که زان آتش بسوزد همه در عالم شکرانه گـردد
(۱۳۶۸: ۱۳۶)

از قضا این وجه نیز یادآور یک پایه روایی در داستان یعقوب و یوسف است و آن اینکه در روایات آمده است که یعقوب به فرمان خدا برای آمدن یوسف و بن یامین نذر و نثار می کرد. «فقال: یا ربّ أما ترحم الشیخَ الکبیر، قوست ظهری، و أذهب بصری، فاردد علی ریحانتی یوسف و بنیامین؛ فأتاه جبریلُ علیه السلام بالبشری و قال: لو كانا میتین لنشرتهما لک؛ فاصنع طعاماً للمساکین، فإن أحبّ عبادی إلى الأنبیاء و المساکین، وکان یعقوبُ علیه السلام إذا أرادَ الغداء نادى مُنادیه: مَنْ أرادَ الغداء فلیتعد مع یعقوب، و إذا کان صائماً نادى مثله عندَ الإفطار» (فخر رازی، ۲۰۰۱، ج ۱۸: ۱۵۶-۱۵۸). در این بخش نیز یعقوب قبل از رسیدن یوسف و بنیامین شکرانه می دهد.

نکته پایانی که حضور بی تردید پایه روایی داستان یعقوب را در این بیت مؤثر جلوه می دهد، سؤالی است که به عنوان دفع دخل مقدر مطرح و پاسخ داده می شود. باز آمدن معشوق چه کمکی به چشم از دست رفتن عاشق می کند و چرا عاشق طالب باز آمدن معشوق است؟ همانطور که در سوره یوسف نیز آمده است، یوسف قبل از رسیدنش به یعقوب، پیراهنش را برای او می فرستد و پدر با آن پیراهن بینایی خود را بازمی یابد؛^۷ از همین رو عاشق (یعقوب) خواستار باز آمدن محبوب خود است تا اول بینایی خود را حاصل کند و سپس با چشمانی بینا به وصال محبوب برسد. این موضوع نیز در تفاسیر بازتاب فراوانی دارد (رک. طبری، ۱۴۱۲، ج ۱۶: ۲۴۸؛ فخر رازی، ۲۰۰۱، ج ۱۸: ۱۶۵-۱۶۷). به همین سبب است که میبیدی می نویسد: «تا بدانی از روی حقیقت که محبوب به جای چشم و روح است، فراق وی نقصان چشم و روح است و وصال وی مدد چشم و روح است» (میبیدی، ۱۳۷۱، ج ۵: ۶۳۷).

د) نتیجه بیت

(ای معشوق و یوسف من) اشک و زاری (اشک یعقوب و عاشق) را به پایان رسان و بازآ؛ زیرا مردمک چشمم (از اشک و زاری بسیار) خرقه خود را از سر درآورد (دچار سپیدی و نابینایی شد) و عاشق شاکر از

وفاداری خود و یا به‌عنوان نذر و نثار برای بازآمدن، آن را سوزاند (در راه بازآمدن از گریه کور شد).

۲-۲ بیت «خواب بیداران بیستی...»

خواب بیداران بیستی وانگه از نقش خیال تهمتی بر شب‌روان خیل خواب انداختی
بیت دیگری که اشک در ایضاح و شرح آن نقش مهمی دارد، ولی مورد توجه شارحان نبوده است، بیت بالاست.

سعی نگارنده در این بیت صرف‌نظر از جنبه‌های تاریخی آن، که گویا مربوط به عهد شاه یحیی است، بر گشودن نکته‌ای مغفول از این بیت مقصور است. در این بیت شارحان با غفلت یا تغافل آشکار نکرده‌اند که «شب‌روان خیل خواب» یعنی چه و نقش خیال چه نقشی در برانگیزاندن آن دارد و مقصود حافظ در این بیت دقیقاً چه بوده است. در دفتر دگرسانی‌ها به‌طور کلی غزلی که این بیت در آن مندرج است، نیامده است؛ ولی گزارش خانلری از نسخه‌بدل‌ها بیانگر این است که همه نسخه‌ها بدون استثنا بیت را به شکل یادشده و بدون هیچ اختلافی ضبط کرده‌اند (۱۳۶۲: ۸۶۷)؛ از این رو در این بیت نیز وجوه نسخه‌بدل‌ها راهگشا نخواهد بود.

آن‌سان که شارحان نوشته‌اند، خواب‌بستن کنایه از ربودن خواب از چشم عشاقی است که از غم عشق به خواب نمی‌روند. مشکلی که در ادامه روند شرح شارحان وجود دارد این است که برخی شارحان شب‌روان خیل خواب را خیال پنداشته و به‌طور کلی نوشته‌اند که خواب عشاق را از آنان گرفتی و بعد تهمت این بی‌خوابی را بر گردن خیال خود انداختی (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۳۷۷۶؛ قیصری، ۱۳۹۳: ۱۳۳۹؛ ختمی لاهوری، ۱۳۷۴: ۲۸۰۲). برخی دیگر آن را ترجمه تحت‌اللفظی کرده و نوشته‌اند این تهمت را به گردن شبگردان و دزدان قافله خواب انداختی؛ بدون اینکه تبیین کنند این شب‌روان چه کسانی هستند (سودی، ۱۳۶۸، ج ۴: ۲۳۳۵؛ جلالیان، ۱۳۷۹، ج ۴: ۲۲۸۸). برخی دیگر نیز تهمت را معطوف به دیدن خیال معشوق در خواب دانسته‌اند: صورت خیال خود را بر شب‌روان خواب عرضه کردی و به تهمت گفתי شما مرا به خواب دیده‌اید (رک. خطیب‌رهبر، ۱۳۸۵: ۵۸۹؛ استعلامی، ۱۳۸۳: ۱۱۰۱). در شرح اخیر مشکلی وجود دارد: عشاق اصلاً به خواب نرفته‌اند که بخواهند، خیال معشوق را در خواب ببینند؛ اما در شروح اول و دوم نیز دو ایراد عمده وجود دارد؛ اول اینکه دستور زبان بیت در شروح، پایمال شده است و دوم اینکه مضمون‌پردازی حافظ در مصرع دوم، بدون تبیین مصداق بیرونی و ایضاح آن فقط یا به‌شکل تحت‌اللفظی یا معادل غلط آن یعنی خیال شرح شده است.

درباره هر دو ایراد باید گفت اولاً نقش خیال واسطه تهمت‌زدن به شب‌روان خیل خواب است، نه خود شب‌روان خیل خواب (شکل صحیح دستوری بیت: از نقش خیال، تهمتی بر شب‌روان خیل خواب انداختی)؛ از این رو چند نکته درخور بررسی است که در شروح به آن توجه نشده است؛ اول اینکه شب‌روان خیل خواب کیستند؟ دوم اینکه، نقش خیال چه رابطه‌ای با شب‌روان دارد که معشوق آن را واسطه تهمت می‌کند؟ سوم اینکه، نتیجه‌ای که بیان می‌شود، آیا سابقه مضمونی دارد؟ سرانجام تصرف حافظ در مضامین و تصویر نهایی تا چه حدی بوده است؟

الف) شب‌روان خیل خواب (اشک)

نگارنده معتقد است که شب‌روان خیل خواب از نظر تحت‌اللفظی معادل با راهزنانی است که جلوی کاروان

خواب را می‌گیرند و راه آن را می‌زنند؛ یعنی مانع خواب می‌شوند. البته که این شب‌روان از نظر مضمونی در سابقه شعر فارسی گاه خیال (تصویر معشوق در ذهن یا چشم عاشق) است؛ زیرا خیال معشوق گاه خواب را از چشم عاشق می‌رباید:

هر شبم شب‌روان خیال
حمله آرند و راه خواب زنند
(خواجو، ۱۳۶۹: ۶۹۲)

با مهر رخ تو بیش از این تابم نیست
وز دست خیالت همه شب خوابم نیست
از دیده به‌جای اشک از آن می‌ریزم
من خون جگر که در جگر آبم نیست
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۵۳۸)

خیل خونخوار خیال اطراف چشم من گرفت
آنچنان کز دیده من راه خواب افتاده است
(همان: ۲۶۳)

همین مضامین که در دیوان حافظ نیز کم نیست، باعث شده است که ذهن برخی شارحان از دقت در بیت منظور منصرف شود و شب‌روان خیل خواب را با تساهل و تسامح «خیال» بپندارند؛ اما چنانکه هویدا است در شعر حافظ «نقش خیال» واسطه تهمت بر شب‌روان خیل خواب است؛ یعنی شب‌روان خیل خواب به واسطه خیال حاصل شده است. معشوق نقش خیال خود را برای عاشق می‌فرستد تا واسطه شب‌روان خیل خواب شود و تهمت بر گردن آنها (شب‌روان خیل خواب) بیفتد. حال باید دید خیال علاوه بر اینکه خود باعث بی‌خوابی است، از نظر مضمونی چه کاربرد دیگری دارد. یکی از بیشترین مضامینی که خیال عامل آن است، اشک و گریه است؛ ابیات زیر نمونه‌هایی از بسیار است:

در قدم‌های خیال تو به دامن هر دم
چشم دریا دل من لؤلؤ لالا می‌ریخت
(خواجو، ۱۳۶۹: ۶۵۴)

دیده را هر شب خیالت می‌شود مهمان ولی
دیده را اسباب مهمان در میان جز آب نیست
(سلمان، ۱۳۸۹: ۲۷۸)

ظاهراً حافظ به این نکته طبی نیز واقف بوده است که گاه خیال‌ها واسطه اشک و آب چشم است؛ در ذخیره خوارزمشاهی آمده است: «علامت آب فرود آمدن [از چشم] آن است که نخست خیال‌ها پیش چشم آید... و بسیار چشم‌ها را خیال پیش آید و مقدمه آب نباشد» (جرجانی، ۱۳۹۱، ج ۶: ۲۸۸). حافظ متناسب با این نکته طبی می‌گوید: معشوقی که خود او عامل بیداری است به واسطه فرستادن نقش خیال، عامل شب‌روان خیل خواب یعنی اشک می‌شود و علت بی‌خوابی عشاق را به گردن همین اشک می‌اندازد.

دقیقه دیگری که بی‌شک حافظ بدان توجه داشته است و تبیین آن، هم لطافت بیت را عیان می‌کند و هم راه شرح را هموار می‌کند، این است که یکی از معانی خیال تصویری است که روی آب می‌افتد^۱ و از همین روست که در شاهد مثال‌های بالا خیال با آب یا لوازم آن همراه است؛ نمونه زیر این نکته را کامل به تصویر می‌کشد:

آن آشناوشی که خیال است نام او
در موج آب دیده من آشناور است
(غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۲)

و از همین روست که سوزنی می‌گوید:

به آب و آینه ماند ضمیر روشن تو در آب و آینه پیدا شود خیال و صور
(۱۳۳۸: ۲۰۹)

بنابراین در بیت منظور نیز حافظ حتماً تلازم بین اشک و خیال را در نظر داشته؛ ولی اشک را لفظاً نه، بلکه به شکل کنایی (شبروان خیل خواب) وارد متن کرده است.

ب) راهزنی اشک برای خواب

در لایه مضمون‌سازی بعدی (بعد از اینکه خیال عامل اشک است)، اشک مانند راهزنی است که راه کاروان خواب را می‌زند. اینکه اشک راه خواب را بزند و مانع خواب شود، در شعر حافظ و دیگر شاعران سابقه مضمونی نیز دارد:

دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم
و ظهیر می‌گوید:

بگو به خواب که امشب میا به دیده من جزیره‌ای که مکان تو بود آب گرفت
(۱۳۳۷: ۳۶۶)

اما هنوز موقعیت برای ایضاح و اثبات این برداشت وجود دارد. در لایه‌های دیگر بیت مضمون کاروان زدن یا مانع کاروان شدن (صرفاً کاروان نه کاروان خواب) با اشک از مضامینی است که در شعر شاعران متقدم بر حافظ بارها بیان شده است؛ یعنی اشک شاعر آنقدر زیاد است که کاروان از رفتن باز می‌ماند؛ نمونه:

با ساربان بگوئید احوال آب چشمم تا بر شتر نیندد محمل به روز باران
(سعدی، ۱۳۶۶: ۵۷۹)

ای ساربان چو طاقت ره رفتنم نماند چو اشک من بیا و ره کاروان بگیر
(خواجو، ۱۳۶۶: ۷۰۱)

نکته دیگر، شبرو بودن اشک است؛ از آنجا که اشک جاری است (رو) و گریه در شب اتفاق می‌افتد (شب)، شبرو است؛ مثل گرم‌رو بودن و اوصاف دیگری که شاعران برای اشک استفاده کرده‌اند. از قضا این لایه مضمونی نیز که در شعر حافظ در پیچیده است، پیشینه داشته و بی‌تردید در گنجینه ذهن حافظ محفوظ بوده است:

عیاری ما را رسن دور است از آن کنگره ولی این اشک شبرو را بگو آن ناله شب‌خیز را
(امیر خسرو دهلوی، ۱۳۶۱: ۲۶)

خاقانی نیز در ذکر صفای صبح، شبروان را در معنای اشک به کار برده است:

آوازه رحیل شنیدم به صبح‌گاه با شبروان دو اسبه دویدم به صبح‌گاه
(۱۳۸۸: ۷۹۸)

تنها بررسی یک نکته لازم و باقی ماند و آن این است که خیال فرستاده معشوق است؛ در ابیات زیر نمونه‌هایی می‌آید که خیال معشوق را معشوق، خود می‌فرستد یا او عامل فرستادن خیال خود است؛ چونان که در بیت منظور چنین است:

امشب ز غمت میان خون خواهم خفت
وز بستر عافیت برون خواهم خفت
باور نکنی خیال خود را بفرست
تا در نگرد که بی تو چون خواهم خفت
(۱۳۶۲: ۱۰۹۷) ^۹

شیرین نیز در ذکر دلبری و معشوقی خود می‌گوید:

خیالم را بفرمایم که در خواب
بدین خاکش دواند تیز بر آب
(نظامی، ۱۳۸۸: ۲۰۴)

باری یک شب خیال بفرست
گر زانکه تو خود همی نیایی
(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۱۹)

خیال را بفرستد دگر به شب جایی
گرش وقوف دهند از خیال ما امروز
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۴۳۵)

با این تفصیل و تفاسیر بر سر بیت منظور بازمی‌گردیم:

خواب بیداران بیستی آنگه از نقش خیال
تهمت می‌بر شب‌روان خیل خواب انداختی

ج) نتیجه بیت

حافظ متناسب با ذهن شعرخوان و شعردان خود که مضامین شاعران پیش از خود را در ذهن دارد، همچنین همراه با خیال‌پردازی و تصویرگری ذهن لطیف این مضامین را در لایه‌های متعدد در پیچانیده است و می‌گوید: تو (ای معشوق) خواب را از چشم عاشقان در شب ربودی؛ ولی با فرستادن نقش خیالت [باعث گریه عشاق شدی و] این تهمت را به اشکها و گریه‌ها (راهزنان کاروان خواب) زدی (که آنها خواب را راهزنی کرده‌اند و مانع خواب عشاق شده‌اند).

البته در بیت زمینه‌های فساد اجتماعی و فرهنگی نیز آشکار است که عوامل فساد اصولاً با رشوه و شیرینی اتهامات خود را برگردن گروه‌های دیگر می‌انداخته‌اند و با عوامل حکومتی درمی‌ساختند: ^{۱۰}

عشرت شب‌گیر کن می‌نوش کاندرا راه عشق
شب‌روان را آشنایی‌هاست با میر عسس

۳- نتیجه‌گیری

بی‌دقتی در مضمون‌پردازی‌ها و باریک‌اندیشی‌های حافظ و همچنین بی‌توجهی به موازین دستور زبان، گاه باعث برداشت‌هایی غلط و یا ناقص از شعر او شده است. در بیت

ماجرای کم کن و باز آ که مرا مردم چشم
خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت
شارحان اصولاً با غفلت از جمله بعد بیت که «باز آ» است، ماجرا را در معنای صوفیانه آن یا در معنای بحث و جدل گرفته‌اند. هر دو برداشت یادشده نیازمند حضور معشوق در نزد عاشق است؛ ولی شارحان با تسامح از کنار این نکته ظریف گذشته‌اند. دیگر اینکه «که» در مصرع اول تعلیل است؛ یعنی ماجرا کردن باید باعث قسمت دوم بیت شود. در قسمت دوم بیت نیز مسلماً فاعل جمله باید خرقة مردم چشم باشد، نه شاعر؛ زیرا از نظر دستوری نهاد هر دو جمله یکی است. اگر چنین پنداریم که مردم چشم به واسطه گریه خرقة را از سر شاعر به‌درآورده

است، فعل آخر جمله از نظر دستوری مشکل خواهد داشت؛ زیرا مطابق این نگرش شاعر خود خرقه را می‌سوزاند؛ پس فاعل می‌باید بسوخته باشد که این سستی تألیف برای حافظ نامتصور است. از این رو باید گفت ماجرا طبق سنت شعری مقدم بر حافظ اشک است. او از معشوق می‌خواهد اشک و گریه شاعر را تمام کند و بازآید؛ زیرا (نقش که در بیت) گریه باعث شده است مردم چشم، خرقه‌اش (عنبیه‌اش) را از سر بیرون بکشد و آن را به نذر آمدن معشوق یا به شکر وفاداری خود بسوزاند (نابینا یا کم بینا شود).
درباره بیت

خواب بیداران بیستی آنگه از نقش خیال تهمتی بر شب‌روان خیل خواب انداختی
باید گفت شارحان عمدتاً با شرح تحت‌اللفظی یا شرح غلط، تفسیر شب‌روان خیل خواب به خیال، شرح بیت را به‌طور شایسته ادا نکرده‌اند. در این بیت «شب‌روان خیل خواب» اشک است که حافظ با باریک‌اندیشی خیال معشوق را عامل آن می‌داند. معشوق برای تبرئه خود از اینکه خواب را از عاشقان گرفته است، نقش خیال خود را به شب عاشقان می‌فرستد و عاشقان با دیدن نقش معشوق می‌گیرند و این گریه باعث بی‌خوابی آنان می‌شود؛ از این رو معشوق تهمت این بی‌خوابی را به گردن خود عشاق و گریه آنها می‌اندازد.

پی‌نوشت

۱. ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه که لطف نظم و سخن گفتن دری داند.
۲. استفاده حافظ از الفاظ فضای خانقاهی باعث شده است بسیاری بکشوند شرح بیت را در همان فضای خانقاهی به انجام برسانند؛ حال آنکه در بسیاری از ابیات دیوان او الفاظ خانقاهی واسطه‌هایی برای معانی دیگر است و این بیت نیز از همین نمونه‌هاست.
۳. حافظ در بسیاری از موارد از اصلاحات صوفیات برای غنی‌کردن شعر خود بهره برده است و اصولاً آن ابیات ابیاتی با فضای صوفیانه نداشته‌اند (رک. ریاحی، ۱۳۷۴: ۶۱-۹۶)؛ ولی بی‌توجهی به این نکته باعث ذکر شروح عرفانی بر برخی از ابیات و غزلیات حافظ شده است.
۴. معضل بیت به‌شکلی است که همه شارحان به آن اذعان داشته و اصولاً شروح خود را با تردید بیان کرده‌اند؛ از جمله محمد دارابی آن را لغز می‌داند (۱۳۶۲: ۷)؛ خرمشاهی شروح ارائه‌شده را خشنودکننده نمی‌داند (۱۳۷۵: ۱۷۹)؛ غنی با وجود توضیحات، بیت را مبهم می‌داند (۱۳۶۶: ۸۰).
۵. در این بیت نیز به رهگذر اشک در شروح، توجه و شرحی کامل نشده است. ماجرا و مجادله عاشق با او از این نظر است که اولاً چرا او به کوی معشوق رفته که غیرت عاشق غیور را برانگیزد؛ دیگر اینکه ورود اشک سیل‌آسای عاشق، کوی معشوق را از دسترس عاشق خارج کرده و کوی معشوق سرشار از اشک است و حضور دیگران را برنمی‌تابد.
۶. دقت در فضای این بیت نشان می‌دهد که برخلاف ادعای نفیسی (۱۳۳۸: پاورقی ۱۹۰) هرچند فضای لغوی و برخی زوایای تصویری دو بیت شبیه است، یک تفاوت بنیادین در بین دو بیت مشهود است. در بیت عراقی شاعر مدعی است که هنوز ماجرا نکرده است و از این رو از معشوق تقاضای بازآمدن دارد؛ اما در بیت حافظ ماجرا از حد گذشته و حافظ در وقوع آن منفعل است؛ از این رو از معشوق می‌خواهد که بیاید تا ماجرا به پایان رسد. در ماجرای بیت حافظ واقعه‌ای بوده که اتفاق افتاده و این ماجرا باعث ضعف بینایی شاعر شده است و چه توجیه منطقی بهتر از اشک می‌توان

برای آن قائل شد؛ ولی در بیت عراقی هنوز ماجرا صورت نگرفته و البته که معنای ماجرای بیت عراقی گفت‌وگوست؛ زیرا شاعر می‌گوید: هنوز با لبان تو ماجرانکرده به جای اینکه خرقهٔ مرایی خود را بسوزانم، کار فراتر رفت و دل و چشمم در این فراق سوخت؛ پس بیا تا با لبانت ماجرا کنم (کامستانی کنم). این بیت عراقی علاوه بر کمکی که در ایضاح بیت حافظ داشته است، در منحرف شدن اذهان از اصل کلام حافظ بی تأثیر نبوده است.

۷. اذهبوا بقمیصی هذا فألقوه علی وجه أبی یأت بصیرا وأتونی بأهلکم أجمعین.

۸. بی توجهی به همین نکته باعث شده وجه ارجح خیال در بیت زیر در بسیاری از تصحیحات به حیا بدل یابد (رک. سلطان محمدی، ۱۳۹۷: ۸۸):

از خیال لب شیرین تو ای چشمه نوش غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست

۹. این رباعی در اصل در *نزهة المجالس* به نام کمال اسماعیل مضبوط است (رک. ریاحی، ۱۳۷۴: ۳۷۸).

۱۰. زمینهٔ اجتماعی زندگانی حافظ با قرن چهارم فاصلهٔ بسیاری دارد؛ اما از نظر ساختاری با آن کاملاً همسو و شبیه است؛ نمونه‌هایی از این در ساختن‌های عیاران و راهزنان، به نقل از آثار قرن چهارم، می‌تواند تصاویری از جامعهٔ حافظ در ذهن ما ترسیم کند (رک. متز، ۱۳۶۲: ۱۹)؛ ضمن اینکه غنی نیز به مفاسدی از این دست در تاریخ عصر حافظ اشاراتی دارد.

منابع

۱. قرآن مجید.
۲. ابن کثیر، اسماعیل بن عمر (۱۴۱۹). *تفسیر القرآن العظیم*، ج ۴، تحقیق محمدحسین شمس‌الدین، بیروت: دارالکتب العلمیه.
۳. ابن سیده، علی بن اسماعیل (۱۴۲۱ ق.). *المحکم الحیظ الانظم*، بیروت: دارالکتب العلمیه.
۴. ابن سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۸۳)، *قانون*، ترجمهٔ عبدالرحمن شرفکندی، تهران: سروش.
۵. ابن فارس، احمد (۱۴۱۲). *معجم مقاییس اللغة*، تصحیح عبدالسلام هارون، قم: مکتب العالم الاسلامی.
۶. ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۱۴). *لسان العرب*، بیروت: دار صادر.
۷. ازهری، محمد بن احمد (۱۴۲۱). *تهذیب اللغة*، بیروت: دار احیاء التراث العربی.
۸. استعلامی، محمد (۱۳۸۳)، *درس حافظ*، تهران: سخن.
۹. اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۴۵)، *دیوان هاتف اصفهانی*، به تصحیح حسن وحیددستگردی و مقدمهٔ اقبال آشتیانی، تهران: کتابفروشی فروغی.
۱۰. امیرخسرو دهلوی (۱۳۶۱). *دیوان*، به کوشش م. درویش، تهران: جاویدان.
۱۱. اوحدی، رکن‌الدین (۱۳۴۰). *دیوان اوحدی*، به کوشش سعید نفیسی، تهران: امیرکبیر.
۱۲. بستانی، فؤاد افرام (۱۳۸۲). *المعجم الوسیط*، ترجمهٔ محمد بندرریگی، تهران: اسلامی.
۱۳. بهشتی شیرازی، احمد (۱۳۷۱). *شرح جنون*، تهران: روزنه.
۱۴. پرتو علوی، عبدالعلی (۱۳۵۸). *بانگ جرس (راهنمای مشکلات حافظ)*، تهران: اندیشه.
۱۵. تاگوری، شهاب‌الدین (۱۳۹۳). *شفاء المرض*، تصحیح و بازنویسی علی قبادی و رضا مکتب‌جو، تهران: چوگان.
۱۶. ثروتیان، بهروز (۱۳۸۰). *شرح غزلیات حافظ*، تهران: پویندگان دانشگاه.
۱۷. جاوید، هاشم (۱۳۷۷). *حافظ جاوید*، تهران: فرزانه روز.
۱۸. جرجانی، اسماعیل بن حسن (۱۳۹۱). *ذخیره خوارزمشاهی*، قم: مؤسسه احیاء طب طبیعی.

۱۹. جرجانی یمانی، محمد بن منصور (زرین دست) (۱۳۹۱). *نورالعین*، مقدمه و تصحیح یوسف بیک باباپور، تهران: سفیر اردهال.
۲۰. جلالیان، عبدالحسین (۱۳۷۹). *شرح جلالی بر حافظ*، تهران: یزدان.
۲۱. جوهری، اسماعیل بن حماد (۱۳۷۶). *تاج اللغة و صحاح العربیة*، محقق: احمد عبدالغفور عطار، بیروت: دارالعلم للملایین.
۲۲. حافظ، شمس‌الدین (۱۳۸۵). *دیوان*، تصحیح قزوینی شرح خطیب‌رهبر، تهران: صفیعلی‌شاه.
۲۳. _____ (۱۳۶۲). *دیوان*، به تصحیح پرویز خانلری، تهران: خوارزمی.
۲۴. _____ (۱۳۸۶). *دفتر دگرسانی غزل حافظ*، به کوشش سلیم نیساری، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، نشر آثار.
۲۵. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲). *شرح شوق*، تهران: قطره.
۲۶. حمیری، نشوان بن سعید (۱۴۲۰). *شمس‌العلوم*، تحقیق و تصحیح مطهر بن علی اریانی، یوسف محمد عبدالله و حسین بن عبدالله عمری، دمشق: دارالفکر.
۲۷. خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۸۸). *دیوان خاقانی شروانی*، به کوشش ضیال‌الدین سجادی، تهران: زوار.
۲۸. ختمی لاهوری، ابوالحسن عبدالرحمان (۱۳۷۴). *شرح عرفانی غزل‌های حافظ*، تهران: قطره.
۲۹. خرمشاهی، بهالدین (۱۳۷۵). *حافظ‌نامه*، تهران: شرکت علمی و فرهنگی.
۳۰. _____ (۱۳۶۷). *شرح یک بیت دشوار، چارده روایت*، تهران: کتاب پرواز.
۳۱. خواجوی کرمانی، ابوالعطا (۱۳۳۶). *دیوان*، تصحیح سهیلی خوانساری، تهران: بارانی.
۳۲. دادبه، اصغر (۱۳۷۲). «خرقه‌سوزی آیینی رندانه اما آرمانی»، شعر، سال ۲، شماره ۱۵ و ۱۶، ۱۶-۱۲.
۳۳. دارابی، محمد بن محمد (۱۳۵۷). *لطیفه غیبی*، شیراز: کتابفروشی احمدی.
۳۴. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۶). *لغت‌نامه*، تهران: مجلس شورا.
۳۵. راغب اصفهانی، حسین بن محمد (۱۴۱۲ ق.). *مفردات الفاظ قرآن*، بیروت: دارالقلم.
۳۶. ریاحی، محمدامین (۱۳۷۴). *گلگشت و شعر و اندیشه حافظ*، تهران: علمی.
۳۷. زبیدی، محمد بن محمد (۱۲۰۵ ق.). *تاج‌العروس*، تصحیح علی شیری، بیروت: دارالفکر.
۳۸. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۸). *نقش بر آب*، تهران: معین.
۳۹. زریاب‌خویی، عباس (۱۳۶۸). *آیینۀ جام*، تهران: علمی.
۴۰. زمخشری، ابوالقاسم محمود بن عمر (۱۳۷۲ ق.). *اساس‌البلاغه*، تحقیق عبدالرحیم محمود، قاهره: دارالمکتبه المصریه.
۴۱. _____ (۱۴۳۰). *تفسیر الکشاف*، تحقیق خلیل مامون شیخا، بیروت: دارالمعرفه.
۴۲. _____ (۱۳۸۶). *مقدمه‌الادب*، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران.
۴۳. سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۶). *کلیات*، به تصحیح فروغی، تهران: امیرکبیر.
۴۴. سلطان‌محمدی، امیر (۱۳۹۷). «بررسی و سنجش معیارهای گزینش متن در دفتر دگرسانی‌ها»، *آیینۀ میراث*، دوره ۱۶، شماره ۶۳، ۷۵-۹۶.
۴۵. سلمان ساوجی، سلمان بن محمد (۱۳۸۹). *کلیات*، مقدمه و تصحیح عباسعلی وفایی، تهران: سخن.
۴۶. سنایی، مجدودبن آدم (۱۳۸۸). *دیوان*، به تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: سنایی.

۴۷. سودی بسنوی، محمد (۱۳۶۸). شرح سودی بر حافظ، ترجمه عصمت ستارزاده، تهران: زرین.
۴۸. سوزنی سمرقندی (۱۳۳۸). دیوان، تصحیح ناصرالدین شاه حسینی، تهران: امیرکبیر.
۴۹. شاه نعمت‌الله ولی، ابن عبدالله (۱۳۵۵). دیوان، به تصحیح جواد نوربخش، تهران: خانقاه نعمت‌اللهی.
۵۰. شهردان ابن ابی‌الخیر (۱۳۶۲). نزهت‌نامه علایی، تصحیح فرهنگ جهانپور، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
۵۱. طبری، محمد بن جریر (۱۴۱۲). جامع‌البیان فی تفسیر القرآن، بیروت: دارالمعرفه.
۵۲. ظهیرفاریابی، طاهر بن محمد (۱۳۳۷). دیوان، تصحیح تقی بینش، تهران: مشهد باستان.
۵۳. عراقی، فخرالدین (۱۳۳۸). دیوان، تصحیح و تعلیقات سعید نفیسی، تهران: سنایی.
۵۴. عطار، فریدالدین (۱۳۶۸). دیوان، به اهتمام تقی تفضلی، تهران: علمی فرهنگی.
۵۵. عقیلی خراسانی، محمدحسین. (۱۳۹۰). قرابادین کبیر، قم: مؤسسه احیاء طب طبیعی.
۵۶. غزنوی، سید حسن (۱۳۶۲). دیوان، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: اساطیر.
۵۷. غنی، قاسم (۱۳۵۶). یادداشت‌ها و حواشی غنی بر دیوان حافظ، تهران: سیروس.
۵۸. فخر رازی، محمد بن عمر (۲۰۰۱). تفسیر کبیر، بیروت: دار الاحیاء التراث العربی.
۵۹. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). شاهنامه، دفتر سوم، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
۶۰. قرطبی، محمد بن احمد (۱۳۶۴). الجامع لاحکام القرآن، ج ۱۷، تهران: ناصرخسرو.
۶۱. قوام ناگوری، شهاب‌الدین بن عبدالکریم (۱۳۹۳). شفاء الامراض، تصحیح علی قبادی و رضا مکنت‌جو، تهران: چوگان.
۶۲. قیصری، ابراهیم (۱۳۹۳). یک نکته از این معنی شرح قیصری بر غزلیهای حافظ، تهران: جامی.
۶۳. متز، آدام (۱۳۶۲). تمدن اسلامی در قرن چهارم، ترجمه علیرضا قراگوزلو، تهران: امیرکبیر.
۶۴. مجتبیایی، فتح‌الله (۱۳۸۵). شرح شکن زلف یار، تهران: سخن.
۶۵. مرتضوی، منوچهر (۱۳۳۸). «ایهام یا خصیصه اصلی سبک حافظ»، نشریه دانشکده زبان و ادبیات فارسی تبریز، شماره ۴۹، سال یازدهم، ۱۹۴-۲۲۴.
۶۶. معلوف، لوئیس (۱۹۶۹). المنجد فی لغه، بیروت: دارالمشرق.
۶۷. موسی، حسین یوسف (۱۴۱۰ ق.). الافصاح، قم: مکتب الاعلام الاسلامی.
۶۸. میبدی، احمد بن محمد (۱۳۷۱). کشف‌الاسرار، جلد پنجم، به اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: امیرکبیر.
۶۹. نجم‌الدین کبری (۱۳۸۲). آداب الصوفیه و السایر و الحایر، به کوشش مسعود قاسمی، تهران: طهوری.
۷۰. نظامی، الیاس (۱۳۸۷). مخزن‌الاسرار، تصحیح و شرح وحید دستگردی، تهران: قطره.
۷۱. هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۶). کشف‌المحجوب، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.
۷۲. هروی، حسینعلی (۱۳۶۷). شرح غزلیهای حافظ، تهران: نشر نو.

