تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۶۰، تابستان ۱۴۰۳، صص ۱۱۲-۱۳۸
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۴/۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۲
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

شباهت لفظی اشعار حافظ شیرازی و میر کرمانی

حسام خالویی[۱]، دکتر حمیدرضا خوارزمی[۲]

چکیده

میر کرمانی از شاعران قرن هشتم اندکی قبل از حافظ شیرازی چشم به جهان گشود. این دو شاعر در زمان حکومت امیر مبارزالدین محمد باید تجربه‌های سیاسی و اجتماعی مشترکی را تجربه کرده باشند. دوران پیری میرکرمانی مصادف با اوان زندگی حافظ بوده است. میر که تحت تأثیر کلام دلربای سعدی بوده، توانسته به ذهن و زبان او نزدیک شود و از جهت دیگر در جریان تحول غزل تلفیقی که آمیخته‌ای از عشق و عرفان است، گام‌هایی برداشته و این جریان شعری که مورد پسند حافظ بوده، هم‌سانی‌های لفظی و معنایی در اشعار او و میر کرمانی پدید آورده است. پرسش اصلی این پژوهش این است که اشعار میر کرمانی و حافظ شیرازی تا چه اندازه از جهت لفظی به هم نزدیک هستند و آیا تصاویر مشترک این دو شاعر در سنّت‌های شعری فارسی نمونه‌هایی دارد؟ این پژوهش از جهت هدف، کاربردی، از جهت گردآوری داده‌ها، توصیفی و از جهت نوع، کیفی است و از نظریهٔ «بینامتنیت»، جهت تجزیه و تحلیل یافته‌ها استفاده شده است. بررسی‌ها حاکی از این است که از جهت معانی و مضامین، مشترکات بسیاری در شعر این دو شاعر وجود دارد؛ هرچند سحر کلام حافظ مضامین را زیباتر و شکوه‌مندتر جلوه داده است.

واژه‌های کلیدی: میر کرمانی، حافظ شیرازی، سبک عراقی، غزل، بینامتنیت.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران.
h.kh@ens.uk.ac.ir
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
hamidrezakharazmi@uk.ac.ir

مقدمه

با ظهور حافظ در قرن هشتم بر نام بسیاری از شاعران قلم کشیده شد و توانست یک‌تنه بار شعر فارسی قرن هشتم را بر دوش کشد. ظهور شاعری چون حافظ نمی‌تواند ناگهانی و به دور از سنّت‌های رایج ادبی یک کشور باشد. حافظ دارای این اقبال بوده است که قبل از او شاعرانی چون فردوسی، مولانا و سعدی ظهور کرده‌باشند. یکی از شاعران کمترشناخته‌شده که نزدیکی اندیشه و افکارش را با حافظ به‌وضوح می‌بینیم، میر کرمانی است.

در این پژوهش به روش بینامتنیت به بررسی و تحلیل اشعار دوشاعر پرداخته شده است. مطابق این نظریه هر متنی می‌تواند از جهت مضمون، محتوا یا ساختار با متن دیگر پیوستگی داشته باشد. از نظر ژنت بینامتنیت همان حضور همزمان دو یا چند متن و نیز حضور بالفعل یک متن در متن دیگر است و به روابط تأثیر و تأثر متن‌ها می‌پردازد. اگر این متن‌ها عناصر واحدی داشته‌باشند، در یکدیگر ورود می‌کنند چه یک یا چند عنصر از متن واحد باشد، چه چند عنصر از چند متن مختلف باشد. ممکن است در ابتدا تناسب‌های کلامی بین این دو شاعر را مربوط به سنت‌های زبانی شعر فارسی بدانیم ولی با دقت و وارسی دقیق، تصاویر زبانی را منحصرا در اشعار این دو شاعر خواهیم دید. با توجه به این نکته‌ها پرسش اصلی این پژوهش این است بین اشعار حافظ و میرکرمانی از جهت مضمون و ساختار چه پیوندهایی وجود دارد و آیا در متن‌های دیگر این روابط و پیوندها را مشاهده می‌کنیم؟

پیشینهٔ تحقیق

با توجه به اینکه در همین سال‌های اخیر، نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ دیوان «میر کرمانی» به دست دوستداران ادب پارسی رسید، کار پژوهشی آنچنانی در باب اشعار او هنوز صورت نگرفته است؛ اما در گوشه و کنار تحقیقات معاصر، از او یاد شده است. در دورهٔ معاصر قاسم غنی در کتاب تاریخ عصر حافظ، ضمن بحث در مورد میر، از او به عنوان یکی از ستایندگان امیرمبارزالدین محمد یاد می‌کند (ر.ک: غنی،۱۳۸۳ :۲۲۱ و ۲۲۲). سعید نفیسی در تاریخ نظم و نثر چند سطر به صورت کلی، به تعداد اشعار او اشاره کرده (ر.ک: نفیسی، ۱۳٤٤/ ۱: ۲۰۹) و ذبیح‌الله صفا نیز در تاریخ ادبیات در ایران، از این شاعر کرمانی یاد کرده است (ر.ک: صفا، ۳/۱۳٦۸، ۱۰٤۰). میرافضلی در دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی (ر.ک: میرافضلی، ۱۳۹۵ :۳۱۷) از میر کرمانی مفصل‌تر سخن می‌گویند؛ در انتها لازم است که از دو مقالهٔ علمی که در زمینهٔ اشعار

میر کرمانی، تحقیقاتی صورت داده‌اند، یاد شود: ابتدا مقالهٔ ارزشمند جواد بشری به نام «اشعاری نویافته از میرکرمانی» است که اطلاعات جدیدی از میر کرمانی ارائه می‌دهد، (ر.ک: بشری، ۱۳۸۸: ۳۰– ٤۱) و سپس مقالهٔ زهره احمدی پوراناری و حمیدرضا خوارزمی با عنوان « میر کرمانی و شیوهٔ غزل‌سرایی او» است که غزل‌های میر را از دیدگاه آوایی، زبانی، فکری و ادبی بررسی کرده‌اند (ر.ک: احمدی پوراناری، خوارزمی، ۱٤۰۰: ۲۹–۷).

روش تحقیق

این پژوهش از نوع پژوهش‌های بنیادی و نظری است که از روش توصیفی ـ تحلیلی برای انجام و از روش‌های کیفی و استدلال عقلانی جهت تجزیه و تحلیل یافته‌های آن استفاده شده است. تحلیل محتوای کیفی، با کشف معانی بنیادین در پیام سروکار دارد و مبتنی بر بررسی و نتیجهٔ موضوع است. هدف از بررسی‌های کیفی، سنجش تأثیر متون بر روی گیرندهٔ پیام است؛ درواقع سنجش تأثیر یک متن معاصر در متنی دیگر. (بینامتنیت). رویکرد کیفی، توصیف و تفسیر از موضوع مورد مطالعه را ارائه می‌کند و اغلب به دنبال نتایج بازتاب این تفاسیر در جهان اجتماعی است (ر.ک: ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۱۵– ٤٤).

مبانی تحقیق

میر کرمانی

محمد ملقب به بهاءالدین (ر.ک: سمرقندی، ۱۳۳۷: ۲۸۲) از شاعران سدهٔ هشتم هجری، تخلصش میر است که در پایان اشعار بارها به کار رفته است:

غـزل میـر بـرد تحفـه بـر اطـراف جهـان هر مسافر که در این عهـد ز کرمـان گـذرد

(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲٤۹)

در سال ٦۸٦ ه یا یکی دو سال قبل یا بعد از این تاریخ به دنیا آمده است و احتمالا بین سال‌های ۷۵٦ تا ۷٦۳ ق درگذشته است (ر.ک: همان: ۹). از بزرگان کرمان بود و غیر از شاعری شغل دیگری اختیار نکرده بود. بخشی از عمر میر کرمانی در دربار ایلخانان و بخش اعظم آن در خدمت وزرا و امرای آل مظفر سپری شد. طبق گفته‌های پیشین میرکرمانی در قالب قصیده و مثنوی و غزل طبع‌آزمایی کرده و در سرودن غزل تحت تأثیر سعدی بوده است. (ر.ک: میرافضلی، ۱۳۸٦: ۲۷)

حافظ شیرازی

خواجه شمسُالدّینْ محمّدِ بن بهاءُالدّینْ محمّدْ حافظِ شیرازی (۷۲۷-۷۹۲ ه.ق) قله‌نشین شعر فارسی است. در عصر حاضر بر هیچ‌کس پوشیده نیست که حافظ، آیینه‌ای تمام‌نما از هنر شعر فارسی به شمار می‌آید. این ویژگی، فارغ از قریحهٔ ذاتی وی (Wit) برگرفته از مطالعات زیاد او در آثار شاعران و نویسندگان گذشته و حال حافظ بوده است. از این‌رو اشعار او را همواره با شاعران دیگر، مقایسه می‌کنند؛ بر این مبنا، می‌توان با تحقیق در دیگر دیوان‌های معاصران حافظ، و تطابق آنان با اشعار حافظ، به نتایج قابل توجهی در این زمینه دست یافت.

سبک عراقی

سبک یعنی روشی خاص که هر فرد در بیان اندیشه‌ها، عواطف و احساسات خویش، از آن بهره می‌گیرد. یکی از روش‌های نام‌گذاری سبک بر اساس دورهٔ زندگی شاعر است. بر این اساس سبک عراقی سبک متعلق به میر کرمانی و حافظ شیرازی از سدهٔ هفتم تا پایان سدهٔ دهم رواج داشته است.

غزل

غزل در لغت به معنای عشق‌بازی و سخن گفتن با زنان است و در اصطلاح، یکی از قالب‌های شعر سنتی فارسی است که معمولاً بین پنج تا چهارده بیت دارد«موضوعات اصلی غزل، بیان احساسات و عواطف و ذکر جمال و کمال معشوق و شکایت از بخت و روزگار است.» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۸۷)

بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت که از آن با عنوان «متن پنهان» نیز یاد می‌شود و اولین‌بار توسط «جولیا کریستوا» به کار برده شد، تداخل متن‌های مختلف (چه متقدم و چه معاصر) در تولید متنی متأخر است. اصل اساسی نظریهٔ بینامتنیت این است که هیچ متن بدون پیش‌متنی وجود ندارد و متون پیوسته بر اساس متون گذشته، تولید می‌شوند. (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷) کریستوا نیز تصریح می‌کند که هیچ متنی، جزیره‌ای جدا از دیگر متون نیست. (ر.ک: قائمی‌نیا، ۱۳۸۹: ٤۱۳) مهم‌ترین هدفی که بینامتنیت دارد، کشف نشانه‌ها و آثار متون دیگر بر یک متن است.

بحث

کلیات میر در مجموع ۷۲۰۱ بیت است که شامل دو مثنوی درج‌اللئالی و مجمع‌اللطائف و

همچنین مجموعه‌ای از قصیده، غزل، قطعه، مسمط، ترکیب‌بند، رباعی و مفردات است. سایهٔ سعدی را بر تصاویر و بلاغت شاعر می‌توان بروشنی دید. از موارد ذکرشده در مقایسه با حافظ، مضامین شعری مشترک زیادی بین این دو شاعر وجود دارد؛ هرچند قدرت ساحری و شاعری حافظ چنان واژه‌ها را با ظرافت در شعر قرار داده که که هیچ شکی در انتساب به غیر در مضمون و شکل آن اشعار نمی‌گنجد.

میر همان‌گونه که گفته شد از تصاویر و زیبایی‌شناسی و اندیشهٔ سعدی متأثر بوده است. خود او به این نکته اشاره دارد:

نیست چون گفتهٔ سعدی غزل میر ولی اگر انصاف دهی لایق صد تحسین است

(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۱٤)

به گرد گفته سعدی کجا رسد هیهات کلام میر که برد آب لولوی شهوار

(همان: ۲٦۸)

میر هم‌عصر و هم‌دوره خواجوی کرمانی است. او همهٔ زندگی خود را در کرمان بوده و تنها از اشارات شعر او پیداست که مدتی در اصفهان می‌زیسته است:

الوداع ای دوستداران کز صفاهان می‌روم با دل پردرد و چشمی گوهرافشان می‌روم

(همان: ۳۰٤)

شباهت‌های لفظی[۱]

شیوهٔ میر در سرودن غزل و پیروی از سبک و قلم سعدی، بی‌شک بر شاعری چون حافظ که نوشته‌های شاعران هم‌عصر و پیشین خود را از نظر گذرانده، پوشیده نبوده و همین موضوع موجب بروز شباهت‌های لفظی و معنایی شده است. با نگاه به سروده‌های شاعر، بهره‌گیری و استفادهٔ حافظ از واژه‌ها و الفاظ موردتوجه میر، بر خواننده آشکار می‌گردد؛ به یقین حافظ، با مطالعهٔ آثار دیگر شاعرانی چون میر، قادر شده است که اشعاری در موضوع‌های مختلف و متناقض بسراید. (رک: ناشر و وفایی، ۱۳۹۷: ۱۸) تفاوت بارز مابین این دو شاعر، قدرت بالای فصاحت و بلاغت زنده در کلام حافظ است (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۷۸).

اگرچه در مرتبهٔ نخست به نظر آید که در سنّت شعری فارسی یا در آثار ادبای دیگر، چنین تصاویری وجود دارد، ولی با نگاه دقیق به رابطه‌های لفظی و بیان الگوهای معنایی و تناسب‌های

شعری، نگاه این دو شاعر را در زمینهٔ مورد بحث نزدیک می‌بینیم مثلاً تعبیر دولت حسن در غزل میر:

میر از دعای دولت حسن تو یک زمان غافل نمی¬شود که دعایی مبارک است
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۹۸)

این مضمون و دعا کردن در حق زیبایی محبوب، هم مورد توجه **حافظ** بوده و سبب شده تا او همانند میر، در مقطع غزلی از خود این الفاظ و ترکیب واژه‌ها را به‌کار ببرد:

ای مه صاحب‌قران از بنده حافظ یاد کن تا دعای دولت آن حسن روزافزون کنم
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۴۰)

تعبیر دولت حسن ابتدا در سنایی دیده می‌شود: با دولت حسن دوست اندر جنگم/ زیرا که همی نیاید اندر چنگم...(ر.ک: سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵۴). بعد امیر خسرو دهلوی این تعبیر را به کار برده است: دولت حسنت فزون بادا که نیکوتر شود/این همه دلها که از اقبال تو ویران شدند (ر.ک: امیر خسرو، ۱۳۶۱، ج۲: ۳۹۶). سعدی هم در غزل زیبای خود تعبیر دولت حسن را استفاده کرده است: آخر نگهی به سوی ما کن/کاین دولت حسن را زکات است (ر.ک: سعدی، ۱۳۸۵: ۵۵۳). فقط میر و حافظ هستند که **دولت حسن** را با واژهٔ **دعا** به کار برده‌اند.

اگر بخواهیم گاه‌گاهی شاعری متقدم را تأثیرگذار بر حافظ بدانیم، بدون شک سعدی جایگاهی ویژه خواهد داشت(ر.ک: رستگار فسایی،۱۳۸۰ :۸)؛ اکنون نکتهٔ مهم، تأثیرپذیری میر از سعدی در تصویرپردازی است که به دنبال آن شباهت لفظی اشعار حافظ به میر قابل ملاحظه است.

حافظ:

در **بیابان** گر به شوق **کعبه** خواهی زد قدم سرزنش‌ها گر کند **خار مغیلان** غم مخور
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۷۳)

این بیت حافظ را برخی محققین متأثر از این بیت سعدی می‌دانند (ر.ک: خرّمشاهی، ۱۳۸۳/ ۱: ۳۰۵):

جمال کعبه چنان می‌دواندم به نشاط که خارهای مغیلان حریر می‌آید
(سعدی، ۱۳۸۰: ۳۲۷)

البته این شعر سعدی از جهت لفظ و معنا هم‌سازتر با بیت حافظ است:

ای بادیهٔ هجران تا عشق حرم باشد عشاق نیندیشند از خار مغیلانت
(سعدی، ۱۳۸۰: ٦١٤)

با مقایسهٔ شباهت لفظی شعر حافظ و میر پی می‌بریم که واژه‌های «کعبه»، «بیابان» و «خار مغیلان» را هر دو شاعر به‌کار برده‌اند و حافظ لفظ «سرزنش» و میر لفظ «رنج» و «سختی» را استفاده‌کرده است:

هوای **کعبه** کسی را که در دماغ افتاد چه اعتبار نهد سختی **بیابان** را
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۸۱)

به وصل **کعبه** مشرف کسی شود که نترسد ز رنج قطع **بیابان** و تیغ و **خار مغیلان**
(همان: ۳۱۰)

به‌طور قطع میر از سعدی در بیان این ابیات بهره جسته است، اما به عنوان شاعری نزدیک به دورهٔ حافظ، همانندی زبان و الفاظش در شعرحافظ مشهود است. البته همزمان با میرکرمانی، خواجو هم از این مفهوم استفاده کرده است:

هر کرا شوق حرم باشد از آن نندیشد که ره بادیه از خار مغیلان خطرست
(خواجو، ۱۳٦۹: ۲۰۵)

مشتاق کعبه گر نکشد رنج بادیه چندین جفای خار مغیلان که می‌برد؟
(همان: ٢٦٥)

این شباهت در اشعار **عاشقانهٔ** حافظ و میر نمود بیشتری دارد. **میر:**

کار ما در عاشقی چون قامتت بالا گرفت **گنج عشقت در دل ویرانهٔ ما** جا گرفت
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۸۹)

حافظ:

گنج عشق خود نهادی در دل ویران ما سایهٔ دولت بر این کنج خراب انداختی
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۰۱)

میر: عشق‌بازی نبود بازی اگر می‌دانی عشق‌بازی دگر و صورت بازی دگر است
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۱۵)

حافظ:

عشق‌بازی کار بازی نیست ای دل سر بباز زان که گوی عشق نتوان زد به چوگان هوس

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۸۱)

عشق‌بازی با هوس‌هم‌ساز نیست. سعدی این مفهوم را به‌روشنی بیان کرده است: کسی را نتوان گفت که صاحب نظر است/ عشقبازی دگر و نفس‌پرستی دگر است (ر.ک: سعدی، ۱۳۸۰: ۵۶۰)؛ سنایی غزنوی به‌گونه‌ای دیگر عشق‌بازی را برای کسی مسلّم می‌داند که در راه عشق جان ببازد: عشقبازی زیبد آنکس را که جان بازد به عشق...(ر.ک: سنایی، ۱۳۸۸: ۱۶۸). تعبیر لفظی «عشق‌بازی و بازی» را ابتدا خواجو به کار برده است: عشقبازی نه به بازی‌ست که دانندهٔ غیب/ عشق در طینت آدم نه به بازیچه سرشت (ر.ک: خواجو، ۱۳۶۹: ۳۹۹). حال به بررسی شباهت‌ها لفظی حافظ و مضامین عاشقانه در اشعار میر می‌پردازیم:

زلف معشوق

میر در توصیف زلف معشوق و هم‌چنین دلبستگی خود به آن، ابیات زیادی سروده است که در برخی از اشعار حافظ همین مفاهیم با اندکی تغییر آمده‌اند. در مصراع اول بیت زیر، میر عجز خود را از فراق «زلف» معشوق، به‌سادگی و زیبایی بیان می‌کند:

میر: ما **بی‌سر زلفت** نتوانیم **به سر برد** تا از سر زلف تو چه آید بر سر ما
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۷۸)

حافظ نیز این الفاظ را در مصرع دوم بیت زیر برای فراق زلف معشوق، با وجهی منفی به‌کار می‌گیرد:

ز من چو باد صبا بوی خود دریغ مدار چرا که بی سر زلف توام به سر نرود
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۵۲)

در جایی دیگر میر برای بیان عشق و علاقهٔ خود نسبت به زلف یار، از مضمون بازی «چوگان» که مورد توجه اکثر شاعران بوده، بهره جسته است. حافظ هم این مضمون را همچو میر در بیان شیفتگی خود نسبت به زلف معشوق دستمایهٔ خویش قرار می‌دهد. «در عصر حافظ حضور عناصر فرهنگی ایران قدیم در فارس ملموس، محسوس و تأثیرگذار بوده و به‌کارگیری گستردهٔ آن‌ها در اشعار حافظ متناسب و منطبق با شرایط فرهنگی عصر او بوده است» (خیراندیش، ۱۳۷۸: ۱۸۹).

میر: از **سر زلفش** نتوانم برید **گوی** دلم در خم **چوگان** اوست
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۲۳)

حافظ: گر دست رسد در سر زلفین تو بازم چون گوی چه سرها که به چوگان تو بـازم
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۲۹)

این تعبیر که دل گوی‌مانند در چوگان یار مانده است، تعبیری است که ابتدا عطار نیشابوری به کار برده است:

در خـــم چوگـــان ســـر زلـــف تـــو گـوی صـفت بـی سـر و پـا مانـده‌ایـم
(ر.ک: عطار، ۱۳٦۸: ٤۸۵)

سعدی هم به دلیل بدیع‌صفت بودن یار، دل‌کندن از او را غیر ممکن می‌داند.

من آن بدیع صفت را به ترک چـون گـویم که دل ببرد به چوگـان زلـف چـون گـویم
(سعدی،۱۳۸۰: ۷۳٤)

گاهی میر از زلف یار در کنار «خال» که از دیگر عناصر زیبایی‌شناسی در اشعار کلاسیک است، به‌زیبایی سخن گفته که حافظ هم این تصویر را تکرار کرده است:

دامـی و **دانـه‌ای** کـه بـر آتـش نهـاده‌انـد تا مرغ دل شکار شود زلف و خال اوسـت
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۹۷)

آوردن واژه‌های دام، دانه، مرغ دل، زلف و خال با هم در شعر خواجو دیده می‌شود:

بدانکـه مـرغ دل خسـته‌ای بـه قیـد آرد ز زلـف تـا فتنـه دام و ز خـال دانـه کنـد
(خواجو،۱۳۸۰: ۲٤۳)

البته زیباترین این تعبیر متعلّق به عطار نیشابوری است:

خطّت دام است و خالت او را دانـه اسـت بـا دانـهٔ تـو مـرغِ دلـم همخانـه اسـت
بیمارســـتانِ چشـــمِ‌بیمـــارِ تـــرا در زلفِ چو زنجیرِ تـو بـس دیوانـه اسـت
(عطار،۱۳۵۸ : ۱۸۲)

می‌بینیم که میر، «زلف» و «خال» معشوق را به دام و دانه‌ای تشبیه کرده که سبب دلباختگی (شکار) مرغ دل عاشق می‌شود. **حافظ** این الفاظ را در بیتی از اشعار خود استفاده می‌کند:

از دام زلـف و دانـهٔ خـال تـو در جهـان یک مـرغ دل نمانـد نگشـته شـکار حسـن
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۷۲)

اگر بخواهیم تصاویر دام، دانه و مرغ دل را از گذشتهٔ ادبی ایران پیگیری کنیم، امیر معزی از دام زلف و دانهٔ خال سخن می‌گوید:

سیاه خال تو دانه است و تیره زلف تـو دام به دام بسته شـوم گـر طمـع بـه دانـه کـنم
(معزی، ۱۳۶۲ :۶۹۹)

در بعضی اشعار، میر زلف یار را در کنار «رخ» دوست قرار می‌دهد و زیبایی بی‌نهایت معشوق را با توصیف همزمان زلف و روی او توصیف می‌کند. در این توصیفات اغلب، شاعر زلف یار را «سیاه» و روی او را «سفید» وصف می‌کند و سعی دارد که با تشبیه زلف و روی دلدار به «روز» و «شب» این مضامین را به بهترین شکل تصویرسازی کند:

میر: نهان مکن **رخ** زیبا که **روز روشن** من ز شوق **زلف** دلاویز تو **شب تـاری** اسـت
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۰۳)

این تصویر که سیاهی دشمن جان است و بتواند فرد را در شور افکند، نخستین بار سنایی به نیکی از آن یاد کرده است:

زلف و رخت چون روز و شب زان زلفکان بلعجب افگنده در شور و شغب، جـان و دل عشـاق را
(سنایی، ۱۳۸۸: ۷۸۵)

نزدیک‌ترین تعبیر به تصویر میر کرمانی متعلق به حافظ است:

چو ماه **روی** تو در **شام زلف** می‌دیدم **شبم** به روی تو **روشن** چو **روز** می‌گردیـد
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۶۱)

در ابیات زیر از میر و حافظ، دو شاعر سیاهی زلف یا طرّه و سپیدی روی معشوق را با بیانی شاعرانه و مخیّل، به «سیاهی شب» و «سپیدی صبح» تشبیه می‌کنند:

میـر: هـم **صـبح** را از **روی** تـو **بیـاض** هم شام را از طرّهٔ **شـب‌پـوش** تـو **سـواد**
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۳۴)

تعبیر «بیاض روی» و «سواد شب» ابتدا در اشعار سلمان ساوجی دیده‌می‌شود:

چون بیاض خوبرویان از سواد چین زلـف عکس صبح نصرتش تابان ز شام پرچم است
(ساوجی، ۱۳۷۱: ۵۵۶)

حافظ این بیت را خلاقانه و با استفاده از ترکیب‌های عربی سروده است:

سـواد زلـف سـیاه تـو **جاعـل‌الظلمـات** **بیاض روی** چـو مـاه تـو فـالق **الاصـباح**
(حافظ، ۱۳۲۰: ۶۸)

در بیتی دیگر این مضمون را میر این‌گونه بیان می‌کند:

سـواد و **بیـاض** شـب و **روز** چیسـت **رخ** و **زلف** او صبح و شامی خوش اسـت

(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۲۲)

که حافظ نیز به مانند میر در توصیف زلف و رخ معشوق، از آن استفاده می‌کند و با اندک تغییری برای اغراق بیشتر، رخ یار را به‌جای صبح به دلگشایی روز و خورشید (عارض رخ روز) و زلف او را نه با لفظ شام که با «ظلمت داج» تعبیر می‌کند:

بیاض روی تو روشن چو **عارض رخ روز** **سواد زلف** سیاه تو هست **ظلمت داج**
(حافظ، ۱۳۲۰: ٦٧)

چشم معشوق

توجه حافظ به لفظ و چینش کلمات میر در بیان عاشقانه، گاه در چند بیت پی‌درپی به چشم می‌خورد. یکی از این موارد، سخن از «خماری» چشم معشوق است که در اشعار میر به تعدد از این مضمون، با لفظ «بیمار» یاد شده که در اشعار حافظ نیز، بسیار منعکس شده است. میرکرمانی در بیت زیر این مضمون را برابر با پایانی بر رنج و الم خود می‌داند:

در دور غم عشق چو **بیماری چشمت** **رنج** من سرگشته رسیده است به غایت
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۰۰)

حافظ نیز این مفهوم را در دو بیت، همانند میر، مورد استفاده قرار می‌دهد و از درمان درد و رنج خود به‌دست «چشم بیمار» معشوق سخن می‌گوید:

شکرچشم تو چه گویم که بدان **بیماری** می‌کند **درد** مرا از رخ زیبای تو خوش
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۹۵)

و در جایی دیگر:

به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم بیا کز **چشم بیمارت** هزاران **درد** برچینم
(همان: ۲٤۳)

این دو بیت نشانی از قدرت بالای دلفریبی چشمان معشوق دارد؛ هرچند که این دلفریبی در برخی ابیات خود را در قامت دامی برای عاشق نمایان می‌کند که دو شاعر خود را از آن‌ها در امان نمی‌بینند. **میر** این درماندگی و دام را سرنوشت همهٔ «گوشه‌نشینان» عالم می‌داند که به‌دنبال چشمان یار کشیده می‌شوند:

شیفتهٔ **چشم توست گوشه‌نشین** جهان عشق چو بگشود دست پنجهٔ تقوی
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۰۱)

قدرت شکنندگی عشق و عدم مقاومت تقوا ابتدا در شعر امیرخسرو آمده است:

گهی بر من نیفتد چشم مستت نگویی با منت تا کی نیفتد
درآمد عشق و تقوی خانه بگذاشت که زهد و توبه را با می نیفتد

(امیرخسرو،۱۳۶۱: ۱۴۲).

میر به مانند امیرخسرو، تقصیرها را به گردن معشوق می‌اندازد، حال آن‌که حافظ بی‌پرده معشوق را خطاب قرار می‌دهد و رندانه گناه را از دوش گوشه‌نشینان گرفتار عشق او، برمی‌دارد:

چون **چشم تو** دل می‌برد از **گوشه‌نشینان** همراه تو بودن گنه از جانب ما نیست
(حافظ، ۱۳۲۰: ۴۸)

مطلب فوق، یعنی در امان نبودن از چشم معشوق و غمزهٔ چشم معشوق، در غزلیات میر، گاهی به «فتنه» یا «فتنهٔ آخرالزمان» تشبیه شده است:

ز **چشم** مست تو **ایمن** نمی‌توانم بود چراکه **فتنهٔ آخرزمان** درو پیداست
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۰۳)

در **جهان** هرکه تصور کنی از پیر و جوان ایمن از **غمزهٔ پرفتنهٔ جادوی** تو نیست
(همان: ۲۱۲)

حال آن‌که حافظ این مهم را با بیان و کلامی کنایه‌آمیز و همراه با اغراق توصیف می‌کند و فتنهٔ چشم معشوق را به مراتب بهتر از فتنهٔ آخرالزمان می‌داند اما در نزد او نیز فتنه‌انگیز جهان، غمزهٔ جادوی یار است:

از آن زمان که **فتنهٔ چشمت** به من رسید **ایمن** ز شر **فتنهٔ آخرزمان** شدم
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۱۹)

عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت **فتنه‌انگیز جهان غمزهٔ جادوی** تو بود
(همان: ۱۴۲)

سخن میر از «چشم» معشوق تنها در شکل ظاهری آن نیست؛ در ابیات مختلف میر کوشیده تا جلوه‌گاه خیال روی معشوق را «چشم خود» معرفی کند. در ادامه مشاهده می‌کنیم که میر، با قدرت تصویرسازی بالا، چشم خود را محل سکونت و «خلوت‌سرای» معشوق معرفی می‌کند:

در **چشم** میر گفت **خیال** تو خواب را کین **منزل** تو نیست که **خلوت‌سرای** ماست
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۹۹)

با جست‌وجو در اشعار حافظ، متوجه می‌شویم که حافظ این درونمایه را در بیت زیر، روان‌تر و جذاب‌تر بازگو کرده است:

بی‌خیالش مباد منظر **چشم** زان‌که این **گوشه** جای **خلوت** اوست
(حافظ، ۱۳۲۰: ٤۰)

در بیتی دیگر این مفهوم را میر، با استیصال خاصی بیان می‌کند؛ او تأکید می‌کند که آرزوی او دیدن رخ جانان در خواب است، اما زمانی که چشمان او به یاد معشوق نمی‌توانند لحظه‌ای به خواب روند این آرزو نیز برباد می‌رود:

خیال روی تو در **خواب** چون توانم دید که **چشم** من همه‌شب هم‌نشین بیداری است
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۰۳)

این طریق درماندگی و بی‌خوابی را حافظ بسیار زیباتر و دلپذیرتر بیان می‌کند:

چون من **خیال رویت** جانا به **خواب** بینم کز خواب می‌نبیند **چشمم** به جز خیالی
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۲٦)

تصویر نزدیک به اندیشهٔ میر و حافظ، در کلام سعدی دیده می‌شود:

شبی خیال تو گفتم ببینم اندر خواب ولی ز فکر تو خواب آیدم خیال است این
(سعدی، ۱۳۸۰: ۸۳۸)

صورت دیگر این تصویر در اشعار خواجوی کرمانی است:

خیال روی تو چون جز به خواب نتوان دید شب فراق دریغا اگر بود خوابی
(خواجو، ۱۳٦۹: ۳٤۷)

لب معشوق

لب در ادبیات فارسی همواره با «لعل» همراه بوده و سرخی لب معشوق به آن تشبیه شده است. میرکرمانی در وصف لب و زلف معشوق ترکیب‌های وصفی مکرری دارد. به طور کلی از پرکاربردترین مضامین، در غزل عاشقانهٔ میر، وصف معشوق است. در ادامه شباهت الفاظ سروده‌شدهٔ حافظ را با میر کرمانی در بیان دوری و عدم دسترسی به «لب» یار جلب توجه می‌کند:

میر: بی **می لعل لب** جان‌پرورت **خون دل** تا کی بود در **جام** ما
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۸۱)

حافظ: بدان هوس که به **مستی** ببوسم آن **لب لعل** چه **خون** که در **دلم** افتاد همچو **جام** و نشد (حافظ، ۱۳۲۰: ۱۱٤)

دو شاعر از «می» و «مستی» که در «لعل لب» یار متصوّر شده‌اند، سخن می‌گویند و رنج خود را از عدم دسترسی به آن، با تشبیه می به «خون دل» شرح می‌دهند. حتی در جایی دیگر میرکرمانی لطف شراب و می را به همراهی با لعل لب معشوق می‌داند:

بادهٔ گلرنگ بویی دارد از **لعلش** ولی **بی‌لبش** ذوق نباشد بادهٔ گلرنگ را (میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۸۳)

این استفادهٔ زیباشناسانهٔ میر در شعر حافظ نیز منعکس شده است؛ در حالی‌که حافظ با قدرت ترکیب واژه‌های مناسب، برای تأکید بیشتر بر مضمون خود، «یاقوت سرخ» را هم همراه با لعل (لب) معشوق آورده است و مراعات‌النظیر زیبایی را خلق کرده است:

بادهٔ گلرنگ تلخ‌تیزِ خوشخوار سبک نُقلش از **لعل** نگار و نَقلش از **یاقوت خام** (حافظ، ۱۳۲۰: ۲۱۰)

دیگر معنی که میر برای لب معشوق متصور شده و با اغراق همراه کرده است، برتر دانستن لب معشوق نسبت به «چشمهٔ آب حیات» و یا «آب حیوان» است که بسیار مورد استفادهٔ او قرار گرفته است. این آب همان آب زندگانی و جاودانگی است که در اساطیر، «خضر نبی» بدان دست یافت و جاودانه شد:

میر: تا زان **لب** جانبخش توان یافت تمتع چون **خضر** به **سرچشمهٔ حیوان** نتوان رفت (میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۰۰)

می‌بینیم که میر راه دست‌یابی و رسیدن به آب زندگانی را از طریق «لب معشوق» میسّر می‌داند؛ حافظ ولی رسیدن به لب دوست را بسیار برتر و والاتر از آب زندگانی می‌داند:

آب حیوان اگر این است که دارد **لب** دوست روشن است این که **خضر** بهره‌سرابی دارد (حافظ، ۱۳۲۰: ۸۵)

که با استفاده از همان الفاظ کلیدی، مقصود را کامل‌تر و زیباتر بیان می‌کند. میر در جایی دیگر برای نشان دادن علاقهٔ مفرط خود نسبت به لب معشوق از مضمون تکراری «فرهاد» و «شیرین» بهره می‌جوید. این مضمون‌پردازی همانند که دست‌مایهٔ خیل عظیمی از شاعران بوده است آن چنان چنگی به دل نمی‌زند:

حکایتی که مـرا بـا **لـب** تـو افتـاده اسـت همـان قضـیهٔ **فرهـاد** و عشـق **شـیرین** اسـت
(میرکرمانی، ۱۹۷: ۲۰۸)

حافظ، معنای فراگیرتری از عشق را همراه با لب معشوق (شیرین)، با استفاده از واژه‌های بیت یادشدهٔ میر بیان می‌کند و در مصراع دوم با نام بردن از قصهٔ اسطوره‌ای «مجنون» و «لیلی»، در این مجال محدود مضمون به این زیبایی را خلق می‌کند:

حکایت لب شـیرین کـلام **فرهـاد** اسـت شـکنج‌طـرّهٔ لیلـی مقـام مجنـون اسـت
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۸)

شیفتگی و علاقه‌ای که دو شاعر به لب معشوق دارند و در ابیات بالا ذکر گردید، درنهایت به قدری‌ست که هر دو شاعر، «کام تلخ جان و دل» را تنها از طریق «لب معشوق» شیرین‌شدنی می‌دانند:

میر: تلخی عیش من آن‌دم به‌سر آیـد کـه کـنم **کام** دل حاصل از آن **لب** که چو **جان شیرین** است
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۱٤)

حافظ: کام جان تلخ شد از صبر که کـردم بـی‌دوسـت عشـوه‌ای زان **لـب شـیرین** شـکربار بیـار
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱٦۹)

حسن (زیبایی) معشوق

از دیگر مضامین و مفاهیمی که در ابیات عاشقانهٔ میر توجه خواننده را به‌خود جلب می‌کند، ابراز محبت و علاقهٔ بسیار، نسبت به زیبایی معشوق است که اغلب با لفظ «حسن» بیان شده است. در بیت زیر، میر غزل خود را، با دعا برای زیبایی افزون یار به‌پایان می‌برد:

میر از **دعای دولت حسـن** تـو یـک زمـان غافل نمی‌شـود کـه دعـایی مبـارک اسـت
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۹۸)

این مضمون و دعا کردن در حق زیبایی محبوب، هم مورد توجه حافظ قرار بوده و سبب شده تا او همانند میر، در مقطع غزلی از خود این الفاظ و ترکیب واژه‌ها را به‌کار ببرد:

ای مه صاحب‌قران از بنده حـافظ یـاد کـن تا **دعای دولت** آن **حسـن** روزافـزون کـنم
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲٤۰)

با توجه به مضمونی که حافظ در بیت آخر استفاده کرده، مخاطب این غزل و ممدوح مورد نظر، به‌ظنّ قوی شاه‌شجاع است. به‌هر حال این شیفتگی و علاقه به‌حدّی در وجود این دو

شاعر ریشه دوانده است که «حُسن» معشوق ازلی خود را عالم‌گیر معرفی می‌کنند و این عشق را به‌سان آتشی می‌دانند که دامن پیر و جوان و همهٔ عالم را می‌سوزاند:

میر: صیت **حسن** تو در اطراف **جهان** افتاده است و **آتش عشق** تو در پیر و جوان افتاده است
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۱۳)

حافظ نیز برای عشق لایزال خود، به مانند میر سخن گوید، اما به‌سبب خلاقیت بی‌نهایت خود، بسیار جذاب‌تر این مفهوم را به رشتهٔ تحریر در می‌آورد:

در ازل پرتو **حسنت** ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۰۳)

این شکوه و جلالی که میر و حافظ در مورد حسن معشوق ازلی و عشق خود قائل شده‌اند، موجب برشماردن دو ویژگی اصلی برای آن دو مضمون شده:

میر: **عشق من** و **حسن رخ** جانان به **کمال** است کین را نه خلل بینم و آن را نه **زوال** است
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۲۵)

میر دو ویژگی «کمال» و «زوال‌ناپذیری» را برای عشق خود و حسن رخ معشوق متصور می‌شود که این دو ویژگی عینا در بیتی از غزلیات حافظ منعکس شده است:

بگرفت کار **حسنت** چون **عشق من کمالی** خوش باش زان که نبود این هر دو را **زوالی**
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۲۶)

باید توجه داشت که این مدح وستایش گاهی با بی‌توجهی معشوق و جانان همراه و این امر به ناله و شکایت عاشق مبدل می‌شده است. میر در بیت زیر با استفاده از تصویر «گل و بلبل»، معشوق خود (گل) را به تبختر در قبال عاشق (عندلیب) متهم می‌کند که التفاتی به ناله و سودای او ندارد.

بدین سان که **مغرور حسن** است **گل** چه غم دارد از نالهٔ **عندلیب**
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۸۷)

حافظ نیز همین بیت را به‌گونه‌ای دیگر و با قدرت ابداع منحصربه‌فرد خود بازآفرینی می‌کند:

غرور حسنت اجازت مگر نداد ای **گل** که پرسشی نکنی **عندلیب** شیدا را
(حافظ، ۱۳۲۰: ٤)

تعبیر گلستان حسن و عندلیب در اشعار سیف فرغانی دیده می‌شود:

ای گلستان حسن ترا بنده عندلیب درد مراست نرگس بیمار تو طبیب

(سیف، ۳٦٤: ۳۲۵)

لکن میر و حافظ التفاتی به بی‌مهری معشوق ندارند و خود را در فضا و هوای این عشق خوشبخت می‌دانند. حافظ در بیان این مفهوم با توجه به مصراع‌های میر در دو بیت متوالی، بیتی را سروده است که قدرت شاعرانگی و جادوی خود در نشاندن کلمات و الفاظ را در کنار هم به‌رخ می‌کشد:

میر: ز **گنج‌نامهٔ حسنت** نیافتند نصیب جماعتی که نکردند فهم مضمون را
گدای کوی تو آن قدر و منزلت دارد که پشت پای زند دستگاه **قارون** را
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۷۹)

حافظ: من که ره بردم به **گنج حسن** بی‌پایان صد **گدای** همچو خود را بعد از این **قارون**
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲٤۰)

سعدی در یک تناسب زیبا گدا را با قارون ذکر کرده است:

ور من گدای کوی تو باشم غریب نیست قارون اگر به خیل تو آید گدا رود
(سعدی،۱۳۸۰ :٦۸۱)

سیف فرغانی هم گدا را در تضاد با قارون به کار می‌برد:

در کوی عشق اگر تو گدایی کنی منال که اینجا تو باخزینه قارون نیامدی
(سیف، ۱۳٦٤: ۵۲۸)

میر و حافظ تنها شاعرانی هستند که تعبیر گدا و شاه حسن و قارون را به کار برده‌اند و با این تعبیر زیبا، دو شاعر ختم کلام خود در عشق‌بازی و وفاداری به عشق را بیان می‌کنند و ضعف و ناتوانی خود را در برابر معشوق، در عین شکوه و جلال می‌پندارند.

فراق و وصال

یکی از مواردی که میان دو رکن اصلی غزل عاشقانه، یعنی عاشق و معشوق، جلب توجه می‌کند، اظهار ضعف و ناتوانی عاشق در قبال معشوق است. این مضمون در دوره‌هایی از شعر فارسی، مخصوصا دورهٔ تیموری، به انحطاط کشیده شد، اما هنرمندانه‌ترین شکل این مضمون را در غزلیات مکتب «ایلخانی مغول» مشاهده می‌کنیم. حافظ و میر هم که از شاعران همین مکتب شناخته می‌شوند نیز، توجه خاصی به این مضمون داشته‌اند که به بررسی شباهت‌های لفظی این دو شاعر در این زمینه می‌پردازیم.

در اشعار حافظ یکی از مشهورترین ابیات در حول فراق محبوب و دلدار، بیت زیر است:

حسب حالی ننوشتی و شد ایّامی چند **محرمی کو که** فرستم به **تو پیغامی** چند

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۲۳)

حافظ در این بیت علاوه بر دوری از معشوق، نبود هم‌راز و «محرمی» را در بحث فراق، مزید بر علت می‌داند. این بیت با مطالعهٔ غزلیات **میر**، شباهت لفظی و معنایی بسیار نزدیکی با یکی از ابیات دارد:

ما را هزار غم ز فراق تو بر دل است **کو محرمی که** سوی **تو** آرد **پیام** ما

(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۷۶)

قبل از حافظ و میر، ابتدا مولانا تعبیر پیغام و یار و محرم را در غزل می‌آورد:

قصه کن در گوش ما گر دیگران محرم نیند با دل پرخون ما پیغام دلداری بگو

(مولانا، ۱۳۷۸ :۵٤)

نزاری قهستانی تعبیرش از دید مفهوم نزدیک‌تر به این دو شاعر است:

محرم رازی نه و یاری که پیغامی برد من چنین بی‌یار محرم چند باشم بیش ازین

(نزاری، ۱۳۷۳: ٤۲٤)

میر به‌طور مستقیم از فراق یاد می‌کند و در مصراع دوم نیز علت دلتنگی خودش را نبود «محرمی» راستین بیان می‌کند؛ ولیکن برای آن‌که به محبوب خود، ارزش عشق و حال نزار عاشق را بازگو کند، از تشبیه «اشک» خود به «سیم» برای بیان گریه‌هایش در فراق معشوق و «رخ زردش» به «زر» برای نشان دادن حالت جسمانی رنجور خود، استفاده می‌کند:

سیم و **زر** ما **اشک** و **رخ** ماست ولیکن کامی نشود حاصل از این **سیم** و **زر** ما

(همان: ۱۷۸)

حافظ تنها با به‌کارگیری واژهٔ «درویش» برای خود، این مضمون را قوی‌تر ارائه می‌دهد و به گونه‌ای شرایط نابسامان زندگی‌اش را نیز از معشوق می‌داند:

ترک درویش مگیر ار نبود **سیم** و **زرش** در غمت **سیم** شمار **اشک** و **رخش** را **زر**

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۷٤)

اشک سیم و روی زر در شعر خیلی از شاعران مثل امیر معزی، رشیدالدین وطواط، عطار، کمال‌الدین اسماعیل و خواجوی کرمانی به کار رفته است. تعبیر لطیف‌تر این تصویر متعلق به

انوری است:

اشک چو سیم دارم و روی چـو زر ازیـن غـم کاندر خور جمال و رخـت، سـیم و زر نـدارم
(انوری، ۱۳٦٤: **۵۳۱**)

میر حتی شدت فراق معشوق و محبوب را چنان می‌داند که قلم او در بیان شوق وصال و ناچاری و ناراحتی او ناتوان است و برای این امر نیاز به «خامهٔ دو زبانه» است:

فـــراق روی تـــو آن داغ بـــر دلـــم ننهـــاد کـــه **خامـــهٔ دو زبـــان شـــرح** آن توانـد داد
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۲۸)

با جست‌وجو در اشعار حافظ، به بیتی برمی‌خوریم که حافظ از بیان فراق محبوب به‌وسیلهٔ «خامهٔ» خود ابراز ناتوانی می‌کند:

زبـــان خامـــه نـــدارد ســـر بیـــان **فـــراق** وگرنـه **شـرح** دهـم بـا تـو داسـتان **فـراق**
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۰۱)

این فراق گاهی عاشق را به حدی از عجز و درد می‌رساند که به «زاری» و «فریاد» منجر می‌شود:

گهـی ز شـوق جمـال تـو مـی‌کـنم **زاری** گهـی ز درد **فـــراق** تـــو مـــی‌کـــنم **فریـــاد**
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۲۸)

محمل جانان ببوس آن‌گه به **زاری** عرضـه دار کـز **فراقـت** سـوختم ای مهربـان **فریـاد** رس
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۸۱)

می‌بینیم که دو شاعر ناچار از تحمل درد فراق، به گریه و فریاد روی آوردند که البته حافظ با ایجاد ایهام در «فریاد رس»، این مضمون را با تجلی بیشتری بیان کرده است: ۱- به فریادم برس ۲- صفت برای معشوق، یعنی فریادرس.

در مفهوم «فراق»، تنها عامل امیدوارکنندهٔ عاشق به پیمودن ادامهٔ راه عشق، «آرزو و امید وصال» است. در واقع عاشق، هیچ مقصود و هدف والاتری را در زندگی به جز وصال معشوق در ذهن خود متصور نمی‌شود. میرکرمانی از وصال معشوق به‌عنوان «دوای» درد فراق نام می‌برد:

عیـــادت از مـــن آشـــفته‌دل دریـــغ مـــدار که جز **وصال، دوا** نیسـت **درد هجـران** را
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۸۱)

میر از محبوب خود می‌خواهد که از مریض عشق او عیادتی بکند، زیرا تنها دوا و درمان حال زار او وصل محبوب است. حافظ نیز تنها درمان «غم هجران» را، حضور معشوق می‌داند اما ناامید نمی‌شود و امید دارد که با دعا، زمان وصال فرارسد:

میر: تا زان لب جانبخش توان یافت تمتع چون خضر به سرچشمهٔ حیوان نتوان رفت

میر: تا زان لب جانبخش توان یافت تمتع چون خضر به سرچشمهٔ حیوان نتوان رفت

از پای فتادیم چو آمد **غم هجران** در **درد** بمردیم چو از دست **دوا** رفت

دل گفت **وصالش** به دعا باز توان یافت عمری‌ست که عمرم همه در کار دعا رفت

(حافظ، ۱۳۲۰: ۵۷)

همان‌گونه که می‌دانیم، این غم و درد ناشی از دوری و هجر یار باعث نمی‌شود که عاشق راستین دست از تلاش برای رسیدن به معشوق خود، چه ازلی و چه زمینی، بردارد. میر تلاش و سخت‌کوشی خود در راه وصال جانان را یا برابر با کامیابی می‌داند یا مرگ:

میر: تا زان لب جانبخش توان یافت تمتع چون خضر به سرچشمهٔ حیوان نتوان رفت

من دست‌وپایی می‌زنم در جست‌وجوی **وصل** یا **کام** دل حاصل شود یا **جان برآید** در تو **طلب**

(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۱۸۷)

در غزلیات حافظ این تهدید عاشقانه دقیقا تکرار شده است:

میر: تا زان لب جانبخش توان یافت تمتع چون خضر به سرچشمهٔ حیوان نتوان رفت

دست از **طلب** ندارم تا **کام** من برآید یا تن رسد به جانان یا **جان** ز تن **برآید**

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۵۷)

میر: تا زان لب جانبخش توان یافت تمتع چون خضر به سرچشمهٔ حیوان نتوان رفت

گر کامرانی بایدت کام از لب ساغر طلب/ ور جان رسانیدی بلب از دل طلب کن کام را
(خواجو،۱۳۷٤: ۱۵)

حتی میر پس از اتمام حجت با معشوق و نشان دادن بی‌باکی خود، تنها راه ممکن برای وصول به پیشگاه دوست را گذشتن از جان بیان می‌کند؛ در غیر این صورت امکان و فرصتی برای شرفیابی پیدا نخواهد کرد:

ای میر اگر نمیری از خویشتن به کلی در **کوی وصل** جانان مشکل بود **مجالت**
(میرکرمانی، ۱۳۹۷: ۲۰۰)

ولی حافظ با زیرکی مخصوص به خود، با کمال لطافت به جانان این پیغام را می‌رساند که «مجال» وصول به «کوی» دوست، زندگی او را به رونق می‌رساند:

اگر به **کوی** تو باشد مرا **مجال وصول** رسد به دولت **وصل** تو کار من به اصول
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۰۸)

در پایان درمی‌یابیم که حافظ علاوه بر معنا، به شیوهٔ کاربرد الفاظ و واژه‌ها در شعر میر بسیار توجه داشته است. او که غزل‌سرای چیره‌دستی‌ست و از هم‌عصران و پیشینیان خود غافل نبوده، در موضوع «وصف معشوق» و حالات مضامین «عاشقانه»، از میرکرمانی تأثیر پذیرفته و اشعار زیبایی خلق کرده است.

نتیجه‌گیری

میر کرمانی از شاعران قرن هشتم است که در غزل از سعدی تأثیر پذیرفته و شباهت‌هایی میان غزل او و حافظ دیده می‌شود. بنابراین، با توجه به بررسی‌ها و مقایسه‌هایی که میان اشعار حافظ و میر صورت گرفت، همانندی تصاویر شعری حافظ و میر مشهود است، هرچند که اشعار حافظ با توجه به خلاقیت خاص و سحر کلامش از استواری و زیبایی بیشتری برخوردار است. این همانندی در سطح الفاظ و صورت سخن، بیشتر جنبهٔ عاشقانهٔ اشعار حافظ را تحت تأثیر قرار داده است و نشان می‌دهد که حتی برخی اشعار مشهور حافظ شباهت بسیار نزدیکی با سروده‌های میر دارد؛ ممکن است به نظر آید که موارد ذکر شده در تصاویر شعری دو شاعر

ریشه در سنت‌های شعری زبان فارسی داشته باشد ولی با بررسی دقیق این تصاویر تنها می‌توان در شعر حافظ و میر این شواهد را دید؛ هرچند سنت‌های شعری هم نمونه‌هایی در شعر این دو شاعر دارد که در آن بیشتر می‌توان رد پای سعدی و نمایندگان غزل تلفیقی، بخصوص خواجو را در این تصاویر دید.

یادداشت‌ها

۱.شباهت‌های معنایی بسیاری هم در اشعار این دو شاعر یافت می‌شد ولی به دلیل حجم بالای مقاله، فقط به جنبهٔ لفظی پرداخته شد.

منابع

کتاب‌ها

انوری، اوحدالدّین محمّد. (۱۳٦٤). *دیوان*، به کوشش سعید نفیسی، تهران: پیروز.

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

حافظ، شمس الدین. (۱۳۲۰). دیوان اشعار، تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.

خواجوی کرمانی، کمال‌الدین ابوالعطاء. (۱۳٦۹). *دیوان اشعار*، به تصحیح احمد سهیل خوانساری، تهران: پاژنگ.

دهلوی، امیر خسرو. (۱۳٦۱). *دیوان کامل*، به کوشش سعید نفیسی، تهران: انتشارات جاویدان.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۵). *حافظ و پیدا و پنهان زندگی (مروری در شعر، زندگی و اندیشه‌های حافظ)*، تهران: سخن.

ساوجی، سلمان. (۱۳۷۱). *دیوان*، به تصحیح ابوالقاسم حالت، به کوشش احمد کرمی، تهران: سلسله نشریات ما.

سعدی، ابومحمّد مُشرف‌الدین مُصلِح. (۱۳۸۰). *غزلیات*، تصحیح محمّدعلی فروغی و حبیب یغمایی، تهران: فکرروز.

سمرقندی، دولتشاه. (۱۳۳۷). *تذکره الشعرا*، به تحقیق و تصحیح محمد عباسی، تهران: کتابفروشی بارانی.

سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۸). *دیوان اشعار*، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، تهران: سنایی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). *قلندریّه در تاریخ (دگردیسی‌های یک ایدئولوژی)*، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). *انواع ادبی*، تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹٤). *سبک‌شناسی شعر*، تهران: میترا.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳٦۸). *تاریخ ادبیات در ایران (جلد سوم، بخش دوم)*، تهران: فردوس.

عطار، فریدالدین. (۱۳۵۸). *مختارنامه*، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: توس.

عطار، فریدالدین. (۱۳٦۸). *دیوان اشعار*، به کوشش تقی تفضّلی، تهران: علمی و فرهنگی.

غنی، قاسم. (۱۳۸۳). *تاریخ عصر حافظ*، تهران: زوار.

فرّخی سیستانی، علی. (۱۳۸۰). *دیوان اشعار*، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.

فرغانی، سیف. (۱۳٦٤). *دیوان*، به تصحیح ذبیح الله صفا، تهران: فردوسی.

قائمی‌نیا، علیرضا. (۱۳۸۹). *بیولوژی نص: نشانه‌شناسی و تفسیر قرآن*، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

معزّی، محمدبن عبدالملک. (۱۳٦۲). *کلیات دیوان*، به تصحیح ناصر حیری، تهران: مرزبان.

مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۸). *دیوان کبیر*، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

میرافضلی، علی. (۱۳۸٦). *شاعران قدیم کرمان*، تهران: کازرونیه.

میرافضلی، علی. (۱۳۹۵). *میر کرمانی*، درج در: دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، جلد ٦، زیر نظر اسماعیل سعادت، تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.

میرکرمانی. (۱۳۹۷). *کلیات اشعار، به کوشش وحید قنبری ننیز*، زیر نظر رامین نفیسی، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

نزاری قهستانی، سعدالدین. (۱۳۷۳). *دیوان*، به کوشش مظاهر مصفا، تهران: توس.

نفیسی، سعید. (۱۳٤٤). *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری*، تهران: کتابفروشی فروغی.

مقالات

احمدی پوراناری، زهره، و خوارزمی، حمیدرضا. (۱۴۰۰). میر کرمانی و شیوهٔ غزل‌سرایی او. *مطالعات و تحقیقات ادبی*، ۱۲(۲). ۷-۲۹. Doi: 10.52547/jls.9.20.2

ایمان، محمدتقی و محمدرضا نوشادی.(۱۳۹۰). تحلیل محتوای کیفی. *پژوهش*، ۳(۲)، ۱۵-۴۴.

بشری، جواد. (۱۳۸۸). اشعاری نویافته از میر کرمانی. *گزارش میراث*، ۴(۳۶). ۳۰- ۴۱.

خیراندیش، عبدالرسول. (۱۳۷۸). حافظ و فرهنگ ایرانی. *حافظ‌پژوهی*. دفتر۲. ۱۸۱-۱۹۰.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). سعدی و حافظ، دو آفتاب در یک سرزمین. *درج در سعدی‌شناسی*، به کوشش کورش سروستانی، دفتر ۴، ۸- ۱۶.

ضیایی حبیب‌آبادی، فرزاد. (۱۳۸۹). حافظ و اشعاری نویافته از میر کرمانی. *گزارش میراث*، (۳۹). ۱۰- ۱۳.

مقتدر، محمدرضا. (۱۳۲۳). بلبل و گل. *نامهٔفرهنگستان*. (۲). ۳۷-۴۳.

ناشر، پونه و وفایی، عباسعلی. (۱۳۹۸). تحلیل زبان غنایی غزلی از حافظ. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۱۱(۳۹). ۳۰-۱۳.

References

Books

Anvari, O. M. (1985). *The Diwan*, By the Effort of Saeed Nafisi, Tehran: Pirooz Publications. [In Persian]

Attar, F. (1979). *Mokhtar-Nameh*, Corrected by Mohammadreza Shafiei Kadkani, Tehran: Toos Publications. [In Persian]

Attar, F. (1989). *The Diwan*, By the Effort of Taghi Tafazzoli, Tehran: Elmi-Farhangi Publications. [In Persian]

Dehlavi, A. Kh. (1982). *The Diwan*, With the help of Saeed Nafisi, Tehran: Javidan Publications. [In Persian]

Farghani, S. (1985). *The Diwan*, Corrected by Zabihollah Safa, Tehran: Ferdosi Publications. [In Persian]

Farrukhi Sistani, A. (2001). *The Diwan*, Corrected by Mohammad Dabir Siaghi, Tehran: Zavvar Publications. [In Persian]

Ghani, Gh. (2004). *History of Hafez era*, Tehran: Zavvar Publications. [In Persian]

Hafez, Sh. (1941). *The Diwan*, Corrected by Mohammad Ghazvini & Ghasem Ghani, Tehran: Zavvar Publications. [In Persian]

Khorram-shahi, B. (2004). *Hafez-Nameh*, Tehran: Elmi-Farhangi Publications. [In Persian]

Khwaju Kermani. (1990). *The Diwan*, Corrected by Ahmad Soheil Khansari, Tehran: Pazhang Publications. [In Persian]

Mawlānā. (1999). *The Diwan*, Corrected by Badiozzaman Forouzanfar, Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian]

Mir Kermani, A. (2018). *The Diwan*, By the Effort of Vahid Ghanbari Naniz, Under the supervision of Ramin Nafisi, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]

Mir-Afzali, A. (2007). *Ancient poets of Kerman*, Tehran: Kazarooniyeh Publications. [In Persian]

Mir-Afzali, A. (2016). *Mir Kermani*, Entry in the Encyclopedia of Persian Language and Literature, Under the supervision of Ismail Saadat, Tehran: Academy of Persian Language and Literature Publications. [In Persian]

Mu'izzi, M. A. (1983). *The Diwan*, Corrected by Naser Hayyeri, Tehran: Marzban Publications. [In Persian]

Nafisi, S. (1965). *History of Poetry and Prose in Iran and in Persian until the end of the Tenth Century AH*, Tehran: Forooghi Publications. [In Persian]

Nizari Q. (1994). *The Diwan*, By the Effort of Mzaher Mosaffa, Tehran: Toos Publications. [In Persian]

Poornamdarian, T. (2003). *Lost by the sea (A reflection on the meaning and form of Hafez's poem)*, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]

Rastegar Fasayi, M. (2006). *Hafez and Finding and Hiding Life (a review of Hafez's poetry, life and thoughts)*, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]

Saadi, A. M. (2001). *Ghazaliyat*, Corrected by Mohammad-Ali Forooghi & Habib Yaghmayi, Tehran: Fekr-E-Rooz Publications. [In Persian]

Safa, Z. (1989). *History of Literature in Iran*, Tehran: Ferdos Publications. [In Persian]

Samarqandi, D. Sh. (1958). *Tadhkirah al-Shuara*, Corrected by Mohammad Abbasi, Tehran: Rainy Bookstore Publications. [In Persian]

Sanai, A. M. A. (2009). *The Diwan*, By the Effort of Modarres Razavi, Tehran: Sanai Publications. [In Persian]

Savuji, S. (1992). *The Diwan*, Corrected by Abolghasem Halat, By the Effort of Ahmad Karani, Tehran: Ma Publications. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2008). *Qalandariyya in History*, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]

Shamisa, S. (2014). *Literary Genres*, Tehran: Mitra Publications. [In Persian]

Shamisa, S. (2015). *Poetry Stylistics*, Tehran: Mitra Publications. [In Persian]

Articles

Ahmadi Poor-Anari, Z. & Kharazmi, H. R. (2021). Mir Kermani and his Lyric Style. *Literary Studies and Research*, *12*(2), 7-29. Doi: 10.52547/jls.9.20.2. [In Persian]

Bashari, J. (2009). Newly Written Poems by Mir Kermani. *Gozaresh-E-Miras*. *4*(36). 30-41. [In Persian]

Kheir-Andish, A. R. (1999). Hafez and Iranian Culture. *Hafez Research*. Volume II, 181-190. [In Persian]

Moghtader, M. R. (1944). Nightingale and Flowers. *Academy*, (2), 37-43. [In Persian]

Nasher, P., & Vafaei, A. A. (2019). Analysis of the Lyrical Language of a Lyric by Hafez. *interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda)*, *11*(39). 13-30. [In Persian]

Rastegar Fasaei, M. (2001). Saadi and Hafez, Two Suns in One Land. *Insertion in Saadiology*. By the Effort of Cyrus Sarvestani, Volume Four, 8-16. [In Persian]

Ziyayi Habib-Abadi, F. (2010). Hafez and Newly Discovered Poems by Mir Kermani. *Gozaresh-E-Miras*, (39), 10-13. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 16, Number 60, Summer 2024, pp.112-138
Date of receipt: 22/6/2022, Date of acceptance: 23/11/2022
(Research Article)
DOI:

Verbal similarity of Hafez Shirazi and Mir Kermanis poems

Hesam Khalowi[1], Dr. Hamidreza Kharazmi[2]

Abstract

Verbal similarity of Hafez Shirazi and Mir Kermani's poems Mir Kermani, a poet of the eighth century, was born awhile before Hafez Shirazi. These two poets must have experienced common social and political experiences during the reign of Amir-Mu'baz al-Din Muhammad. Mir Kermani's elderly age coincided with the early life of Hafez. Mir, who was influenced by Saadi's enchanting words, was able to get close to Saadi's mindset and language. On the other hand, he has taken steps during the evolution of the fusion lyric, which is a mixture of love and mysticism. This stream of poetry, which Hafez favored, was able to influence the lyric and semantic aspects of his poems. The main question of this research is to what extent the poems of Mir Kermani and Hafez Shirazi are literally close to each other, and do the common images of these two poets have examples in Persian poetic traditions? In this research, by referring to the poems of Mir Kermani and Hafez Shirazi, common themes and meanings are discussed. Studies show many similarities in terms of meanings and themes in the poetry of these two poets; however, the magic of Hafez's words has made the themes more stunning and glorious.

Key words: Mir Kermani, Hafez Shirazi, Iraqi style, Poetry, Ghazal.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran. h.kh@ens.uk.ac.ir
[2]. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran. (Corresponding author) hamidrezakharazmi@uk.ac.ir