فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲٤، بهار ۱٤۰۰/ صفحات ۹۹-۷۱

# گره‌گشایی معنایی ـ ساختی از یک غزل پیچیدهٔ حافظ[۱]

مقاله علمی- پژوهشی

**قدرت‌الله طاهری**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۱۳

## چکیده

بخش زیادی از شعر حافظ، محصول تجربه‌های عرفانی است و شاعر در مقام صورت‌بندی زبانی آنها از انواع شگردهای بلاغی بهره برده است. تجربه‌های عرفانی، بیشتر در غزل‌های روایی او نمایان شده و به دلیل فشردگی روایت و سیالیّت ذاتیِ تجربه‌های عرفانی، علی‌رغم داشتن زبان ساده، گره‌های دشواری در معنا و شکل غزل‌ها ایجاد می‌شود. غزل شمارهٔ ۴۲۳ با مطلع «*دوش رفتم به در میکده خواب آلوده// خرقه تردامن و سجاده شراب آلوده*» یکی از این نمونه‌هاست. این غزل، اگرچه به‌صورت پوشیده، مرحلهٔ تبدیل «عرفان زاهدانه» به «عرفان عاشقانه» را گزارش می‌کند، در صورت روایت به‌ویژه در پرداخت شخصیت «مغبچهٔ باده‌فروش» و گفتگویی که بین او و راوی درمی‌گیرد، هنجارهای ادبی و عرفانیِ سنت شعر قلندرانه نقض می‌شود؛ مغبچهٔ باده‌فروش که در شعر قلندرانه مشوّق سالکِ مقیم عالم زهد برای ورود به میخانه است، در نقش تازه‌ای ظاهر می‌شود و ملامت‌گرانه راوی را از اینکه به دیرمغان پای نهاده است و شرابی نوشیده و با شیرین‌پسران نرد عشق باخته، به نقد می‌کشد. مسئلهٔ اصلی

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/JML.2021.36625.2217

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
Gh_Taheri@sbu.ac.ir

نوشتار حاضر این است که چگونه می‌توان غزل حاضر را در متن سنت شعر قلندریِ پیش از حافظ و ابیات پراکندهٔ خود وی قرار داد و غزل را از این تناقض معنایی و شکلی نجات داد؟ ما با ارائهٔ خوانشی معنایی ـ ساختی و به شیوهٔ «تأویلی و تفسیری» سعی می‌کنیم گره این مشکل را باز و اثبات کنیم همین غزل نیز در ادامهٔ سنت غزل قلندرانه و دستگاه فکری حافظ است و شاعر با دستکاری رندانه در سنت ادبی، به روایت و ساختی هنری از بیان همان اندیشه‌ها دست یافته و با ایجاد ابهامی معنایی و شکلی، اثری گشوده بر خوانش‌های مختلف آفریده است.

**واژه‌های کلیدی:** غزل حافظ، شعر قلندرانه، روایت فشرده، تأویل و تفسیر.

## ۱- مقدمه

در خوانش‌های تفسیری/تأویلی که از شعر حافظ در شرح‌های قدیم و جدید و نیز پژوهش‌های امروزی به عمل آمده، رویکرد شارحان و پژوهشگران عموماً گشودن گره‌های ابهام‌آمیز و پیچیدگی‌های لغوی، اصطلاحی و معنایی از ابیات غزل‌ها در محور افقی و حتی شرح مشکلات بیت یا ابیاتی از دیوان به صورت مجزا از متن غزل‌ها بوده است.[۱] هرچند، در میان شروح و پژوهش‌ها، به نمونه‌هایی از کوشش مفسران و پژوهشگران برای رفع ابهام معنایی کلیّت یک غزل در محور عمودی و تأویل آن نیز به‌صورت محدود برمی‌خوریم. با وجود این، خوانش‌های تفسیری/تأویلی از کلیّت غزل‌ها برای گشودن مناسبات مضمونی، تصویری و کشف حادثه‌های شعری نهفته در اشعار چندان انجام نشده است؛ کاری که می‌تواند انسجام پنهانی غزل‌ها را به‌خوبی نشان دهد و پیچیدگی‌های ساختاری - معنایی آنها را تبیین نماید. به نظر می‌رسد خلأ چنین خوانش‌هایی از دیوان حافظ به شدت احساس می‌شود.

می‌دانیم اغلب غزل‌های حافظ، بر خلاف غزلیات شاعران گذشته، به استثنای غزل‌های مولانا، محصول تجربه‌های عارفانه و حادثه‌های ذهنی شاعر بوده (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۸۲) و به همین دلیل، ابیاتِ به‌ظاهر پراکندهٔ غزل‌ها به مدد مناسبات مرئی و گاه نامرئی در محور عمودی به هم گره می‌خورند و نظم پریشانی بر ساختار غزل‌ها حکمفرما می‌شود و همین امر انسجام درونی و تشکّل پنهانی غزل‌ها را به‌وجود می‌آورد. انسجام ساختی در غزل‌های روایی دیوان حافظ که تعدادشان زیاد نیست[۲]، نمایان‌تر است ولی در همین غزل‌ها

نیز به دلیل فشردگی بیش از حد روایت و محدودیت‌های زبان مرسوم در صورتبندی زبانی تجربه‌های ناب عرفانی با ابهامات معنایی ـ ساختی مواجه می‌شویم. یکی از نمونه‌های درخشان غزل روایی حافظ بی‌تردید غزل شمارهٔ ۴۲۳ است که به‌صورت فشرده روایتی کامل از تجربهٔ شگفت عرفانی را به‌دست می‌دهد. ابتدا متن غزل را از دیوان نقل و سپس گره رازناکی را که در معنا و ساخت این غزل به وجود آمده است، به‌عنوان مسئلهٔ اصلی نوشتار حاضر مطرح می‌کنیم.

دوش رفتم به در میکده خواب آلوده — خرقه تردامن و سجاده شراب آلوده
آمد افسوس‌کنان مغبچهٔ باده‌فروش — گفت بیدار شو ای ره‌رو خواب آلوده
شست‌وشویی کن‌وآن‌گه به خرابات خرام — تا نگردد ز تو این دیر خراب آلوده
به هوای لب شیرین‌پسران چند کنی — جوهر روح به یاقوت مذاب آلوده
به طهارت گذران منزل پیری و مکن — خلعت شیب چو تشریف شباب آلوده
پاک‌وصافی‌شو و از چاه‌طبیعت به درآی — که صفایی ندهد آب تراب آلوده
گفتم ای جان جهان دفتر گل عیبی نیست — که شود فصل بهار از می ناب آلوده
آشنایان ره عشق در این بحر عمیق — غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده
گفت حافظ لغز و نکته به یاران مفروش — آه از این لطف به انواع عتاب آلوده

(*حافظ*، ۱۳۵۶: غ. ش ۴۲۳)

در بیت نخست، راوی از رفتن خود به میکده با خرقه‌ای تردامن و سجاده‌ای آلوده به شراب خبر می‌دهد. بلافاصله، بعد از این بیت، مغبچه‌ای که معمولاً کارگزار میکده است، به جای استقبال از راوی چنانکه در ادامهٔ مقاله نشان خواهیم داد در سنت غزل قلندرانهٔ پیش از حافظ و در متن غزل‌های او امری قابل انتظار است، راه بر راوی می‌بندد و بی‌محابا و تمسخرکنان به او می‌تازد. نتیجهٔ انتقادهای مغبچه نسبت به راوی این است که او خواب‌آلوده است و باید از این خواب بیدار شود، آلوده به شراب به میکده پای گذاشته است و باید خود را از نجاست شراب بشوید و آنگاه به میکده پای بگذارد. در این نقد، گویی مغبچه خود را به غلفت زده است که میکده محل شرابخواری است و هرکه در آن درمی‌آید لامحاله باده‌خوار است و شادخوار. راوی را گناهی دیگر است؛ با شیرین‌پسران

نقد عشق می‌بازد و به‌دلیل مرارت این عشق روح را با شراب‌خواری آلوده می‌گرداند. نهایت اینکه، راوی به‌جای طاهرانه زیستن در دوران پیری، همهٔ این افعال ناپسند را پیرانه‌سر مرتکب شده و لباس پیری؛ یعنی جامهٔ تقوی را به لباس جوانی آلوده است.

بعد از این نقدها، که در تقابل با سنت ادبی شعر قلندرانه است، جواب‌های تعریض‌گونهٔ راوی می‌آید. حافظ می‌گوید دفتر گل اگر در فصل بهار به شراب آلوده شود، اشکال ندارد و نیز آشنایان راه عشق، حتی اگر در دریا غرق شوند نیز به آب دریا آلوده نمی‌شوند. در واکنش به جواب تعریض‌گون حافظ، مغبچه تنها می‌گوید سزاوار نیست که وی به یاران (معلوم است مغبچه حافظ را بیگانه با میکده و خود نمی‌داند) تعریض بزند و آنها را به سخره گیرد. اما در مصرع پایانیِ غزل، ابهامی شگفت از حیث روایت ایجاد می‌شود. بدین معنا که گویندهٔ آن معلوم نیست حافظ است که دوباره به مغبچه جواب داده یا این مصراع نیز در ادامهٔ سخن مغبچه در مصراع نخست است. در بخش‌های بعدی نوشتار نشان خواهیم داد که گره کور روایت با توجه به همین مصراع باید گشود شود. چنانکه ملاحظه می‌شود راوی بر خلاف سنت شعر قلندرانه و تعداد قابل توجهی از غزلیات خودِ حافظ که با وسوسهٔ همین مغبچه یا اخوات آنها مانند ترسازاده به میکده کشانده می‌شود، این‌بار با پای خود به آنجا قدم گذاشته است ولی به جای پذیرش و مواجهه با استقبال گرم مغبچگان، مورد حملات انتقادی تند یکی از آنها قرار گرفته است. حال پرسش این است که چگونه باید با این غزل ساخت‌شکن که همهٔ برساخته‌های عرفانی و ادبی شعر قلندرانهٔ پیش از حافظ و ابیات خودِ حافظ را درهم‌می‌ریزد، برخورد کرد؟

## ۲- پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌های معاصر، دربارهٔ این غزل به‌صورت مستقل پژوهشی صورت نگرفته است. بنابراین، اگر بخواهیم پیشینه‌ای برای نوشتار حاضر بیابیم، باید شرح‌هایی که کل دیوان حافظ را موضوع کار خود قرار داده‌اند، بررسی کنیم. سودی، از شرح‌نویسان قدیم، تنها معنای لفظی ابیات را چنانکه شیوهٔ اوست، به‌صورت پیاپی بیان کرده است (سودی، ج۴، ۱۳۶۶: ۲۲۷۰-۲۲۷۴). همایون‌فرخ در شرح مبسوط خود، یعنی *حافظ خراباتی* (۱۳۷۰) این غزل را نیاورده است. هروی نیز در شرح خود ابیات را تک‌به‌تک آورده و معنی کرده

است، بی‌آنکه صدور چنین گزاره‌های نصیحت‌آمیزی از زبان مغبچه برای وی مسئله‌ای برانگیخته باشد (هروی، ج۳، ۱۳۶۷: ۱۷۲۸- ۱۷۳۲). استعلامی سخنان مغبچه را در خطاب به حافظ، سخن پیرمغان دانسته و گفته است محتوای غزل بر عدم آمادگی حافظ برای ورود به میکده دلالت دارد. بدیهی است این توجیه با توجه به جوابیهٔ راوی غزل؛ یعنی حافظ که خود را یکی از آشنایان راه عشق می‌داند که با وجود غرق شدن در این دریا به آب آن آغشته نمی‌شوند، به سهولت قابل رد است. در ادامه نیز ابیات را شرح می‌کند و معترض دلیل توبیخ حافظ از سوی مغبچه نمی‌شود. هرچند در تحلیل ابیات به چند نکتهٔ باریک دست یافته است و ما در متن تحلیل‌های خود به آنها اشاره خواهیم کرد (استعلامی، ج۲، ۱۳۸۳ : ۱۰۷۸- ۱۰۸۰). خرمشاهی که بخش عمده‌ای از غزلیات را انتخاب و شرح کرده است، اگرچه این غزل جزو منتخباب اوست، درباب روایت، انسجام، ابهام و به‌ویژه مسئله‌ای که ما مطرح کرده‌ایم، سخنی نگفته و تنها به شرح مفردات، ترکیبات و معنای تحت‌اللفظی تعدادی از ابیات بسنده کرده است (خرمشاهی، ج۲، ۱۳۸۳: ۱۱۴۲- ۱۱۴۴). ثروتیان بدون اینکه وارد شرح غزل شود، تنها در دو سطر درباب آن گفته است: «غزلی است در بیان روش و شیوهٔ سیر الی الله که خواجه در دوران پیری خود سروده و خود می‌گوید که در روزگار پیری نیز هنوز رهروی خواب‌آلوده می‌بوده است و به مقام دلالت و ولایت نرسیده و هنوز نیازمند هدایت مغ و مغبچگان طریق معرفت بوده است» (ثروتیان، دفتر چهارم، ۱۳۸۸: ۲۰۰۹). بدیهی است استنباط ایشان از موضوع، زمان سرایش شعر و مقام عرفانی حافظ در عهد پیری به‌سهولت قابل رد و انکار است. در *شرح شوق*، حمیدیان نیز از رویّهٔ معهود شارحان گذشته پیروی کرده و بحثی درباب مفردات و تعابیر این غزل و شرح ابیات آورده است، اما ارزش کار وی در این است که در بین همهٔ شارحان متقدم و متأخر دیوان حافظ، نخستین کسی است که متوجه خویشکاری نامتعارف مغبچه شده است و از این حیث ذکاوت وی قابل تقدیر است ولی چنانکه نشان خواهیم داد، در بازکردن گره کور غزل توفیقی به دست نیاورده است.

## ۳- بحث و بررسی

### ۳-۱ مغبچه/مغبچگان در سنت شعر قلندرانه

اگرچه در دیوان سنایی تعداد قابل‌توجهی از قصیده و غزلی آمده است که تحول بنیادین در مرام و شخصیت شاعر را گزارش می‌کنند، اما در هیچ یک از آنها به نقش‌آفرینی مغبچه یا شخصیت‌هایی مشابه او که راوی یا پیری را به میکده فرابخواند، اشاره نشده است. تنها در غزل ۳۵۱ که غزلی غیرروایی است، سنایی شخصیتی به نام «کافربچه» را با لحنی توبیخ‌آمیز مورد خطاب قرار داده و افعال و کرداری به او نسبت داده است که تا اندازه‌ای به نقش ترسازادگان غزلیات عطار و مغبچگان غزلیات حافظ نزدیک است. چند بیت آغازین غزل مذکور را برای اینکه امکان مقایسهٔ نقش این کافربچه با نقش ترسازادگان عطار و مغبچگان حافظ فراهم شود، نقل می‌کنیم.

بُردیَم باز از مسلمانی زهی کافربچه — کردیَم بندی و زندانی زهی کافربچه
در میان کم‌زنان اندر صف ارباب عشق — هر زمانم باز بنشانی زهی کافربچه
یوسف مصری تویی کز عشق تو گرد جهان — هست صد یعقوب کنعانی زهی کافربچه
در مسلمانی مگر از کافری بازآمدی — تا براندازی مسلمانی زهی کافربچه

(*سنایی*، ۱۳۸۰: غ. ش ۳۵۱)

با مطالعهٔ دقیق دیوان سنایی؛ یعنی قصاید، غزلیات و رباعیات (جالب اینکه در رباعیات نیز همین درونمایه‌ها گاه به چشم می‌خورند[۳]) می‌توان به این نتیجه رسید که سنایی اگرچه پایه‌گذار اولیهٔ شعر قلندرانه است، هنر او در این حوزه ابتدایی است؛ زیرا مضامین و درونمایه‌های قلندرانه به‌صورت عریان در اشعار وی مطرح شده‌اند و با عطار است که این ادبیات به تعالی می‌رسد و احتمال اینکه حافظ در سرودن غزل‌های روایی قلندرانه بیشتر متأثر از عطار باشد تا سنایی، بسیار زیاد است. در دیوان عطار غزل‌های روایی متأثر از داستان شیخ صنعان یا سرگذشت تراژیک منصور حلاج یا ترکیبی از این‌دو کم نیست. در این غزل‌ها دو شخصیت اصلی ایفای نقش می‌کنند: پیری زاهدمسلک که معمولاً مقیم نهاد مقدسی است و در غزل‌ها با تعبیر «پیرما»، شیخ، پیر مرقّع‌پوش و یا راوی از آنها یاد شده است؛ شخصیت دوم که با نام‌های ترسابچه، وشاق اعجمی، نگار، ترک قلندر، یار

خوش‌نمک، اوباش دیرمغان، خراباتی، سیم‌بر، تُرک و ترسازاده خوانده شده و مشوق پیر برای درآمدن از اماکن مقدس و ورود وی به اماکن نامقدس مانند خرابات، دیر، دیرمغان، خانهٔ خمّار و میخانه است. طرح روایی غزل‌ها هم بدین‌گونه است که یا ترسابچگان از دیرمغان به‌در می‌آیند و به سراغ پیران می‌روند و یا این خودِ پیران هستند که از مسجد خارج می‌شوند و به دیر می‌روند و با ترسابچگان و شخصیت‌های نظیر آنها ملاقات می‌کنند.[۴] در همهٔ این غزل‌ها با توبیخ و ملامت پیرانِ تازه‌وارد به دیرمغان از سوی ترسازادگان و نظائر آنها، چنانکه در غزل حافظ آمده است، مواجه نیستیم. بلکه این ترسازادگان یا تشویق‌کنندهٔ پیران برای ورود به دیرمغان‌اند و یا اگر لحنی سرزنش‌آمیز هم دارند، به دلیل تعلق خاطر درازدامن پیرانِ صلاح‌اندیش به زهدورزی‌های خشک‌اندیشانه است و در همهٔ غزل‌ها، ترسابچگان به پیرِ واردشده به دیرمغان «شراب» می‌نوشانند و در اثر همین شرابخواری است که تحول شخصیتی و مرامی در آنان به‌وجود می‌آید.[۵]

غزل‌های قلندرانه در دیوان کبیر مولانا که بیان‌کنندهٔ انقلاب درونی، مرامی و شخصیتی او بعد از ملاقات با شمس تبریزی‌اند، فراوان هستند. اما در هیچ‌یک از آنها با غزل‌های روایی از نوع غزلیات قلندرانهٔ عطار و حافظ که در آنها شخصیت‌هایی مانند مغبچگان ایفای نقش کرده باشند، مواجه نیستیم. در دو غزل تیپ از این نوع غزلیات؛ یکی غزل شمارهٔ ۲۷ با مطلعِ «آن خواجه را در کوی ما در گل فرورفتست پا// با تو بگویم حال او برخوان اذا جاء القضا» و دیگری غزل شمارهٔ ۲۴۹۷ با مطلعِ «مرا سودای آن دلبر ز دانایی و قرّایی// برون آورد تا گشتم چنین شیدا و سودایی» این عشق است که به سراغ راوی می‌رود و مقدمات خروج او را از عالم زهد و ورودش را به عالم عرفان عاشقانه فراهم می‌کند. جای بسی شگفتی است مولانا که از عالم علم رسمی و زهدورزی مَدرَسی به مدد دم مسیحایی شمس تبریزی خارج شده و به عالم جنون عاشقانه قدم نهاده بود، از جاذبه‌های عرفانی و ادبی داستان شیخ صنعان و غزل‌های عطار چشم پوشیده است، درحالی‌که این روایت‌ها علاوه بر ظرفیت نمادین و ادبی فراوان، به‌دلیل مشابهت ساختی ـ معنایی که با تجربهٔ زیستی مولانا داشتند، انتظار می‌رفت توجه مولانا را به خود جلب کرده باشند؛ چنانکه اغلب شاعران متأخر در مضمون‌سازی‌های ادبی، از ظرفیت‌های این داستان بهره‌های زیادی گرفته‌اند.

چنانکه نشان داده شد، علی‌رغم اینکه غزل‌های قلندرانه در دیوان سنایی، عطار و مولانا در حجم قابل توجهی آمده‌اند، یا شخصیت مغبچه و نظائر آن در این غزل‌ها نیامده (غزل‌های سنایی و مولانا) و یا اگر چنین شخصیتی و همانندان او در غزل‌ها ایفای نقش کرده‌اند، (غزل‌های عطار) در هیچ‌یک از آنها نقشی مشابه نقشی که مغبچه در غزل حافظ دارد، ظاهر نشده‌اند. بنابراین، نقش مغبچه در غزل حافظ، شاذّ و منحصر به فرد است و این کار به مثابه ساخت‌شکنی از سنت ادبی شعر عرفانی و عدول از هنجارهای مألوف اینگونه اشعار است.

## ۲-۳ مغبچه/مغبچگان در دیوان حافظ

حال باید دید مغبچه/مغبچگان در دیگر غزل‌های حافظ چه نقشی بر عهده دارند و نوع رفتار، گفتار و معاملهٔ آنها با پیری که به دیرمغان رفته است، یا پیرانی که در مسجد و صومعه مقیم‌اند و این مغبچگان به سراغشان آمده‌اند، چگونه است؟ به عبارت دیگر، با بررسی دیگر غزل‌های حافظ باید دریافت آیا گفتمان این مغبچگان متعلق به عالم زهدورزی‌های متشرعانه است، چنانکه در این غزل بروز کرده است؟ یا گفتمان آنها به عالم عرفان عاشقانهٔ قلندرانه و اختصاصاً در دیوان حافظ، به «عالم رندانه» تعلّق دارد. پیش از آنکه به بازخوانی خویشکاری مغبچه/مغبچگان در شعر حافظ بپردازیم، این نکته را باید متذکر شویم که به جز این غزل، در بقیهٔ مواردی که در دیوان نامی مستقیم و غیرمستقیم از آنها به میان آمده، همگی در بافتی غیرروایی مطرح شده‌اند. با وجود این، از خلال همین تک‌بیت‌ها و گزاره‌های پراکنده می‌توان خویشکاری‌های اصلی این شخصیت‌ها را در ذهن و زبان حافظ بازیابی کرد. در دستهٔ نخست مغبچه/مغبچگان آشکارا نقش اغواگری برای ربودن دل پیر یا حافظ را دارند که در عالم زهدورزی متشرعانه به سر می‌برند تا آنها را به دیر مغان رهنمون شوند. از جمله در ابیات زیر:

من از ورع می و مطرب ندیدمی زین پیش — هوای مغبچگانم در این و آن انداخت (غ.ش۱۶)
من به خیال زاهدی گوشه‌نشین و طرفه آنک — مغبچه‌ای ز هر طرف می‌زندم به چنگ و دف (غ.ش۲۹۶)
مغبچه‌ای می‌گذشت راهزن دین و دل — در پی آن آشنا از همه بیگانه شد (غ.ش ۱۷۰)
گر چنین جلوه کند مغبچهٔ باده‌فروش — خاکروب در میخانه کنم مژگان را (غ.ش۹)

دستهٔ دوم، ابیاتی‌اند که از خلال آنها معلوم می‌شود پیر یا حافظ دعوت مغبچه/مغبچگان را اجابت کرده و در دیرمغان به دیدار پیرمغان راه یافته است. در این مجالس رسالت مغبچه/ مغبچگان تقدیم شراب به پیر یا حافظ و کمک کردن به آنها برای گذشتن از عادات دورهٔ تزهّد متشرعانه است. از جمله در ابیات زیر:

نغز گفت آن بت ترسابچهٔ باده‌پرست　　شادی روی کسی خور که صفایی دارد (غ.ش۱۲۳)
کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش　　که دگر می نخورم بی رخ بزم‌آرایی (غ.ش ۴۹۰)
گر شوند آگه از اندیشهٔ ما مغبچگان　　بعد از این خرقهٔ صوفی به گرو نستانند (غ.ش ۱۹۳)

دستهٔ سوم، ابیاتی‌اند که در آنها به مغبچه/مغبچگان هیچ کنشی نسبت داده نمی‌شود و تنها حضور آنها در دیرمغان اعلام می‌شود. در این موارد نیز با توجه به بافت متن (context) معلوم می‌شود پیر یا حافظ نیز در آنجا حضور دارد و راوی به حال و هوا و یا فضای حاکم بر دیر مغان اشاراتی دارد.

شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده　　عذار مغبچگان راه آفتاب زده (غ.ش۴۲۱)
نامه تعزیت دختر رز بنویسید　　تا همه مغبچگان زلف دوتا بگشایند (غ.ش۱۹۳)

در دستهٔ چهارمِ ابیات نامی از مغبچه/مغبچگان نیامده است ولی از حال و هوای غزل‌ها می‌توان حدس زد که از احوالات دوران اقامت حافظ در میکده یا دیرمغان خبر می‌دهند و یاری که از او سخن به میان آمده، به احتمال زیاد باید یکی از همین مغبچگان بوده باشد. در این موارد نیز حافظ از آنها طلب شراب یا عنایت دارد و لذا اثری از توبیخ و ملامت حافظ از سوی شخصیت‌های مذکور نیست.

فتوی پیر مغان دارم و قولیست قدیم　　که حرام است می آن جا که نه یار است ندیم
چاک خواهم زدن این دلق ریایی چه کنم　　روح را صحبت ناجنس عذابیست الیم
تا مگر جرعه فشاند لب جانان بر من　　سال‌ها شد که منم بر در میخانه مقیم (غ. ش ۳۶۷)

چنانکه ملاحظه می‌شود در هیچ‌کدام از موارد چهارگانه، بیت‌هایی که صراحتاً در آنها از مغبچه/مغبچگان نامی به میان آمده یا از حال و هوای غزل‌ها می‌توان حدس زد شخصیت‌هایی که در متن گزارش‌ها حضور دارند، همان مغبچه/مغبچگان‌اند، در نقش توبیخ کنندهٔ حافظ ظاهر نشده‌اند. لذا می‌توان گفت، مغبچه‌ای که در غزل مورد بررسی ما ظاهر شده است، مشابه هنجارهای ادبی و عرفانی شعر خود حافظ هم نیست و باید گره این

کار را با تأویلی دیگرگونه باز کرد.

### ۳-۳ نسبت حافظ با عالمِ زهدِ متشرعانه

پیش از آنکه به گره‌گشایی از ساخت و معنای غزل ۴۲۳ بپردازیم، باید به یک موضوع دیگر که برای ورود به بحث اصلی این نوشتار ضروری است، اشارتی داشته باشیم. زیرا گشودن گره این غزل مستلزم این است که مشخص کنیم غزل مذکور کدام موقعیت معرفتی حافظ را گزارش می‌کند. آیا غزل، گزارشگر دوران اولیهٔ زیست معرفتی حافظ است که گرایش‌های شریعت‌مدارانه دارد؟ یا از دوران تحول معرفتی وی و ورود به عالم عرفان عاشقانه خبر می‌دهد؟ نکتهٔ دیگر اینکه بر خلاف سنایی، عطار و مولانا که تقریباً می‌توان حتمیّت وقوع چنین تحولی را در زندگی معنوی‌شان اثبات کرد،[۶] به‌ویژه مولانا که ایجاد تحولی بنیادین در شخصیت، سلوک و معرفت وی چنان واضح و مبرهن است که نیازی به اقامهٔ دلیل ندارد،[۷] درباب حافظ مسئله شکل و رنگ متفاوتی دارد. اگرچه حافظ در دورانی متأخّرتر از هر سه شاعر فوق‌الذکر زندگی می‌کرده است، به‌دلیل فقدان داده‌های تاریخی نمی‌توان وقوع چنین تحولی در زندگی او را حتی با حدس و گمان مطرح کرد. دلیل فقدان چنین داده‌هایی که یا به شیوهٔ زیست و سلوک انزواطلبانهٔ خود حافظ یا عدم تعلق وی به فرقه‌ای از فِرَق شناخته‌شدهٔ تصوف[۸] مربوط باشد، در اصل مسئله توفیری ایجاد نمی‌کند.

بنابراین، برای تأیید یا ردّ چنین تحولی در زندگی معنوی حافظ، چاره‌ای جز رجوع به متن دیوانش نیست. حافظ در تصوف، دو عالم مجزا از هم؛ یعنی تصوف «زاهدانه و شریعت‌مدارانه » و تصوف «عاشقانه و رندانه» را از هم متمایز می‌کند. با توجه به متن غزلیات، حافظ یا راویِ شعر حافظ که همواره از خود با صیغهٔ متکلم وحده سخن می‌گوید، مدتی در عالم نخست تصوف منزل داشته است و سپس به دلایلی که بعداً خواهیم گفت از این عالم به در آمده و به تصوف عاشقانه و رندانه وارد شده است. حافظ می‌گوید این انتقال، به مدد تقدیر الهی[۹] در درجهٔ نخست و بعد در نتیجهٔ لطف فراگیر «پیرمغان»[۱۰] با واسطه‌گری همان مغبچگان انجام گرفته است. با توجه به این نکته، می‌توان گفت حافظی که شاعر این شعرهاست؛ چه محتوای اشعار ارتباطی با زندگی معنوی خودِ

وی داشته باشد یا نداشته باشد، دو نظام معرفت عرفانی در کلیت دیوان خود برساخته است و عناصر و اجزای این دو نظام از هم تفکیک‌پذیرند. مغبچه‌ای که در غزل مورد بحث ما ظاهر شده است، در سطح ظاهری روایت از حیث خویشکاری داستانی و گفتمانی بنا به سنت شعری پیش از حافظ و شعر خود حافظ به منزلهٔ عدول از هنجارهای مسلم شعر عرفانی رندانه یا قلندرانه است. برای حلّ این معضل یا باید بگوییم این غزل از حافظ نیست و از جمله جعلیاتی است که نسخه‌پردازان آن را وارد متن دیوان او کرده‌اند، یا باید متن غزل را به‌گونه‌ای تأویل کنیم که با نظام معرفتی حافظ تناقضی نداشته باشد و خویشکاری این مغبچه را نیز همسو با مغبچگان شعرهای عطار و خود حافظ در نظر آوریم. با توجه به اینکه مطالعات نسخه‌شناسی جعلی بودن این غزل را پیش نکشیده‌اند،[۱۱] چاره‌ای جز اتخاذ رویکرد دوم باقی نمی‌ماند.

با توجه به توضیحات بالا، می‌توان گفت در غزل‌های حافظ نشانه‌هایی از استقرار شاعر در عالم زهد، هرچند محدود، به چشم می‌خورد. دلیل بازتاب اندک احوالات شاعر در دوران زهدورزی احتمالاً این است که حافظ خاطرات خوشی از آن ایام ندارد و به دلیل نفرتی که از آن دارد، به خودسرکوبگری یا خودسانسوری روی می‌آورد و تنها به بروز اندک اطلاعات بسنده می‌کند. ولی همین اطلاعات اندک، کمک می‌کند خطوط فکری و سبک زندگی او را در آن مرحله تا حدی بازسازی کنیم. در این مرحله، حافظ مانند همهٔ شخصیت‌های مهم زمانه، آلوده به زهدی ریاکارانه است؛ مدام به پارسایی و سلامت می‌اندیشد و خرقهٔ سالوس بر تن کرده و مقیم همیشگی صومعه یا خانقاه است. عمری را در کسب علم و قیل و قال مدرسه صرف کرده، اما از اینکه در خرقهٔ آلوده لاف صلاح تقوی زده شرمسار است:

ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ — مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد (غ.ش۱۷۵)
پارسایی و سلامت هوسم بود ولی — شیوه‌ای می‌کند آن نرگس فتّان که مپرس (غ.ش۲۷۱)
دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس — کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا (غ.ش۲)
آن‌شد ای خواجه که در صومعه بازم بینی — کار ما با رخ ساقی و لب جام افتاد (غ.ش۱۱۱)

البته حافظ بعد از خروج از عالم زهدورزی متشرعانه و ورود به عالم عرفان عاشقانهٔ

رندانه، به نظر می‌رسد برگشت‌هایی به عالم پیشین نیز داشته است. این رفت و برگشت‌ها به‌صورت توبه کردن و توبه شکستن و از توبه، توبه کردن نمود پیدا کرده است:

توبه کردم که نبوسم لب ساقی و کنون — می‌گزم لب که چرا گوش به نادان کردم (غ.ش۳۱۹)
من ترک عشق شاهد و ساغر نمی‌کنم — صدبار توبه کردم و دیگر نمی‌کنم (غ.ش۳۵۳)
در خرابات مغان گر گذر افتد بازم — حاصل خرقه و سجاده روان دربازم (غ.ش۳۳۵)
یاد باد آنکه خرابات‌نشین بودم و مست — وآنچه در مسجدم امروز کم است آنجا بود (غ.ش۲۰۴)

## ٤-۳ حافظ در عالم عرفان عاشقانهٔ قلندرانه

حافظ در ترسیم شاعرانهٔ دگرگونیِ مرامی ـ شخصیتی خود، بیش از هر شاعر دیگری مدیون عطار نیشابوری؛ به‌ویژه داستان شیخ صنعان و غزل‌های شورنگیزِ روایی دیوان اوست که با ترکیبی از سرگذشت و شخصیت منصور حلّاج و شیخ صنعان و با آمیزه‌ای از تجارب زیستی و معرفتی خود شاعر سروده شده‌اند (مرتضوی، ۱۳۷۰: ۳۱۲- ۳۲۶). محور اصلی داستان شیخ صنعان و غزل‌های روایی عطار این ایده است که باید از مستی و غرورِ حاصل از زهد بیدار شد و با درآمدن به دیرمغان و گزینش کفر ظاهری، از شرّ دیو نفس و کفر باطن نجات یافت. حافظ به جز ابیات پراکنده که از رفتن و اقامت خود در دیرمغان به‌صورت گسترده سخن گفته است، در غزل‌های زیر لحظات انقلاب معنوی خویش را با طرحوارهٔ درآمدن از نهادهایی مقدس و ورود به مکان‌های نامقدس ترسیم کرده است:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما — چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما (غ.ش۱۰)
زاهد خلوت‌نشین دوش به میخانه شد — از سر پیمان برفت با سر پیمانه شد (غ.ش۱۷۰)
دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند — گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند (غ.ش۱۸۴)
دیدم به خواب خوش که به دستم حواله بود — تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود (غ.ش۲۱۴)
حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم — که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم (غ.ش۳۵۵)
خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم — به ره دوست نشینیم و مرادی طلبیم (غ.ش۳۶۸)
ما درس سحر در ره میخانه نهادیم — محصول دعا در ره جانانه نهادیم (غ.ش۳۷۱)
خیز تا خرقهٔ صوفی به خرابات بریم — شطح و طامات به بازار خرافات بریم (غ.ش۳۷۳)
صوفی بیا که خرقهٔ سالوس برکشیم — وین نقش زرق را خط بطلان به‌سرکشیم (غ.ش۳۷۵)
درِ سرای مغان رُفته بود و آب‌زده — نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده (غ.ش۴۲۱)

دوش رفـتم بـه در میکـده خـواب‌آلـوده  خرقـه تـردامن و سـجاده شـراب‌آلـوده (غ.ش۴۲۳)

در این غزل‌ها حافظ از موقعیت یکی از مریدان یا راوی بی‌طرفِ برون‌داستانی درآمدن پیری از یک نهاد مقدس و وارد شدن او به نهادی نامقدس مانند میخانه را گزارش می‌کند، یا خود به‌عنوان کنشگری همچون پیر صومعه‌نشین وارد این مکان‌ها می‌شود و تجربیاتی را از سرمی‌گذراند. گاهی حافظ را در مرز بین زهد و عشق می‌یابیم که حسابگرانه در پی تغییر موقعیت خویش و نقل مکان از نهادهای مربوط به عالم زهد به نهادهای مرتبط با عشق و ملامت است. همچنین، تعداد قابل توجهی از این غزل‌ها از دوران استقرار حافظ در دیرمغان و نظائر آن خبر می‌دهند. زبان و لحن حافظ در این‌گونه غزل‌ها، عموماً شطح‌آمیز، بی‌پروا و بنیادگرایانه است و شدیدترین حملات انتقادی خود را متوجه نهادها و شخصیت‌های مرتبط با عالم زهدورزی متشرعانه می‌کند.

## ۵-۳ گره‌گشایی ساختی ـ معنایی از غزل

چنانکه پیش‌تر گفتیم، حافظ یک‌بار و برای همیشه از عالم عرفان زاهدانهٔ متشرعانه در نیامده و به عالم عرفان قلندرانه قدم نگذاشته، بلکه این تحوّل همراه با رفت و برگشت‌هایی بوده و بخشی از زندگی روحی و معنوی وی در وضعیت‌های تعلیقی؛ یعنی نه این، نه آن و گاهی این، و گاهی آن می‌گذشته است. چندی با تصمیم و اراده‌ای استوار قدم در خرابات و دیرمغان می‌گذاشته و گاهی نیز، قدم و اراده‌اش سست می‌شده و از راه آمده توبه کرده و به عالم زهد بازمی‌گشته و مجدداً این آمد و رفت را تکرار می‌کرده است. در باب حافظ هم همان سخنی که شفیعی‌کدکنی در باب در نوسان بودن سنایی بین شعر زهدآمیز و مدایح درباری گفته است، صادق است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۶) بیت «به کوی میکده گریان و سرفکنده روم// چرا که شرم همی‌آیدم ز حاصل خویش» که در غزل شمارهٔ ۲۹۰ آمده است، دلالت بر همین رفت و برگشت‌ها دارد. اگر در سایر غزل‌ها حافظ به‌صورت پراکنده از این احوالات و تجربیات سخن گفته، غزل ۴۲۳ به نظر می‌رسد ماجرای یکی از برگشت‌های حافظ را به دیرمغان به‌صورت منسجم و در قالب روایتی فشرده گزارش می‌کند؛ همین اتفاق بستر سُرایش غزل ۴۲۱ نیز شده است. در هر دو غزل، مواجههٔ عوامل دیرمغان با راوی تقریباً مشابه است. با این تفاوت که در غزل ۴۲۱ پیرمغان است که بر

حافظ می‌تازد و در غزل ۴۲۳ مغبچه که کارگزار پیرمغان است. یک تفاوت دیگر نیز به‌صورت بسیار پوشیده بین دو غزل قابل استنباط است. در غزل ۴۲۱ اقتدار پیرمغان چنان سطوت‌ناک است که مجالی برای پاسخ دادن حافظ در برابر توبیخ سرزنش‌آمیز او باقی نمانده است. ولی در این غزل، حافظ جرأت می‌کند به شکلی ملایم و تعریض‌گونه جواب مغبچه را بدهد.

طرح روایی غزل بدین‌گونه است که حافظ از تجربه‌ای ذهنی که شب پیش بر او گذشته است، سخن می‌گوید. در دیوان حافظ غزل‌هایی که موضوع تجربه‌ای متافیزیکی را بیان می‌کنند، عموماً با همین ساختار روایت می‌شوند. مانند غزل‌های پیاپیِ شمارهٔ ۱۸۳ و ۱۸۴به ترتیب با مطلع «دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند// واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند» و «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند// گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند» که در آنها گویی راوی رؤیابینی است که شب پیش خوابی دیده و فرداروز پس از بیدار شدن آن را برای دیگری تعریف می‌کند.[۱۲] بنابراین، زمان واقعهٔ ذهنیِ رؤیاگون شب گذشته و مکان آن در دیرمغان ولی سخن گفتن از آن روز بعد است. راوی توضیح مختصری از وضعیت ظاهری خود هنگام ورود به دیرمغان ارائه داده است؛ یعنی ترادمنی خرقه و شراب‌آلود بودن سجاده که هر دو متعلق به عالم زهد متشرعانه‌اند. این دو به این دلیل آلوده به شراب شده‌اند که حافظ بتواند مجوز ورود مجدد به دیرمغان را به‌دست آورد. زیرا پیرمغان و ساکنان دیر تا نمادهای عالم زهد به رنگ و سیرت دیر درنیامده باشند، به او اجازهٔ ورود نخواهند داد. به محض ورودِ راوی، مغبچه راه بر او بسته و نصیحت و توبیخ را به هم برمی‌آمیزد و نکاتی به راوی گوشزد می‌کند. سخنان مغبچه، ۷۱/۸۷٪ از کل واژگان غزل را به خود اختصاص داده است؛ یعنی۹۲ کلمه از ۱۲۸ کلمه. چنانکه ملاحظه می‌شود مغبچه حضوری قاطع در روایت دارد و آمرانه بودن جملات او نیز نشانهٔ قدرت اوست. نصایحِ توبیخ‌آمیز مغبچه به راوی عبارت‌اند از: ۱. تو خواب‌آلود هستی و برای ورود به دیر باید بیدار شوی، ۲. طاهر نیستی و باید ابتدا خود را بشویی و بعد در دیر درآیی، ۳. تا کی می‌خواهی در هوای لب شیرین‌پسران جوهر روحت را به شراب آلوده کنی؟ ۴. تو پیر گشته‌ای و جامهٔ پیری را به لذت‌جویی و شادی‌خواریِ دوران جوانی ملوّث کرده‌ای، ۵. باید از هر شائبهٔ هوسناکانه‌ای پاکیزه گردی؛ ازجمله شراب‌خواری که به روح

صفایی نمی‌دهد. در برابر گفته‌های مغبچه که گفتیم سنخیتی با شخصیت و خویشکاری او در سنت غزلسرایی عاشقانه و قلندرانه ندارد، راوی دو جمله بیشتر نمی‌گوید (۲۳٪ از کلّ کلمات غزل): ۱. دفتر گل اگر در فصل بهار به می ناب آلوده شود، اشکالی ندارد، ۲. آشنایان راه عشق در این دریا با وجود غرق شدن، در آب آن تر نمی‌شوند.[۱۳] واکنش مغبچه، کوتاه و جالب است. او خطاب به راوی می‌گوید: لطفاً به من که یکی از یاران تو هستم (معلوم است بین مغبچه و راوی آشنایی دیرینی وجود دارد)، لغز و نکته تحویل نده. و راوی جوابش را کلی و باز هم تعریض‌گونه می‌دهد و می‌گوید: با این لطف عتاب‌آلود مغبچه چه باید کرد؟

از نظر معنایی، در گفته‌های مغبچه از مصراع سوم بیت دوم تا بیت هفتم پیچیدگی خاصی مشاهده نمی‌شود. کلام، سر راست اما با لحنی مسخره‌آمیز و تا حدّی آمرانه بیان شده است. مشکل این قسمت این است که خوانندهٔ تیزبینی که با سنت شعر قلندرانهٔ فارسی و نیز خودِ حافظ آشناست، نمی‌تواند بپذیرد مغبچه در کسوت یک زاهدِ متشرع اندرزدهنده ظاهر شود. ما در این غزل نه‌تنها با تغییر خویشکاری مغبچگان، بلکه با دگرگشت گفتمانیِ دیرمغان به پیشوایی پیرمغان مواجه هستیم. اگر مغبچه، کماکان ساکن دیر است و کارگزار پیرمغان، چه معنایی دارد از همهٔ باورداشت‌ها، اصول و قواعد نهادینه‌شدهٔ دیرمغان عدول کرده باشد؟ تا زمانی که توجیه یا تأویلی برای این چرخش گفتمانی نیافته باشیم، گره کور روایت لاینحل باقی خواهد ماند.

پیش‌تر گفتیم این غزل، صورت‌بندیِ زبانیِ حادثه‌ای ذهنی از درگیری‌های فکری همیشگی حافظ بوده است؛ یعنی درگیریِ فکریِ ناشی از موقعیت معرفتی حافظ نسبت به اینکه بالاخره خود را باید متعلّق به قرائت رسمی و متشرعانه از دین بداند یا قرائت غیررسمی عارفانه و عاشقانه از آن. این درگیری، خود را به زبان نمادین و در قالب تجربه‌های ادبی و شاعرانه در صورت روایت فشرده از رفت و برگشت به مسجد و خانقاه که نمادی از قرائت رسمیِ متشرعانه از دین و دیرمغان که نمادی از قرائت عارفانه و عاشقانه از آن است، ظاهر کرده است. قبلاً گفتیم حافظ بارها از زهدورزی متشرعانه توبه کرده و به میخانه آمده و دست ارادت به پیرمغان داده است و دوباره دیرمغان را رها کرده و به موقعیت معرفتیِ پیشینی خود بازگشته است. لذا بین اهالی دیرمغان ازجمله همین

مغبچگان با حافظ سوابق آشنایی دیرینه باید وجود داشته باشد؛ به عبارت دیگر، گویندگان و مشارکان در این روایت، نسبت به هم بیگانه نیستند و بخش عمده‌ای از عناصر ارتباط و فضای گفتگو، به دلیل بافت و زمینهٔ گفتگوی دو آشنا از ساحت ظاهری روایت حذف شده است. در این غزل، مغبچه برای اینکه حافظ را نسبت به عوارض این رفت و برگشت‌های مکرر و بیهوده متنبّه سازد، خود را در نقش یک زاهد متشرع درمی‌آورد و به زبان اهل منطق، با زبان خصم با حافظ سخن می‌گوید. درواقع، مغبچه با نقش بازی کردن، حافظ را که مدام در بین مسجد و میخانه در رفت و آمد است و نمی‌تواند به ثباتی برسد، به سخره می‌گیرد. اینجاست که ما با یک طنز موقعیتی شاهکار که آفریدن آن تنها از رندی مانند حافظ برمی‌آید، مواجه می‌شویم. به عبارت دیگر، شنیدن این نصایح و اندرزهای تحکّم‌آمیز در بافت موقعیتی دیرمغان که شهره به کام‌بخشی و عشرت‌طلبی و عافیت‌سوزی است، آن هم از زبان مغبچه‌ای که تا بوده، توصیه به شرب خمر کرده و بر دست تازه‌واردان و ساکنان همیشگی دیر، جام شراب داده، هم راوی غزل (حافظ) و هم خوانندگان را غافلگیر می‌کند. لذا همهٔ شارحان غزل حافظ به استثنای حمیدیان که متوجه این نامتعارف‌بودگی کلام مغبچه شده است، در شرح این ابیات به خطا رفته‌اند و ملتفت طنز گزنده و نقش‌بازی کردن رندانهٔ مغبچه نشده‌اند؛ درحالی‌که در خودِ غزل یک نشانهٔ درون‌متنیِ هدایت‌کننده آمده است. قید «افسوس‌کنان» را که در مصرع نخست بیت دوم آمده، باید کلید فهم کلّ گفته‌های مغبچه دانست که نه برای ارشاد حافظ، بلکه برای دست انداختن وی آنها را بر زبان رانده است. حمیدیان که ملتفت دگرگشت خویشکاری مغبچه شده، توجیهی منطقی و قابل قبول از چرایی این دگرگشت ارائه نکرده است و سخن پایانی وی درباب نقش پیام‌رسانی و الهام‌بخشی مغبچه به عاشق و عارف نیز ارتباط معناداری با این بافت و موقعیت غزل ندارد (حمیدیان، ج۵، ۱۳۹۵: ۳۷۲۵). بنابراین، در این غزل نیز مغبچه در همان نقش همیشگی خود نمایان شده است و بر خلاف ظاهر هنجارشکنانهٔ آن، در باطن همان نقش و خویشکاری معهود خود را دارد و لذا در پرداخت این شخصیت، عدولی از قواعد اصلی شعر قلندرانه صورت نگرفته است.

بر خلاف گفته‌های مغبچه که لااقل در سطح معنایی پیچیدگی خاصی ندارد، جواب راوی سرتاسر غموض، دشواری و پیچیدگی است و تقریباً همهٔ شارحان در تفسیر آنها به

زحمت افتاده‌اند. سخنان شارحان در این باب چنان پراکنده و متشتّت است که نقل، مقایسه و مقابلهٔ آنها نیازمند پژوهشی جداگانه است. با وجود این، به توضیحات دو سه شارح برای نمونه اشاره می‌کنیم تا این سردرگمی برای خوانندگان ملموس گردد. سودی در بیان معنای بیت‌های هفتم و هشتم[۱۴] گفته است: «به جانان گفتم ای جان جهان، عیبی نیست اگر دفتر گل در فصل بهار از می آلوده گردد. مراد: در فصل بهار به همراه گل باده نوشیدن عیب نیست... آشنایان طریق عشق در این دریای عمیق عشق غرق گشتند اما با آب دریای عشق آلوده نشدند؛ یعنی عاشقان چنان در دریای عشق غوطه خوردند که کسی از حال آنان آگاه نگشت» (سودی، ج ۴، ۱۳۶۶: ۲۷۷۳). چنانکه ملاحظه می‌شود معنایی که سودی از هر دو بیت به دست داده، نامربوط، مهمل و من‌عندی است و ربطی به متن ابیات ندارد. استعلامی در شرح این دو بیت نوشته است: «حافظ در این دو بیت عذری می‌آورد که می‌خوارگی من در بهار، اقتضای فصل گل است... و در بیت هشتم دلیل می‌آورد که عاشقان عالم معنا اگر در این دریای عمیق هستی، در همین چاه طبیعت غرقه شوند، باز باطن آنها پاک می‌ماند» (استعلامی، ج ۲، ۱۳۸۳: ۱۰۸۰). استعلامی تا حدّی به معنای تعریضی ابیات نزدیک شده است. ولی غیر از مهمل‌گویی سودی در معنی کردن دو بیت، تفاوت سودی با استعلامی در این است که اولی دریا را دریای عشق و دومی آن را به معنای جهان طبیعت گرفته است. هروی در شرح بیت هشتم بی‌آنکه متوجه بیان تعریض‌آمیز آن شده باشد- علی‌رغم اینکه از زبان مغبچه در بیت نهم به تعریض بودن سخن راوی صراحتاً اشاره شده است- گفته است: «گفتم ای محبوبی که به اندازهٔ جان و همهٔ جهان برای من عزیزی، عیبی ندارد که در فصل بهار برگ‌های گل به شراب خالص آلوده شود... اگر ضمن کار درس و دفتر، در فصل بهار باده نوشیم و قدری از آن بر دفتر ما بریزد، عیبی ندارد» (هروی، ج ۳، ۱۳۶۷: ۱۷۳۲). خرمشاهی درباب بیت هفتم چیزی نگفته و ظاهراً غموضی در آن ندیده است ولی بیت هشتم را این‌گونه معنا کرده است: «آنان که آشنای (یا شناور) دریای ژرف عشق‌اند، کرامات شگرفی دارند؛ از جمله اینکه غرق می‌شوند بی‌آنکه تر شده باشند، یعنی با آنکه ظاهراً غرق‌اند، باطناً آسیبی به آنها نمی‌رسد. این شیوهٔ بیان همانا شطح‌گویی است» (خرمشاهی، ج ۲، ۱۳۸۳: ۱۱۴۴). حمیدیان بیت هشتم را به‌عنوان بیت ششم ضبط و آن را گفتهٔ مغبچه دانسته است. در بیان معنی بیت

گفته‌اند: «مغبچه می‌گوید: اهل عشق، اگرچه در این دریای ژرف غرق شدند، اما به شراب آلوده نشدند» (حمیدیان، ج۵، ۱۳۹۵: ۳۷۱۹). به‌نظر می‌رسد علاوه بر اینکه انتساب منطوق این بیت به مغبچه ساختار کلی غزل را مخدوش ساخته، دو اشکال در معنایی که حمیدیان ارائه کرده وجود دارد؛ نخست اینکه معلوم نشده از کدام دریای ژرف سخن به میان آمده و در ثانی به شراب آلوده نشدن اهل عشق معنای محصلی ندارد. ضمن اینکه حمیدیان با جابجا کردن ترتیب ابیات و انتساب این بیت به مغبچه، آن لحن تعریض و لغزگونی را که در سخن حافظ است، از بین برده و مجبور شده است معنای بیت را براساس دلالت عینی واژگان تعبیر کند.

برای یافتن معنای احتمالی سخنان معماگون (لغز در تعبیر مغبچه) راوی، ابتدا باید به محور عمودی غزل؛ یعنی همان خط سیر روایت فشرده توجه داشته باشیم. این دو بیت پیداست که در جواب نصایح فسونگرانهٔ مغبچه از سوی راوی بیان شده است. پس این بیت‌ها هر معنای تعریضی که داشته باشند، باید در واکنش به آن نصایح بوده باشد. در ابیات ۴ تا ۶ مغبچه در قالب نصیحت، راوی را به باد انتقاد گرفته بود و سه عیب یا اشکال در کار او یافته بود؛ یعنی راوی به هوای لب شیرین‌پسران شراب می‌نوشد، شئونات دوران پیری را رعایت نمی‌کند و در عین پیری جوانی می‌ورزد و در چاه طبیعت (لذات مادی) خود را غرق می‌کند. هر سهٔ این نقدها دلالت بر دنیاگرایی و تمتع راوی از لذات و خوشی‌های عالم طبیعت دارد. لذا راوی در قالب بیانی معماگون در بیت هفتم و هشتم و در دفاع از روش و عملکرد خود می‌گوید: همچنان که دفتر گل در فصل بهار اگر آلوده به شراب شود (ریختن بخشی از شراب شرابخواران بر روی گل و سبزه و خاک براساس رسم دیرینی[۱۵])، عیبی ندارد من نیز اگر در دوره یا دورانی از حیاتم بخواهم از لذات همین عالم طبیعت بهره ببرم، اشکالی ندارد. چنانکه در مصراع نخست بیت آخر از قول مغبچه آمده، بیت هفتم لغز است و لغز علاوه بر اینکه در معنای لغوی به معنی پیچیدگی، پوشیدگی و کژمژی است، در اصطلاح نیز صنعتی است برای طرح معمای ادبی؛ بدین‌گونه که شاعر اوصافی از شیء یا پدیدهٔ مورد نظرش را بی‌آنکه از آن اسمی ببرد، بیان می‌کند و تشخیص آن شیء یا پدیده را به ذکاوت خواننده وامی‌گذارد (همایی، ۱۳۸۹: ۲۱۰). بیت هشتم می‌تواند توضیحی ابهام‌آمیز بر معمای بیت هفتم باشد و در همان مصراع نخست بیت

پایانی، مغبچه آن را با اصطلاح «نکته» نامگذاری کرده است. نکته، دقیقه و امر باریکی است و فهم آن نیاز به تأمل و دقت فراوانی دارد. حافظ در یکی از غزل‌ها، با تعبیر «دقیقه» از همین نکتهٔ مدّ نظر مغبچه یاد کرده است. در آنجا هم امر پوشیده‌ای را در قالب دقیقه‌ای باریک بیان نموده است. دقیقهٔ باریک مدّ نظر حافظ در این بیت، بوس دادن معشوق به مشتاقان است وقتی که از معشوق خواسته می‌شود لب پیاله را به بهانهٔ نوشیدن ببوسد و آنگاه به مشتاقان بدهد تا آنان نیز از همان پیاله بنوشند، غیرمستقیم از معشوق بوسه طلب می‌کند. زیرا وقتی مشتاقان لب بر لبهٔ کاسه می‌نهند، درواقع بر جای لب معشوق که پیش‌تر بر آنها قرار گرفته بود، بوسه می‌زنند. بیت مور نظر این است:

لب پیاله ببوس وانگهی به مستان ده　　بدین دقیقه دماغ معاشران تر کن (غ. ش ۳۹۷)

بنابراین، در بیت هشتم که توضیحی در باب بیان لغزگون بیت هفتم است، نکتهٔ باریک و پنهانی درج شده است. توضیح اینکه منظور از «بحر عمیق» که با صفت اشاره به نزدیکِ «این» آمده است، همان تعبیر «چاه طبیعت» در گفتهٔ مغبچه در بیت ششم است نه دریای عشق که تعدادی از شارحان مانند سودی و خرمشاهی به خطا چنان گمانی برده‌اند. حافظ خود را یکی از آشنایان راه عشق دانسته است که با وجود استغراق در همان چاه طبیعت به زعم مغبچه و دریای عمیق در نظر خود وی، آلودهٔ آن نمی‌شوند. همین معنا را حافظ در غزل شمارهٔ ۴۸۷ نیز بیان کرده است؛کسانی که در دریای معرفت الهی غرق می‌شوند اگر به هفت دریای مادی و این‌جهانی پای بگذارند، نمی از این دریاها بر وجودشان نمی‌نشیند. یعنی بعد از کسب معرفت الهی و طی مراحل استکمال معنوی، توجه به مواهب و لذات دنیوی و متمتّع شدن از آنها کدورت خاطری بر دامن پاک آنان نمی‌نشاند:[۱۶]

یکدم غریق بحر خدا شو گمان مبر　　کز آب هفت بحر به یک موی تر شوی

لذا، راوی به تعریض خطاب به مغبچه می‌گوید اگر می‌بینی که من گاهی خرابات‌نشینم و گاهی از آن خارج می‌شوم و به ظاهر دنیادارانه دنبال لذت‌های مادی می‌روم، این رفتار و حالات متناقض‌گونه در عالم عشق و نزد عاشقان، به‌ویژه عاشقان رندی مانند من (حافظ)، توجیه‌پذیر است. جمع پارادکس‌ها نه تنها در زندگی و عملکرد حافظ، بلکه در زندگی و عملکرد «پیرمغان» که مقتدای حافظ و همین مغبچه است، نیز به عیان قابل مشاهده است.

چنانکه در بیت زیر، جمعِ «شراب» و «خرقه»، یکی نماد رندی و دیگری نماد زهدورزی به مذهب پیرمغان نسبت داده شده است:

گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهب است  گفت این عمل به مذهب پیرمغان کنند (غ. ش ۱۹۸)

اما مصراع دوم بیت پایانی که باید گفتهٔ خودِ راوی باشد و از بین شرح‌نویسان، هروی (ج ۳، ۱۳۶۷: ۱۷۳۲) به درستی به این نکته اشاره کرده است؛ بخش دیگری از ابهام ساختی- معنایی غزل را با تمام اجمال خود برطرف می‌کند. این مصراع، نیز جوابی است به گفتهٔ مغبچه در مصراع نخست همین بیت. فقط فعل «گفتم» به دلیل ایجاد ابهام ساختی یا تعمداً از سوی شاعر و یا محدودیت وزن حذف شده است. حافظ با ساختن ترکیبِ «لطفِ به انواع عتاب‌آلوده» نشانه‌ای درون‌متنی تدارک دیده است تا نشانه‌ای برای راه یافتن به فضای تیرهٔ متن غزل در اختیار خواننده قرار دهد؛ بدین معنا که ظاهر کلام مغبچه، چه زمانی که داشت اندرزهای انتقادآمیز را خطاب به حافظ بر زبان می‌راند و چه جملهٔ پایانی که باز هم او را تهدید کرده که لغز و نکته به یاران نفروشد، اگرچه عتاب‌آلود است، ولی نباید فریب ظاهر کلام مغبچه را خورد، زیرا مغبچه با این عتاب ظاهری، به حافظ لطف کرده و به استقبال او آمده است تا بار دیگر او را به دیرمغان به‌ویژه حضور پیرمغان فرابخواند.

## ٤- سخن آخر

غزل شمارهٔ ۴۲۳ چنانکه گفتیم، یکی از غزل‌های روایی است که به‌صورت فشرده تجربه‌ای ذهنی، عرفانی و ادبی حافظ را صورت‌بندی زبانی کرده است. به دلیل فشردگی روایت، نقش‌آفرینی ساخت‌شکنانهٔ مغبچه در قیاس با سنت غزل قلندرانهٔ پیش از حافظ و حتی ابیاتی پراکنده از حافظ که تحت تأثیر همان سنت سروده شده‌اند، و نیز بیان تعریض‌گونه، معماوار و آمیختن تهدید و لطف، اغلب شارحان را در فهم معنا و ساخت این غزل دچار زحمت و پریشان‌گویی کرده است. چه آنهایی که متوجه این دشواری و ابهام در غزل شده و چه آنهایی که تعمداً از این صعوبت گذشته و متعرض آن نشده بودند. به نظر می‌رسد این غزل یکی از لحظات درگیری‌های ذهنی مداوم حافظ را که پیوسته میان زهدورزی متشرعانه و عرفان عاشقانهٔ قلندرانه در رفت و آمد ذهنی بوده، به زبان رمز و کنایت بیان

کرده است. همچنان که در غزل ۴۲۱ نیز با همین پدیده مواجه هستیم با این تفاوت که در آن غزل، ابهّت و اقتدار پیرمغان اجازه نداده است حافظ در برابر نقدهای کوبندهٔ او جوابی بدهد. با توجه به نقشی که حافظ رندانه به مغبچهٔ این غزل داده است و ظاهراً عتاب‌آمیز با راوی سخن گفته ولی در باطن او را به دیر و محضر پیرمغان فراخوانده است، آن ساخت‌شکنی که به‌ظاهر در نقش مغبچه به نظر می‌رسیده، در این غزل نیز اتفاق نیفتاده و همچنان مغبچه به‌عنوان کارگزار دیرمغان در نقش دعوت‌کنندهٔ حافظ به میکده ایفای نقش کرده است. بنابراین، معنای سخنان پندآمیز و نصیحت‌گون مغبچه را در حال و هوای طنز و تعریض‌گون باید فهمید و نه در معنای حقیقی آنها و جواب‌های حافظ را نیز باید در همین اتمسفر که مقال سخن ایجاب می‌کرده است، تعبیر کرد. با این شیوهٔ خوانش، ابهام ساختی و معنایی غزل تا حدّی برطرف می‌شود و می‌توان غزل را در امتداد همان سنت مألوف غزل عاشقانه و قلندرانه در نظر آورد.

## پی‌نوشت‌ها

۱- این رویکرد از قدیمی‌ترین مواجهه‌ها با شعر حافظ آغاز می‌شود؛ برای نمونه، در *جواهرالاسرار* آذری طوسی (وفات ۸۶۶) شرحی بر بیت «ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود...» (غ. ش ۲۲۵) و بیت «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت...» (غ. ش ۱۰۵)آمده است. همچنین ابراهیم فاروقی در *فرهنگ شرفنامهٔ منیری* (نگارش ۸۷۸) توضیحاتی درباب اصطلاحات و تعابیر شعر حافظ داده است (فتوحی، ۱۳۸۸: ۱۰۳) اما در دوران معاصر این رویکرد چنان در شرح دیوان حافظ پررنگ و محسوس بوده است که موجب تألیف کتاب‌هایی مجزّا شده است؛ از آن جمله: *آینهٔ جام* (۱۳۶۸) از زریاب‌خویی، *ابیات بحث‌انگیز حافظ* (۱۳۸۰) از قیصری و *شرح اشارات حافظ* (۱۳۸۵) از رزاز.

۲- منظور ما از غزل‌های روایی، غزل‌هایی است که در آنها «طرح داستانیِ» معیّنی به‌صورت فشرده با شخصیتی کنشگر، در زمان و مکانی معیّن گزارش می‌شود. در دیوان حافظ تقریباً ۲۲ غزل چنین ساختاری دارند (مالمیر و احمدی، ۱۳۹۶: ۲۸-۲۹).

۳- برای مثال تنها به ذکر یک نمونه از رباعیات قلندرانهٔ سنایی اکتفا می‌کنیم:

در راه قلندری زیان سود تو شد — زهد و ورع و سجاده مردود تو شد
دشنام سرود و رود مقصود تو شد — پیرست پیاله را که معبود تو شد

(*سنایی*، ۱۳۸۰، رباعی ش ۱۸۵، ص ۱۱۳۳ و رباعی ش ۲۸۱ ص ۱۱۴۵)

۴- ر. ک. به مقالهٔ «نقد و تحلیل ساختارگرایانهٔ غزل ـ روایت‌های عطار» (طاهری،۱۳۸۲: صص ۱۹۱-۲۱۵).

۵- برای نمونه، در دو غزل شمارهٔ ۸۰۵ و ۱۵ نقش ترسازادگان را می‌توان مشاهده کرد. در نمونهٔ نخست ترسابچه از دیر به سراغ پیر آمده و در نمونهٔ دوم، پیر به دیرمغان رفته و با خراباتی که هم‌نقش با ترسازادگان سایر غزل‌هاست، ملاقات کرده است. لازم به ذکر است که در همهٔ غزل‌های روایی عطار با همین خویشکاریِ ترسازادگان مواجه هستیم.

۶- در مورد افسانه‌های پرداخته‌شده پیرامون زندگی سنایی و عطار به‌ترتیب ر. ک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۵ و ۱۶ و فروزانفر، ۱۳۵۳: ۱۷- ۱۹.

۷- به جز آثاری مانند *رسالهٔ سپهسالار* و *ولدنامه* که بلافاصله بعد از رحلت مولوی به نگارش درآمدند و یا *مناقب‌العارفین* که تقریباً یکصدسال بعد از وفات مولوی تدوین شدند، آنچه موجب حفظ و انتقال داده‌های مهم از زندگی مولوی به نسل‌های دیگر شد، تشکیل «مکتب عرفانی مولویّه» توسط خود مولانا بود که همچون «نهادی» قدرتمند و با نظام تشکیلاتی معین، نه‌تنها اندیشه‌ها، بلکه اطّلاعات و رخدادهای مربوط به زندگی او را از گزند ایام حفظ کرد.

۸- درباب انتساب حافظ به فرقه‌های صوفیهٔ زمانش تحقیقات مبسوط و متعددی انجام شده است. ولی همهٔ این بحث‌های درازدامن و در بسیاری از موارد، ناضرور از مرحلهٔ حدس و گمانی بیش فراتر نمی‌روند.

۹- حافظ در ابیات متعددی به خراباتی یا دیرنشین شدن خود براساس تقدیر ازلی اشاره کرده است، از جمله:

من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم — اینم از عهد ازل حاصل و فرجام افتاد (غ.ش۱۱۱)
حافظ به خود نپوشید این خرقهٔ می‌آلود — ای شیخ پاک‌دامن معذور دار ما را (غ.ش ۵)
کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم — نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت (غ.ش۱۶)

۱۰- در ابیات زیر حافظ به‌صورت پوشیده و تعریض‌گونه به نقش پیرمغان در ایجاد تحول فکری و معنوی خود اشاره کرده است:

بندهٔ پیر مغانم که ز جهلم برهاند — پیر ما هرچه کند عین عنایت باشد (غ.ش۱۵۸)
گر مدد خواستم از پیر مغان عیب مکن — شیخ ما گفت که در صومعه همت نبود (غ.ش۲۰۸)

۱۱- سلیم نیساری برای این غزل ۳۴ نسخه از نسخ خطی قرن نهم شناسایی کرده است، اختلاف نسخه‌ها هم مانند سایر غزل‌های حافظ در واژگان و تعابیر و ترتیب ابیات است. (نیساری، ج ۲، ۱۳۸۶: ۱۳۶۸-۱۳۶۹).

۱۲- دربارهٔ شیوهٔ بیان یا صورت‌بندی زبانی تجربیات متافیزیکی که از آنها در ادبیات عرفانی به کشف و شهودهای عرفانی تعبیر می‌کنیم، بین حافظ و مولانا تفاوت بارزی به چشم می‌خورد؛ مولانا در بیشتر غزل‌ها، فاصلهٔ تجربهٔ عرفانی و بیان آن را به حداقل ممکن می‌رساند. او مانند کسی است که خواب می‌بیند و درست همان زمان، خوابش را در عالم ناهوشیاری تعریف می‌کند. ولی شاعرانی مانند عطار و حافظ بین زمان تجربه و بیان آن فاصله می‌اندازند و به رؤیابینی می‌مانند که شب خوابی دیده و صبح فردا آن را تعریف می‌کند (طاهری، ۱۳۹۲: ۳۹۲).

۱۳- سیر منطقی روایت، اقتضا می‌کند «آشنایان ره عشق در این بحر عمیق// غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده» گفتهٔ راوی باشد و لذا ترتیب ابیات تصحیح قزوینی و غنی پذیرفتنی‌تر از نسخه‌های خانلری، نائینی- نذیر احمد، انجوی و عیوضی است. حمیدیان (ج۵، ۱۳۹۵: ۳۷۲۲) مبنا را بر ضبط خانلری و ضبط‌های مشابه گذاشته و توجیه بلاوجهی کرده است

۱۴- البته سودی بیت هشتم را مقول مغبچه دانسته و پیش از بیت هفتم آورده است که سخن راوی است.

۱۵- جرعه بر خاک ریختن یا افشاندن دوبار در دیوان حافظ آمده است:

اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک  از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک (غ. ش۲۹۹)
خاکیان بی‌بهره‌اند از جرعهٔ کأس‌الکرام  این تطاول بین که با عشّاق مسکین کرده‌اند (قطعهٔ ص ۳۶۶)

دربارهٔ منشأ این رسم نظرات گوناگونی مطرح است (نجمی، ۱۳۹۴: ۳۴۳- ۳۶۱).

۱۶- از بین شاعران عارف‌مسلک، مولانا بیش از همگان در مثنوی تلاش کرده است بر این شبهه که چرا کاملان و واصلان درگاه حق به دنیا و تمتعات آن روی خوش نشان می‌دهند، پاسخ گوید. از جمله در ابیات پایانی حکایت «مرد بقال و طوطی و روغن ریختن طوطی در دکان»:

هر دو گون زنبور خوردند از محل  لیک شد زان نیش و زین دیگر عسل
هر دو گون آهو گیا خوردند و آب  زین یکی سرگین شد و زآن مشک ناب
هر دو نی خوردند از یک آبخور  این یکی خالیّ و آن دیگر شکر

(مولانا، ۱/ ۲۶۸-۲۷۰)

## منابع


استعلامی، محمد (۱۳۸۳). *درس حافظ؛ نقد و شرح غزل‌های خواجه شمس‌الدین محمد حافظ*. جلد۲. چاپ دوم. تهران: انتشارات سخن.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲). *گمشدهٔ لب دریا، تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*. چاپ اول. تهران:انتشارات سخن.

ثروتیان، بهروز (۱۳۸۸). *شرح غزلیات حافظ*. دفتر چهارم. چاپ اول. تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۲۰). *دیوان اشعار*. با اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: کتابخانهٔ ۰ زوّار.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۵). *شرح شوق؛ شرح و تحلیل اشعار حافظ*. جلد ۵. چاپ پنجم. تهران: نشر قطره.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۳). *حافظ‌نامه*. جلد۲. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

سنایی، مجدودبن‌آدم (۱۳۸۰). *دیوان سنایی غزنوی*. به سعی و اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. چاپ هفتم. تهران: انتشارات سنایی.

سودی بسنوی، محمد (۱۳۶۶). *شرح سودی بر حافظ*. جلد۴. ترجمهٔ عصمت ستّارزاده. چاپ پنجم. تهران: انتشارات زرین و نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۰). *تازیانه‌های سلوک؛ نقد و تحلیل چند قصیده از سنایی*. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات آگه.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۲). *روایت سرّ دلبران؛ بازجُست زندگی و تجربه‌های تاریخی مولانا در مثنوی*. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۲). «نقد و تحلیل ساختارگرایانهٔ غزل ـ روایت‌های عطار». *مجلهٔ فرهنگ*. شمارهٔ ۴۶ و ۴۷. تابستان و پاییز ۸۲. صص ۱۹۱-۲۱۵.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۷۴). *دیوان اشعار*. تصحیح تقی تفضلی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فتوحی، محمود و محمد افشین‌وفایی (۱۳۸۸). «مخاطب‌شناسی حافظ در سده‌های هشتم و نهم هجری بر اساس رویکرد تاریخ ادبی هرمنوتیک». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. سال۲. شمارهٔ ۶. تابستان. صص ۷۱-۱۲۶.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۵۳). *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری*. چاپ دوم. تهران: انتشارات کتابخانهٔ دهخدا.

مالمیر، تیمور و شادی احمدی (۱۳۹۶). «تحلیل ساختارهای روایی غزلیات حافظ». *ادب فارسی*. سال ۷. شمارهٔ ۲. پاییز و زمستان ۱۳۹۶. صص ۲۱- ۳۹.

مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۵۶). *کلیات دیوان شمس تبریزی*. با مقدمه و تصحیح محمد عباسی. تهران: انتشارات نشر طلوع

نجمی، شمس‌الدین (۱۳۹۴). «واکاوی اسطورهٔ جرعه‌افشانی». *نشریهٔ ادب و زبان. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. سال ۱۸. شمارهٔ ۳۸ . پاییز و زمستان ۹۴. صص ۳۴۳- ۳۶۱.

نیساری، سلیم (۱۳۸۶). *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ؛ برگرفته از پنجاه نسخه خطی قرن نهم*. جلد ۲. تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

هروی، حسینعلی (۱۳۶۷). *شرح غزل‌های حافظ*. جلد ۳. چاپ دوم. تهران: نشر نو.

همایون‌فرخ، رکن‌الدین (۱۳۷۰). *حافظ خراباتی*. چاپ دوم. تهران: انتشارات اساطیر.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ اول. تهران: انتشارات اهورا.

## References

Attare Neyshabouri, F. M. (1995). *Divane Ashaar*. (T. Tafazoli, Ed). (5th). Tehran: Elmi v farhangi Publication.

Estelami, M. (2004). *Darse Hafez, Nagd va sharhe gazalhaye khaje Shams al_Din Mohammad Hafez Shirazi (Hafiz lesson; Critique and explanation of the lyric poems of Khajeh Shams al_Din Mohammad Hafez)*. Vol. 2. (2th ed). Tehran: Sokhan Publication.

Foroozanfar, B. (1974). *Sharhe Ahval va naghd va tahlile Asare Sheikh Farid al-Din Mohammad Attar Neyshabouri (Description and critique of the works of Sheikh Farid al-Din Mohammad Attar Neyshabouri*. (2th ed). Tehran: Dehkhoda Library Publication.

Fotoohi, M. & Afshin Vafai, M. (2009) Hafez's audience in the eighth and ninth centuries AH based on the approach of hermeneutic literary history. *Literary Criticism Quarterly*. Year 2. No. 6. Summer. 71-126.

Hafez Shirazi, Sh. M. (1941). *Divan Ashaar*. (M. Qazvini and Q. Ghani, Ed) Tehran: Zavar Library.

Hamidiyan, S. (2016). *Sharhe Shog, Sharh va Tahlile Ashare Hafez (Description of enthusiasm; Description and analysis of Hafez's poems)*. Vol. 5. (5th ed). Tehran: Ghatre Publication.

Heravi, H. A. (1988). *Sharhe gazalhaye Hafez*. (*Description of Hafez's sonnets)*. Vol. 3. (2th ed) Tehran: No Publication.

Homayi, J. (2010). *Fonoon va Sanaate adabi (Rhetoric and literary crafts)*. (1th ed). Tehran: Ahura Publication.

Homayoun Farrokh, R. (1991). *Hafez Kharabati*. (2th ed). Tehran: Asatir Publication.

Khorramshahi, B. (2004). *Hafezname*. Vol. 2. (4th ed). Tehran: Elmi va Farhangi Publication.

Malmir, T. & Ahmadi, S. (2017). Analysis of narrative structures of Hafez's lyric poems. *Persian literature*. Year 7. Issue 2. 21-39.

Mewlana, J. (1977). *Divan Shams Tabrizi*. (M. Abbasi. Ed). Tehran: Tolo Publication.

Najmi, Sh. (2015). Analysis of the myth of injecting. *Journal of Literature and Language*. *Faculty of Literature and Humanities*, *Shahid Bahonar University of Kerman*. Year 18. No. 38. 343- 361.

Nisari, S. (2007). *Daftare degarsaniha dae gazalhaye Hafez bargerefte az Panjah Noskheye khatti gharn nohom(Alterations in Hafez's Lyrics; Taken from fifty ninth-century manuscripts*. Vol. 2. Tehran: Academy of Persian Language and Literature Publication.

Poornamdarian, T. (2003). *Gomshodeye Labe Darya,Taammoli dar mani and form shere hafez (Lost by the Sea, a contemplation on the meaning and form of Hafez's poem)*. (1th ed). Tehran: Sokhan Publication.

Sanai, M. A. (2001). *Divan Ashaar Sanai*. (M. T. Modarres Razavi, Ed). (7th ed). Tehran: Sanai Publication.

Servatiyan, B. (2009). *Sharhe Gazaliyat Hafez (Description of Hafez's lyric poems)*. Vol. 4. (1th ed). Tehran: Negah Publishing Institute)

Shafiee Kadkani, M. (2001). *Taziyanehaye solok, Naghd va Tahlile chand ghasige az Sanai (Conduct whips; Critique of several poems by Sanai)*. (11th ed). Tehran: Agah Publication.

Soodi Bosnavi, M. (1987). *Sharhe Soodi bar Hafez (Description of Soodi to Hafiz)*. Vol. 4. (E. Sattarzadeh, Trans). (1th ed). Tehran: Zarrin and Negah Publication.

Taheri, Gh. (2003). Structuralist critique and analysis of Ghazal - Attar's narrations. *Journal of Culture*. Nos. 46 & 47. 191-215.

Taheri, Gh. (2013). *Revayate serre delbaran, bazjoste zendegi va tajrobehaye tarikhie mewlana dar Masnavi (The narration of the secret of lovers; Investigation of Rumi's life and historical experiences in Masnavi)*. (1th ed). Tehran: Elmi Publication.

# Semantic-Structural Unraveling of a Complex Sonnet of Hafez[1]

**Ghodrat Allah Taheri**[2]

Received: 2021/05/22
Accepted: 2021/08/04

## Abstract

A significant part of Hafez's poetry is the product of complex mystical experiences and the poet uses a variety of rhetorical devices in their linguistic formulation. Therefore, these two factors complicate Hafez's poetry. The mystical experiences of Hafez are more evident in his intensive narrative sonnets and due to the excessive compactness of these narratives, and the inherent fluidity of intuitive experiences, serious complications arise in the meaning and form of these sonnets despite their simple language. The sonnet 423 starting with the verse: "Last night, to the door of the wine-house, I went, sleep-stained; the Khirka wet in skirt, and prayer-mat, wine-stained" is one of these cases. This sonnet, though covertly, reports the stage of transformation from "ascetic mysticism" into "romantic mysticism". In the form of narration, especially in the symbolic characterization of "Moghbacheh" and the conversation between him and the narrator, the literary and mystical norms of the tradition of Qalandari poetry have been violated. This character—a tavern master who often provokes the pious seeker to enter the tavern in Qalandari poetry—appears in a new role in this sonnet and rebukes the narrator for entering the tavern and drinking wine and making love to the boys. The question addressed is

---

1. DOI: 10.22051/JML.2021.36625.2217
2. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Literature and Humanities Faculty, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. Gh_Taheri@sbu.ac.ir
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997

how we can place this sonnet within the tradition of Qalandari poetry and save the sonnet from semantic and formal contradictions. Adopting a semantic-structural reading and interpretive method, we try to untie the knot and prove that this sonnet is a continuation of the same tradition of Qalandari sonnets and the intellectual doctrine of Hafez. The poet, by manipulating the literary tradition, has achieved a narrative and artistic construction of the same ideas and through creating semantic and formal ambiguities has made it open to multiple readings.

**Keywords:** Hafez Sonnet, Qalandari Poetry, Compact Narration, Interpretation (Ta'vil).