تاریخ دریافت: ۹۵/۱۰/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹٦/٤/۲۲

طنز در عاشقانه- عارفانه‌های حافظ از گونه‌ای دیگر

احمد هاشمی[۱]
علی‌محمّد سجّادی[۲]

چکیده:

دیوان حافظ به عنوان هنری‌ترین غزل فارسی، تاکنون از رویکردهای متفاوت بررسی شده است. نگارنده در این مکتوب به معرّفی برخی ظرافت‌های هنری و شگردهای حافظانه در آفرینش طنز پرداخته و با نگاهی متفاوت نسبت به طنز، آن را به عنوان یکی از جدّی‌ترین، تأثیرگذارترین و هنرمندانه‌ترین عناصر آرایهٔ کلام ناب معرّفی کرده است. سؤال اصلی این پژوهش این است که: طنز در عاشقانه- عارفانه‌های حافظ چه جایگاهی دارد و آیا از خصوصیات سبکی شعر وی به شمار می‌رود؟ روش تحقیق در اینجا توصیفی- تحلیلی و کتابخانه‌ای است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که حافظ برای انتقال مفاهیم عاشقانه و عارفانه، از طنز بهره گرفته است و طنز از برجسته‌ترین خصوصیات سبکی شعر وی به‌شمار می رود. طنز حافظ در بسیاری موارد، لطیف و نهانی است و به شدّت نیازمند شرح و تحلیل و توضیح است. شگردهای به کار رفته در طنز حافظ، از عالی ترین نمونه‌های زیباشناسی ادبیات ایران‌زمین هستند و حوزهٔ وسیعی از بلاغت و ظرافت ادبی را شامل می‌شود.

کلید واژه‌ها:

طنزپردازی، اشعار حافظ، درک تناقض، شگردهای شاعرانه.

---

[۱]- دانشجوی دکترای تخصّصی زبان و ادبیّات فارسی، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲]- استادتمام گروه زبان و ادبیّات فارسی،واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. نویسنده مسئول: *A_sajadi@sbu.ac.ir*

پیشگفتار

۱. مقدّمه

طنز به عنوان یکی از جدّیترین، دردناکترین و درعین حال خوشایندترین و هنرمندانه‌ترین مباحث نقد ادبی، کاربردی وسیع در ادب فارسی دارد. پیش از این، تنها علیرضا فولادی با تکیه بر محتوای حکایات عرفانی بر آن شده است تا به تبیین ساز و کار طنز در این متون بپردازد. به باور وی، عامل طنزآفرین در متون عرفانی، غفلت طبیعی (در برابر تصنعی) است که از میان انواع آن نقش غفلت خطا، جنون و نبوغ بیشتر و نقش غفلت بلاهت و عادت کمتر است (فولادی، ۱۳۸٦: ٤١)

می دانیم که عرفان خودهنراست وجنبه‌های عاطفی آن برتری داردووقتی ازشعرعرفانی بحث می‌شود یعنی بامتنی هنری تر برخورد می‌کنیم. مهمترین ویژگی وجودی زبان عرفان شکل گیری این زبان بر بنیاد تجارب زمانمند فردی است. زبان عرفان به ویژه هنگامی که به مرزهای نماد نزدیک میشود، نه وسیله ای برای بیان تجربه بلکه به عین تجربه و فرایند آن تبدیل می‌گردد (تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، نویا: ۸۹). بنابراین، زمینهٔ شکل گیری این زبان و جهت گیری آن به سمت معنا را باید نشانگر جهانبینی خاص عرفانی دانست. تجربه بنیاد بودن زبان در متون اصیل عرفانی، راه را بر این ادعا میگشاید که این زبان بیش از آنکه تلاشی برای اشاره به چیزی در ورای خود داشته باشد هدف خود را در شکل‌بندی‌های زبانی و روش برخورد با معنی آشکار می‌کند.

در این مقاله نویسنده به دنبال بررسی رابطه طنز عرفانی در میان عاشقانه- عارفانه‌های حافظ است و اینکه آیا حافظ نیز به عنوان یکی از نازک‌اندیش‌ترین سخن‌سرایان، برای انتقال مفاهیم عاشقانه و عارفانه از طنز بهره‌مند است و طنز از خصوصیات سبکی شعر وی به‌شمار می‌رود؟ آیا طنز او آشکار است و یا به گونه‌ای لطیف و نهانی ارائه شده است که نیازمند شرح و تحلیل باشد؟ شگردهای به‌کار رفته در طنز حافظ کدام‌ها هستند؟

تحلیل طنز و تبیین جنبه‌های گوناگون آن، تحقیق مستقلّی را می‌طلبد و در حوصلهٔ این مقال نمیگنجد؛ در این مقاله سعی بر آن است که شگردها و ترفندهای حافظ در آفرینش طنز معرّفی شود و جنبه‌های رازآمیز آشنایی‌زدایی، ادراک ناگهانی تناقضِ موجود میان حقیقت و واقعیّت، از خاصیّت معهود چیزی نتیجهٔ معکوس‌گرفتن و خندهٔ آرمان‌خواهانهٔ طنز همچون عاملی ضدّ افسردگی و جمود، مورد واکاوی قرار گیرد.

بیان عرفانی حافظ، کاملا ویژه و منحصر بفرد است، تلفیقی از عشق و فلسفه و طنز عارفانه که در کالبدی بسیار زیباشناسانه و در نهایت تسلط بر ریزه‌کاریهای بلاغی ارائه می‌شود و طیف‌های وسیعی از مخاطبان خود را همزمان سیراب می‌کند. واژهٔ «طنز» یک بار در دیوان حافظ به کار برده شده است:

در نیل غم فتاد سپهرش به طنز گفت　　الان قد ندمت و ماینفع النّدم
(۳۱۲/٦)[1]

ابیات دیگری هم هستند که به نوعی طنز را تعریف می‌کنند:

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام　　نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش
(۲۸٦/٤)

بر خود چو شمع خنده‌زنان گریه می‌کنم　　تا با تو سنگدل چه کند سوز و ساز من
(٤۰۰/۸)

میان گریه می‌خندم که چون شمع اندرین مجلس　　زبان آتشینم هست لیکن در نمی‌گیرد
(۱٤۹/۹)

پیشینهٔ تحقیق:

از جمله آثاری که پیرامون طنز حافظ مطالب ارزشمندی را ارائه داده‌اند می‌توان به مقالهٔ «طنز حافظ» از استاد محمّدرضا شفیعی کدکنی اشاره کرد که در تعریفی منحصر بفرد، طنز را «تصویر هنری اجتماع ضدّین و نقیضین» معرّفی می‌کنند و سپس به تحلیل آن می‌پردازند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲۵-۱۱۳) بهاءالدّین خرّمشاهی نیز در مقاله‌ای با همین عنوان به طور نسبتاً مبسوط و طبقه-بندی شده، طنز حافظ را بررسی می‌کند و البته پس از برشمردن محاسن مقالهٔ استاد شفیعی، تعریف ایشان از طنز را مورد نقد قرار می‌دهد؛ به نظر می‌اید اختلاف نظر این دو بزرگوار در زمینهٔ تعریف طنز از اختلاف دیدگاه آنها در مورد ماهیّت طنز و چیستی آن حاصل شده باشد.(خرّمشاهی،۱۳۸۳: ۲٤۸-۱۹۱) از دیگر مواردی که می‌تواند پیشنهٔ این تحقیق به شمار رود می‌توان به مقالهٔ پرویز ناتل

[1]- لازم به توضیح است که نمونه‌های شعری به کار رفته در این تحقیق از دیوان حافظ به تصحیح قزوینی-غنی و تعلیقات و حواشی محمّد قزوینی انتخاب شده است و در پایان هر بیت در داخل کمانک، عدد سمت راست بیانگر شمارهٔ بیت و عدد سمت چپ بیانگر شمارهٔ غزل است.

خانلری اشاره کرد که نمونه‌های نقضی از طنز حافظ را شرح کرده و مطالب نهانی ارزشمندی را روشن کرده است.(ناتل خانلری، ۱۳٦۹: ۲٦۵-۲٦۰) و نیز مقاله‌ای از محمّدرضا خالصی که به گونه-ای مشابه، نمونه‌هایی از شعر حافظ را گزینش کرده و با شرح و بسط آنها، طنز پنهان موجود در ابیات را آشکار کرده است.(خالصی، ۱۳۸٤: ۱۳۸-۱۲۲) عبدالامیرچناری در مقاله‌ای باعنوان«طنز در شعر حافظ »به این نتیجه رسیده است که « موضوعات طنز حافظ، عمدتا نقد اندیشه‌های مخالفان عشق و عرفان؛ و اخلاق حاکمان ستمگر و روحانیون ریاکار است. «صورت» طنزهای حافظ، غالبا حاصل گردآمدن عناصر ناسازگار، جانبداری از باطل و مغالطه عمدی، به گونه ای کاملا ظریف و پنهان است؛ و این امر، با «محتوا» ی انتقادهای او از جامعه ای که ساختارهای بنیادین آن با ساختارهای قانونی اش تضادی عمیق دارد، کاملا هماهنگ است.»(چناری،۱۳۸٤:۱)در بسیاری از شرح‌های دیوان حافظ نیز به صورت گذرا به طنز حافظ اشاراتی شده است. این مقاله کوشیده است با معرّفی جنبه‌های هنری و ظریف طنز و رونمایی از اسلوبهای ایجاد آن در قالبهای تعریف شده، به بررسی این مقوله بپردازد و به گونه‌ای تحلیلی ومدوّن، ترفندها و ریزه‌کاری‌های حافظانه را بازگو نماید.

ضرورت تحقیق: طنز، در متن و بطن سخن حافظ ریشه دوانیده است و از برجسته‌ترین خصوصیات سبکی شعر وی به شمار می‌اید و این ویژگی، شامل عاشقانه ـ عارفانه‌های وی نیز می‌شود. با این حال تحقیق مستقل و جامع و مانعی در این رابطه صورت نگرفته است و پژوهش در این زمینه شایان و لازم می‌نمایاند.

۲. نقش حروف در طنزپردازی

«شخصیت حرف را نباید از نظر دور داشت. بعضی از حروف برحسب آنکه چه مقدار تیزی یا حدّت داشته باشند، و در کنار چه حروف دیگر جای گیرند، و نیز برحسب آنکه چه تکیه یا فراز و فرودی به آنها داده شود، برجستگی خاصی درکلام به خود می‌گیرند. برعکس، بعضی حروف پریده رنگترند، یعنی حکم ملاط پیدا می‌کنند، تکیه‌گاه و خدمتگزار حروف دستهٔ نخست می‌گردند، و سرانجام این آمیزش هر دوست که در نرمی و درشتی و زبری و بمی، مانند آلتهای متعدد موسیقی، مجموعهٔ آهنگ را به هستی می‌آورد». (اسلامی ندوشن، ۱۳۷٤: ۱۹۹)

بیدلی در همه احوال خدا با او بود او نمی‌دیدش و از دور خدایا می‌کرد

(۱٤۳/٦)

«حال این «بیدل» از آن جهت طرفگی دارد که تا وقتی بیدل - بیخود - هست در همه احوال

خدا با اوست، به محض آنکه به خود می‌آید و دل خود را باز می‌یابد وجدانی را که در حال بیدلی نسبت به حضور و وجود خدا داشت از دست می‌دهد و باز حضور خود را دور احساس می‌کند. این نکته در واقع باز همان تفاوت بین وجدان و وجود است و بیانش نیز کلام آن عارف است که گفت بیست سال هست که من بین یافتن و گم‌کردن بسر می‌برم چون خدای را می‌یابم دلم را گم می‌کنم و چون دلم را می‌یابم خدای را گم می‌کنم». (زرّین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱٤۸)

در مصراع اوّل و دوّم، مرجع ضمیر «او» بیدل است. در مصراع دوّم، مرجع ضمیر «ش» خدا است. از لحاظ ساختار لفظی و ترکیبی جمله، تا زمانی که در مصراع اوّل، وجود «خدا» قبل از «بیدل» ذکر شده است، خدا با بیدل است و همراهِ او، یعنی بیدل، واصل به خداست؛ امّا در مصراع دوّم، لفظ «بیدل» قبل از خدا ذکر میشود و این هنگامی است که در فضایی تأویلی، بیدل صاحب منیّت می‌شود و برای خود، دل می‌انگارد و در حقیقت، از «بیدلی» خارج می‌شود، بنابراین میان آنها فاصله ایجاد می‌شود و او خدا را نمیبیند. گویا حافظ هم بر این عقیده است که باید وجودِ عالم را از وجود خدا دید، نگاهی از بالا به پایین، دیدی مسلّط از دریچه‌ای زیبا به هر آنچه زیبا و نازیباست.

زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز تا ترا خود زمیان با که عنایت باشد **(۱۵۸/۳)**

در مصراع اوّل، پنج بار حرف «و» به کاررفته است که به صورت زیر تفکیک می‌شوند:

۱- «زاهد» و «عجب و نماز»: درمعنی ملازمت و بیان یک مصاحبت شایان سرزنش.

۲- «عجب» و «نماز» در معنی عطف و بیان سنخیّت از نوع منفور.

۳- «زاهد و عجب و نماز» و «من و مستی و نیاز»: در معنی مقابله و تضاد.

٤- «من» و «مستی و نیاز»: در معنی ملازمت و بیان یک مصاحبت شایان افتخار.

۵- «مستی» و «نیاز»: در معنی عطف و بیان سنخیّت از نوع مطلوب.

حال به مصراع دوم می‌رسیم که با حرف «تا» شروع می‌شود و معنی آن، «باید دید» و «باید در انتظار بود تا معلوم شود» است. (خرّمشاهی، ۱۳۸۳: ۳٦۸) مفهوم قابل درک از مصراع دوم، این است که مخاطب حافظ، سرِ عنایت و سازگاری با مستی و نیاز حافظ دارد و این حالت را بر عجب و نماز متظاهرانهٔ زاهد ریاکار ترجیح می‌دهد. بهره گیری از نقش تاثیر گذار و ظریف حروف در بیان معانی لطیف عرفانی در غزلیات حافظ شایان توجه است که به نمونه‌هایی ازآن اشاره شد.

۳. طنز خوانش (دگرخوانی)

برخی از اشعار حافظ، این قابلیّت را دارند که با بیش از یک نوع قرائت، خوانده شوند، یعنی هر

بار یک بیت را با تغییر تکیه، مکث و... به گونه‌ای می‌توان خواند که معنای متفاوت و درستی از آن برآید و همین امر می‌تواند به وجود آورندهٔ طنزهای جالبی باشد:

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست　　منّت خاک درت بر بصری نیست که نیست

(۷۳/۱)

در خوانش اوّل، «نیست که نیست» عبارتی است که در جهت تأکید به کار رفته است و در این صورت، معنی شعر چنین می‌شود: هیچ نظری و دیده‌ای، به هیچ عنوان از پرتوی روی تو روشن نیست و منّت خاک درت هم بر هیچ بصری وجود ندارد؛ به عبارتی می‌گوید که هیچ دیده‌ای تو را نمی‌بیند و همگان، به طور مطلق، از دیدار و وصال تو محروم هستند. امّا کافی است تا اندکی شیوهٔ خواندن بیت را تغییر دهیم تا مفهوم شعر، کاملاً زیر و رو شود و دقیقاً در نقطه مقابل معنای اوّلی قرار دهد، و این زمانی است که بین «نیست» و «که» یک مکث کوتاه می‌کنیم و معنای آن، چنین می‌شود: هیچ نظری وجود ندارد که روشن از پرتو روی تو نباشد و هیچ بصری هم وجود ندارد که منّت خاک درت بر آن نباشد؛ یعنی برخلاف تعبیر نخست، حافظ در این نوع خوانش، می‌گوید که همهٔ دیده‌ها از پرتو روی معشوق، روشن‌اند و تمام چشم‌ها، منّت‌کش خاک در او هستند و همهٔ جهان، در حریمِ وصالِ معشوق‌اند. همین خوانش هم می‌تواند در بردارندهٔ دو معنا باشد: «در یک معنی می‌گوید: هیچ چشمی نیست که به دیدار تو روشن نباشد، یعنی با دیدن تو بهجت به او دست ندهد. در معنی دوّم: تو نور چشم همگان، یعنی عزیز همگان هستی». (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۲: ۱۳۷)

من رند و عاشق در موسم گل　　آنگاه توبه استغفرالله

(٤۱۸/٤)

لحن قرائت شعر، دوخوانشی بودن آن را مشخّص می‌سازد. در خوانش اوّل، حافظ می‌گوید که منِ رندِ عاشق، در موسم گل، خاطرم به هزاران گناه موسوس می‌شود، پس باید توبه کنم و «استغفرالله» همان توبهٔ حافظ است – باتوجّه به سوابقی که از حافظ سراغ داریم، این معنی به دور از رندی اوست – امّا در خوانش دوم، حافظ می‌گوید منی که ادّعای رندی و عاشقی دارم، بیایم و در موسم گل توبه کنم؟! و آن گاه این ایده را به مسخره می‌گیرد و با گفتن «استغفرالله» در حقیقت از توبهٔ در موسم گل، توبه می‌کند.

خمها همه در جوش و خروشند ز مستی　　وان می که در آنجاست حقیقت نه مجاز است

(٤۰/۲)

در این بیت هم، با قرار دادن یک ویرگول، قبل و یا بعد از «نه» دو خوانش متفاوت و دومعنی کاملاً متضاد به وجود می‌آید: «حقیقت نه، مجاز است» یعنی مجازی است و «حقیقت، نه مجاز است» یعنی حقیقی است؛ به عبارتی، می‌توان گفت که حافظ حتّی در معرّفی نظر و ایدهٔ خودش هم، ابهام و طنز به کار می‌برد. و باز هم در قرائت دوم، طرز خوانش «حقیقت» دو معنا را می‌رساند: یکی با تکیه بر هجای پایانی کلمه است تا در معنی قیدی به کار رود، یعنی آن مَی، حقیقتاً، مجازی نیست و در نتیجه، حقیقی است؛ و دیگری این که تکیه بر هجای آغازین«حقیقت» باشد تا در همان معنیِ خودش به کار رود و در تعبیری که در خوانش دوم به آن اشاره کردیم.

عشقت رسد به فریاد ار خود به سان حافظ　　قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت
(۹٤/۱۱)

بعضی برآنند که این بیت فحوای متشرعانه دارد و چنین معنی می‌کنند: اگر قرآن را مانند حافظ از بر و با چارده روایت بخوانی، آنگاه با احراز این شرط است، که عشق رهایی‌بخش و رستگارکننده به تو روی می‌آورد و به فریادت می‌رسد... قرائت دوم قرائتی است عارفانه که برای عشق اولویت و اهمیت نهایی قائل است و می‌گوید حتی اگر مانند حافظ قرآن‌خوان و قرآن‌دان باشی، بایدت از عشق بی‌نصیب نباشی و بدانی که سرانجام آنچه رهایی می‌بخشدت و به فریادت می‌رسد همانا عشق است نه زهد و علم. سودی – با آنکه ضبطش گر خود است – جمله را شرطی معنا نکرده و حق معنای این بیت را به خوبی ادا کرده است: اگر تو هم مثل حافظ قرآن شریف را در چارده روایت از حفظ بخوانی، باز هم برای وصول کافی نیست، بلکه عشق به فریادت می‌رسد...». (خرّمشاهی، ۱۳۸۳: ۷۷ – ۷۹ با اختصار). در عبارت «عشقت»، ضمیر «ت» هم دو جور معنا می‌شود: عشق تو، به فریاد می‌رسد و اوج می‌گیرد یا عشق، به فریاد تو می‌رسد.

٤. متناقض‌نما (پارادوکس)

«از خاصیت معهود چیزی، نتیجهٔ عکس گرفتن، خواننده را غافلگیر و شگفت‌زده می‌کند؛ زیرا برخلاف انتظار او بوده، و این جزو عناصر لذت‌انگیز هنر شناخته شده است. ضد نیز بطور کلّی، در انگیزش تداعی، همان کار تشابه را انجام می‌دهد، یعنی موجب فراخواندن مفهوم دیگری می‌گردد که معارض اوست». (اسلامی ندوشن، ۱۳۷٤: ۵۲)

تا شدم حلقه‌به‌گوش در میخانهٔ عشق　　هر دم آید غمی از نو به مبارکبادم
(۳۱۷/۷)

در این بیت، یورش غم بر دل شاعر، ستوده می‌شود و از عواقب و اثرات مثبت حلقه بـه گوشـی در میخانهٔ عشق به شمار می‌آید که همین مطلب، پارادوکسی خفیـف دارد؛ امّـا حضـور چشـمگیر و چشمنواز آن، در شیوهٔ حملهٔ غم است که با تبریک و تهنیت همراه است و به مبارکباد حافظ می‌آید.

در خلاف آمد عـادت بطلـب کـام کـه مـن کسب جمعیـت از آن زلـف پریشـان کـردم
(۳۱۹/۵)

مطلب اول: «خلاف آمد عادت» را توضیح دادیم و گفتـیم کـه واژهٔ «عـادت» سـه بـار در دیـوان حافظ به کار رفته است که در هر سه مورد، مفاهیمی خلاف عـرف و عـادت معمـول را بیـان کـرده است؛ گویا عادتِ حافظ این است که هر موقع از «عادت» سـخن مـی‌گویـد بـه «عـادت گریـزی» و «عادت‌ستیزی» و «عادت‌گردانی» گریزی می‌زند. مطلب دوم: در انتهـای مصـراع اول، واژهٔ «مـن» بـه نحو چشمگیری خودنمایی می‌کند و انگار حـافظ مـی‌خواهـد سـبک شخصـی و نگـاه ویـژه‌اش بـه موضوع را برجسته کند و از مخاطب می‌خواهد که همراه حافظ و از دریچهٔ نگاه وی به مسـأله نگـاه کند و می‌گوید این «من» هستم کـه ایـن گونـه مـی‌بیـنم و مـی‌اندیشـم؛ نـوعی دعـوت بـه نگـرش عادت‌ستیزانه از منظر چشم «منِ» شخصیِ حافظ. مطلب سوم: در مورد رمزگشـایی عرفـانی و شـرح اصطلاحی کلید واژه‌های یادشده، سخن بسیار گفتـه شـده اسـت و بـه اختصـار بـه مـواردی اشـاره می‌کنیم:

جمعیت: «در نظر صوفیان، بالاترین مقامی است که سالک طریقت بدان می‌تواند رسـید و از آن بالاتر مرتبه‌ای و مقامی در طریقت نیست. و آن چنان است که سالک به مرتبه‌ای رسد کـه خـاطرش به هیچ چیز و هیچ موضوعی جز خدای تعالی جمع نشود و از هـر چـه باعـث تفرقـه و پراکنـدگی خاطرش گردد اعراض نماید، و با تمام وجود دل در خدای بندد، و جز او هیچ‌کـس و هـیچ چیـز را مؤثّر در وجود و عالم هستی نداند، تا به ذوق و مشاهدت دریابد که فراغت در این جمعیت اسـت و هر گونه ناراحتی و رنج متصور در تفرقه و پراکندگی خاطر است». (گوهرین، ۱۳۸۰: ٦٨)

زلف: «در اصطلاح صوفیان گاهی به معنی تجلّی صفات جلالهٔ حق یعنی صـفات قهـر اوسـت و گاهی به معنی مطلق کفر است که با ظلمت و تبـاهی و کـدورت همـراه اسـت. و گـاهی بـه معنـی حجاب است که مانع سیر سالک و ترقی او در سلوک می‌شود و گاهی به معنی هـر گونـه اشـکال و شبهه و حجاب و سد و مانعی است که در شریعت و طریقت برای سالک پیش آید، و یا هر چیـزی که او را محجوب دارد، آمده است». (همان: ۱۷۱)

پریشان: در ارتباط با «تفرقه» و نقطه مقابل «جمعیت» است و در شرح تفرقه آمده است: «غـرض

[صوفیان] از تفرقه به طور کلی پراکندگی و پریشانی خاطر و دلْمشغولی سالک است به هر صورت و کیفیتی که باشد». (همان: ۱۳۱) مطلب چهارم: زیباترین عادت‌ستیزی و هنرنمایی در این بیت را می‌توان در «قیاس خلف» و پارادوکس تمام و کمالی جستجو کرد که با وجود تضاد و تناقض میان «جمعیت» و «پریشانی» ـ که با وجود یکی حضور دیگری منتفی است ـ نه تنها این دو مفهوم را در یک پیکرهٔ واحد معنایی قرار می‌دهد، بلکه بین آنها نوعی رابطهٔ علّی ایجاد می‌کند و «جمعیت» را معلول «پریشانی» می‌داند؛ به عبارتی دیگر: «می‌فرماید که کسب جمعیت که وصول به وحدت است از تفکر در کثرت به جهت من حاصل شده. پس این خلاف عادت است که کثرت سبب وصول به وحدت شود چون از نقیض و خلاف به مقصود رسیده است». (دارابی، ۱۳۸۵: ٦٥) مطلب پنجم: برای درک لطافت و ظرافت بیان حافظانه، لازم است که در مورد «زلف» ـ علاوه بر توضیحات فوق ـ به مواردی دیگر نیز اشاره کنیم؛ «شاعران اهل عرفان دریافتند که زلف دارای خصایصی منحصربفرد است از جمله اینکه تمام گیتی و اضداد آن در دو سوی بی‌نهایت می‌تواند در زلف گرد آید، پس آن را نمادی قرار دادند از بیتابی و ایستادگی، بیم و امید، تفرقه و جمع (که این هر دو در نفس گیسو یا طرّه یا جعد وجود دارد) کثرت و وحدت (که باز به همان سان، به دلیل تیرگی رنگ و بی‌شماری تارها معرّف کثرت می‌شود و همزمان به دلیل این که همهٔ این کثراتْ همزمان به رُخسار، که یکی بیش نیست، ختم می‌گردند بیانگر وحدت می‌گردد.) نیز بی‌ثباتی و ثبات، کفر یا شرک و ایمان یا کفری که می‌تواند منجر به ایمان گردد». (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۳۱۵۷) تا اینجای کار، مشخص شد که انگار «زلف» به عنوان رابط و اتصالی بین «جمعیت» و «پریشانی» و به عنوان آمیزه‌ای رازناک عمل می‌کند؛ حال به مصراع اول باز می‌گردیم و یکی دیگر از معانی واژهٔ «خلاف» را مدّ نظر قرار می‌دهیم: «خِلاف: نوعی از بیداست. درخت بید را گویند. چنین گویند که در عهد قدیم تخم او در زمین افتاده و بخلاف معهود درخت او برآمد و بزرگ شد». (لغت نامه، دهخدا: خلاف)

درک ارتباط معنای ویژه بین «خلاف» (هر چند در این بیت به معنی درخت بید نیامده است) و «زلف پریشان» و ایهام تناسب حرفه‌ای به کار رفته، هنرنمایی و شگردِ شگرف حافظ را بهتر می‌نمایاند. در ضمن، می‌دانیم که شاخه‌های درخت بید، برخلافِ معمول دیگر درختان، از بالا به سمت پایین دراز می‌شوند و همین امر را در اصطلاح «خلاف آمد عادت» مدّ نظر قرار دهیم تا تأکید مکرّر این بیت به عادت‌ستیزی را دریافت نماییم. مطلب ششم: اشاره به مطلب ساده‌ای است که از بس آشکار و هویداست، شاید زیاد مورد توجّه قرار نگیرد؛ «کسب جمعیت کردن از زلف پریشان»، می‌تواند حمل بر کامروایی و وصالِ معشوق گردد که در این صورت، باز هم با توجّه به عرف رایج عاشقانه‌ها و عارفانه‌ها، امری دور از واقع و خلاف عادت می‌نماید.

کـرده‌ام توبـه بـه دسـت صـنم بـاده‌فـروش کـه دگـر مـی نخـورم بـی‌رخ بـزم‌آرائـی
(٤٩٠/٣)

حافظ، در همین آغاز کار، در طنزی زیرکانه، یک تعبیر متناقض را ارائه می‌دهـد و آن هـم توبـه کردن به دست صنمی باده‌فروش است؛ چرا که در عرف رایج، همگان از دست صنم توبه می‌کنند نه بر دست او؛ صنمی که علاوه بر معنی مجازی‌اش – که همان ساقی زیباروست – در معنی قاموسـی، بُت و نمادی از کفر است؛ و این در حالی است که توبه‌فرمای حافظ، همـین صـنم اسـت. «توبـه در حقیقت، نقیض یا (اگر بخواهیم اصطلاح را درست‌تر به کار ببریم) متضاد هویت صـنم بـاده‌فـروش است، ولی در بیان هنری حافظ، توبه بر دست همین صنم باده‌فروش (اجتماع نقیضین یا ضدین) کـه محال است حاصل شده است». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱۸ با اختصار) امّا حـافظ، کـا را در همـین جا به پایان نمیرساند و در دل این طنز، طنز دیگری می‌آفریند و آن هم موضوع توبه اسـت و اکنـون که توبه‌فرمای حافظ مشخّص شده است، باید دید که از چه چیزی توبه مـی‌کنـد؛ حـافظ در نهایـت هنرمندی و طنزپردازی، می‌گوید که توبه و عهد می‌کنم که ازیـن پـس، هـر جـا کـه یـک زیبـاروی بزم‌آرای حضور نداشته باشد، مَی نمی‌خورم؛ یعنی هر جا که باده‌نوشی کنم، بایـد حتمـاً یـک سـاقی زیبارو هم حضور داشته باشد.

گـــنج در آســـتین و کیســـه تهـــی جـــام گیتـــی نمـــا و خـــاک رهـــیم
(۳۸۱/۲)

هوشـــیار حضـــور و مســـت غـــرور بحـــر توحیـــد و غرقـــهٔ گنهـــیم
(۳۸۱/۳)

در این نمونه، آن چنان تصاویر و مفاهیم، قوی و جان‌دار هستند که هر خواننده‌ای را به اعجـاب و تحسین وا می‌دارد؛ عناوین «گنج، جـام، خـاک، حضـور، غـرور، توحیـد، گنـاه، بحـر و غرقـه» از اصطلاحات نمادین عرفانی می‌باشند که شرح آنها در این مقال نمیگنجد. ثروت در عین فقر، والایـی در عین پستی، هوشیاری در عین مستی، حضور در عین غرور، بحر در عین غرق‌شـدن، و توحیـدی پاک در عین گناه. «و اسم فقر بر کسی که رغبت دارد به دنیا، اگر چه ملـک نـدارد، عاریـت و مجـاز بود؛ چه فقر را اسمی است و رسمی و حقیقتی؛ اسمش عدم تملّک با وجود رغبت؛ و رسمش، عـدم تملّک با وجود زهد؛ و حقیقتش، عدم امکان تملّک؛ چه اهل حقیقت، به واسطهٔ آنکه جملـهٔ اشـیا را در تصرّف و ملکیّت مالک الملک بیند، امکان حوالت مالکیت بـا غیـر روا ندارنـد» (کاشـانی، ۱۳۸۵:

۲٦۱). «حافظ وقتی آینهٔ تمام‌نمای نیازهای هنری و روحانی انسان و انسانیت می‌شود که «خرقهٔ زهد و جام می» – هر دو را – «از جهت رضای دوست» با خویش حفظ می‌کند و به اسلوب شطح و بیان نقیضی می‌رسد و دم از «سلطنت فقر» می‌زند و «در گدایی، گوشهٔ تاج سلطنت می‌شکند» و «درلباس فقر، کار اهل دولت می‌کند» و «سجاده را به می، رنگین می‌کند» و ستایشگر کسانی می‌شود که «ذکر تسبیح ملک در حلقهٔ زنّار»دارند و «خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ٤۳۳-٤۳۲)

۵. تجاهل‌العارف

در قرآن کریم هم، نمونه‌هایی از این نوع طنز به کار رفته است، از جمله در آیهٔ ۲٤ سورهٔ سبأ می‌فرماید: «وانّا اوإیّاکُم لعلی هُدیً اُو فی ضَلل مّبین»: (یا ما یا شما گمراهیم و یا ما یا شما بر هدایت و راه راستیم) و هدف از ایراد این آیه، تأکید بر گمراهی گمراهان است. یکی از روش‌های حافظ در طنزپردازی، تجاهل و خود را به بیخبری و ناآگاهی‌زدن و ساده‌نمایی است.

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر که در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبیست

(٦٤/٦)

دختر رز، استعاره‌ای زیبا از شراب است و نقاب زجاجی، همان شیشه یا ظرف شیشه‌ای و پردهٔ عنبی، همان انگور است که شراب از آن به دست می‌آید و کلمات زجاجی و عنبی، علاوه بر این که در ارتباط با «نور چشم» در مصراع اوّل، هر کدام به یکی از اجزای چشم اشاره دارند، معادل اصطلاح امروزی شیشه‌ای و انگوری هستند. «در این بیت، شاعر با یک ساده‌نمایی رندانه، نه تنها مشابهت و تناسب بسیار زیبایی بین زجاجیه و عنبیه (که از اجزای چشم هستند) و زجاج و عنب (در معنای ظرف شیشه‌ای شراب و انگور) به کار برده است، در لفافه عزیزی و ارزشمندی و نورچشمی باده را هم رسانده است». (سمیعی، ۱۳۷۲: ۷٤)

دی عزیزی‌گفت حافظ می‌خورد پنهان شراب ای عزیز من نه عیب آن به که پنهانی بود

(۲۱۸/۹)

حافظ در این بیت، به شیوهٔ معاندین با خودِ آنها برخورد می‌کند، در عین حال که شرابخواری خود را نه انکار و نه تصدیق می‌کند، به عیبجوی متظاهر که به صورت «عزیز» – البتّه در تعبیر مجازی و به معنی «ناعزیز» – درآمده است، می‌گوید که شما، پنهانی کار خلاف می‌کنید و در ظاهر به راه صواب تمایل دارید و در یک تجاهل شاعرانه، می‌گوید که اگر حرف شما صحیح باشد و من

در پنهان شراب بنوشم، باز هم نباید که مورد ملامت شما قرار بگیرم، چرا که آن وقت از روش کنونی شما تقلید کرده‌ام. «شاعر به روی خود نمی‌آورد که ایراد بر خوردن شراب است که حرام‌است، چه پنهان و چه آشکار و در عذری که می‌آورد اصل مطلب را انکار نمی‌کند». (ناتل‌خانلری، ۱۳۶۹: ۲۶۱)

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم
(۳۵۰/۱)

توبه در اصطلاح صوفیه، «بازگشتن از هر خلق مذموم و حال بد است به خلق محمود و حال خوب و سرانجام دور شدن از هر چیزی است که مانع وصول بنده به خداست.» (گوهرین، ۱۳۸۰: ۳۷۶)

توبه کردن، از مواردی است که در شرع، جزو واجبات است و نیازی به استخاره ندارد، چرا که استخاره کردن، چه در مورد واجبات و چه در مورد محرّمات، منتفی و بی‌مورد است و نتیجهٔ استخاره، هر چه که باشد، نمی‌تواند دلیلی برای عدم انجام واجبی و یا حرامی باشد. (خرّمشاهی، ۱۳۹۲: ۱۹۸) در ضمن، بیان این نکته که بهار، توبه‌شکن است، از بدو ماجرا نتیجهٔ استخاره را روشن و علنی می‌سازد و حافظ، خود را به تجاهل می‌زند و چارهٔ کار را به استخاره و... حواله می‌سازد.

۶. حسن تعلیل

چنگ خمیده‌قامت می‌خواندت به عشرت بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد
(۱۲۶/۵)

در این بیت هم، در یک استدلال طنزآلود، خمیدگی شکل چنگ، به پیری و باتجربگی آن تعبیر شده است و گویا انسان خمیده‌قامت و کهنسالی است که بار تجربهٔ سالیان دراز، پیکرش را خم کرده است؛ طبیعی است که نصیحت و پند چنین سالْخوردِ دنیادیده‌ای هم، سازنده و پخته است و لازم است که آن را با گوش جان پذیرفت؛ در ضمن، از ساز و نوا و صدای چنگ هم مشخّص است که گفته و نصیحت و پندش، چیزی به جز عشرت و گذرانِ خوش نیست و حافظ، از این طریق و با این زبان، به تبلیغ عشرت می‌پردازد. همین مفهوم زیبا، در بیت زیر هم، با همین آب‌وتاب رندانه و طنزآلود، تکرار می‌شود:

می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت خوش بگذران و بشنو ازین پیر منحنی
(۴۷۹/۵)

در نمونهٔ اخیر، علاوه بر مواردی که گفته شد، این نکته هم قابل توجّه است که چنگ، سر به کنار گوش حافظ می‌آورد و انگار می‌خواهد مطلب مهمّی را در حالتی محرمانه و به اصطلاح، درگوشی به او بگوید که این تصویر هم با شکل چنگ مطابقت دارد و هنگامی که آن را در دست می‌گیرند، قسمت بالای آن در کنارِ گوش نوازنده قرار می‌گیرد.

شد حلقه قامت من تا بعد از این رقیبت زین در دگر نراند ما را به هیچ بابی
(٤٣٢/٣)

می‌دانیم که حلقهٔ در، شکلی خمیده دارد و همواره بر در کوبیده شده است و از آن جدا نمیشود؛ حافظ با در نظر داشتن این تصویر، خمیدگی قامت و اقامت همیشگی خود را بر درِ یار، به حلقه تشبیه می‌کند و برای جلوگیری از مزاحمت رقیب، به این طریق، حسن تعلیل می‌کند. در ضمن، نباید از ایهام جالب به‌کاررفته در «باب» غافل شویم که حافظ، با به‌کارگیری این واژه، از طرفی می‌گوید که رقیب، ما را به هیچ درِ دیگری نراند؛ و هم این که به هیچ نحوی از انحاء، و به هیچ بهانه‌ای ما را به دیگران حواله ننماید.

پنهان ز حاسدان به خودم خوان که منعمان خیر نهان برای رضای خدا کنند
(۱۹٦/۱۱)

«در عرف عرفا و اهل اخلاق و شرع گفته‌اند که خیری را آشکار نکنید. چون ممکن است به ریا آمیخته بشود و اجرتان باطل شود. حافظ اینکه می‌خواهد سروسرّی داشته باشد با معشوقش و با او قرار پنهانی بگذارد، این را از آن مقوله می‌شمارد که به خاطر رضای خدا کار خیرت را پنهانی انجام بده که در واقع ثوابش دوچندان بشود. یا اینکه اوج مغالطهٔ زیبا این است که می‌گوید: نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو/که مستحق کرامت گناه‌کارانند». (همان: ۱۹۵)

به عبارتی دیگر، حافظ خودش را به ساده‌نمایی می‌زند و چنان می‌نمایاند که در ذکر این توصیه و تقاضا، می‌خواهد خیری نصیب معشوقش بشود و برای خودش، چیزی نمی‌خواهد؛ در ضمن این مطلب، نباید از زیاده‌خواهیِ حافظانه‌ای هم که به‌کاررفته است، غافل شد؛ چرا که هنوز، معشوق، تقاضای او را نپذیرفته است، ولی حافظ برای او شرط و قید تعیین می‌کند و این خواندن و لطف یار را در نهانی و محرمانه می‌خواهد.

۷. عذر بدتر از گناه

در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود
(۲۰٦/۹)

صبوحی کردن و باده‌ی صبح‌گاهی نوشیدن، به خودی‌خود، جرم محسوب می‌شود، آن هم در چه وقتی؟ در شب قدر! همین مطلب تا همین جا به اندازهٔ کافی، حافظ را مورد هجوم مدّعیان قرار می‌دهد؛ حال، حافظ می‌آید و در توجیه این مطلب می‌گوید که من تقصیری نداشتم، یار زیبارو در حالی که مست و سرخوش بود، به منزلم آمد و جام باده هم بالای طاق اتاق قرار داشت، هر کس دیگری هم بود همین کار را می‌کرد؛ و به این طریق، برملا می‌سازد که نه تنها در شب قدر صبوحی کرده است، بلکه یارش – آن هم در حالت مستی – به بالین او آمده است.

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر دامن ساقی سیمین‌ساق بود
(۲۰٦/۸)

در این بیت هم، شوخ‌طبعی حافظ به اصطلاح گل‌کرده‌است و در عذرِ پاره‌شدنِ تسبیحش، می‌گوید که دستم در دامن ساقی سیمین‌ساق بود؛ یعنی هم رشتهٔ تسبیح را پاره کرده، هم در میخانه بوده و شراب نوشیده، هم در حال معاشقه با ساقی بوده، و هم این که وضعیت ساقی به گونه‌ای بوده که حافظ تشخیص داده که ساقش، سیمین بوده است!

در کنج دماغم مطلب جای نصیحت کاین گوشه پر از زمزمهٔ چنگ و رباب است
(۲۹/۸)

حافظ، نصیحت ظاهری را بر نمیتابد و در بیانی عارفانه و با مغالطه‌ای زیرکانه، ناصح را نصیحت می‌کند ودر شرح عذر ماجرا، می‌گوید که نغمه‌های عاشقانه و عارفانه جایی برای نصیحت باقی نگذاشته است.این موضوع در بیت زیرهم به گونه‌ای لطیف تکرار می‌شود:

اگر ز مردم هشیاری ای نصحیت گو سخن به خاک میفکن چرا که من مستم
(۳۱۵/۵)

لازمهٔ مستی، ناهوشیاری و بی‌خودی است؛ امّا نصیحت‌گو، چنان که از اسمش پیداست، خود را هوشیار و دانا می‌پندارد و به همین جهت است که دیگران را وعظ و ارشاد می‌کند و این در حالی است که حافظ، بیهوده‌گویی‌های او را سخن به خاک افکندن می‌داند که نمونهٔ بارزی از نادانی و

ناهوشیاری است. «سخن به خاک افکندن» می‌تواند به حالت مستانهٔ حافظ اشاره داشته باشد که در عالم بی‌خودی، بر زمین افتاده است و ناصح که با او سخن می‌گوید، در حقیقت سخن را بر زمین می‌افکند؛ و در عین حال، یک تعبیر کنایی است؛ یعنی زور زیادی نزن و نصیحت‌هایت را بیهوده هدر مده. حافظ که هیچ ادّعایی ندارد و حتّی خود را مست و ناهوشیار معرّفی می‌کند، در حقیقت، ناصح به ظاهر هوشیار و پرمدّعا را نصیحت می‌کند و به او می‌گوید که چه کار باید بکند!

۸. لحن استهزاءآمیز و استعارهٔ عنادی و تهکّمیه

حافظ، در بسیاری موارد، از رهگذر تهکّم و استهزا، به طنز می‌پردازد و شخصیّت و یا مطلب مدّ نظر جهت طنز و طعن را در ظاهر، با الفاظی مقبول و شایسته، اغوا می‌کند و در حقیقت، او را مورد تمسخر و ریشخند قرار می‌دهد؛ به عبارتی، الفاظی احترام‌آمیز را در مواردی به کار می‌برد که درخور تحقیر و توهین هستند. در این راستا، علاوه بر توجّه به معانی مجازی (مخصوصاً به علاقهٔ تضاد)، با انواعی از استعاره‌های عنادیّه و تهکّمیّه سروکار داریم که گاهی در لفظ و گاهی در مفهوم عبارت، به کار برده می‌شوند و هدف غایی آنها، تحقیر مطلب مورد نکوهش و نفرت است و حافظ، بسیار رندانه و هنرمندانه، قربانیِ خود را بدون ناسزاگویی، و در قالبی به ظاهر محترمانه، آن گونه که زشت و بد است، معرّفی می‌کند.

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق　　برو ای خواجهٔ عاقل هنری بهتر ازین
(٤٠٤/٤)

درنمونهٔ فوق، ناصح را با ذکر واژهٔ «عاقل»، نادان و بی‌عقل معرّفی می‌کند.

من ارچه عاشقم و رند ومست و نامه‌سیاه　　هزار شکر که یاران شهر بی‌گنهند
(۲۰۱/۲)

در بیت بالا بی‌گناهی یاران شهر، و گناه‌کاری و نامه‌سیاهیِ حافظِ عاشقِ رند، جای خود را عوض می‌کنند و حافظ، بر خلاف ادّعای همشهریانی که او را مست و نامه‌سیاه می‌خوانند و خود را بی‌گناه، آنها را گناه‌کار می‌داند. این شیوهٔ سخن و لحن کلام، تأثیر بسیار زیادتری دارد از طرز بیانی که مستقیماً آنها را مجرم و گناه‌کار بخواند و به آنها ناسزا بگوید. در ضمن، نباید از واژهٔ «یار» و لحن عنادی به‌کاررفته در آن هم غافل بود که در معنی «دشمن» به استعاره گرفته شده است.

تیری که زدی بر دلم از غمزه خطا رفت　　تا باز چه اندیشه کند رای صوابت
(۱۵/۵)

این بیت، خطاب به معشوق است که حافظ، حتّی گاهی با او هم به زبان طنز سخن می‌گوید. واژهٔ «صواب» هرچند اشتیاق حافظ را برای موردِ هدفْ قرار گرفتنش توسّط غمزهٔ معشوق، نشان می‌دهد امّا در عین حال، به او می‌گوید که در نشانه‌گیری، تیرت به هدف نخورد و خطا رفت؛ یعنی «صواب» در معنی خطا و ناصواب به‌کار رفته است.

بیا که رونق این کارخانه کم نشود　　به زهد همچو توئی یا به فسق همچو منی
(٤٧٧/٤)

به خوبی مشخّص است که مخاطب حافظ، خودش را زاهد و حافظ را فاسق می‌داند و حافظ هم، هرچند ظاهراً همین مطلب را بازمی‌گوید، امّا لطف سخن و هنرش در این است که زهدِ ریایی و ادّعایی او را عین فسق و راستی و یک‌رنگی و اعمال خودش را – که در نظر زاهد، فسق است – عین زهد به حساب می‌آورد و به مدد لحن کلام و استعاره عنادیّه و مجاز به‌کاررفته در شعر، این مطالب را هنرمندانه به طنز بیان می‌کند و هیچ حملهٔ به ظاهر مستقیمی به مخاطب معاندِ خود نمی‌کند.

۹. ایهام و ابهام

«ابهام و ایهام در شعر رندانه، تنها از جهت صنعتگری شاعرانه نیست. و اگر حافظ آن را بسیار دوست دارد و به کار می‌گیرد، هم از جهت کاربرد هنرمندانه و شاعرانهٔ آن است و هم از جهت رندی کردن در شعر، یعنی مقصود غایی خود را از «چشم نامحرم» پنهان داشتن». (همان: ۳٦۰)

«ایهام خود یکی از وجوه میل انسان به آزادی است: حق انتخاب هر کدام از دو سوی معنی، مهمترین فضیلت یک بیان ایهامی، همین است که به خواننده این آزادی انتخاب را می‌دهد و لذّتی که ما از بیان ایهامی می‌بریم، از نظرگاه روانشناسی فردی، پاسخی است که این گونه از بیان، نسبت به ارادهٔ معطوف به آزادی – که نهفته در وجود ماست– به‌مامیدهد و در حقیقت‌میدانی می‌شود برای تجلّی این میل به آزادی». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ٤۳٤)

آن دم که به یک خنده دهم جان چو صراحی　　مستان تو خواهم که گزارند نمازم
(۳۳٤/٤)

این بیت، از نمونه‌های جالبی است که هم‌زمان، چند ایهام را در خود جای داده و طنزهای ملایم و لطیفی را به وجود آورده است.

الف) از یک سو، «به» محور ایهام است:

۱ – در معنی «با»: یعنی با خنده جان می‌دهم که حالت شادان و خندان عاشق را در هنگام جان‌سپردن نشان می‌دهد و گویای «خندهٔ عاشق» است.

۲ – در معنی «در مقابل» و «دربرابر»: یعنی در مقابل یک خندهٔ معشوق، جان می‌دهم و در این صورت، عاشق حاضر است که در برابر یک خندهٔ یار و به ازای لطف او و در جواب تفقّدش، جان خود را نثار کند، گویای «خندهٔ معشوق» است. وقتی صراحی از شراب خالی می‌شود، صدایی شبیه قُلقُل و قهقهه مانند درمیدهد که در خیال نازک شاعر، گویا صراحی هم در عین خنده، جانش – که همان شراب باشد – از بدنش خارج می‌شود و از این جهت به عاشقِ شعر ما شبیه است.

ب) از سوی دیگر، «مستان» هم ایهام دارد:

۱– عاشقانِ سرمست و بی‌خود که هواخواه معشوق‌اند.

۲– چشمانِ مست و خمار معشوق.

ج) علاوه بر اینها، «نمازگزاردن» هم ایهام دارد:

۱– در رابطه با چشمان مست: نمازگزاردنِ چشم، یعنی چشم برهم‌زدن و اشاره‌کردن؛ چرا که این حالت پلک برهم‌زدن و پایین افتادن و بالا آمدن پلک، به حالت رکوع و سجود و قیام در نماز شبیه هستند. در ضمن، از مقایسهٔ حالت رکوع نمازگزار و چشم معشوق می‌توان چشم برهم‌نهادن را تصوّر کرد که در این صورت، اشاره به پایین نهادن پلک چشم است؛ یعنی معشوق، با اشارهٔ چشم، اظهار نیاز عاشق را قبول می‌کند و چشم فرو می‌بندد و دیده برهم می‌نهد تا او به کام دلش برسد. علاوه بر اینها، از آن جایی که عاشق، از جان دادن خود صحبت می‌کند، می‌توان این نماز را به نماز میّت تعبیر کرد که در آن، رکوع و سجود وجود ندارد؛ این تصویر هم میتواند در مورد چشم، به نگاه کردن و نظارهٔ آن تعبیر شود که در این صورت، عاشق از معشوق می‌خواهد که به او نگاه کند و چشم از او فرو نبندد.

۲ – در رابطه با عاشقان مست؛ که در این صورت هم دو حالت پیش می‌آید. یکی اینکه شاعر می‌گوید من که در راه عشق تو چنین و چنانم، انتظار دارم که هواداران عشق تو، همه در مقابل من سر تعظیم و کرنش فرو آورند؛ چرا که از همهٔ آنها عاشق‌ترم. و در حالت دیگر، می‌گوید که من در حال جان دادن هستم و آنها باید بر جنازهٔ من نماز میّت بخوانند. در ضمن تمام این مطالب، هم عاشق در جان دادن به صراحی شبیه است – که ذکر آن رفت – و هم معشوق هم در باز و بسته کردن چشمش به صراحی شباهت دارد و هم عاشقانِ مست؛ چرا که صراحی، تنگ‌شرابی است که به شکل حیوانات و پرندگان – مخصوصاً به شکل مرغابی می‌ساختند که شراب، غالباً از چشمش و

گاهی از دهانش – بیرون می‌آید و هنگامی که شراب از چشم صراحی بیرون می‌ریزد، می‌تواند اشاره به چشم معشوق داشته باشد که گویا باز می‌شود و برق می‌زند و رخشان می‌شود و در غیر این صورت، چشمش بسته است. خم وراست شدن صراحی هنگام ریختن باده هم، به خم و راست شدن هواداران مست در هنگام تعظیم و تکریم شباهت دارد. (دادبه، ۱۳۷۱: ۲۱–۲۰)

یاد باد آنکه صبوحی زده در مجلس انس جز من و یار نبودیم و خدا با ما بود
(۲۰٤/۳)

«خدا با ما بود» محور ایهام است:

۱– خداوند در آن مجلس انس، حاضر و ناظر بود.

۲– خداوند، حامی و پشتیبان ما و مجلس ما و صبوحی زدن ما بود.

۳– نظر لطف خدا و بخت سعید، مددکار ما بود که چنان مجلسی و خلوتی فراهم شده بود.

٤– می‌تواند به این تعبیر هم اشاره داشته باشد که یاری که حافظ از او سخن می‌گوید، همانا خدا باشد و این مطلب که «خدا» را «یار و معشوق» بدانند و بنامند، موضوعی است که در ادبیّات عرفانی و صوفیانه، نمونه‌های بی‌شمار دارد و اساساً، خیلی وقت‌ها، «یار» به جز «خدا» نمی‌تواند باشد. واژه‌ی «جز» در ابتدای مصراع دوّم، بر این مطلب تأکید دارد که در آن مجلس انس، فقط حافظ و یارش – نه هیچ کس دیگر – حضور داشته‌اند و حال، که «خدا» هم آن جا بوده است، لازم نیست به دنبال شخص سوّمی بگردیم که جایِ یارِ حافظ را پُر کند.

«آن «صبوحی‌زدگی در مجلس انس» هم یادِ آن شراب سحرگاهی‌ست، در سحرگاهِ ازلی، از دستِ ساقی ازلی. و امّا، این که «جز من و یار نبودیم...» نیز اشاره به آن دیدار در خلوت ازلی‌ست و این که «خدا با ما بود» نه این که «خدا هم آنجا بود» بلکه «خدا یار ما بود» و چه بسا بازی بسیار ظریفی است با این معنی که «یار من همان خدا یا خدایِ من بود». (آشوری، ۱۳۸۱: ۳٦۷) در این صورت، این سؤال پیش می‌آید که حافظ، یک نفر است، پس چرا می‌گوید که خدا با «ما» بود؟ در جواب باید گفت که حافظ، در این جا، یک «ما»ی جمعی است و سمبلی است از آدم و آدمی‌زاده و به نمایندگی از انسان و انسانیّت سخن می‌گوید.

ما را ز خیال تو چه پروای شراب است خم گو سرخود گیر که خمخانه خراب است
(۲۹/۱)

«سرخود گیر» محور ایهام است:

۱- به خم بگویید به دنبال کار خودش برود، چراکه ما به واسطهٔ مست‌شدن از خیال‌یار، نیازی به او نداریم.

۲- برای آن که شراب در خم تخمیر شود و برسد، باید سرِخم را بگیرند؛ حافظ هم می‌گوید که خُم، هر چه زودتر، شراب را پخته سازد.

۳- خم خانه، خراب شده است و دارد ویران می‌شود و حافظ به خُم می‌گوید که مواظب سرش باشد تا نشکند!

بیا که قصر امل سخت سست‌بنیادست بیار باده که بنیاد عمر بربادست
(۳۷/۱)

«قصر» به معنای کوشک و کاخ به‌کار رفته است که معنای دیگرش، کوتاهی است و «امل» هم به معنای آرزو به‌کار رفته است که در تعبیر دیگرش، درازی عمر و طولانی بودن آن را نشان می‌دهد. «قصر امل» یک عبارت تشبیهی است به معنیِ کاخ آرزو؛ در حالی که اگر معانی دوم کلمات را در نظر بگیریم، در تضادّ با هم هستند و از آن جا که به صورت ترکیبی آمده‌اند، «کوتاهیِ درازی» را می‌سازند که پارادوکس جالبی هم هست. در ضمن، می‌بینیم که «سخت» به معنی بسیار، به عنوان قید برای «سست‌بنیاد» به‌کار رفته است؛ در حالی که معانی اصلی آنها در تضاد با هم هستند؛ به عبارتی، حافظ می‌خواهد بگوید که بنیاد کاخ آرزوهایش، بسیار سست است و برای این منظور، از «سخت» به عنوان قید برای بیان میزان «سستی» بهره می‌گیرد. (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۹۰)

۱۰. نذر ناصالح و قضای نابجا

«از باورشکنی‌های دیگر حافظ «نذر ناصالح» است. یعنی نذر به می‌خواری و میکده‌نشینی به جای نذر انجام اعمال صالح و نیک». (مظفّری، ۱۳۸۱: ۱۸٦)

نذر کردم گر ازین غم بدر آیم روزی تا در میکده شادان و غزل‌خوان بروم
(۳۵۹/٦)

زین سفر گر به سلامت به وطن باز رسم نذر کردم که هم از راه به میخانه روم
(۳٦۰/۲)

در بیت زیر هم میبینیم که حافظ، عمری را که به دور از حضور صراحی و جام باده به‌سرشده- است، تلف می‌پندارد و درصدد قضای آن برمیآید، یعنی می‌خواهد فوت باده‌نوشی را جبران نماید:

وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنی عمری که بی‌حضور صراحی و جام رفت
(۸٤/۲)

۱۱. اعداد و ارقام و نقش‌آنها در طنزپردازی

با مثال‌هایی که در این بخش ارائه می‌شود روشن می‌گردد که حافظ، از نقش اعداد هم در جریان طنزپردازی غافل نبوده است و در روابط عددیِ مفاهیم هم طنز و رندی به کار می‌گیرد.

می دو ساله و محبوب چارده ساله همین بس است مرا صحبت صغیر و کبیر
(۲٥٦/۱۰)

حافظ، می را دو ساله و محبوب را چهارده ساله معرّفی می‌کند و در مقابل آنها، از صغیر و کبیر سخن به میان می‌آورد. براساس منطقی که از اعداد در ذهن داریم، طبیعی است که «دو» صغیر باشد و «چهارده» هم کبیر، امّا در این بیت، می‌بینیم که جای این دو عوض شده است؛ چرا که محبوب، حتّی اگر چهارده سال هم داشته باشد، از لحاظ سنّی نسبتاً صغیر است و شراب، اگر دو سال بماند، شراب کبیر و پخته‌ای به حساب می‌آید؛ به عبارتی، عدد «دو» هر چند در مقایسهٔ خارجی، کمتر از «چهارده» است، ولی با تناسباتی که در این بیت پدید آمده است، این فرمول بازنویسی می‌شود و این ضابطه، به طرز شگفتی تغییر می‌کند. در ضمن، «صغیر و کبیر» می‌تواند به یکی از اصطلاحات اهل منطق هم اشاره داشته باشد که آن را با نام دلایل صغری و کبری می‌خوانند. محبوب و شراب، هر دو نمادهایی از عشق هستند و حافظ می‌گوید که پرداختن به این دو، مرا از هر صغری و کبرایی فارغ می‌گرداند. ابیات زیر، نمونه‌های جالبی از شیوهٔ به کارگیری اعداد و ارقام در طنزپردازی هستند که تأمّلی کوتاه بر آنها، شگرد به کاررفته را به خوبی می‌نمایاند:

چل سال رنج و غصه کشیدیم و عاقبت تدبیر ما به دست شراب دو ساله بود
(۲۱٤/۲)

زلفت هزار دل به یکی تاره موببست راه هزار چاره‌گر از چار سو ببست
(۳۰/۱)

مفروش عطر عقل به هندوی زلف ما کانجا هزار نافهٔ مشکین به نیم جو
(٤۰٦/۳)

وگر کنم طلب نیم بوسه صد افسوس ز حقهٔ دهنش چون شکر فرو ریزد
(۱٥٥/۳)

آسمان گو مفروش این عظمت کاندر عشق خرمن مه به جوی خوشهٔ پروین به دو جو
(٤٠٧/٧)

۱۲. معشوق و حافظ

حافظ، گاهی روابط عاشقانه و ابراز نیازِ عاشق و ادای نازِ معشوق را دستآویزی برای طنزپردازی قرار می‌دهد و صحیح‌تر بگوییم، از طنز کمک می‌گیرد تا این حالات عاشقانه و حرص و ولع عاشق در راه وصال و امتناع و ناز دلبرانهٔ معشوق را بهتر بیان دارد. پیش می‌آید که یک غزل حافظ، تماماً ذکر یک گفت‌وگوی عاشقانه است که در آن، حالات یادشده، با طنز زیبایی خودنمایی می‌کنند؛ از جمله غزلی با مطلع زیر:

گفتم کیم دهان و لبت کامران کنند گفتا به چشم هر چه تو گویی چنان کنند
(۱۹۸/۱)

این شیوه، همانی است که به آن «سؤال و جواب» گفته می‌شود و عبارت است از این که: «شعر مبتنی بر پرسش و پاسخ یا گفتگو باشد. سؤالات یا سخنان باید زیبا و ظریف باشد و مخصوصاً جواب‌ها جنبهٔ ادبی داشته باشد، یعنی در آن نکته‌یی و هنری باشد. درسؤال‌و جواب، پرسش‌کننده محکوم و مجاب می‌شود». (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۲۷) و یکی از زیباترین نمونه‌های آن، غزل مشهوری با مطلع زیر است:

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید
(۲۳۱/۱)

گاهی اوقات – چنان که در نمونه‌های فوق هم دیدیم – طنز، متوجّه خود شاعر است، یعنی معشوق هم، از آن جا که با عالم رندی و زیرکی سروکار دارد، حافظ را مورد طنز قرار می‌دهد، یا به عبارتی، حافظ از زبان معشوق و از جانب او خودش را هدف طنز قرار می‌دهد. گاهی، جواب‌های رندانهٔ معشوق، حتّی حافظ را هم دچار سردرگمی می‌کند:

ز دست جور تو گفتم ز شهر خواهم رفت به خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست
(۳۲/۷)

گفت خود دادی به ما دل حافظا ما محصّل بر کسی نگماشتیم
(۳٦۹/۷)

۱۳. حافظ و معشوق

دوش می‌گفت که فردا بدهم کام دلت　　سببی ساز خدایا که پشیمان نشود
(۲۲۷/٦)

این بیت، اندکی جای تأمّل دارد. حافظ می‌گوید: که معشوقش، «دیروز» گفته است که «فردا» کام دلت را می‌دهم؛ در حقیقت، زمان وعدهٔ او فرارسیده، چرا که فردای دیروز، همانا امروز است، امّا هنوز وعده‌اش را عملی نساخته است. در ضمن، حافظ در لفافه به ما می‌گوید که خُلف وعده و پشیمانی معشوق، امری عادی است و مسبوق به سابقه، به همین جهت از خدا می‌خواهد که ترتیبی فراهم سازد تا معشوقش، این بار – مثل دفعات قبل – پشیمان نشود و حافظ را به خواسته‌اش برساند؛ چرا که ادای عهد و وعدهٔ معشوق، مسأله‌ای غیرممکن است و مستلزم سبب‌سازی الهی و دخالت نیروهای معنوی می‌باشد. در نمونه‌های زیر هم می‌بینیم که خلف وعدهٔ معشوق، تازگی ندارد و امری است که حافظ، بارهای بار آن را تجربه کرده است:

گفته بودی که شوم مست و دو بوست بدهم　　وعده‌از حد بشد و ما نه دو دیدیم و نه یک
(۳۰۱/٤)

گوئی بدهم کامت و جانت بستانم　　ترسم ندهی کامم و جانم بستانی
(٤٧٥/٥)

صد بار بگفتی که دهم زان دهنت کام　　چون سوسن آزاده چرا جمله‌زبانی
(٤٧٥/٤)

دی وعده داد وصلم و در سر شراب داشت　　امروز تا چه گوید و بازش چه در سر است
(۳۹/٦)

تا این جا، ناز و عتاب معشوق و طنز او را در حقّ حافظ، و جانبازی و استواری حافظ را در راه وصال، بررسی کردیم. حال، نوبت به حافظ می‌رسد که در مخاطبه و برخورد با معشوق، رندی و زیرکی به خرج دهد و با طنزهایی گیرا، امّا همواره لطیف و ملایم و به دور از گزند و صدمه، معشوقش را مورد خطاب قرار دهد. در مواقعی که حافظ در مقابل معشوق، عرضهٔ نیاز می‌کند و خواست و خواهش‌های خود را تقدیم می‌دارد، رندانه و به گونه‌ای ادبی و هنری، به حسن طلب و ادب سؤال می‌پردازد.

قتل این خسته بشمشیر تو تقدیر نبود ورنه هیچ از دل بی‌رحم تو تقصیر نبود
(۲۰۹/۱)

«تقصیر به معنی کوتاه کردن و کوتاه آمدن؛ و در اینجا یعنی دل بی‌رحم تو هیچ کوتاهی در کشتن من نمیکرد. این کلمه غالباً درت داول به معنی گناه‌میآید مثلاً گفته می‌شود «من در فلان قتل تقصیرنداشتم» ومراد اینست که: گنهکار نبودم امّا معنی دقیق جمله، درست عکس‌مراد گوینده است». (رکن، ۱۳۷۵: ۲٦٤)

می‌کند حافظ دعائی بشنو آمینی بگو روزی ما باد لعل شکرافشان شما
(۱۲/۱۰)

در بیت بالا، برآورندهٔ حاجت حافظ، خود دلدار است، چرا که حافظ از لعل شکّرافشان او روزی می‌خواهد و با این حال، در حسنِ طلبی استادانه، از خودِ او توقّع آمین گفتن دارد. گاهی هم حافظ در خواسته‌ها و آرزوهایش، دچار نوعی افزون‌خواهی رندانه می‌شود:

پنهان ز حاسدان به خودم خوان که منعمان خیر نهان برای رضای خدا کنند
(۱۹٦/۱۱)

و این افزون‌خواهی و زیاده‌طلبی را، کاملاً رندانه و نامحسوس، در بیت زیر به اوج می‌رساند:

به جرعهٔ تو سرم مست گشت نوشت باد خود از کدام خم است اینکه در سبو داری
(٤٤٦/۵)

شاعر، ابتدا از «جرعه» سخن می‌گوید که معشوق، در حقّ حافظ، لطف کرده و جرعه‌ای هم به او نوشانده است و حافظ، در عین حال که شکرگزار این مرحمت است، از جرعه فراتر می‌رود و نشانِ «خم» و «سبو» را از معشوقش می‌گیرد؛ گویا طعم این جرعه به کامش خوش‌آمده‌است که هوسِ خم و سبو می‌کند! و گاهی هم در خطاب به معشوق، چنان جان‌بازانه سخن می‌گوید که او را خجالت‌زده می‌نماید:

محتاج قصه نیست گرت قصد خون ماست چون رخت از آن تست به یغما چه حاجت است
(۳۳/۵)

و گاهی هم با تمام دل‌بستگی و عشقی که نسبت به معشوق دارد، در مقابل او عرض اندام می‌کند و حتّی بسیار محترمانه، او را تهدید هم می‌کند:

باغبـان همچـو نسـیمم ز در خـویش مـران　　کاب گلزار تو از اشک چو گلنار مـن اسـت
(۵۱/٦)

ستم از غمزه میـاموز کـه در مـذهب عشـق　　هـر عمـل اجـری و هـر کـرده جزائـی دارد
(۱۲۳/۷)

١٤ . حافظ و خدا

از آن جا که طنز، در روح شعر حافظ دمیده شده و از عناصر ذاتی و اصلی آن به‌شـمار مـی‌رود، گاهی حافظ در گفت‌وگوی با خدا هم از آن استفاده می‌کند.

غرض ز مسجد و میخانه‌ام وصال شماسـت　　جز این خیال نـدارم خـدا گـواه مـن اسـت
(۵۳/٤)

شکّی نیست که غرض حافظ از مسجد و میخانه، وصال خداست؛ یعنی «شما» که مخاطب حافظ است، همان خداست و جالب این است که حافظ برای اثبات این مدّعا خودِ خدا را به شاهد و گـواه برمی‌گزیند.

ای دلیـل دل گـم گشـته خـدا را مـددی　　کـه غریـب ار نبـرد ره بـه دلالـت بـرود
(۲۲۲/۵)

دلیل راه کسی که غریب و گم‌گشته است، همانا خداست و اوسـت کـه هـادی و دلیـل حقیقـی است؛ حافظ، خدا را به خودش سوگند می‌دهد که مددی فرماید و دلالت راه او باشد، چرا که بـرای این منظور، هیچ کسی را بهتر از او سراغ ندارد.

از در خـویش خـدا را بـه بهشـتم مفرسـت　　که سر کوی تو از کـون و مکـان مـا را بـس
(۲٦۸/۷)

حافظ، آستان عشق الهی را بر بهشت مقدّم می‌داند و از خدا می‌خواهد که از بارگـاه خـودش، او را نراند و به بهشت نفرستد، زیرا آن را یک نزول مرتبه و کاهش مقام می‌داند و آرزومند است که در حریم مقدّس این عشق، باقی بماند و برای برآورده شدن این آرزو، خدا را به خودش قسم می‌دهد.

سـاروان بـار مـن افتـاد خـدا را مـددی　　کـه امیـد کـرمم همـره ایـن محمـل کـرد
(۱۳٤/٤)

این مطلب که برای سبک شدن بار و سنگینی، از خدا مدد بخواهیم، مورد تأیید قرآن است: «ربّنا و لا تُحَمِّلْنا ما لا طاقَه لنا به». (بقره / ۲۸٦). در نمونه‌های دیگری هم، حافظ با به میان آوردن نام خدا، طنزهای جالبی به‌وجود می‌آورد که در زیر به برخی از آنها اشاره می‌کنیم. شایان ذکر است که این نمونه‌ها، نوعی خاص از جهان‌بینی را ارایه می‌دهند که هم چون بسیاری دیگر از اشعار حافظ، نباید آن را با دانسته‌های فکری و طبقه‌بندی شدهٔ خود مورد تفسیر قرار دهیم و باید از دید حافظ و با نگرشی حافظانه به آن بنگریم:

چو پیر سالک عشقت به می حواله کند　　بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش
(۲۷٤/۳)

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم　　این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم
(۳۵۷/۱)

حافظ گرت به مجلس او راه می‌دهند　　می نوش و ترک زرق ز بهر خدا بگو
(٤۱۵/۱۱)

بخیل بوی خدا نشنود بیا حافظ　　پیاله گیر و کرم ورز والضّمان علی
(٤۳۰/۹)

برتو گر جلوه کند شاهد ما ای زاهد　　از خدا جز می و معشوق تمنّا نکنی
(٤۸۰/٦)

یا رب به وقت گل گنه بنده عفو کن　　وین ماجرا به سرو لب جویبار بخش
(۲۷۵/۵)

۱۵. حافظ و شطح

هر چند که حافظ در مقابله با مدّعیان دروغین، «شطح و طامات» را به «بازار خرافات» می‌برد، امّا گاهی به گونه‌ای طنزآلود و نهانی، شطحیاتی را ارائه می‌دهد:

چنین که صومعه آلوده شد ز خون دلم　　گرم به باده بشویید حق به دست شماست
(۲۲/۷)

این بیت حاوی طنز ظریف و گزنده‌ای است که با بیان پارادوکسی، یکی از مفاهیم لطیف عرفانی را بیان می‌دارد. توجّه به نکات زیر، ظرایف بکار رفته را روشن می‌سازد:

صومعه را من آلوده کرده ام؛ چرا که از دل من،خون رفته است. صومعه ای که در قاموس واژگان

شخصی حافظ، به خودی خود آلوده است و نقطه مقابل مکانهای پاکی مثل خرابات بشمار می‌آید.«دل خون کردن» کنایه‌ای برای بیان نهایت رنج و محنت است که از جانب اهل صومعه به حافظ رسیده است.خون دل، ابتدا حافظ را و سپس صومعه را آلوده می‌کند و به همین دلیل حافظ نیز باید طهارت شود. این طهارت با باده‌ای صورت می‌گیرد که در عرف اهل صومعه آلوده بشمار می‌آید. حافظ، صومعه را آلوده کرده است و در عوض به اهل صومعه هم حق می‌دهد که وی را آلوده کنند و به تعبیری با باده غسل دهند و بشویند. هم آلودن صومعه و هم شست و شو یافتن با باده، از نظر حافظ پسندیده است؛ چرا که حافظ در طنزهای عارفانهٔ خود، از صومعه دل خوشی ندارد و باده را هم پاک و پاک کننده می‌پندارد.

۱۶. حافظ و نظر پیر

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت　　آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد

(۱۰۵/۳)

این بیت، یکی از چالش‌برانگیزترین ابیات حافظ است که حافظ‌پژوهان، برداشت‌ها و پنداشت‌های متفاوت و حتّی متناقضی را از آن دارند که برای دوری از اطالهٔکلام، وارد بحث نمی‌شویم. (رجوع کنید به: پیر ما گفت، به کوشش نیاز کرمانی). حافظ با طنزی عمیق به بیان یک لطیفهٔ دقیق عرفانی می‌پردازد. تمام کلمات این بیت، کلیدی هستند که برای فهم منظور حافظ، باید به‌صورت موضوعی واکاوی شوند.

حافظ در مقام یک سالک، مشکلی فلسفی را نزد پیر آگاه راه مطرح می‌کند و آن هم «وجود خطا در قلم صنع» است و پیر با یک ترفند ویژهٔ عارفانه، «حلّ معمّا» می‌نماید و خطاپوشی می‌کند امّا نه از قلم صنع، بلکه از دید و نگرشی که وجود خطا در قلم صنع را محتمل می‌داند و در واقع، منظور از خطا، ضعف فهم مخاطب از ادراک نظام احسن و بی‌نقص صنع است و منظور از خطاپوشی، پاک کردن این خطا و کج‌فهمی از ذهن مریدان است. بی‌گمان، کلیدی‌ترین واژهٔ بیت، «نظر» می‌باشد که از دید شارحان پنهان مانده‌است. در جای دیگر می‌فرماید:

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش　　کاو به تأیید نظر حلّ معمّا می‌کرد

(۱۴۳/۳)

حلّ معمّای پیر، نه از طریق استدلال و شرح ظاهری، بلکه از راه نظر وتوجّه باطنی صورت می‌گیرد. پیر با نظر اشراقی به ضمیر مرید، دریچهٔ محرمیّت را به روی او می‌گشاید و خطای نگرش

وی را پاک می‌کند. این نوع خاص از «نظر» مصداق «همّت» در فرهنگ صوفیه و عرفاست: «دعا و نفس صدق و نیروی حمایت روحانی». (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۸۸۹) و «فکر خوانی، دور خوانی دلها و ضمایر یکدیگر را». (همان).

۱۷. مفاهیم و اصطلاحات فلسفی ـ کلامی

هدف از ارایهٔ این بحث، تحلیل آرای کلامی و اندیشه‌های فلسفی حافظ نیست؛ بلکه صرفاً به موارد معدودی از حجم وسیع اصطلاحات کلامی اشاره می‌کنیم که برای رندی و طنزپردازی استفاده شده است:

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو که کس نگشود ونگشاید به حکمت این معمّا را
(۳/۸)

۱۷-۱. جوهر فرد

بعد از اینم نبود شایبه در جوهر فرد که دهان تو درین نکته خوش استدلالیست
(٦٨/٥)

«در مورد عقیده به جزء لا یتجزی یا جوهر فرد در فلسفه قدیم همیشه میان فلاسفه مشاجره بوده است. این عقیده از طریق فلسفهٔ اسلامی به ادبیات فارسی نیز وارد شده و در اینکه آیا اشیاء در تقسیم به جزء لایتجزی می‌رسند یا تا بی‌نهایت قابل تجزیه هستند همیشه شائبهٔ شک و تردید وجود داشته است. ولی حافظ با توسّل به عشق عارفانه از مواجهه یا این مسئله تن می‌زند و با گریزی زیبا به سوی عشق و زیبایی، جواب فلسفه را می‌دهد». (هروی، ۱۳٦۸: ۱۹۳-۱۹۲)

به وضوح مشاهده می‌شود که حافظ، در طنزی بسیار دلپذیر، از کنار این نوع کشمکشهای فلسفی و کلامی، با زیرکی تمام می‌گذرد و در کمال خوشباشی و رندی، چنین مسألهٔ مهمّی را با ذکر و توصیف دهان معشوقش، حل شده می‌انگارد و در عین حال، به نوعی به برتری عشق بر فلسفه و کلام هم تأکید می‌کند؛ چرا که:

برغم مدعیانی که منع عشق کنند جمال چهره تو حجت موجه ما است
(۲۳/۲)

۱۷-۲. خلق از عدم

میان او که خدا آفریده است از هیچ دقیقه‌ایست که هیچ آفریده نگشادست
(۳۵/۲)

در این بیت، شاعر، معشوق زیباندامی را توصیف می‌کند که کمرش، از بس باریک و شکیل است که گویا از «هیچ» ساخته شده‌است و در مصراع دوم، به بِکربودن این موجود و دست‌نخورده بودنش هم اشاره می‌کند؛ امّا در عین حال به یکی از پرجنجالترین مسایل فلسفی و کلامی بشر هم می‌پردازد.

« حافظ وقتی اندیشه‌های می‌رسید شریف و دیگران را به خوبی می‌دانسته، خوب می‌دانسته که اینجا چه نکته‌ای وجود دارد و به همین دلیل به آفریدن از هیچ تصریح می‌کند، میان هستی و نیستی اصلاً واسطه‌ای وجود ندارد. آن چیزی که خداوند از هیچش آفریده است دقیقه‌ای است که هیچ کس نمیتواند آن را حل کند، گویا حافظ به سخن فارابی و ابن‌سینا و می‌رسید شریف و ابوحامد غزالی راضی نبوده است. پس رندانه بی‌آنکه منکر خلقت شود، تصریح می‌کند که خدا، از هیچ آفریده است. خلق من لا شیء محال است اما خلق لا من شیء به قول بازی حکما ممکن است». (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۷۸: ۱۱۹-۱۱۸)

۱۷-۳. دور وتسلسل

ساقیا در گردش ساغر تعلّل تا به چند دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش
(۲۷٦/۷)

«دور» عبارتست از اینکه دو چیز برای همدیگر علّت باشند؛ با واسطه یا بدون واسطه که همان مصرح و مضمر است و «تسلسل» امتداد بی‌پایان زنجیره‌ای است که حلقه‌های آن به عنوان علّت و معلول یا سابق ومسبوق ترتیب یافته باشند. (احمدیان، ۱۳۸۱: ۲٤٦) در این مورد هم می‌بینیم که شاعر فارغ از مفهوم کلامی دور و تسلسل، این اصطلاح را در بزم باده گساری و با معنایی کاملاً متفاوت وبا حسن طلبی رندانه به‌کارمیبرد.

۱۷-٤. قضا و قدر / جبر و اختیار

می بده تا دهمت آگهی از سرّ قضا که به روی که شدم عاشق و از بوی که مست
(۲٤/۳)

حافظ خراباتی، هنگامی از «سرّ قضا»آگاه می‌شود که باده بنوشد؛ یعنی شراب حافظی نه تنها

مست‌کننده و زایل‌کنندهٔ هوش نیست، بلکه آگهی‌دهنده و رازگشا نیز هست؛ این مفهوم در شعر حافظ مکرّر آمده است:

جزفلاطون خم نشین شراب　　سرّحکمت به ما که گوید باز
(۲٤/۳)

ساقی بیار باده که رمزی بگویمت　　از سرّ اختران کهن سیر و ماه نو
(٤۰٦/۵)

میبینیم که حافظ، بی‌توجّه به معنای اصلی قضا و قدر، در ایهامی رندانه این اصطلاحات جنجال‌آفرین ومورد بحث را درمقایسه با عشق وشهود، بی‌اهمّیّت می‌پندارد:

حافظ ز خوبرویان بختت جز این قدر نیست　　گر نیستت رضایی حکم قضا بگردان
(۳۸٤/۷)

آنچه سعی است من اندر طلبت بنمایم　　این قدر هست که تغییرقضا نتوان کرد
(۱۳٦/۲)

در مورد «جبر و اختیار» نیز وضع بر همین منوال است:

می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار　　این موهبت رسید زمیراث فطرتم
(۳۱۳/٤)

مستور و مست هر دو چو از یک قبیله‌اند　　ما دل به عشوهٔ که دهیم اختیار چیست
(٦۵/۵)

و در نهایت اینکه:

حافظ گرت زپند حکیمان ملالت است　　کوته کنیم قصه که عمرت دراز باد
(۱۰۰/۵)

۱۸. نتیجه‌گیری

براساس یافته‌های این پژوهش، نتیجه می‌گیریم که طنز از ارکان اصلی شعر حافظ است و همچون کیفیّتی جوهری در متن و بطن کلام او، حضور و زیستی فعّال دارد وطنز به عنوان یکی از ظریفترین شگردهای سخن‌پردازی و کارآمدترین ترفندهای شاعرانه، مورد توجّه خاصّ حافظ است و از حروف و کلمات تا عبارات و ترکیبات و حتّی کلّ متن دیوان شعری، به گونه‌ای رمزآلود و

نهانی از طنز بهره‌مند است تا خیال نازک و مهارت منحصر به فرد خود را به جالبترین نحو در انتقال مفاهیم عاشقانه- عارفانه به‌کارگیرد.

عرفان رندانهٔ حافظ، ذهن و زبان وی را پرورده و عادت ستیز بار آورده است و دقت در تحلیل کلام وی، طنز نجیب و ویژه‌ای را نمایان می‌سازد که بهترین قالب برای بیان ریزه کاریهای عارفانه و لطافتهای عاشقانه است و تلفیق عشق و عرفان را در هنریترین شیوهٔ خود آشکار می‌سازد.

در ضمن، روشن می‌شود که این نوع طنز به دلیل رمزآلودبودن و ابهام‌آفرینی، گزیده‌ترین زبان برای بیان تصاویر رندانه است به گونه‌ای که ذهن مخاطب پس از درگیری با چالش‌ها و رمزگشایی شناسه‌های تودرتو، به مفاهیم نهانی مطلب می‌رسد، آن‌سان‌که شعف درونی حاصل از این فرآیند یکی از دلایل ماندگاری و جذّابیّت شعر حافظ است.

منابع و مآخذ:

۱- قرآن کریم.

۲- ابراهیمی دینانی، غلامحسین، (۱۳۷۸)، اندیشه‌های پنهان، چاپ شده در «حافظ پژوهی»، دفتر دوم، به کوشش: کوروش کمال سروستانی، شیراز: نشر بنیاد فارس‌شناسی با همکاری مرکز حافظ‌شناسی، صص۱۲۰-۱۱٦.

۳- احمدیان، عبدالله، (۱۳۸۱)، سیر تحلیلی کلام اهل سنت، تهران: نشر احسان.

٤- اسلامی ندوشن، محمّدعلی، (۱۳۷٤)، ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ، چاپ دوم، تهران: انتشارات یزدان.

۵- اسلامی ندوشن، محمّدعلی، (۱۳۸۲)، تأمّل در حافظ، تهران: نشر آثار و یزدان.

٦- آشوری، داریوش، (۱۳۸۱)، عرفان و رندی در شعر حافظ (بازنگریستهٔ هستی‌شناسی حافظ)، چاپ سوّم، تهران: نشر مرکز.

۷- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۲)، گمشدهٔ لب دریا، تهران: نشر سخن.

۸- چناری، عبدالامیر، (۱۳۸٤)، طنز در شعر حافظ، تهران: پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی شماره ٤۵ و ٤٦.

۹- حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد، (۱۳۷۷)، دیوان حافظ، طبع قزوینی- غنی، تعلیقات و حواشی محمّد قزوینی، به اهتمام: عبدالکریم جُربُزه‌دار، چاپ ششم، تهران: نشر اساطیر.

۱۰- حمیدیان، سعید، (۱۳۹۰)، شرح شوق، تهران: نشر قطره.

۱۱- خالصی، محمّدرضا، (۱۳۸٤)، مدخلی بر مبحث طنز در دیوان حافظ، «چاپ شده در سادهٔ بسیار نقش»، به کوشش: کاووس حسنلی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و مرکز حافظ شناسی، صص۱۳۸-۱۲۲

۱۲- خرّمشاهی، بهاءالدّین، (۱۳۸۳)، حافظ‌نامه، ۲ جلد، چاپ چهاردهم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۳- خرّمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۹۲)، طنز حافظ، چاپ شده در «حافظ حافظهٔ ماست»، تهران: انتشارات قطره، صص ۲٤۸-۱۹۱.

۱٤- دادبه، اصغر، (۱۳۷۱)، توازی معنایی در ایهام‌های حافظ، چاپ شده در «حافظ شناسی»، ج۱، تهران.

۱۵- دارابی، محمد بن محمد، (۱۳۸۵)، لطیفهٔ غیبی، تصحیح: نصرت الله فروهر، تهران: نشر طراوت.

۱٦- رکن، محمود، (۱۳۷۵)، لطف سخن حافظ، تهران: نشر فؤاد.

۱۷- زرّین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۱)، از کوچهٔ رندان، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات سخن.

۱۸- سمیعی، احمد، (۱۳۷۲)، کلام و پیام حافظ، چاپ شده در «دربارهٔ حافظ» (برگزیده مقاله‌های نشر دانش ۲)، زیر نظر نصرالله پورجوادی، نشر دانش، صص۹٦- ۳۹.

۱۹- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۷۹)، موسیقی شعر، چاپ ششم، تهران: نشر آگاه.

۲۰- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸۵)، طنز حافظ، چاپ شده در «این کیمیای هستی»، به کوشش: ولی‌الله درودیان، تبریز: انتشارات آیدین، صص ۱۲۵-۱۱۳.

۲۱- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۵)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ هشتم، تهران: نشر فردوس.
۲۲- صدر، رویا، (۱۳۸۱)، بیست سال با طنز، تهران: انتشارات هرمس.
۲۳- عطّار نیشابوری، فریدالدّین، (۱۳۸۰)، تذکره الاولیاء، چاپ دوازدهم، تصحیح: محمّد استعلامی، تهران: انتشارات زوّار.
۲٤- فولادی، علیرضا، (۱۳۸٦)، طنز در زبان عرفان، قم: نشر فراگفت.
۲۵- کاشانی، عزالدّین محمود. با مقدّمه، تصحیح و توضیحات: عفّت کرباسی و محمّد رضا برزگر خالقی، (۱۳۸۵)، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تهران: نشر زوّار.
۲٦- کریچلی، سیمون، (۱۳۸٤)، در باب طنز، ترجمهٔ: سهیل سُمّی، تهران: نشر ققنوس.
۲۷- گوهرین، سیدصادق، (۱۳۸۰)، شرح اصطلاحات تصوف، تهران: نشر زوّار.
۲۸- مرتضوی، منوچهر، (۱۳۸٤)، مکتب حافظ (مقدّمه بر حافظشناسی)، چاپ چهارم، تبریز: انتشارات ستوده.
۲۹- مشرف، مریم، (۱۳۸۲)، نشانه شناسی تفسیر عرفانی، تهران: نشر ثالث.
۳۰- مظفّری، علیرضا، (۱۳۸۱)، خیل خیال (بحثی پیرامون زیباشناسی صور خیال شعر حافظ)، ارومیه: انتشارات دانشگاه ارومیه.
۳۱- ناتل خانلری، پرویز، (۱۳٦۹)، طنز و مزاح در شعر حافظ، نچاپ شده در«هفتاد سخن»، ٤ جلد، انتشارات توس، ج۳، صص۲٦۵-۲٦۰.
۳۲- نویا، پل، (۱۳۷۳)، تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، ترجمه: اسماعیل سعادت، تهران: نشر مرکز دانشگاهی.
۳۳- نیاز کرمانی، سعید، (۱۳۷۵)، پیر ما گفت،تهران: نشر پاژنگ.
۳٤- هروی، حسینعلی، (۱۳٦۸)، تحلیل یک شعر فلسفی از پل والری و سنجش با عرفان حافظ، چاپ شده در «مقالات حافظ»، به کوشش: عنایت‌الله مجیدی، تهران: نشر کتاب‌سرا، صص۱۹۷-۱۹۰.

Satire in Lovely-Mystic Poems by Hafez, a Different Type

Ahmad Hashemi, PhD Student, Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Tehran Research and Science Branch, Tehran, Iran
Alimohammad Sajadi, Full Professor, Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Tehran Research and Science Branch, Tehran, Iran, corresponding author[1]

Abstract
This study entitled "Satire in Romances of Hafez" tries to introduce some artistic subtleties and techniques in the creation of romantic comedy and satire with a different view to comedy. It has introduced comedy as one of the most serious, the most influential and the purest word array elements. The main research questions are what place the satire has in romantic works of Hafez and if it is one of his poetry characteristic. Does humor apparent in Hafez Romances or it is subtle and secret and is in need of explanation and analysis? What are the techniques used in Hafez humor? Possible answers and hypotheses Hafez uses humor to convey romantic concepts and humor is the most outstanding characteristics of his poetry. Comic by Hafez, in many cases, is subtle and secret and in desperate need of description, analysis and explanation.Technics used in humor of Hafez is among excellent samples of aesthetical examples of Iranian literature and includes broad literary area of eloquence and elegance.

Keywords*: satirist, love-mysteries of Hafez, understanding the contradiction, poetic techniques, Rendy.*

[1] *A_sajadi@sbu.ac.ir*