مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز
سال سوم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۰، پیاپی ۷
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

سنجش خاقانی و حافظ در رفتارهای هنری

دکتر محمدرضا اکرمی* **ابراهیم محبّی****
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

چکیده
شیوه‌ی تفکر هنرمند و نوع نگرش او به جهانِ هستی، بسته به این‌که تا چه اندازه بتواند دربردارنده‌ی دیدگاهی باشد که ضمن خلق جهانی نو، شمولیت بیش‌تری نسبت به مسایل اساسی زندگی بشر داشته باشد، ضامن بقای اثر او خواهد بود. در این مقاله، سعی بر این است که با مقایسه‌ی طرز کاربرد و استخدام چند واژه که حافظ و خاقانی به تکرار، در اشعار خود به کار برده‌اند و هم‌چنین نوع رفتار هنری آن‌ها با مظاهر طبیعت در جایگاه یکی از مهم‌ترین عوامل زیبایی، چگونگی نگرش آن‌ها به هستی و هنر، واکاوی شود تا از این طریق بتوان پاسخی برای این سؤال یافت که: دلیل استقبال از شعر حافظ و مهجور ماندن شعر خاقانی چه عواملی بوده است؟

واژه‌های کلیدی: ۱. زیبایی اندیشه ۲. جهان‌نگری ۳. طبیعت‌گرایی ۴. حافظ ۵. خاقانی

۱. مقدمه

خاقانی و حافظ را خداوندان قصیده و غزل خوانده‌اند و بی‌شک تأثیرپذیری حافظ از خاقانی غیرقابل انکار است. علی دشتی در کتاب *خاقانی شاعری دیرآشنا*، فصلی را به

* استادیار زبان و ادبیات فارسی mrakrami@yahoo.com
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی ebrahimpage@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/٤ **تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۱/۹**

مقایسه‌ی حافظ و خاقانی اختصاص داده و می‌نویسد: «خصوصیتی که در گفته‌های آنان مشهود است این‌که هر دو، صنایع شعری و تناسب لفظی را بـه حـد وسـواس مراعـات می‌کنند و هر دو معانی و تخیلاتی در ذهن دارنـد کـه الفـاظ را بـرای بیـان آن بـه کـار می‌برند؛ نهایت در حافظ این خصوصیت مسلم‌تر است و در خاقانی آثار تکلف بیش‌تـر مشهود می‌گردد؛ کلمات در حافظ با دقت بیش‌تـری انتخـاب شـده و در تلفیـق جملـه پختگی و انسجامی دارد که آن را مترنم و نرم می‌کند و شیوه‌ی بیان خاقانی غالباً پیچیده و گاهی نیز از دایره‌ی انس و الفت ذهن خارج می‌شود.» (دشتی، ۱۳۶۴: ۱۱۴)

دشتی سپس نمونه‌هایی را از شعر خاقانی و حافظ، شاهد آورده اسـت کـه از نظـر قالب، وزن، واژگان، ردیف، تعبیرات و تشبیهات با هم هم‌سانی‌های فراوانی دارنـد. امـا اگر تمام توجه خود را تنها به هم‌سانی‌هایی که در قالب‌ها، اوزان، واژگان، ترکیـب‌هـا و صنایع لفظی و معنوی مشترک در دیوان حافظ و خاقانی اسـت، معطـوف کنـیم، بـدون تردید از تفاوت‌هایی که منجر به ماندگاری یک اثر و مهجور ماندن اثر دیگـر مـی‌شـود، غافل خواهیم شد. این‌که راز ماندگاری و اقبالِ عام یـافتن یـک اثـر چیـست، مـسأله‌ای است که شاید طرح آن بسیار ساده باشد؛ اما بحث درباره‌ی آن بسیار پیچیده و فراتـر از یک مقاله‌ی چند صفحه‌ای است؛ چـرا کـه بـرای چنـین مقایـسه‌ای، از همـان ابتـدا بـا مشکلاتی مواجه خواهیم شد؛ از جمله این‌که خاقانی شاعری قصیده‌سراسـت و شـهرت او نیز بیش‌تر به دلیل قصاید فنی است که قاعدتاً نمی‌توان توقـع داشـت مـورد اسـتقبال عام قرارگیرد. از سویی، اقبال عمومی به قالب غزل و تقدم و تأخر زمـانی قـرن شـش و قرن هشت، از نظر مقتضیات زمانه و تحولات سیاسی- اجتماعی و تـأثیر آن را در آثـار ادبی را نمی‌توان از نظر دور داشت؛ زیرا می‌دانـیم کـه در قـرن هفـتم غـزل عاشـقانه‌ی فارسی مراحل تکامل خود را طی می‌کند و به همین دلیل در قـرون بعـد، ذوق عمـومی جامعه به قالب غزل و شعر عارفانه- عاشقانه بیش از زمانـه‌ی خاقـانی اسـت. از سـوی دیگر حافظ در قرن هشتم تمام تجربیات شاعران پیش از خـود را در کارنامـه دارد. امـا آن‌چه ما را از چنین مقایسه‌ای ناگزیر می‌کند این است که اولاً، تجدید مطلع‌های قصاید خاقانی، سرشار از مایه‌های تغزلی و عاشقانه است و غزل‌های خاقانی نیـز در بـسیاری از موارد، سرمشق شاعران دوره‌های پس از او بوده است، ثانیاً، خاقانی شاعری است کـه اگر بخواهیم تنوع بلاغی آثار او را از نظر آماری با دیوان حافظ مقایـسه کنـیم، خـواهیم

دید که دایره‌ی واژگانی و حوزه‌ی خیال شعر او چندین برابر شعر حافظ است، در نتیجه این سؤال مطرح می‌شود که: دلیل مهجور ماندن شعر او چه عواملی بوده است؟ دشواری‌های دیوان خاقانی؟ طرز غریب و بدیع سخن او؟ و آیا غریب و بدیع بودن در مورد طرز سخن حافظ مصداق ندارد؟ پس رمز و راز ساری و جاری شدن شعر حافظ در اذهان و دل‌فریبی شعر او چیست ؟ سوای هماهنگی‌ها و زیبایی‌های صوری و لفظی چه چیزی باعث این همه استقبال از شعر حافظ شده است؟

هرچند این مقاله نه مجال پاسخ دادن تمام و کمال به چنین پرسش‌هایی دارد و نه مدعی است پاسخ‌ها بدون ایراد و نقص خواهد بود، اما سعی بر این است که با طرح مباحثی که شاید کم‌تر به آن‌ها توجه شده است، موضوع واکاوی شود.

در این مقاله از منظر گونه‌ای زیباشناسی به این موضوع خواهیم پرداخت؛ اما با توجه به مجال بسیار اندکی که برای پرداختن به چنین موضوعی داریم و برای درنیفتادن به دام تعاریف، سعی می‌شود به موجزترین صورت، دو معیار زیباشناسی را مطرح کنیم و سپس به بحث اصلی بپردازیم.

۲. بحث و بررسی

۱.۲. زیباشناسی

«تاریخ زیباشناسی، تاریخی است که به دلیل تنوع زیاد این مفهوم، تصور و تحصّل یک جهت روشن و صریح و ارزیابی منطقی در آن دشوار می‌نماید؛ از این رو، بررسی منظم و سیستماتیک این عنوان عملاً غیر ممکن است.»(اسپرتو و دیگران، ۱۵:۱۳۸۸)

از آن‌جا که طرح مباحث و معیارهای زیباشناسی از دیرباز هم در بین فلاسفه‌ی غرب و هم در بین نظریه‌پردازان مسلمان محل اختلاف نظرهای فراوان بوده است،[1] از مجموع نظریه‌ها و بحث‌ها نتیجه‌ای منسجم که بتواند به صورت قطعی، معیارهای مشخص و غیرقابل تغییری ارائه دهد، به دست نمی‌آید؛ اما با توجه به این موضوع که آثار بزرگ هنری جهان حتی پس از ترجمه به زبان‌های دیگر نیز زیبایی و گیرایی خود را حفظ می‌کنند، می‌توان نتیجه گرفت که ماندگاری آثار هنری بیش از آن‌که حاصل توازن‌های لفظی باشد، حاصل زیبایی اندیشه و جهان‌نگری بدیع هنرمند است و از آن‌جا که زیبایی اصیل در بطن طبیعت نهفته است و هنر هیچ‌گاه بی‌ارتباط با طبیعت

نبوده است، موضوع را از منظر این دو معیار، یعنی زیبایی اندیشه و طبیعت‌گرایی، مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۲. ۱. ۱. زیبایی اندیشه

منظور از زیبایی اندیشه، جست‌وجوی ارکان و عناصری است که ارتباط با نوع جهان‌بینی حافظ و خاقانی دارد؛ چرا که زیبایی اندیشه در پرتو نبوغی متجلی می‌شود که امکان خلق جهانی متفاوت و بدیع را در هنر فراهم می‌سازد؛ در نتیجه زیبایی‌های لفظی و صوری شعر بدون بهره داشتن از ژرفای اندیشه‌ای که قابلیت تکوین جهانی نو داشته باشد، ماندگار نخواهد بود. با توجه به این موضوع، اگر از خود بپرسیم که: دلیل ماندگاری و اقبال عام یافتن بعضی از آثار شعر فارسی چیست؟ مثلا آیا زیبایی داستان‌های *شاهنامه* و چگونگی بیان آن‌ها آن را ماندگار کرده است یا چیزی فراتر از داستانِ صِرف، باعث ماندگاری آن شده است؟ و یا: راز ماندگار و جهانی شدن رباعیات خیام چیست؟ یا سئوالاتی از این دست، احتمالاً به این پاسخ خواهیم رسید که: مجموعه‌ای از عوامل، باعث ماندگاری اثر خواهد شد و جاودانگی آثار در گرو یک عامل خاص نیست، اما در عین حال، یکی از عواملِ بسیار با اهمیت، زیبایی اندیشه است. همان‌طور که گفته شد، اندیشه‌ی زیبا، اندیشه‌ای است که در پرتو نبوغی شگرف به تعریف دوباره‌ی هستی دست می‌زند و به نظر می‌رسد یکی از تفاوت‌های بنیادین شعر حافظ با خاقانی، همینِ موضوع باشد.

اگر حاصل اندیشه‌ی زیبا را جهان‌نگری زیبا و متفاوت بدانیم، می‌توانیم با بررسی روش به کارگیری واژگان و تمرکز بر عناصری معدود، به مقایسه‌ای متفاوت دست بزنیم؛ برای مثال، بررسی این موضوع که: آیا استفاده از تلمیحات داستانی یا شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی، مثل داستان سلیمان، خضر، عیسی، آدم و ... در شعر حافظ وخاقانی، نقشی در دستگاه جهان‌نگری آن‌ها دارد یا صرفاً برای تزیین و آراستن شعر است؟ تا اندازه‌ی زیادی می‌تواند تفاوت نگرش دو شاعر را مشخص کند.

۲. ۱. ۱. ۱. سلیمان در دیوان خاقانی

واژه‌ی «سلیمان» در دیوان خاقانی ۱۲۷ مرتبه تکرار شده است؛ اما صرفاً یک اشاره‌ی داستانی است که یا جنبه‌ی مبالغه در توصیف ممدوح دارد یا اشاره به معشوقی دارد که در صفتی به سلیمان تشبیه شده است:

بلقیس بانوان و سلیمان شه اخستان کز عدل و دین، مبشر مهدی زمان اوست

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۲۰)

این بیت از قصیده‌ای در مدح صفوه‌الدین بانوی شروانشاه انتخاب شده است و همان‌طور که می‌بینید، استفاده از نام سلیمان صرفاً برای تشبیه ممدوح در عدل و دین به سلیمان است که حالت مبالغه در حق ممدوح دارد.

شه که چوگان زند سلیمان‌وار زین بر آن باد صرصر اندازد

(همان، ۱۳۵)

در این بیت که از قصیده‌ای در مدح اتابک اعظم انتخاب شده است، ممدوح به سلیمان و اسبی که ممدوح بر آن سوار است، به باد صرصر تشبیه شده است؛ اما استفاده از نام سلیمان صرفا برای تزیین کلام و مبالغه در توصیف ممدوح است و یادآوری تسلط سلیمان بر باد نیز جنبه‌ی اندیشگانی ندارد و فقط تأکیدی بر سرعت و چالاکی شاه در چوگان‌بازی است.

محی‌الدین که سلیمان صفت است و خدمش

دیو و انس و ملک و جان به خراسان یابم

(همان، ۳۵۸)

در این بیت ممدوح سلیمان صفت خوانده شده است؛ هرچند اشاره‌ای هم به فرمان‌روایی سلیمان بر دیو و انس و ملک و جان شده است.

جهان حسن تو داری به زیر خاتم زلف تو راست معجزه و نام تو سلیمان است

(همان، ۷۹۵)

در این بیت معشوق به سلیمان تشبیه شده است و اشاره‌ای هم به خاتم سلیمان شده است که جهان را به وسیله‌ی آن در تسلط داشت.

گاه نیز در اشعاری چندین اشاره به پیامبران می‌شود؛ اما این اشارات صرفاً اشاراتی داستانی است که مبیّن جهان‌بینی متفاوت و بدیعی نیست؛ برای مثال، در غزلی به مطلع

سر به عدم درنه و یـــاران طلـــب　　بـــوی وفـــا خواهی از ایشان طلب
(همان، ۷۷۸)

در ادامه، به سلیمان، خضر و یوسف اشاره شده است:

روی زمین خیل شیاطین گرفـــت　　شمـع بر افروز و سلیمان طلـــب
(همان، ۷۷۸)

زهر سفر نوش کن اول چو خضـر　　پس برو و چشمهی حیـوان طلب
(همان، ۷۷۹)

یوسف، دیدی که ز اخوه چه دید؟　　پشت بر اخوت کن و اخوان طلب
(همان، ۷۷۹)

این نوع اشارات به این دلیل که اولاً، فاقد دخـل و تـصرف هنـری هـستند و ثانیـاً، نقشی در جهانبینی بدیعی ندارند، اشاراتی خام هستند که به جای آنکه در ژرفساخت اثر، هیجان و سیالیت هنری ایجاد کنند، به انجماد و صلبیت میانجامند و علیرغم تمـام زیباییهایی که در حوزهی صور خیال، مضامین و گاه حتی ساختارشکنی از روایـاتِ در رابطه با داستانِ پیامبران در شعر خاقانی میبینیم، از ویژگیهای رمزوارانه بیبهـرهانـد و در دیدگاهی نظامِمند نسبت به هستی، نقش هنری خود را ایفا نمیکنند. در ایـن رابطـه، شواهد متعددی میتوان ارائه داد؛ اما برای جلوگیری از اطناب، به ذکر شـمارهی بیـت و شمارهی صفحه، بسنده میشود (شمارهی بیت در سمت راست و شـمارهی صـفحه در سمت چپ، آمـده اسـت): (۱۷–۴۶)، (۳۷–۵۵)، (۲۴–۷۰)، (۲–۷۴)، (۸۹–۱۷۳)، (۴۹–۲۲۰)، (۳۹–۱۸۶)، (۳۰–۱۲۷)، (۲۵–۱۳۱)، (۲۷–۱۴۱)، (۲۷–۲۴۴)، (۲۸–۲۴۴)، (۱۷–۲۷۵)، (۱۴–۲۰۹)، (۱۷–۲۰۹)، (۴۷–۳۸۴)، (۶۴–۳۹۷)، (۸۸– ۳۴۷)، (۴۹–۴۱۲)، (۳۲–۲۱۹)، (۱۵–۳۶۲)، (۸۲–۴۰۱)، (۸۳–۴۰۱)، (۵۰–۳۵۵)، (۸۹–۳۵۸)، (۲۳–۴۴۱)، (۶۴–۴۵۱)، (۱۹–۴۸۹)، (۴۸–۴۸۵)، (۵–۴۵۶)، (۴۴–۴۲۸)، (۹۰–۵۴۴)، (۱۳–۵۱۲)، (۱۹–۶۲۱)، (۱۲–۶۲۴)، (۴–۵۸۴)، (۷–۸۱۲)، (۱–۸۱۸)، (۲–۸۴۱)، (۵–۸۵۵)، (۴–۱۰۹۶)، (۴۸–۱۱۱۸)، (۵۹–۱۱۱۹)، (۳–۱۰۹۷)، (۲–۱۱۰۵)، (۳–۱۱۰۵)، (۶–۱۱۱۰)، (۱۵–۱۱۳۸)، (۲–۱۱۷۸)، (۷–۱۱۹۱)، (۷–۱۱۹۹)، (۸–۱۱۹۹)، (۹–۱۲۰۴)، (۱۱–۱۲۱۸)، (۱۷–۱۲۱۳)، (۷۲–۶۲۷)، (۲۸–۷۲۹)، (۷۴–۷۳۳)، (۹۴–۷۳۵)، (۱۱۷–۷۳۶)، (۹۸–۷۵۴)، (۵۷–۷۰۲)، (۴۶–۷۰۸).

۲. ۱. ۱. ۲. سلیمان در دیوان حافظ

بجز اشاره‌های غیرمستقیم، واژه‌ی «سلیمان» در شعر حافظ ۲۱ مرتبه تکرار شده است و رمز شادی، عشرت، بهار، گل، زیبایی، اقتدار و در عین حال، فروتنی است و در مقابلِ سلیمان، دیو، اهریمن، واعظ، شیخ و زاهد قرار دارند؛ به عبارت دیگر، واژگان در شعر حافظ، هم در پیکره‌ی غزل و هم در ترکیب عبارات، دارای خصلتی می‌شوند که از سویی با فضای غزل هم‌خوانی دارند و از سوی دیگر، جزیی از اجزای جهان‌نگری خاصِ حافظ هستند، نه عناصری پراکنده که تنها وحدت مضمونی داشته باشند یا صرفاً برای آراستن شعر وارد فضای غزل شده باشند. برای نمونه، در بیت

اسم اعظم بکند کار خود ای‌دل!خوش باش که به تلبیس و حیل دیو سلیمان[۲] نشود

(حافظ، ۱۳۸۴: ۱۶۴)

که از غزلی به مطلع

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود تا ریا ورزد و سالوس، مسلمان نشود

(همان، ۱۶۴)

انتخاب شده است. نوع کاربرد داستان سلیمان در پیکره‌ی این غزل، به سلیمان بُعدی سیاسی – اجتماعی می‌دهد؛ به گونه‌ای که انگار بهره‌گیری از داستان سلیمان در راستای نقد جامعه و واعظِ ریاکار بوده است. از سوی دیگر، از آن‌جا که «جمشید را همان سلیمان نبی دانسته‌اند.» (صفا، ۴۴۷:۱۳۷۹) درآمیختگیِ داستان سلیمان با جمشید، باعث می‌شود که حافظ با استفاده از پیوندِ اساطیر ایرانی با اسطوره‌های سامی و درآمیختن تخت جمشید با مُلک سلیمان و در نهایت، یکی کردن سلیمان با پادشاه زمان خود، رندانه واعظ را دیو بخواند. اما همه‌ی سخن به همین‌جا ختم نمی‌شود؛ سلیمان در شعر حافظ شخصیتی متناقض‌نما دارد؛ او پیامبر، پادشاه و در عین حال، عاشق است؛ از سویی با طبیعت ارتباطی ژرف دارد و از سویی دیگر، سوار بر باد (هیچ) است و هر چند پیامبر و پادشاه است، مورد انتقاد مور هم قرار می‌گیرد. نتیجه این‌که حافظ با استفاده از ویژگی‌های متنوعِ داستان سلیمان، آن را دست‌مایه‌ی مقاصد هنری خود قرار می‌دهد، آن‌هم نه برای مدح یا مبالغه در توصیف ممدوح، بلکه برای ملموس کردن دیدگاهی که نسبت به روابط انسانی، سیاست، مظاهر طبیعت، حیات و کلِ نظام هستی دارد. مصادیق این ویژگی‌ها را می‌توان در ابیات بسیاری یافت:

زبان مور به آصف درازگشت و رواست که خواجه خاتم جم یاوه کرد و بازنجست
(همان، ۳۲)

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ در معرضی که تخت سلیمان رود به باد
(همان، ۸۰)

برکش ای‌مرغ سحر! نغمه‌ی داوودی باز که سلیمان گل از طرف هوا باز آمد
(همان، ۱۲۸)

نظر کردن به درویشان منافی بزرگی نیست سلیمان با چنان حشمت سخن‌ها بود با مورش
(همان، ۱۹۹)

چو گل سوار شود بر هوا سلیمان‌وار سحر که مرغ درآید به نغمه‌ی داوود
(همان، ۱۵۹)

علاوه بر این‌ها، سلیمان رمز سلوک حافظ در مرتبه‌ی عشق است که می‌تواند او را از مرتبه‌ی ناسوت به لاهوت ببرد و تقابل‌های لاهوتی - ناسوتی را از میان بردارد؛ به عبارت دیگر، در ابیاتی که حافظ خود را به جایِ سلیمان می‌نشاند، در واقع رندانه به عشق زمینی نیز جنبه‌ی تقدس می‌دهد:

گرچه شیرین‌دهنان پادشهانند ولی او سلیمان زمان است که خاتم با اوست
(همان، ۵۱)

سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی چو اسم اعظمم باشد چه باک از اهرمن دارم
(همان، ۲۳۱)

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست
(همان، ۳۰)

و با توجه به این که «خاتم» استعاره از لب یار است، ابیات را به طنز نیز می‌آراید. در هر حال، روش به‌کارگیری و استخدام واژه‌ی سلیمان در شعر حافظ، این واژه را دارای بُعد و روح می‌کند؛ به گونه‌ای که انگار این واژه از وضعیت یک اشارت داستانیِ صرف و منجمد به واژه‌ای دارای رگ و پوست و ملموس، بدل می‌شود؛ به عبارت دیگر، واژه از وظیفه‌ی همیشگی انتقال معنی خلع می‌شود تا به آفرینش معنی برسد.[۳]

۲. ۱. ۱. ۳. ساختارشکنی از روایت‌ها

حافظ و خاقانی هر دو از روایات رایج در رابطه با داستان پیامبران، به اشکال گوناگون برای مقاصد هنری بهره برده‌اند؛ اما شکلِ تصرف هنری آن‌ها در این داستان‌ها در عین شباهت‌های فراوان، با هم تفاوت‌هایی عمیق دارد. برای مثال، خاقانی در ابیاتی نظیر

آن نازنین که عیسی دل‌ها زبان اوست　　عودالصلیب من خط زنّارسان اوست
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۸۱۰)

عید مسیح رویش و عودالصلیب زلف　　رومی سلب حمایل و زنّار در برش
(همان، ۳۰۲)

زنّار خطی، عید مسیحا رویت　　من کشته‌ی آن صلیب عنبر بویت
(همان، ۱۲۸۳)

بس‌عقل‌عیسوی که ز مشکین‌صلیب او　　زنّار بندد ار چه فلک طیلسان اوست
(همان، ۸۱۰)

با تصرف هنری در داستان عیسی، از یک سو معشوق را به عیسای شفادهنده تشبیه می‌کند و از سوی دیگر، با اشاره به عودالصلیب که «جهت دفع صرع و جنون» (سجادی، ۱۳۸۲، ج۲: ۱۰۹۵) به کار می‌رفته است و با توجه به این‌که «بیمار مصروع را در روزگار قدیم، هم‌چون دیوانگان گاه به زنجیر می‌بسته‌اند» (معدن‌کن، ۱۳۷۵، ج۱: ۱۶۷) خود را مجنونی مبتلا به بیماری عشق می‌بیند که باید به خط و زلف معشوق زنجیر شود تا شفا یابد. این تصرف هنری در داستان عیسی، هم زیباییِ نیرویِ خیال را به نمایش می‌گذارد و هم باعث ایهام تناسبی زیبا می‌شود که با آوردن لفظِ عودالصلیب، ایجاد شده است.

در جای دیگر خاقانی داستان سامری را می‌آورد و از آن ساختارزدایی می‌کند:

والله اگر سامری کرد به عمری در آنک　　چشم تو از سحرها ماحضری می‌کند
(همان، ۸۸۲)

و یا با اشاره به داستان موسی و خضر و تعبیر متناقض‌نمای آب از آتش برآوردن در بیت

زآتش موسی برآرم آب خضر　　ز آدمی این سحر و معجز کس ندید
(همان، ۱۱۸۱)

از هر دو داستان برای تفاخر بهره می‌گیرد؛ چنان‌که در این ابیات، برای مبالغه در توصیف ممدوح:

آتش موسی آیدش ز ضمیر و آب خضر از خطاب می‌چکدش

(همان، ۱۱۹۵)

نور تو صحرا گرفت و اشک من دریا نمود

موسی آتش بازدید و نوح طوفان تازه کرد

(همان، ۸۴۴)

شاه موسی کف چو خنجر برکشد زیر آن طور روان خواهد نمود

(همان، ۶۴۰)

اما این‌ها زیبایی‌هایی است که صرفاً در حوزه‌ی خیال، قابل توجه است و در واقع، مضامینی پراکنده است که هر از گاه در دیوان خاقانی به آن‌ها برمی‌خوریم. این مضامین به این دلیل که قرینه‌های هم‌خوان و هم‌ارزی در ساختار اندیشگانی دیوان خاقانی ندارد، تنها زیبایی‌هایی است که گاه در حد تک‌بیت‌های قلندرانه و گاه ابیاتی در مدحِ ممدوح است؛ اما در ژرف‌ساخت این تصاویر، اندیشه‌ای بدیع که در پیِ ساختن جهانی متفاوت به کمک ساختارزدایی از مفهومی قدیمی، روایی یا اسطوره‌ای باشد، وجود ندارد. در حالی که ساختارشکنی و ایجاد ساختارهای مفهومیِ جدید در شعر حافظ در عمل، زنجیره‌ای را به وجود می‌آورد که به طرزی زیرکانه، معماری و پازل‌بندی شده است و با هم‌گرایی و به هم پیوستن آن عناصر، جهانی متفاوت، بدیع و متناقض خلق می‌شود. به این معنی که عناصر متناقض در عین حال که در کنارِ هم نشسته‌اند، تناقض ذاتی آن‌ها موجب اختلال و پاشیده شدن محور اندیشه نمی‌شود. به عبارت دیگر، ذهن حافظ با نبوغی خیره‌کننده، در پوسته‌ی مفاهیم عرفی نفوذ می‌کند، آن‌ها را از بین می‌برد و به خلق مفاهیم جدید در پرتو ترکیب با مفاهیم متضاد و متناقض دست می‌زند. به همین دلیل، داستان‌هایی که در شعر حافظ به آن‌ها اشاره می‌شود، دیگر دارای آن شناسنامه‌ی عرفی و شناخته شده نیستند؛ یعنی سلیمان، عیسی، خضر، آدم و ... دارای شناسنامه‌های جدیدی هستند که در دستگاه جهان‌نگری حافظ، دارایِ هویت و ماهیتی متفاوت شده‌اند. هرچند ممکن است این هویت یا ماهیت که ما به آن «جدید» می‌گوییم، ریشه در باورهای مسلک یا گروهی در عصر حافظ یا پیش از آن داشته

باشد، اما مهم این است که ظرفیت و قابلیتِ اجرای هنری خود را نـه تنهـا بـه بـه‌تـرین صورت در شعر حافظ به دست آورده‌اند، بلکه جزو لاینفک دستگاه اندیشه‌ای شـده‌انـد که قادر است به تقابل‌های لاهوتی – ناسوتیِ مانعَه الجمع، وحدتی هنری ببخشد. حافظ با تکیه بر سه عنصر موسیقی، شراب و عشق که در تقابل با فضای ریاکارانه‌ی حاکم بـر جامعه‌ی زمانه‌ی اوست، سلوکی عشرت‌طلبانه را ترویج می‌کند و تناقض زیبا و عجیـب شعر او این‌جاست که از شخصیت‌هایی مانند سلیمان، مـسیح، نـوح، خـضر و ... بـرای اثبات آن بهره می‌گیرد که با جهان‌بینی او و به‌ویژه این سه مورد، مـرتبط هـستند. بـرای روشن شدن موضوع، اشاره‌ای گذرا به نحوه‌ی استفاده‌ی هنری حـافظ از نـام بعـضی از پیامبران که در ارتباط با نوع جهان‌نگری اوست خالی از لطف نیست:

الف) عیسی مسیح: نحوه‌ی استفاده‌ی حافظ از داستان عیسی در ارتباط مستقیم بـا نـوع نگاه حافظ به هستی است که عاشقانه و شادخوارانه است. مـسیح در دیـوان حـافظ در ارتباط با معشوق و شراب است:

سایه‌ی قد تو بر قالبـــم ای عیسـی دم! عکس‌روحی‌ست‌که برعظم رمیم افتاده‌است
(حافظ، ۱۳۸۴: ۳۷)

بار غمی که خاطر ما خسته کـرده بـود عیسی‌دمـی خـــدا بفرستـاد و برگرفـت
(همان، ۷۰)

جان‌رفت در سر می‌وحافظ به عشق‌سوخت عیســی‌دمی کجاســت که احیای ما کند؟
(همان، ۱۳۶)

ز دســت شاهـد نازک‌عذار عیسـی دم شـراب نوش و رها کن حدیث عاد و ثمود
(همان، ۱۵۹)

از روان بخشـــی عیسی نزنم دم هرگز زان کـه در روح‌فزایی چو لبت ماهر نیست
(همان، ۶۰)

این قصه‌ی عجب شنو از بخت واژگون مـا را بکشـت یـار به انفاس عیسـوی
(همان، ۳۴۰)

و جالب است در مقامی که عیسی مظهر زهد است، با موسیقی و رقص مرتبط می‌شود:

در آسمان نه عجب گر به گفته‌ی حافظ ســرود زهــره به رقـص آورد مسیحا را
(همان، ۱۵)

ب) خضر: حافظ با ساختارشکنی از داستان خضر، او را بـا شـراب و معـشوق مـرتبط می‌کند:

روان تشنـــه‌ی ما را به جرعه‌ای دریـــاب چـــو می‌دهنـــد زلال خضر ز جام جمت
(همان، ۷۶)

آب‌حیوان اگر این‌است که دارد لب‌دوست روشن‌است این‌که خضـر بهره سرابی دارد
(همان، ۹۵)

و از سوی دیگر، خضر که رمز پیر و راهنما است، می‌تواند حافظ را در راه عـشق -کـه طریقی بس خطرناک است- به سعادت و جاودانگی برساند:

قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن ظلمات است بترس از خطر گمراهی
(همان، ۳۴۱)

ج) نوح: حافظ از داستان نوح نیز در پیوند با انعکاس نوع بدیع جهان‌نگری خود بهـره می‌برد و با ساختارشکنی از داستان نوح، تعابیر متفاوتی از روایت نوح ارائه می‌دهـد. در غزل حافظ، کشتی نوح «استعاره‌ای ایهامی» از سـاقی و جـام شـراب اسـت کـه از دیـد حافظ، انسان را به ساحل نجات می‌رساند:

ساقیـــا آمـــدن عیـــد مبـــارک بادت وان مواعید که کردی مرواد از یادت
(همان، ۲۵)

حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح ورنه طوفـــان حوادث ببرد بنیادت
(همان، ۲۶)

و گاه نیز اشاره به داستان نوح در ارتباط با معشوق است:

سرشک من که ز طوفان نوح دست برد ز لوح سینه نیارست نقش مهر تو شست
(همان، ۳۱)

از آب دیده صد ره طوفان نوح دیـــدم وز لوح سینه نقشت هرگز نگشت زایل
(همان، ۲۱۸)

همان‌طور که می‌بینیم نوح نیز به این صورت با معشوق و شراب مرتبط می‌شود.

د) یوسف، آدم، زرتشت: در مورد یوسف، آدم و زرتشت (و نمودهای مربـوط بـه آن، مانندِ مغ و مغان) نیز نوع استفاده‌ی حافظ از روایات مربوط به آن‌ها در ارتباط بـا نـوع جهان‌نگری او و هم‌خوان و هماهنگ با ویژگی‌هایی است که از آن یاد کردیم:

حافظ مکن اندیشه که آن یوسف مه‌رو باز آید و از کلبه‌ی احزان به در آیی
(همان، ۳۴۶)

این‌که پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت اجرصبری‌است‌که در کلبه‌ی احزان‌کردم
(همان، ۲۶۶)

بر در میخانه‌ی عشق ای‌ملک! تسبیح‌گوی کاندر آن‌جا طینت آدم مخمر می‌کنند
(همان، ۱۴۶)

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی! بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز
(همان، ۱۹۱)

ای گدای خانقه! برجه که در دیر مغان می‌دهند آبی که دل‌ها را توانگر می‌کنند
(همان، ۱۴۶)

حافظ! جناب پیر مغان مأمن وفاست درس حدیث‌عشق بر او خوان و زو شنو
(همان، ۲۸۵)

۲. ۱. ۱. ۴. تفاوت کاربرد واژگان در شعر حافظ و خاقانی

با توجه به آن‌چه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که تفاوت کاربرد این واژگان در شعر حافظ و خاقانی این است که ذهنیت و اندیشه‌ی خاقانی بیش از آن‌که به تعمق درونی و رازوارانه‌ی هستی معطوف شود، به تکلفات و آراستگی‌های سطحی می‌پردازد که شاید دلیل این موضوع شرایط زمانه و ارتباط با دربار پادشاهان باشد. خاقانی بر طبق شرایط دوره، علم و فضلش را در موارد مختلف به رخ می‌کشد، از زهد، عرفان، عشق، طبیعت، نجوم، طب، مسیحیت، سیاست و کلاً علوم زمانه صحبت می‌کند، به تلمیحات داستانی ایرانی و اسلامی می‌پردازد و از قرآن و حدیث می‌گوید، به مدح شاهان می‌پردازد و از شرایط روحی خود سخن می‌گوید؛ اما این موارد در شعرش متفرق و جدا از هم است و به انسجام و هماهنگی نرسیده است. قاعدتاً برآیند چنین ساختاری باعث تک‌بُعدی شدن محتوای اندیشه می‌شود و پیچیدگی‌ها و زیبایی‌های صوری و زبانی شعر او از ژرفای اندیشه‌ای که متناسب با صورت آن باشد، دور می‌افتد. در شعر حافظ نیز همه‌ی این موارد وجود دارد اما در انسجامی رؤیایی و اعجازآمیز همه را یک‌کاسه می‌کند و در نهایت، اندیشه‌ی او با حرکت در ژرفای امور به صورت کلام نیز

ابعادی تازه می‌بخشد و بافت متراکم زیبایی‌های صوری کلام را با ابعاد درونی آن، متوازن و هماهنگ می‌کند.

۲. ۱. ۲. طبیعت‌گرایی

فلوطین (Plotinus،۲۰۴-۲۷۰م) اعتقاد داشت: «زیبایی موجود در طبیعت و زیبایی بیان شده در هنر، تجلیات یک حقیقت واحد است و به یک نظم واحد تعلق دارد؛ چون زیبایی جسم با زیبایی روح یکی است.» (اسپرتو و دیگران، ۳۳:۱۳۸۸) *گوته* (Goethe، ۱۷۴۹-۱۸۳۲م) نیز معتقد بود که «میان عالم و معلوم، ذهن و طبیعت، این‌همانی عمیقی وجود دارد. در نفوذ کردن به قلب طبیعت، هنرمند به بیان ژرف‌ترین اسرار وجود خود می‌پردازد و در تسلیم شدن به ژرف‌ترین غریزه‌های ذهن خود، گوهر اشیا را به چنگ می‌آورد.» (ولک،۱۳۷۳، ج۱: ۲۶۸) قاعدتاً آن‌چه گوته از آن به عنوان «نفوذ کردن در قلب طبیعت» نام می‌برد، نمی‌تواند صرف تصویرگری طبیعت باشد؛ در نتیجه، مثلاً تصویرگری منوچهری از طبیعت نمی‌تواند مصداق سخن گوته باشد؛ چرا که منوچهری طبیعت را در شعرش نقاشی می‌کند، در حالی که به زعم *گوته*: «برای آن‌که هنرمند آرمانی بتواند در رقابت با طبیعت، اثری روحانی- سازمند بیافریند و به اثر هنری خویش چنان محتوا و شکلی ببخشد که هم طبیعی و هم فوق طبیعی بنماید، باید در نفوذ به کنه موضوع و کنه ذهن خویش، توفیق یابد. هنرمند باید شیوه‌ی عمل را از طبیعت بیاموزد و به همان روالی عمل کند که طبیعت عمل می‌کند. به این ترتیب، هنرمند «طبیعتی ثانوی» یا جهان هستی دیگری آفریده است که قوانین آن، همان قوانین حاکم بر طبیعت است.» (ولک،۱۳۷۳، ج۱: ۲۶۹) با توجه به آن‌چه گفته شد، در این مقاله منظور از طبیعت‌گرایی، تنها طبیعت‌گرایی توصیفی نیست؛ بلکه نوعی ارتباط ژرف و ریشه‌ای ماده‌ی هنر با نظام زیباشناسی فطری انسان است؛ به این معنی که در اثر هنریِ بزرگ و آرمانی، نه تنها نوع نگاهِ هنرمند با طبیعت هم‌خوان و هماهنگ است، بلکه بین زبان، اندیشه، تصویر و تمام عناصر سازنده‌ی اثر، این هماهنگی دیده می‌شود. قاعدتاً هر چه‌قدر این ارتباط عمیق‌تر و نزدیک‌تر باشد، جلوه‌ی هنری اثر به دلیل انطباق با حس زیباشناسیِ جبلی انسان تأثیر بیش‌تر و ماندگارتری بر روح و روان خواهد داشت.

۲. ۱. ۲. ۱. طبیعت‌گرایی در شعر خاقانی

بدون تردید، سخن گفتن از تصویرگری‌های خاقانی از طبیعت و زیبایی‌های حیرت‌انگیز صورخیال او با وجود تمام صحبت‌هایی که در این زمینه شده است،[۴] پایانی نخواهد داشت و در مجال اندک پیشِ رو، حتی اشاره‌های فهرست‌وار هم به درازا خواهد کشید؛ اما از آن‌جا که هدف از این بحث، پرداختن به تصویرگری صِرف طبیعت نبوده، بلکه بیش‌تر این موضوع مورد نظر بوده است که از دلِ تصویرگری و طبیعت‌گرایی، عناصری مرتبط با نوع جهان‌نگری شاعر جست‌وجو شود که ضمن هم‌گرایی منسجم، بتوان ارکان یک دستگاه جهان‌نگری بدیع را در آن تشخیص داد. باید تمرکز بحث را بر چنین گرایه‌ای می‌نهادیم؛ اما متأسفانه دیوان خاقانی با تمام زیبایی‌هایی که در حوزه‌ی تصویرگری و صور خیال دارد، فاقد ارتباطی عمیق و منسجم میان اندیشه و تصویر است تا جست‌وجوی ارکان یک جهان‌بینی بدیع در آن به نتیجه‌ای مطلوب برسد. مثلاً تصویرگری خاقانی از «صبح» که از زمره‌ی زیباترین تصویرگری‌های اوست (تا جایی که او را «شاعر صبح» نامیده‌اند)، حتی در آن‌جا که فضای ابیات اصطلاحاً قلندرانه می‌شود نیز با تمام زیبایی، از ژرف‌ساخت اندیشه‌ای که ریشه در بینشی بدیع داشته باشد، تهی است؛ به عبارت دیگر، هدف خاقانی از طرح مضامین قلندرانه، آفرینش جهانی متفاوت که در تقابل با هنجارهای متعارف روزگار او باشد، نیست؛ بلکه بیش‌ترِ این مضامین در شمایل تفننی ظاهر می‌شود که به تکرار و انسجام نمی‌رسد:

مستان صبح چهره مطرّا به می‌کنند کاین پیر طیلسانِ مطرّا برافکند
(خاقانی،۱۳۷۵: ۱۸۹)

عاشق به رغم سبحه‌ی زاهد کند صبوح بس جرعه هم به زاهدِ قُرّا برافکند
(همان، ۱۹۰)

و حتی در قصایدی که صبح در فضای ستایش کعبه تصویر می‌شود و حامل نوعی جهان‌بینی عارفانه- عاشقانه است، بدعت و خلاقیتی در نوع نگاه که خاص خاقانی باشد وجود ندارد:

شبروان چو رخ صبح آینه سیما بینند کعبه را چهره در آن آینه پیدا بینند
(همان، ۲۰۰)

مقصد این جاست ندای طلب این‌جا شنوند بُختیان را ز جَرَس صبحدم آوا شنوند
(همان، ۲۰۸)

به این معنی که شور و شوق دیدار کعبه، اندیشه‌ای عام است و منحصر به اندیشه‌ی خاقانی نیست. پیشینه‌ی این موضوع را می‌توان از اشاراتی که ناصرخسرو در سفرنامه آورده نیز دریافت: «از مردم خراسان قومی به راه شام و مصر رفته بودند... گفته بودند هرکه ما را در این سه روز که مانده است، به مکه رساند چنان‌که حج دریابیم، هریک از ما چهل دینار بدهیم. اعراب بیامدند و چنان کردند که به دو روز و نیم ایشان را به عرفات رسانیدند.» (ناصرخسرو،۱۳۶۱:۸۶) نتیجه این‌که تصویرگری و طبیعت‌گرایی در شعر خاقانی، نوعی به رخ کشیدن قوه‌ی خیال و وسعت و تنوع تصاویر و عناصر سازنده‌ی آن است که هرچند تهی از ژرفای اندیشه در مفهومی است که ما به کار می‌بریم، بی‌تردید در نوع خود کم‌نظیر است:

تا که هوا شد به صبح کوره‌ی ماوردْریز بر سر سیل روان شیشه‌گر آمد سحاب
(همان، ۷۱)

باد بهاری فشاند عنبر بحری به صبح تا صدف آتشین کرد به ماهی شتاب
(همان، ۷۱)

گویی حریر سرخ ملخ را به اشک خون بیم سیاه‌پوشی دیدار سار کرد
(همان، ۱۲۸)

بشکند سنبله به پای، چنانک داس در چشم اختر اندازد
(همان، ۱۳۵)

زیبایی‌های نیروی خیال در این ابیات، کم‌نظیر است؛ اما همان ایرادی را که در بخش زیبایی اندیشه مطرح کردیم، در این‌جا نیز در مورد خاقانی مصداق دارد؛ به این معنی که تصویرگری در شعر خاقانی، صرفاً تصویرگری طبیعت و مظاهر طبیعی و اشیا است و ارتباطی با نوعی خاص از اندیشه که طبیعت لزوماً مکمل آن باشد، ندارد؛ به عبارت دیگر، طبیعت‌گرایی خاقانی ارتباطی با نوع جهان‌بینی او ندارد و صرفاً اسبابی برای تزیین کلام است.

۲. ۱. ۲. ۲. طبیعت‌گرایی در شعر حافظ

نگاه حافظ به طبیعت در ژرف‌ساخت اندیشگی، انعکاس سلوک، صیرورت و پویایی در مرتبه‌ی هستی است و نه تنها تصویرگری طبیعت با بینش طبیعت‌گرای حافظ هم‌خوان است، بلکه حافظ تعمداً عناصری را برمی‌گزیند که ارتباطی ژرف با طبیعت فطری یا طبیعت زیستی انسان دارد. طبیعت‌گرایی را در شعر حافظ می‌توان از سه منظر مورد مداقه قرار داد:

الف) طبیعت انسانی: حافظ با برگزیدن «رند» در جای‌گاه شخصیتی که در مقابل زاهد و واعظ قرار می‌گیرد، از سویی به انسانی نظر دارد که طبیعت ذاتی و فطری او زیباپرست است و از سوی دیگر، رندی را ودیعه‌ای الهی می‌داند که باید آن را ارج نهاد:

زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است عشق کاری است که موقوف هدایت باشد
(حافظ، ۱۳۸۴: ۱۱۸)

پیش زاهد از رندی دم‌مزن که نتوان‌گفت با طبیب نامحرم حال درد پنهانی
(همان، ۳۳۱)

مرا روز ازل کاری بجز رندی نفرمودند هرآن قسمت‌که‌آن‌جارفت کم‌وافزون‌نخواهدشد
(همان، ۱۲۲)

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند که اعتراض بر اسرار علم غیب کند
(همان، ۱۳۷)

عاشق و رندم و می‌خواره به آواز بلند وین همه منصب از آن حور پریوش دارم
(همان، ۲۳۰)

و عجیب‌تر آن‌که این «رندی» که حافظ از آن صحبت می‌کند، گوهر، گنج و حتی تاجی است که نصیب هر کسی نمی‌شود و علاوه بر آن، هیچ سرّ و رمزی نیست که رندان از آن بی‌خبر باشند:

فرصت شمر طریقه‌ی رندی که این نشان چون راه گنج بر همه کس آشکاره نیست
(همان، ۶۲)

زمانه افسر رندی نداد جز به کسی که سرفرازی عالم در این کله دانست
(همان، ۴۴)

مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز ورنه در مجلس رندان خبری نیست که نیست
(همان، ۶۲)

از سوی دیگر، «رند» مظهر شادی، زیرکی، عشق و طبیعتِ زیباپرستِ انسان است و در عین حال، سرشت رندان عاری از زیاده‌طلبی و غرور است:

نیست در بازار عالم خوش‌دلی ور زان‌که هست
شیوه‌ی رندی و خوش‌باشی عیاران خوش است
(همان، ۴۲)

سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم تا به فتوای خرد حرص به زندان کردم
(همان، ۲۲۵)

حافظ هم‌چنین با برگزیدن پیر مغان، پیر میکده و پیر می‌فروش در جای‌گاه صاحب سرّ و مقتدا، به معمولی‌ترین و طبیعی‌ترین انسان نظر دارد. انسانی که از داعیه‌های زهدورزی و کرامت تهی است و حتی به دلیل شراب‌خوارگی، نزدیک به طایفه‌ی رندان و اوباشان است و در عین حال، شخصیتی متناقض‌نما دارد؛ به این معنی که همه‌ی اسرار را می‌داند و تنها کسی است که صلاحیت پاسخ‌گویی به سؤالات را دارد؛ چرا که صاحب چشمه‌ی حکمت (شراب) است و به وسیله‌ی می و جام، راز و رمز هستی را دریافته است. نصایح این پیر نیز همواره در تقابل با نصایح زاهد و واعظ است:

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد
(همان، ۱۰۷)

دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست وندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد
(همان، ۱۰۷)

به پیر میکده گفتم که چیست راه نجات بخواست جامی و گفت عیب پوشیدن
(همان، ۲۷۶)

دی پیر می‌فروش که ذکرش به خیر باد گفتا شراب نوش و غم دل ببر ز یاد
(همان، ۸۰)

سرّ خدا که عارف سالک به کس نگفت در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید
(همان، ۱۷۵)

در این‌جا ضمن این‌که ارتباط رند، پیر می‌فروش و پیر مغان را با عشق، شراب و موسیقی، نباید از نظر دور داشت؛ این موضوع را نیز باید در نظر گرفت که قصد حافظ از برجسته کردن شخصیت‌هایی مانند رند، پیر مغان و پیر می‌فروش و قراردادن آن‌ها در مقابلِ شیخ و زاهد و محتسب، نه تنها نوعی سنت‌شکنی و باورشکنی است که قراردادن گناه‌کارترین و طبیعی‌ترین افراد در برابر پُرمدعاترین افراد و ترجیحِ طبیعت خالی از ریای انسانی، بر تصنع و تکلفِ ریاکارانه است.

ب) طبیعت زیستی: می‌توان ادعا کرد که نوع نگرش حافظ به هستی، نگرشی است که اساس و بنیان آن، هم‌سو و هم‌خوان با طبیعت است:

لاله‌ساغرگیر و نرگس‌مست و بر ما نام فسق داوری دارم بسی یارب! کرا داور کنم؟
(همان، ۲۴۴)

مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر که تا بزاد و بشد جام می ز کف ننهاد
(همان، ۸۱)

باده صافی شد و مرغان چمن مست شدند موسم عاشقی و کار به بنیاد آمد
(همان، ۱۲۸)

چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت‌کن
که قارون را زیان‌ها داد سودای زراندوزی
(همان، ۳۱۷)

و حتی شیوه‌ی رفتار هنری حافظ با بعضی از عناصر طبیعی، به گونه‌ای است که نه تنها آن عنصر یا پدیدار، صاحب ادارک و جان می‌شود که به صورت یک شخصیت (Character) در مفهوم نمایشی (Dramatic) آن در می‌آید و حافظ با او هم‌ذات پنداری می‌کند؛ برای مثال، بادِ صبا در شعر حافظ چنین تشخصی دارد:

من و باد صبا مسکین دو سرگردان بی‌حاصل
من از افسون چشمت مست و او از بوی گیسویت
(همان، ۷۷)

با صبا افتان و خیزان می‌روم تا کوی دوست وز رفیقان ره استمداد همت می‌کنم
(همان، ۲۴۸)

صبا از عشق من رمزی بگو با آن شه‌خوبان که صدجمشید و کیخسرو غلام‌کم‌ترین دارد
(همان، ۹۳)

حافظ چو نافه‌ی سر زلفش به‌دست توست دم در کش ارنه باد صبا را خبر شود
(همان، ۱۶۴)

سحر بلبل حکایت با صبا کرد که عشق روی گل با ما چه‌ها کرد
(همان، ۹۹)

صبا در شعر حافظ، مانند حافظ، عاشق زلف و روی یار است و به بیماری عشق مبتلا است؛ دوست و در عین حال، رقیب حافظ است، پیغام‌بر و پیغام‌آور یار است، مرکب گل و سلیمان است، خبرچین و عشق‌باز و صاحبِ نفسِ معطر است. در این‌جا منکر آن نیستیم که ممکن است در شعر خاقانی یا شاعرانِ دیگر نیز عناصری را بیابیم که دارای ویژگی‌هایی باشند که اندیشه‌ی شاعر را تا همین اندازه، با طبیعت مرتبط کنند؛ اما حرف اصلی بر سر این موضوع است که ژرفای این ارتباط و هم‌خوانی با اندیشه و جهان‌نگری در شعر حافظ انسجامی دارد که به هیچ وجه نمی‌توان آن را نادیده گرفت. آن‌چه مهم است، هم‌گرایی این عناصر در ساختاری اندیشگانی است که باعث به‌وجود آمدن نوعی دستگاه جهان‌نگری می‌شود و حافظ این مصالح و عناصر را در شبکه‌ای گرد می‌آورد که در کلیت خود، جهانی بدیع و متفاوت را به ظهور می‌رساند و آن‌گاه از دریچه‌ی چشم حافظ، راه و رسم تازه‌ای برای نگرش به هستی کشف می‌شود که خاص خود حافظ است و حافظ، رندانه این نوع نگاه را به مخاطب پیشنهاد و منتقل می‌کند. برای نمونه، در دو غزل زیر با مطلع‌های

صبا به تهنیت پیر می‌فروش آمد که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد
(همان، ۱۲۹)

مژده ای دل! که دگر باد صبا بازآمد هدهد خوش خبر از طرف صبا بازآمد
(همان، ۱۲۸)

به راحتی می‌توان تأکید بر موسیقی، عشق و طبیعت را مشاهده کرد. هم‌چنین در غزلی به مطلع

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود
(همان، ۱۵۹)

می‌توان هم‌گرایی موسیقی، عشق و طبیعت را دید و نحوه‌ی استفاده‌ی هنری حافظ در استخدام نام‌هایی مانند عیسی، سلیمان، زرتشت و داوود را در انسجامی بی‌نظیر ملاحظه کرد.

ج) طبیعت زبانی: یکی از مواردی که زیبایی شعر حافظ را مضاعف و در اذهان جای‌گیر می‌کند، استفاده از نحو طبیعی زبان و ردیف‌های فعلی است:

گر می‌فروش حاجت رندان روا کند ایزد گنه ببخشد و دفع بلا کند
(همان، ۱۳۶)

به‌کوی میکده یارب سحر چه‌مشغله بود که جوش شاهدوساقی‌وشمع‌ومشعله بود
(همان، ۱۵۶)

هم‌چنین در شعر حافظ، غزل‌های زیادی را می‌توان یافت که ابیات آن از ابتدا تا انتها، تابع نحو طبیعی زبان است؛ برای نمونه در غزلی به مطلع

ما ز یاران چشم یاری داشتیم خود غلط بود آن‌چه می‌پنداشتیم
(همان، ۲۶۰)

می‌بینیم که چینش کلام مطابق با نحو متعارف زبان فارسی است و هنجارگریزی نحوی چشم‌گیری در ابیات نمی‌توان مشاهده کرد؛ در نتیجه، حتی زبانِ این جهانِ متفاوت که حافظ می‌آفریند نیز زبانی بسیار طبیعی و خالی از تکلف و زواید است و جالب است که حتی در اشعاری که به نظر می‌رسد از صنعت اعنات یا التزام استفاده شده باشد، سیاق کلام از طبیعت زبان خارج نمی‌شود:

در عین گوشه‌گیری بودم چو چشم مستت
واکنون شدم به مستان چون ابروی تو مایل
(همان، ۲۱۸)

چشم جادوی تو خود عین سواد سحر است
لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده‌است
(همان، ۳۷)

از سوی‌دیگر به نظر می‌رسد روی‌کرد متعادل حافظ به زبان عامیانه در راستای نزدیک‌تر شدن به طبیعت زبان و تلطیف سیاق کلام با رنگی عامیانه باشد.[5] التزام به

حفظ طبیعت زبان باعث شده است زیبایی‌های لفظی شعر حافظ در بطن زبـانی طبیعـی به درخششی اعجازآمیز برسد.

۳. نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد تفاوت بنیادین شعر حافظ با خاقانی این باشد که تلقـی ایـن دو از هنـر، اساساً متفاوت است و این تفاوت تا اندازه‌ی زیادی ناشـی از تفـاوت در جهـان‌بینـی و اندیشه است. خاقانی غالباً شعر را برای نشان دادن هنر تصویرگری و خیال‌پردازی‌هـای تودرتوی خود به‌کارمی‌برد و به این وسیله سبک غریبی را به نمایش می‌گذارد که پُـر از ترکیبات، تشبیهات و استعاره‌های بعید است و ایـن غرابـت را وجـه ممیـزه‌ی خـود بـا دیگران می‌داند. به همین دلیل، از مصالح سخن‌پردازی تا آن‌جا بهره می‌گیرد که سخن و شعر او را آراسته کند. این موضوع باعث می‌شود «منِ» خاقانی در شعر به دلیـل ضـعف ارتباط با بخش ناخودآگاه انسان و جامعه، شـمولیت خـود را از دسـت بدهـد و مـورد استقبال طیف گسترده‌ای از مخاطبان قرار نگیرد. در حالی که شعر حافظ با پا نهـادن بـه حوزه‌های ژرف طبیعت انسانی، سرشار از بارقه‌های رمزوارانه و هستی‌شناسانه می‌شـود. حافظ هم‌چنین با انتخاب زبانی که هم‌خوان و فراخور چنین فضایی است، با طنـازی و تأکید بر کلیدی‌ترین جنبه‌های هستی‌شناسی انسان و با ساختارشکنی از مفـاهیم عرفـی، موفق به ساختن نوعی جهان‌نگری بدیع می‌شود که شمولیت آن حتی جغرافیـای قـومی را نیز درمی‌نوردد و شامل همه‌ی ابنای بشر از هر فرهنگ و زبان می‌شود.

یادداشت‌ها

۱. برای دیدن شواهدی از این اختلاف نظرها می‌توان به کتاب‌های زیر مراجعه کرد:

- احمدی، بابک. (۱۳۸۸). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.

- اسپیرتو، کونز و دیگران. (۱۳۸۸). *تاریخچه زیباشناسی و نقد هنر*. ترجمه و تـدوین یعقـوب آژند، تهران: مولی.

- کوکلمانس، یوزف. (۱۳۸۲). *هیدگر و هنر*. ترجمه‌ی محمد جواد صافیان، تهران: نشر پرسش.

- ولک، رنه، (۱۳۷۳). *تاریخ نقد جدید*. ترجمهِ‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

۲. مصرع «که به تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود» در تصحیح قزوینی و غنی و هم‌چنین در تصحیح خانلری، به همین صورت ضبط شده است؛ اما در نسخه‌ی عیوضی به صورت: «که به تلبیس و حیل دیو سلیمان نشود» ضبط شده است که با توجه به فضای بیت و کاربرد واژه‌های «اسم اعظم» و «دیو»، واضح است که «سلیمان» در مصرع دوم، نسبت به واژه‌ی «مسلمان» تناسب بیش‌تری دارد و به فراخور بحث ما، به نظر می‌رسد ضبط «سلیمان« درست‌تر باشد. برای دیدن این بیت در نسخه‌ی عیوضی، رجوع شود به: حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۶). ج۱، تصحیح رشید عیوضی، تهران: صدوق، ص۲۸۴.

۳. یاکوبسن اعتقاد دارد که عمل‌کرد شاعرانه‌ی زبان، واژگان را لمس‌پذیر می‌سازد. برای اطلاعات بیش‌تر در رابطه با نظریات یاکوبسن در مورد شعر رجوع شود به ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز. صفحه ۱۳۵ به بعد.

۴. یکی از بهترین پژوهش‌ها در این زمینه، کتاب ارزنده‌ی «نگاهی به دنیای خاقانی» از خانم دکتر معصومه معدن‌کن است که در سال ۱۳۷۵ از سوی مرکز نشر دانشگاهی تهران منتشر شده است.

۵. برای دیدن شواهد زبان عامیانه در شعر حافظ، رجوع شود به آتش سودا، محمدعلی. (۱۳۸۵). «زبان عامیانه در غزل حافظ». *نامه‌ی فرهنگستان*، دوره‌ی ۸، شماره ۳.

فهرست منابع

اسپریتو، کونز، گابریلی و دیگران. (۱۳۸۸). *تاریخچه‌ی زیبایی‌شناسی و نقد هنر*. ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۴). *دیوان حافظ*. به تصحیح غنی و قزوینی، تهران: نشر پیمان.

خاقانی شروانی. (۱۳۷۵). *دیوان خاقانی*. ویراسته‌ی دکتر میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.

دشتی، علی. (۱۳۶۴). *خاقانی شاعری دیرآشنا*. تهران: اساطیر.

سجادی، سیدضیاءالدین. (۱۳۸۲). *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی*. ج۲، تهران: زوار.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۹). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.
معدن‌کن، معصومه. (۱۳۷۵). *نگاهی به دنیای خاقانی*. ج ۱، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین‌الدین. (۱۳۶۱). *سفرنامه*. تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: دنیای کتاب.
ولک، رنه. (۱۳۷۳). *تاریخ نقد جدید*. ج ۱، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی