

طنز در عاشقانه‌های حافظ

احمد هاشمی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی،

واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران

(تاریخ دریافت: ۹۰/۰۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۹۱/۰۹/۱۸)

چکیده

این تحقیق با عنوان «طنز در عاشقانه‌های حافظ» به معرفی برخی ظرافت‌های هنری و شگردهای حافظانه در آفرینش طنز عاشقانه پرداخته و با نگاهی متفاوت نسبت به طنز، آن را به عنوان یکی از جدی‌ترین، تأثیرگذارترین و هنرمندانه‌ترین عناصر آرایه‌ی کلام ناب معرفی کرده و سعی داشته است که با بحث و فحص در متن و بطن شعر حافظ، به واگویی ترفندهای زندانه و حافظانه بپردازد و عوامل دخیل در جریان طنز پردازی و تحلیل گفتمان آن را مورد شرح و واکاوی قرار دهد.

بر اساس این پژوهش دریافته‌ایم که طنز یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین دغدغه‌های ذهن و زبان حافظ در آفرینش فضاهای عاشقانه است که به گونه‌ای پیچیده و پنهان، مورد استفاده قرار گرفته است. **کلیدواژه‌ها:** طنزپردازی، عاشقانه‌های حافظ، ادراک تناقض، ترفندهای شعری، رندی.

*. E-mail: s.ahmad_hashemi60@yahoo.com

مقدمه

طنز به عنوان یکی از جدی‌ترین، دردناک‌ترین و در عین حال خوش‌آیندترین و هنرمندانه‌ترین مباحث نقد ادبی، کاربردی وسیع در ادب فارسی دارد. آیا حافظ نیز به عنوان یکی از نازک‌اندیش‌ترین و زبردست‌ترین سخن‌سرایان، برای انتقال مفاهیم عاشقانه از طنز بهره‌مند است؟ آیا طنز او آشکار است و یا به گونه‌ای لطیف و نهانی است که نیازمند شرح و تحلیل باشد؟ شگردهای به کار رفته در طنز حافظ کدام‌ها هستند و جایگاه طنز در عاشقانه‌های حافظ، در چه درجه‌ای است؟

در بسیاری از پژوهش‌هایی که درباره‌ی شعر حافظ انجام شده است، طنز به عنوان یکی از برجسته‌ترین شیوه‌های هنرنمایی و نازک‌اندیشی او معرفی شده که گاهی شرحی اجمالی بر چند نمونه‌ی طنز داده شده است. بزرگوارانی هم‌چون شفیعی کدکنی، خرمشاهی، خانلری و خالصی، مقالاتی با موضوع طنز حافظ ارائه داده‌اند (رجوع کنید به مقاله‌های: «طنز حافظ» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: صص ۱۱۳-۱۲۴) و «نظری به طنز حافظ» (خرمشاهی، ۱۳۸۴: صص ۲۱۷-۲۳۶) و «طنز حافظ و گونه‌ی مضمونی و ساختاری آن» (خرمشاهی، ۱۳۸۳: صص ۱۹۱-۲۴۸) و «طنز و مزاح در شعر حافظ» (ناتل خانلری، ۱۳۶۹: صص ۲۶۰-۲۶۵) و «مدخلی بر مبحث طنز در دیوان حافظ» (خالصی، ۱۳۸۴: صص ۱۲۲-۱۳۸) که با تمام غنایی که در سطح یک مقاله دارند، تنها به جنبه‌هایی از این موضوع پرداخته‌اند؛ به عبارتی، تحقیقاتی که در این زمینه از شعر حافظ صورت گرفته است، در مقایسه با سایر زمینه‌های حافظ‌پژوهی، بس اندک است).

نورتروپ فرای می‌گوید: «طنز حداقل در حوزه‌ی تخیل، ما را از دنیایی که ترجیح می‌دهیم سروکاری با آن نداشته باشیم جدا می‌کند و بالنتیجه می‌توانیم از بالای یک موقعیت بدان بنگریم». (فرای، ۱۳۶۳: ۳۳)

سیمون کریچلی معتقد است: «از نظر من، لبخندی که داشته‌ها و نداشته‌ها و لذت‌ها و دردها و اعتلا و زجر نهفته در شرایط انسان را به سخره می‌گیرد، عنصر ذاتی و اساسی طنز است. این همان risus purus یا عالی‌ترین خنده است، خنده‌ای که به خنده می‌خندد، خنده به چیزی نامیمون، خنده‌ی ناشاد سرنبشته‌ی این کتاب. اما این لبخند باعث غم و ناشادی نیست، بلکه موجب تعالی و رهایی و زلالی تسلی خاطر و آرامش است. به همین دلیل است که انسان، این حیوان مالیخولیایی، شادترین موجود نیز هست. ما لبخند می‌زنیم و خویشتن را مضحک می‌یابیم. فلاکت و بدبختی ما مایه‌ی عظمت و بزرگیمان نیز هست»

(کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۳۱). و می‌افزاید: «طنز یکی از شرایط لازم برای اخذ رویکرد انتقادی نسبت به چیزی است که زندگی روزه‌مره قلمداد می‌شود، عامل ایجاد تغییر در شرایط ما، که هم رهایی‌بخش و تعالی‌بخش است و هم افسونگر و جذاب؛ چیزی که به آشکارترین نحو ممکن، سحر و اسیر شدن انسان را در تور و شبکه‌های طبیعت نشان می‌دهد. به این مفهوم، می‌توانیم رویکرد طنزآمیز خویش را گواه خردمندی و فرزاندگی و نیز انسانیت خویش قلمداد کنیم» (همان: ۵۵).

هنک درینسن می‌گوید: «نقطه اشتراک انسان‌شناسی و طنز، تمهید بنیادین آشنایی‌زدایی است: رشته‌های عقل سلیم پاره می‌شوند، حادثه غیر منتظره شکل می‌گیرد، سوژه‌های آشنا در بستر مقوله‌ی ناآشنا و حتی بسترهای تکان‌دهنده گنجانده می‌شوند تا مخاطب یا خوانندگان از فرض‌های فرهنگی خویش آگاه شوند» (به نقل از همان، ۱۳۸۴: ۸۱).

«طنز هم مانند شعر، پنجره‌ای است رو به جهان و تنها کسی می‌تواند از این پنجره به جهان بنگرد که طبعی شوخ داشته باشد. بیشتر حوادث ناگوار اجتماعی و تاریخی به خاطر بیبوست‌های روحی انسان‌هاست. شوخ‌طبعی می‌تواند این انقباض را تبدیل به انبساط کند. طنز ابعاد فراوان دارد، همان‌طور که انسان ابعاد فراوان دارد. طنز می‌تواند فلسفی باشد، عرفانی باشد، عاشقانه باشد، اخلاقی باشد، همان‌طور که می‌تواند سیاسی و اجتماعی هم باشد» (صلاحی و اسدی‌پور، ۱۳۸۳: ۷ با اندکی تغییر و اختصار).

«طنز این امکان را به ما می‌دهد که دنیا را از زاویه‌ی دیگری ببینیم و روابط آشنای اشیاء را در هم بشکنیم. طنز «در ذات خود، نوعی نقد شهودی و نهفته‌ی سازوکار مغزی قراردادی است، نیرویی که یک امر یا مجموعه‌ای از امور را از حالت طبیعی‌شان بیرون می‌کشد تا درون بازی دوارآوری از روابط غیر منتظره و «فراواقعی» پرتاب کند. طنز و تنها طنز به هر آنچه احاطه‌اش کرده است، نوعی تازگی غریب، با مشخصه‌ای وهم‌انگیز از عدم و اهمیتی استهزاء‌آمیز می‌دهد...» عادات ما را از طریق غریب گردانی، حیرت و برخورد‌های غیرمنتظره زیرورو می‌کند، روح را آزاد می‌کند و سبب عروج آن می‌شود» (سید حسینی، ۱۳۸۱: ۸۱۵).

بهاء‌الدین خرمشاهی معتقد است: «اصلاً من فکر می‌کنم که در تعریف طنز این هست که به حد قهقهه نمی‌رسد یا نمی‌رساند. خوشباشی و خوش‌طبعی و ظرافت و ادب و نکته در آن هست. طنز کلامی است که نکته‌ای دربردارد و با خوشباشی و شنگولی و یک نوع شادی بیان می‌شود» (خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۱۹۲ با اختصار).

شفیعی‌کدکنی طنز را این‌گونه تعریف می‌کند: «طنز عبارت است از: «تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدین». می‌دانید که در منطق، اجتماع نقیضین یا اجتماع ضدین محال است؛ یعنی

از دیدگاه منطقی نمی‌توان تصور کرد که یک چیز هم سیاه باشد و هم سفید یا یک چیز در یک آن، در حال حرکت باشد و در همان آن، در حال سکون؛ اما هنر، منطق خویش را دارد و در منطق هنر، یعنی از رهگذر خلاقیت و نبوغ هنرمند، می‌توان پذیرفت که یک چیز هم ساکن باشد و هم در همان لحظه در حال حرکت. به این بیت از واعظ قزوینی شاعر عصر صفوی توجه کنید:

ز خود هر چند بگریزم، همان در بند خود باشم

رم آهوی تصویرم، شتاب ساکنی دارم.

با مقدمات هنری و تصویری که شاعر ایجاد کرده است، هر کس اندک استعدادی در قلمرو التذاذ از شعر داشته باشد، به راحتی می‌پذیرد که یک چیز می‌تواند در یک آن، هم ساکن باشد و هم متحرک» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱۳ - ۱۱۴). و معتقد است: «میان طنز و خنده هیچ ملازمه‌ای نیست، و گاه یک طنز می‌تواند شخصی را بگریاند. داستان آن مردی که در تموز گرم نیشابور، یخ می‌فروخت و کسی خریدارش نبود و می‌گفت: «نخریدند و تمام شد!» از دردناکترین طنزهای جهان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱۶ با اندکی تغییر). این سخن را با گفته‌ی نیچه مقایسه می‌کنیم که می‌گوید: «شاید من از همه بهتر بدانم که چرا فقط انسان می‌خندد: فقط اوست که از فرط رنج عمیقش مجبور شد خنده را ابداع کند. غمگین‌ترین و ناشادترین حیوان، چنان که شایسته است، شادترین حیوان نیز هست» (به نقل از کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۱۱). و باز هم استاد شفیعی می‌گوید: «این که می‌گویند و گویا در اصل، سخن بودلر است. که «هر هنری از گناه سرچشمه می‌گیرد» به نظر من معنایی جز این ندارد که توفیق هر اثر هنری بستگی دارد به میزان تجاوزش به حریم تابوهای جامعه. در مورد طنز هم، که گونه‌ای از هنر است، می‌توان گفت که عمق آن و یا استمرار و ارزش آن وابسته به میزان تجاوزی است که به حریم تابوها دارد. تابو را در معنی عام آن به کار می‌برم که شامل هر نوع مفهوم «مسلط» یا «مقدس» در محیط اجتماعی باشد، به ویژه از این دیدگاه که می‌تواند مورد سوءاستفاده حاکمیت‌ها و قدرت‌ها قرارگیرد و جامعه را از سیر تکاملی بازدارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲۲). این مطلب را با گفته‌ی سیمون کریچلی مقایسه می‌کنیم که می‌گوید: «طنز، شکلی از دانش ممنوعه‌ی فرهنگی است» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۸۴).

«انسان حیوانی است که می‌خندد. این تعبیری است که مشائیان از انسان دارند. ارسطو می‌گوید: «از میان همه‌ی جانوران، تنها آدمیزاده است که می‌تواند بخندد»، چرا که لازمه‌ی خنده، دریافتی عمیق، فراحسی و عقلانی از رویدادهاست، و تیزهوشی و قدرت درک

پیچیدگی‌ها، کلید آن است، برخلاف برخی دیگر از رفتارهای آدمی که تنها عواطف و احساسات موجد آن است» (صدر، ۱۳۸۱: ۱).

روی‌ا صدر چنین می‌نویسد: «انسان به طور ناگهانی میان واقعیت و حقیقت و بین آنچه هست و آنچه انتظار آن را دارد، تناقض می‌بیند و به خنده می‌افتد. از مشاهده‌ی ناسازگاری و عدم تجانس، متعجب می‌شود و می‌خندد. به طور معمول، این خنده، با احساس تفوق و برتری - در رفتار، گفتار و اندیشه - نسبت به فرد یا رویدادی همراه است. این خنده‌ی تحقیرآمیز، می‌تواند اصلاح را در پی داشته باشد و به تعبیر برگسون، وسیله‌ای شود تا جامعه به وسیله‌ی آن، از خود در برابر سوءاستفاده‌هایش انتقام کشد. چرا که زبان این تحقیر، توهینی است حساب شده که هدف آن، نمایاندن راستی‌ها و کژی‌ها از طریق نهیب‌زدن بر دریافت‌کننده‌ی توهین است، یا خنده و اهانت بر کسانی است که وجودشان اهانت به انسانیت است، خنده‌ای که بی‌شک لذتبخش است» (همان، ۱۳۸۱: ۱، باختصار).

محمّد علی اسلامی ندوشن هم معتقد است که: «وقتی طنز پا به میدان می‌نهد، نشانه‌ی آن است که امید به حلّ مشکلات به کمترین درجه‌ی خود رسیده، چنین وضعی برای مرد روشن‌بین، آمیختگی خنده و گریه را به یاد می‌آورد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۶۲ - ۶۳ باختصار).

به نظر علی اصغر حلبی «عناصر اصلی خنده عبارت است از ادراک ناگهانی تناقض موجود میان وضع چیزها چنان که هست و چنان که باید باشد یا چنان که منتظریم و فکر می‌کنیم باید چنان باشد» (حلبی، ۱۳۷۷: ۵۸).

«برتون از قول هگل نقل می‌کند که طنز به عنوان پیروزی تناقض‌آمیز اصل تمایل بر شرایط واقعی در لحظه‌ای که این شرایط سخت نامناسب جلوه می‌کند، طبعاً برای این به میان کشیده می‌شود که در عصر آکنده از تهدیدها که ما در آن زندگی می‌کنیم، نقشی دفاعی بر عهده بگیرد» (به نقل از سید حسینی، ۱۳۸۱: ۸۲۰).

تحلیل طنز و تبیین جنبه‌های گوناگون آن، تحقیق مستقّلی را می‌طلبد و در حوصله‌ی این مقال نمی‌گنجد؛ در این مقاله سعی بر آن است که شگردها و ترفندهای حافظ در آفرینش طنزهای عاشقانه معرفی می‌شود و جنبه‌های رازآمیز آشنایی‌زدایی، ادراک ناگهانی تناقض موجود میان حقیقت و واقعیت، از خاصیت معهود چیزی نتیجه‌ی معکوس گرفتن و خنده‌ی آرمان‌خواهانه‌ی طنز همچون عاملی ضدّ افسردگی و جمود، مورد واکاوی قرار گیرد.

واژه‌ی «طنز» یک بار در دیوان حافظ به کار برده شده است:

در نیل غم فتاد سپهرش به طنز گفت

الان قد ندمت و ماینفع الندم

(۳۱۲/۶)

در اشعار حافظ هم به ابیاتی برمی خوریم که به نوعی، طنز را تعریف می کنند:

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام

نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش

(۲۸۶/۴)

بر خود چو شمع خنده زنان گریه می کنم

تا با تو سنگ دل، چه کند سوز و ساز من

(۴۰۰/۸)

میان گریه می خندم که چون شمع اندرین مجلس

زبان آتشینم هست لیکن در نمی گیرد

(۱۴۹/۹)

در این ابیات - که نمونه هایی از ابیات فراوانی در این زمینه هستند - نوع «خنده» به خوبی به تصویر کشیده شده است که ناشی از رنج است؛ رنجی که به خاطر تناقض موجود میان حقیقت و واقعیت به وجود آمده است.

۱. نقش حروف در طنزپردازی

حروف، به عنوان یکی از ریزترین و اثرگذارترین عناصر زبانی، تأثیر بسزایی در نقش گرفتن کلمات در بافت جمله دارند و همین حروف، در اتصالات و ارتباطاتی که با کلمات دیگر دارند، می توانند جهت معنای الفاظ را تغییر دهند. برای بیان مفاهیم مختلف، باید جملات و کلمات نیز به گونه های مختلفی شکل گیرند تا اراده و انتقال این مفاهیم ذهنی به درستی صورت پذیرد. موضوع مورد بحث ما در این بخش، نقش حروف و شیوهی حضور آنها در طنزپردازی است.

«شخصیت حرف را نباید از نظر دور داشت. بعضی از حروف برحسب آن که چه مقدار تیزی یا حدت داشته باشند، و در کنار چه حروف دیگر جای گیرند، و نیز برحسب آن که چه تکیه یا فراز و فرودی به آنها داده شود، برجستگی خاصی در کلام به خود می گیرند. برعکس، بعضی حروف پریده رنگ ترند، یعنی حکم ملاط پیدا می کنند، تکیه گاه و خدمتگزار حروف دسته ی نخست می گردند، و سرانجام این آمیزش هر دوست که در نرمی و درشتی و زبری و بمی، مانند

آلت‌های متعدد موسیقی، مجموعه‌ی آهنگ را به هستی می‌آورد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۱۹۹).

شاهد آن نیست که مویی و میان‌ی دارد

بنده‌ی طلعت آن باش که آن‌ی دارد

(۱۲۵/۱)

می‌دانیم که اصطلاح «آن» همان لطیفه‌ی نهانی و رمز جذآبیت و گیرایی است که هر زیارویی از آن بهره‌مند نیست. حرف «ی» در «مویی»، «میانی» و «آنی» به کار رفته است. مو و میان، از نشانه‌های زیبایی و دل‌ربایی شاهدان هستند و می‌بینیم که حافظ، هر دو را بی‌ارزش و خوار می‌شمارد؛ به عبارتی، اضافه شدن «ی» به «مو» و «میان»، آن‌ها را از زیبایی انداخته است و در عوض، وقتی که به «آن» اضافه می‌شود، آن را هرچه بیشتر و زیباتر، با آب‌وتاب و دلخواه نشان می‌دهد؛ یعنی: شاهد، آن کسی نیست که مو و میان زیبایی داشته باشد، چون این هر دو در مقایسه با آن جذآبیت و لطایف نهانی ارزش‌مند، پوچ و زشت به نظر می‌آیند؛ «ی» در «مویی و میانی» برای تحقیر و در «آنی» برای تعظیم آمده است.

زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز

تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد

(۱۵۸/۳)

در مصراع اول، پنج بار حرف «و» به کار رفته است که به صورت زیر تفکیک می‌شوند:

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

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

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

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

۵ - «مستی» و «نیاز»: در معنی عطف و بیان سنخیت 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 (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۳۶۸). مفهوم قابل درک از مصراع دوم، این است که مخاطب حافظ، سر عنایت و سازگاری با مستی و نیاز حافظ دارد و این حالت را بر عجب و نماز متظاهران‌ه‌ی زاهد ریاکار ترجیح می‌دهد.

۲. طنز خوانش (دگر خوانی)

برخی از اشعار حافظ، این قابلیت را دارند که با بیش از یک نوع قراءت، خوانده شوند، یعنی هر بار می‌توان یک بیت را با تغییر تکیه، مکث و... به گونه‌ای خواند که معنای متفاوت و درستی از آن برآید و همین امر می‌تواند به وجود آورنده‌ی طنزهای جالبی باشد:

گر رنج پیش آید و گر راحت ای حکیم

نسبت مکن به غیر که اینها خدا کند

(۱۸۶/۴)

برای درک مفهوم‌های دوگانه‌ی بیت، باید منظور از واژه‌ی «غیر» روشن شود. اگر منظور از آن، «خدا» باشد، بیت چنین تعبیر می‌شود: هر چه از رنج و راحت، سر راه تو قرار بگیرد، نتیجه‌ی اعمال خودت است و خداوند، در این امور دخالت نمی‌کند. «این‌ها را به غیر از خود به کسی نسبت مده و مگو که خدا مسبب آن‌هاست. به بیانی دیگر ای حکیم رنج و راحت نتیجه‌ی کار خود تو است، کار غیر از تو (از جمله خدا) نیست» (اهور، ۱۳۶۸: ۱۹).

اما در خوانش دوم، معنایی در جهت عکس این تعبیر خودنمایی می‌کند، از این قرار: رنج و راحت، در قدرت اراده‌ی الهی است و تو، ای حکیم! آن را به دیگران و به غیر از خدا نسبت مده. «معنای این بیت ملهم از این آیه‌ی کریمه، یا مطابق با آن است: وان تصبهم حسنة یقولوا هذه من عندالله و ان تصبهم سيئة یقولوا هذه من عندك. قل كل من عندالله (اگر امر خوشایندی برای آنان پیش آید، گویند از خداوند است، و چون امر ناگواری پیش آید گویند از جانب تست، بگو همه از جانب خداوند است. - نساء بخشی از آیه ۷۸). حافظ مطابق مفهوم این آیه بر آن است که رنج و راحت، سود و زیان، زشت و زیبا، و خلاصه هر آنچه خوشایند و ناخوشایند، از یک مبدأ صادر می‌شود و هر دو را از خداوند باید دانست. این تلقی حاکی از گرایش و نگرش اشعری حافظ است» (خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۶۸۸).

بیت مذکور - از لحاظ شیوه‌ی کار نه از لحاظ مفهوم - شبیه بیت زیر است:

بگیر طره‌ی مه‌چهره‌ای و قصه مخوان

که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است

(۴۵/۵)

در این بیت هم، باید ابتدا مشخص کنیم که حرف «که» از لحاظ معنایی، مربوط به مصراع اول است یا دوم. در خوانش نخست، یعنی طره‌ی زیبارویی را بگیر و سخن‌درازی مکن، و بدان که سعادت و نحوست از تأثیر ستارگان است - که البته این قراءت باعث فساد معنای بیت

می‌شود - و در خوانش دوم، یعنی طره‌ی مه‌چهره‌ای را بگیر و قصه‌ مخوان و مهمل مباح و این سخن را مگو که سعد و نحس، از تأثیر زهره و زحل است، سعادت و نحس هیچ ربطی به ستارگان ندارد.

من رند و عاشق در موسم گل

آن‌گاه توبه استغفرالله

(۴۱۸/۴)

لحن قراءت شعر، دوخوانشی بودن آن را مشخص می‌سازد. در خوانش اول، حافظ می‌گوید که من رند عاشق، در موسم گل، خاطر م به هزاران گناه موسوس می‌شود، پس باید توبه کنم و «استغفرالله» همان توبه‌ی حافظ است - باتوجه به سوابقی که از حافظ سراغ داریم، این معنی به دور از رندی اوست - اما در خوانش دوم، حافظ می‌گوید منی که ادعای 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 توبه‌ی در موسم گل، توبه می‌کند.

خمها همه در جوش و خروشدن ز مستی

وان می‌که در آنجاست حقیقت نه مجاز است

(۴۰/۲)

در این بیت هم، با قرار دادن یک ویرگول، قبل و یا بعد از «نه» دو خوانش متفاوت و دو معنی 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 حتی در معرفی نظر و ایده‌ی خودش هم، ابهام و طنز به کار می‌برد. و باز هم در قراءت 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 می، حقیقتاً، مجازی نیست و در نتیجه، حقیقی است؛ و دیگری این که تکیه بر هجای آغازین «حقیقت» باشد تا در همان معنی خودش به کار رود و در تعبیری که در خوانش دوم به آن اشاره کردیم.

۳. متناقض نما (پارادوکس)

«از خاصیت معهود چیزی، نتیجه‌ی عکس گرفتن، خواننده را غافلگیر و شگفت‌زده می‌کند؛ زیرا برخلاف انتظار او بوده، و این جزو عناصر لذت‌انگیز هنر شناخته شده است. ضد نیز به طور کلی، در انگیزش تداعی، همان کار تشابه را انجام می‌دهد، یعنی موجب فراخواندن مفهوم دیگری می‌گردد که معارض اوست» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۵۲).

تا شدم حلقه به گوش در میخانه‌ی 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 به گوش در میخانه‌ی عشق به شمار می‌آید که همین مطلب، پارادوکسی خفیف دارد؛ اما حضور چشم‌گیر و چشم‌نواز آن، در شیوه‌ی جمله‌ی غم است که با تبریک و تهنیت همراه است و به مبارک باد حافظ می‌آید.

یکی دیگر از فضاهای شعری که حافظ، به مدد پارادوکس، طنز مطلب را می‌رساند، شرح دوری از معشوق و هجر و فراق اوست:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد

یعنی از وصل تو اش نیست بجز باد به دست

(۲۴/۷)

می‌دانیم که از خصوصیات سلیمان نبی(ع) یکی این بود که باد، تحت امر و فرمان او بود. حافظ در مصراع اول، تصویری به دست می‌دهد که انگار از دولت عشق، بهره‌ی فراوانی نصیب او شده است، چرا که هم از «دولت» اسم می‌آورد که با بار معنایی خودش، همین گمان را به وجود می‌آورد و هم می‌گوید که به یمن و برکت آن، برای خودش سلیمانی شده است. اما در مصراع دوم آن چنان فضای این تصویر را درهم می‌شکند که خواننده تا مدتی سردرگم و متحیر می‌شود. شاعر از میان تمام داشته‌های سلیمان(ع) تنها «باد به دست بودن» او را مد نظر قرار می‌دهد که خود، کنایه‌ای ایهام‌گونه است که تعبیر دوگانه‌ی آن، به پارادوکس می‌انجامد؛ زیرا هم به این معنی است که بر باد فرمان دارد و هم این که هیچ چیزی در دست ندارد و هیچ بهره و نصیبی نبرده است. این عبارت، در ارتباط با سلیمان(ع) قدرت او را و در ارتباط با حافظ، تهی‌دستی و بی‌نصیبی‌اش از وصال را می‌رساند. واژه‌ی «یعنی» در اول مصراع دوم، به خوبی این مفهوم را القاء می‌کند که این مصراع، تعبیر و توجیه و شرح مصراع اول است و این که حافظ از ذکر آن، منظور خاصی داشته است.

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من

کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

(۳۱۹/۵)

پارادوکس و تجمع هنری اضداد، یکی از بارزترین نمونه‌های هنجارگریزی و «خلاف‌آمد عادت» است. در این بیت، حافظ، خواننده را به عادت‌ستیزی رهنمون می‌شود و آن را

سبب کامروایی می‌داند و جالب این که خود شاعر، در همین بیت، تبلیغ هنجار گریزی و عادت‌ستیزی را هنجار گریزانه ارایه می‌دهد؛ چرا که کسب جمعیت کردن از پریشانی، خودش نمونه‌ی زیبایی از همین مفهوم است. «جمعیت» در نقطه‌ی مقابل «پریشانی» است و حافظ، این دو قطب متضاد را در یک نقطه‌ی اشتراک و تلاقی، به هم می‌رساند. «در آثار صوفیه و شاعران عارف، از جمله حافظ، همواره اصطلاح جمع و تفرقه به مثابه دو پدیده‌ی متضاد به کار رفته است که با وجود یکی، حضور دیگری منتفی خواهد بود. حافظ می‌گوید: ز فکر تفرقه باز آی تا شوی مجموع / به حکم آنکه چو شد اهرمن سروش آمد. ولی نکته‌ی جالب در بیت مورد بحث این است که حافظ برعکس شیوه‌ی مرسوم، میان این دو حال رابطه‌ی علیت ایجاد می‌کند. جمعیت را معلول پریشانی می‌داند: «کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم» که کاملاً بی‌سابقه است و خود نوعی خلاف‌آمد عادت» (رزاز، ۱۳۸۳: ۲۵۱ - ۲۵۲).

کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش

که دگر می‌خورم بی رخ بزم‌آرائی
(۴۹۰/۳)

حافظ، در همین آغاز کار، در طنزی زیرکانه، یک تعبیر متناقض را ارایه می‌دهد و آن هم توبه 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 قاموسی، بُت و نمادی از کفر است؛ و این در حالی است که توبه‌فرمای حافظ، همین صنم است. «توبه در حقیقت، نقیض یا (اگر بخواهیم اصطلاح را درست‌تر به کار ببریم) متضاد هویت صنم باده‌فروش است، ولی در بیان هنری حافظ، توبه بر دست همین صنم باده‌فروش (اجتماع نقیضین یا ضدین) که محال است حاصل شده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱۸ با اختصار).

اما حافظ، کا را در همین جا به پایان نمی‌رساند و در دل این طنز، طنز دیگری می‌آفریند و آن هم موضوع توبه است و اکنون که توبه‌فرمای حافظ مشخص شده است، باید دید که از چه چیزی توبه می‌کند. حافظ در نهایت هنرمندی و طنزپردازی، می‌گوید که توبه و عهد می‌کنم که از این پس، هر جا که یک زیباروی بزم‌آرای حضور نداشته باشد، می‌خورم؛ یعنی هر جا که باده‌نوشی کنم، باید حتماً یک ساقی زیبارو هم حضور داشته باشد. مفهوم این طنز، در نمونه‌های زیر هم تکرار شده است:

فتوی پیر مغان دارم و قولیست قدیم

که حرامست می آنجا که نه یارست ندیم

(۳۶۷/۱)

«حافظ وقتی آینه‌ی تمام‌نمای نیازهای هنری و روحانی انسان و انسانیت می‌شود که «خرقه‌ی 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، گوشه‌ی تاج سلطنت می‌شکند» و «در لباس فقر، کار اهل دولت می‌کند» و «سجاده را به می، رنگین می‌کند» و ستایشگر کسانی می‌شود که «ذکر تسبیح ملک در حلقه‌ی زَنار» دارند و «خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۳۲ - ۴۳۳).

۴. تجاهل العارف

یکی از روش‌های حافظ در طنزپردازی، تجاهل و خود را به بی‌خبری و ناآگاهی زدن و ساده‌نمایی است.

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر

که در نقاب زجاجی و پرده‌ی عنیبست

(۶۴/۶)

دختر رز، استعاره‌ای زیبا از شراب است و نقاب زجاجی، همان شیشه یا ظرف شیشه‌ای و پرده‌ی عنیبی، همان انگور است که شراب از آن به دست می‌آید و کلمات زجاجی و عنیبی، علاوه بر این که در ارتباط با «نور چشم» در مصراع اول، 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 عنیبیه (که از اجزای چشم هستند) و زجاج و عنب (در معنای ظرف شیشه‌ای شراب و انگور) به کار برده است، در لفافه‌ی عزیزی و ارزشمندی و نورچشمی باده را هم رسانده است» (سمیعی، ۱۳۷۲: ۷۴).

دی عزیزی گفت حافظ می‌خورد پنهان شراب

ای عزیز من نه عیب آن به که پنهانی بود

(۲۱۸/۹)

حافظ در این بیت، به شیوه‌ی معاندین با خود آن‌ها برخورد می‌کند، در عین حال که شراب‌خواری خود را نه انکار و نه تصدیق می‌کند، به عیب‌جوی متظاهر که به صورت «عزیز» - البته 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، می‌گویید 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 حرام است، چه پنهان و چه آشکار و در عذری که می‌آورد اصل مطلب را انکار نمی‌کند» (ناتل خانلری، ۱۳۶۹: ۲۶۱).

۵. حسن تعلیل

چنگ خمیده‌قامت می‌خواندت به عشرت

بشنو که پسند 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 تجربه‌ی سالیان دراز، پیکرش را خم کرده است؛ طبیعی است که نصیحت و پند چنین سال‌خورد 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 مشخص است که گفته و نصیحت و پندش، چیزی به جز عشرت و گذران 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:

می‌ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت

خوش بگذران و بشنو ازین پیر منحنی

(۴۷۹/۵)

در نمونه‌ی اخیر، علاوه بر مواردی که گفته شد، این نکته هم قابل توجه است که چنگ، سر به کنار گوش حافظ می‌آورد و انگار می‌خواهد مطلب مهمی 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 کنار گوش نوازنده قرار می‌گیرد.

شد حلقه قامت من تا بعد از این رقیبت

زین در دگر نراند ما را به هیچ بابی

(۴۳۲/۳)

می‌دانیم که حلقه‌ی 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 همیشگی‌اش را بر در یار، به حلقه تشبیه می‌کند و برای جلوگیری از مزاحمت رقیب، به این طریق، حسن تعلیل می‌کند.

در ضمن، نباید از ایهام جالب به کاررفته در «باب» غافل شویم که حافظ، با به کارگیری این واژه، از طرفی می‌گوید که رقیب، ما را به هیچ در دیگری نراند؛ و هم این که به هیچ نحوی از انحاء، و به هیچ بهانه‌ای ما را به دیگران حواله ننماید.

۶. عذر بدتر از گناه

در شب قدر ار صبحی کرده‌ام عیبم مکن

سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود

(۲۰۶/۹)

صبحی کردن و باده‌ی صبح‌گاهی نوشیدن، به خودی خود، جرم محسوب می‌شود، آن هم در چه وقتی؟ در شب قدر! همین مطلب تا همین جا به اندازه‌ی کافی، حافظ را مورد هجوم مدعیان 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 منزل آمد و جام باده هم بالای طاقِ اتاق قرار داشت، هر کس دیگری هم بود همین کار را می‌کرد؛ و به این طریق، برملا می‌سازد که نه تنها در شب قدر صبحی کرده است، بلکه یارش - آن هم در حالت مستی - به بالین او آمده است.

رشته‌ی تسبیح اگر بگسست معذورم بدار

دستم اندر دامن ساقی سیمین ساق بود

(۲۰۶/۸)

در این بیت هم، شوخ‌طبعی حافظ به اصطلاح گل کرده است و در عذر از هم پاره‌شدن تسبیحش، می‌گوید که دستم در دامن ساقی سیمین ساق بود؛ یعنی هم رشته‌ی 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!

۷. لحن استهزاء آمیز و استعاره‌ی عنادی و تهگمیه

«لحن عنادی و استهزاء آمیز خواجه که در حقیقت تظاهر لفظی و بیانی مشرب ملامتی و قلندری او بشمار می‌رود، ناشی از مجموع عقاید و آراء و اخلاقیات خواجه است و از مشرب عمیق و وسیع انتقادی و شخصیت بت‌شکن و سنت‌برانداز او سرچشمه می‌گیرد» (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۱۰۷ با اندکی تغییر).

حافظ، در بسیاری موارد، از رهگذر تهکم و استهزاء، به طنز می‌پردازد و شخصیت 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 توجه به معانی مجازی (مخصوصاً به علاقه‌ی تضاد)، با انواعی از استعاره‌های عنادیه و تهکمیّه 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، قربانی خود را بدون ناسزاگویی، و در قالبی به ظاهر محترمانه، آن گونه که زشت و بد است، معرفی می‌کند.

ناصرحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق

برو ای خواجه‌ی عاقل هنری بهتر ازین

(۴۰۴/۴)

در نمونه‌ی فوق، ناصرح را با ذکر واژه‌ی «عاقل»، نادان و بی‌عقل معرفی می‌کند.

من ارچه عاشقم و رند ومست و نامه‌سیاه

هزار شکر که یاران شهر بی‌گنهند

(۲۰۱/۲)

بی‌گناهی یاران شهر، و گناه‌کاری و نامه‌سیاهی حافظ عاشق رند، جای خود را عوض می‌کنند و حافظ، بر خلاف ادعای همشهریانی که او را مست و نامه‌سیاه می‌خوانند و خود را بی‌گناه، آن‌ها را گناه‌کار می‌داند. این شیوه‌ی 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 واژه‌ی «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، حتی گاهی با او هم به زبان طنز سخن می‌گوید. واژه‌ی «صواب» هرچند اشتیاق حافظ را برای مورد هدف قرار گرفتنش توسط غمزه‌ی معشوق، نشان می‌دهد، اما 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. شبیه این حالت، در بیت زیر هم دیده می‌شود:

غمزه‌ی شوخ تو خونم به خطا می‌ریزد

فرصت‌ش باد که خوش فکر صوابی دارد
(۱۲۴/۵)

۸. ایهام و ابهام

«ایهام و ابهام 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 شاعرانه‌ی آن است و هم از جهت رندی کردن در شعر، یعنی مقصود غایی خود را از «چشم نامحرم» پنهان داشتن» (آشوری، ۱۳۸۱: ۳۶۰).

«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 لذتی که ما از بیان ایهامی می‌بریم، از نظرگاه روان‌شناسی فردی، پاسخی است که این گونه از بیان، نسبت به اراده‌ی معطوف به آزادی - که نهفته در وجود ماست - به ما می‌دهد و درحقیقت میدانی می‌شود برای تجلی این میل به آزادی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۳۴).

۸-۱. ایهام توازی

آن دم که به یک خنده دهم جان چو صراحی

مستان تو خواهم که گزارند نمازم
(۳۳۴/۴)

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 «خنده‌ی عاشق» است.

۲- در معنی «در مقابل» و «دربرابر»: یعنی در مقابل یک خنده‌ی معشوق، جان می‌دهم و در این صورت، عاشق حاضر است که در برابر یک خنده‌ی یار و به ازای لطف او و در جواب تفقدش، جان خود را نثار کند، گویای «خنده‌ی معشوق» است.

وقتی صراحی از شراب خالی می‌شود، صدایی شبیه قُلُقُل و قهقهه مانند درمی‌دهد که در خیال نازک شاعر، گویا صراحی هم در عین خنده، جاننش - که همان شراب باشد - از بدنش خارج می‌شود و از این جهت به عاشق شعر ما شبیه است.

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

۱- عاشقان سرمست و بی‌خود که هواخواه معشوق‌اند.

۲- چشمان مست و خمار معشوق.

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

۱- در رابطه با چشمان مست: نمازگزاردن 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 مقایسه‌ی حالت رکوع نمازگزار و چشم معشوق می‌توان چشم برهم‌نهادن را تصور کرد که در این صورت، اشاره به پایین نهادن پلک چشم است؛ یعنی معشوق، با اشاره‌ی 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 میت تعبیر کرد که در آن، رکوع و سجود وجود ندارد؛ این تصویر هم می‌تواند در مورد چشم، به نگاه کردن و نظاره‌ی 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 این که 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 همه‌ی آن‌ها عاشق‌ترم. و در حالت دیگر، می‌گوید که من در حال جان دادن هستم و آن‌ها باید بر جنازه‌ی من نماز میت بخوانند. در ضمن تمام این مطالب، عاشق در جان دادن به صراحی شبیه است - که ذکر آن رفت - و معشوق در باز و بسته کردن چشمش به صراحی شباهت دارد و نیز به عاشقان 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 و راست شدن صراحی هنگام ریختن باده هم، به خم و راست شدن هواداران مست در هنگام تعظیم و تکریم شباهت دارد.

۸-۲. ایهام کنایی

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 - در تعبیری کنایی: به خم بگویید به دنبال کار خودش برود، چرا که ما به واسطه‌ی مست‌شدن از خیال یار، نیازی به او نداریم.
- ۲ - برای آن که شراب در خم تخمیر شود و برسد، باید سرخم را بگیرند؛ حافظ هم می‌گوید که خم، هر چه زودتر، شراب را پخته سازد.
- ۳ ° خم‌خانه، خراب شده است و دارد ویران می‌شود و حافظ به خم می‌گوید که مواظب سرش باشد تا نشکند!

۸-۳. ایهام استخدام

من که از آتش دل چون خم می درجوشم

مهر بر لب زده خون می خورم و خاموشم
(۳۴۰/۱)

- آتش‌دل: در رابطه با حافظ، اندوه و رنج درونی را نشان می‌دهد و در رابطه با خم حرارت و گرمای شراب را درون آن نشان می‌دهد.
- در جوش بودن: در رابطه با حافظ، گویای غم و اندوه شدید است و در رابطه با خم، جوشیدن و جوشش شراب را که حاصل از تخمیر آن است، نشان می‌دهد.
- مهر بر لب زدن: در پیوند با حافظ، سخن نگفتن او را می‌رساند و در پیوند با خم، مهر و موم‌شدن دهانه‌های آن را نشان می‌دهد.
- خون خوردن: در پیوند با حافظ، خون خوردن و رنج و اندوه را می‌رساند و در پیوند با خم، به شراب سرخ‌رنگ و خون‌مانندی اشاره دارد که در آن جای دارد و جذب دیواره‌ها و جدار آن می‌شود.
- خاموش بودن: در ارتباط با حافظ، ناله و فریاد نکردن و صبر را می‌رساند و در ارتباط با خم، به بی‌صدایی ذاتی و عدم توانایی آن در سخن‌گفتن اشاره دارد (ر.ک: راستگو، ۱۳۷۹: ۳۳۷).

۸ - ۴. ایهام تناسب

من که قول ناصحان را خواندمی قول رباب

گوشمالی دیدم از هجران که اینم پند بس
(۲۶۷/۴)

«گوشمال» در معنای تنبیه و شکنجه به کار رفته است و با توجه به «قول» و «رباب» که اصطلاحات موسیقایی هستند، یکی دیگر از اصطلاحات موسیقی را به ذهن می‌رساند. «گوشمال» به کوک کردن برخی سازهای زهی گفته می‌شود که در این جا، معنی مقصود نیست.

۸ - ۵. ایهام تضاد

بیا که قصر امل سخت سست بنیادست

بیار باده که بنیاد عمر بر بادست
(۳۷/۱)

«قصر» به معنای کوشک و کاخ به کار رفته است که معنای دیگرش، کوتاهی است و «امل» هم به معنای آرزو به کار رفته است که در تعبیر دیگرش، درازی عمر و طولانی بودن آن را نشان می‌دهد. «قصر امل» یک عبارت تشبیهی است به معنی کاخ آرزو. در حالی که اگر معانی دوم کلمات را در نظر بگیریم، در تضاد با هم هستند و از آن جا که به صورت ترکیبی آمده‌اند، «کوتاهی درازی» را می‌سازند که پارادوکس جالبی هم هست. در ضمن، می‌بینیم که «سخت» به معنی بسیار، به عنوان قید برای «سست بنیاد» به کار رفته است؛ در حالی که معانی اصلی آن‌ها در تضاد با هم است. 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 (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۹۰).

۸ - ۶. ایهام اشاری

چو گفتمش که دلم را نگاه‌دار چه گفت

ز دست بنده چه خیزد خدا نگه دارد
(۱۲۲/۶)

در این نمونه، حافظ از معشوق، تقاضای وصال می‌کند و معشوق، حافظ را مورد طنز قرار می‌دهد و جوابی زندانه به او می‌دهد و می‌گوید که من چه کاره‌ام! خدا دلت را نگاه دارد. «خدا نگه دارد» به خداحافظی و وداع و عدم قبول خواسته‌ی حافظ هم اشاره دارد.

زلف تو مرا عمر درازست ولی نیست

در دست سر مویی از آن زلف درازم

(۳۳۴/۲)

این بیت هم، علاوه بر معنای اصلی‌اش، به درازی زلف یار اشاره می‌کند که حافظ از آن بی‌بهره است و در ضمن، اشاره‌ی لطیف و جالبی هم دارد به این که کف دست، مو ندارد.

۹. نذر ناصالح و قضای نابجا

«از باورشکنی‌های دیگر حافظ «نذر ناصالح» است. یعنی نذر به می‌خواری و می‌کند نشینی به جای نذر انجام اعمال صالح و نیک» (مظفری، ۱۳۸۱: ۱۸۶):

نذر کردم گر ازین غم بدر آیم روزی

تا در می‌کند شادان و غزل‌خوان بروم

(۳۵۹/۶)

زین سفر گر به سلامت به وطن باز رسم

نذر کردم که هم از راه به می‌خانه روم

(۳۶۰/۲)

در بیت زیر هم می‌بینیم که حافظ، عمری را که به دور از حضور صراحی و جام باده به سر شده 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

(۸۴/۲)

۱۰. اعداد و ارقام و نقش آن‌ها 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 عددی مفاهیم هم طنز و رندی به کار می‌گیرد.

می دو ساله و محبوب چارده ساله

همین بس است مرا صحبت صغیر و کبیر

(۲۵۶/۱۰)

حافظ، می را دو ساله و محبوب را چهارده ساله معرفی 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، اما در این بیت، می‌بینیم که جای این دو عوض شده است؛ چرا که محبوب، حتی اگر چهارده سال هم داشته باشد، از لحاظ سنی نسبتاً صغیر است و شراب، اگر دو سال بماند، شراب کبیر و پخته‌ای به حساب می‌آید. به عبارتی، عدد «دو» هر چند در مقایسه‌ی 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 شیوه‌ی به کارگیری اعداد و ارقام در طنزپردازی هستند که تأملی 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

(۲۱۴/۲)

زلفت هزار دل به یکی تاره مو بیست

راه هزار چاره‌گر از چار سو بیست

(۳۰/۱)

مفروش عطر عقل به هندوی زلف ما

کانجا هزار نافه‌ی مشکین به نیم جو

(۴۰۶/۳)

وگر کنم طلب نیم بوسه صد افسوس

ز حقه‌ی دهنش چون شکر فرو ریزد

(۱۵۵/۳)

آسمان گو مفروش این عظمت کاندرا عشق

خرمن مه به جوی خوشه‌ی پروین به دو جو

(۴۰۷/۷)

۱۱. معشوق و حافظ

حافظ، گاهی روابط عاشقانه و ابراز نیاز عاشق و ادای ناز معشوق را دست‌آویزی برای طنزپردازی قرار می‌دهد و درست‌تر بگوییم، از طنز کمک می‌گیرد تا این حالات عاشقانه و حرص و ولع عاشق در راه وصال و امتناع و ناز دلبرانه‌ی 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:

گفتم کیم دهان و لب‌ت کامران کنند

گفتا به چشم هر چه تو گویی چنان کنند

گفتم خراج مصر طلب می‌کند لب‌ت

گفتا درین معامله کمتر زیان کنند

گفتم به نقطه‌ی دهن‌ت خود که برد راه

گفت این حکایتیست که با نکته‌دان کنند

گفتم صنم‌پرست مشو با صمد نشین

گفتا به کوی عشق همین و همان کنند

گفتم هوای میکده غم می‌برد ز دل

گفتا خوش آن کسان که دلی شادمان کنند

گفتم شراب‌وخرقه نه آیین مذهب‌است

گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند

گفتم ز لعل نوش لبان پیر را چه سود

گفتا به بوسه‌ی شکرینش جوان کنند

گفتم که خواجه‌کی به‌سر حجله‌می‌رود

گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند

گفتم دعای دولت او ورد حافظ است

گفت این دعا ملایک هفت آسمان کنند

(۱۹۸)

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 جنبه‌ی ادبی داشته باشد، یعنی در آن نکته‌ای و هنری باشد. در سؤال و جواب، پرسش‌کننده محکوم و مجاب می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۲۷) و یکی از زیباترین نمونه‌های آن، غزل مشهور زیر است:

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید

گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز

گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید

گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم

گفتا که شبرو است او از راه دیگر آید

گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد

گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید

گفتم خوشا هوائی کز باد صبح خیزد

گفتا خنک نسیمی کز کوی دلبر آید

گفتم که نوش لعلت ما را به آرزو کشت

گفتا تو بندگی کن کو بنده‌پرور آید

گفتم دل رحیمت کی عزم صلح دارد

گفتا مگویی با کس تا وقت آن درآید

گفتم زمان عشرت دیدی که چون سرآمد

گفتا خموش حافظ کاین غصّه هم سرآید

(۲۳۱)

گاهی اوقات - چنان که در نمونه‌های فوق هم دیدیم - طنز، متوجه 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:

چو نقطه گفتمش اندر میان دایره آی

به خنده گفت که ای حافظ این چه پرگاری

(۴۴۳/۷)

«شاعر دلدار را دعوت می‌کند که به میان جمع بیاید تا عاشقان گرد او حلقه زنند و این دعوت را با تشبیه و تمثیل نقطه و دایره انجام می‌دهد. معشوق کلمه‌ی پرگار را که یکی از معانی آن هوس و میل است می‌گیرد و به همان تعبیر شاعر جواب می‌دهد که آرزوی باطل دارد» (ناتل خانلری، ۱۳۶۹: ۲۶۳ - ۲۶۴).

گاهی هم، معشوق برای این که حافظ را سر بدواند، خود را به تجاهل می‌زند:

گفتم آه از دل دیوانه‌ی حافظ بی تو

زیر لب خنده‌زنان گفت که دیوانه‌ی کیست

(۶۷/۷)

و گاهی، جواب‌های رندانه‌ی معشوق، حتی حافظ را هم دچار سردرگمی می‌کند:

ز دست جور تو گفتم ز شهر خواهیم رفت

به خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست

(۳۲/۷)

گفت خود دادی به ما دل حافظا

ما محصل بر کسی نگماشتیم

(۳۶۹/۷)

۱۲. حافظ و معشوق

دوش می‌گفت که فردا بدهم کام دلت

سببی ساز خدایا که پشیمان نشود

(۲۲۷/۶)

این بیت، اندکی جای تأمل دارد. حافظ می‌گوید: که معشوقش، «دیروز» گفته است که «فردا» کام دلت را می‌دهم؛ در حقیقت، زمان وعده‌ی او فرارسیده، چرا که فردای دیروز، همانا امروز است، اما 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 وعده‌ی معشوق، مسأله‌ای غیرممکن است و مستلزم سبب‌سازی الهی و دخالت نیروهای معنوی می‌باشد.

در نمونه‌های زیر هم می‌بینیم که خلف وعده‌ی 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

(۳۰۱/۴)

گویی بدهم کامت و جانم بستانم

ترسم ندهی کامم و جانم بستانی

(۴۷۵/۵)

صد بار بگفتی که دهم زان دهنتم کام

چون سوسن آزاده چرا جمله‌زبانی

(۴۷۵/۴)

دی وعده داد و صلح و در سر شراب داشت

امروز تا چه گوید و بازش چه در سر است

(۳۹/۶)

تا این جا، ناز و عتاب معشوق و طنز او را در حق 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، اما همواره لطیف و ملایم و به دور از گزند و صدمه، معشوقش را مورد خطاب قرار دهد. در مواقعی که حافظ در مقابل معشوق، عرضه‌ی 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 این جا یعنی دل بی‌رحم تو هیچ کوتاهی در کشتن من نمی‌کرد. این کلمه غالباً در تداول به معنی گناه می‌آید، مثلاً گفته می‌شود «من در فلان قتل تقصیر نداشتم» و مراد این است که: گناهکار نبودم اما معنی دقیق جمله، درست عکس مراد گوینده است» (رکن، ۱۳۷۵: ۲۶۴).

می‌کند حافظ دعایی بشنو آمینی بگو

روزی ما باد لعل شکرافشان شما

(۱۲/۱۰)

در بیت بالا، برآورنده‌ی حاجت حافظ، خود دلدار است؛ چرا که حافظ از لعل شکرافشان او روزی می‌خواهد و با این حال، در حسن طلبی استادانه، از خود او توقع آمین گفتن دارد. گاهی هم حافظ در خواسته‌ها و آرزوهایش، دچار نوعی افزون‌خواهی رندانه می‌شود:

پنهان ز حاسدان به خودم خوان که منعمان

خیر نهمان برای رضای خدا کنند

(۱۹۶/۱۱)

و این افزون‌خواهی و زیاده‌طلبی را، کاملاً رندانه و نامحسوس، در بیت زیر به اوج می‌رساند:
به جرعه‌ی تو سرم مست گشت نوشت باد

خود از کدام خم است اینکه در سبو داری

(۴۴۶/۵)

شاعر، ابتدا از «جرعه» سخن می‌گوید که معشوق، در حق 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 نشان «خم» و «سبو» را از معشوقش می‌گیرد؛ گویا طعم این جرعه به کامش خوش آمده که هوس 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 حتی بسیار محترمانه، او را تهدید هم می‌کند:

باغبان همچو نسیمم ز در خویش مران

کاب گلزار تو از اشک چو گلنار من است

(۵۱/۶)

ستم از غمزه میاموز که در مذهب عشق

هر عمل اجری و هر کرده جزائی دارد

(۱۲۳/۷)

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

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو

که کس نگشودو نگشاید به حکمت این معما را

(۳/۸)

۱۳- ۱. جوهر فرد

بعد از اینم نبود شایبه در جوهر فرد

که دهان تو درین نکته خوش استدالیست

(۶۸/۵)

«در مورد عقیده به جزء لا یتجزی یا جوهر فرد در فلسفه قدیم همیشه میان فلاسفه مشاجره بوده است. این عقیده از طریق فلسفه‌ی اسلامی به ادبیات فارسی نیز وارد شده و در این که آیا اشیاء در تقسیم به جزء لا یتجزی می‌رسند یا تا بی‌نهایت قابل تجزیه هستند، همیشه شائبه‌ی شک و تردید وجود داشته است. ولی حافظ با توسل به عشق عارفانه از مواجهه یا این مسأله تن می‌زند و با گریزی زیبا به سوی عشق و زیبایی، جواب فلسفه را می‌دهد» (هروی، ۱۳۶۸، ۱۹۲-۱۹۳).

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 مسأله‌ی مهمی 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)

۱۳- ۲. خلق از عدم

میان او که خدا آفریده است از هیچ

دقیقه‌ایست که هیچ آفریده نگشادست

(۳۵/۲)

در این بیت، شاعر، معشوق زیبااندامی را توصیف می‌کند که کمرش، از بس باریک و شکیل است، گویا از هیچ ساخته شده‌است و در مصراع دوم، به بکر بودن این موجود و دست‌نخورده بودنش هم اشاره می‌کند؛ اما در عین حال به یکی از پرچنگال‌ترین مسایل فلسفی و کلامی بشر هم می‌پردازد.

«به اجماع همه‌ی ادیان الهی و همه‌ی ادیان آسمانی، عالم مخلوق است، خداوند هم خالق است «خالق السموات و الأرض» بنابراین متکلمین ادیان، به مخلوق بودن عالم اعتقاد دارند، اما فیلسوف به عنوان فیلسوف اساساً به خلقت معتقد نیست و می‌گوید خلقت امتناع عقلی دارد. زیرا خلقت از عدم به وجود آمدن است. فیلسوف می‌گوید از نیستی به هستی هیچ چیز نمی‌آید. نه از هستی به نیستی راه است، نه از نیستی به هستی راه است و این است معنی امتناع عقلی، که اصل اولیه‌ی اندیشه در نظر فلاسفه است. اما حکیمانی چون ابن‌سینا و فارابی که مسلمان هم بودند، سعی می‌کردند که میان خلق دینی و امتناع خلق از نظر فلسفی طریقی بجویند به همین خاطر طریقی افاضه را مطرح کردند که خداوند افاضه می‌کند. افاضه خلق از عدم نیست، بلکه از منبع فیض تراوش می‌کند. حافظ وقتی از اندیشه‌های میرسیدشریف و دیگران به خوبی مطلع بوده، خوب می‌دانسته که این جا 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 میرسیدشریف و ابوحماد غزالی راضی نبوده است. پس رندانه بی آنکه 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: ۱۱۸-۱۱۹).

۱۳ - ۳ . دور و تسلسل

ساقیا در گردش ساغر تعلل تا به چند

دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش

(۲۷۶/۷)

«دور» عبارت است از این که دو چیز برای همدیگر علت باشند، با واسطه یا بدون واسطه که همان مصرح و مضمحل است و «تسلسل» امتداد بی‌پایان زنجیره‌ای است که حلقه‌های آن به عنوان علت و معلول یا سابق و مسبوق ترتیب یافته باشند (ر.ک: احمدیان، ۲۴۶: ۱۳۸۱). در این مورد هم می‌بینیم که شاعر فارغ از مفهوم کلامی دور و تسلسل،

این اصطلاح را در بزم باده‌گساری و با معنایی کاملاً متفاوت و با حسن طلبی زندانه به‌کار می‌برد.

۱۳-۴. قضا و قدر / جبر و اختیار

می بده تا دهمت آگهی از سر قضا

که به‌روی که شدم عاشق و از بوی که مست

(۲۴/۳)

حافظ خراباتی، هنگامی از «سر قضا» آگهی می‌یابد که باده بنوشد؛ یعنی شراب حافظی نه تنها مست کننده و زایل کننده‌ی هوش نیست، بلکه آگهی‌دهنده و رازگشا نیز هست. این مفهوم در شعر حافظ مکرر آمده است:

جز فلاطون خم نشین شراب

سر حکمت به ما که گوید باز

(۲۴/۳)

ساقی بیار باده که رمزی بگویمت

از سر اختران کهن سیر و ماه نو

(۴۰۶/۵)

می‌بینیم که حافظ، بی توجه به معنای اصلی قضا و قدر، در ایهامی زندانه این اصطلاحات جنجال‌آفرین و مورد بحث را در مقایسه با عشق و شهود، بی‌اهمیت می‌پندارد:

حافظ ز خو برویان بخت جز این قدر نیست

گر نیستت رضایی حکم قضا بگردان

(۳۸۴/۷)

آنچه سعی است من اندر طلبت بنمایم

این قدر هست که تغییر قضا نتوان کرد

(۱۳۶/۲)

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

(۳۱۳/۴)

مستور و مست هر دو چو از یک قبيله‌اند

ما دل به عشوه‌ی که دهیم اختیار چیست

(۶۵/۵)

و در نهایت این که :

حافظ گرت ز پند حکیمان ملالت است

کوته کنیم قصه که عمرت دراز باد

(۱۰۰/۵)

براساس یافته‌های این پژوهش، نتیجه می‌گیریم که طنز از اصلی‌ترین ارکان شعر حافظ است و همچون کیفیتی جوهری در متن و بطن کلام او، حضور و زیستی فعال دارد و طنز به عنوان یکی از ظریف‌ترین شگردهای سخن‌پردازی و کارآمدترین ترفندهای شاعرانه، مورد توجه خاص حافظ است و از حروف و کلمات تا عبارات و ترکیبات و حتی کل 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 به کارگیرد.

در ضمن، روشن می‌شود که این نوع طنز به دلیل رمزآلود بودن و ابهام‌آفرینی، هنری‌ترین زبان برای بیان تصاویر رندانه در عاشقانه‌های حافظ است به گونه‌ای که ذهن مخاطب پس از درگیری با چالش‌ها و رمزگشایی شناسه‌های تودرتو، به مفاهیم نهانی مطلب دست می‌یازد، آن‌سان که شعف درونی حاصل از این فرآیند یکی از دلایل ماندگاری و جذابیت شعر حافظ است.

منابع و مآخذ

- آشوری، داریوش. (۱۳۸۱). *عرفان و رندی در شعر حافظ (بازنگریسته‌ی هستی‌شناسی حافظ)*. چاپ سوّم. تهران: نشر مرکز.
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۷۸). «اندیشه‌های پنهان». *حافظ پژوهی*. به کوشش کوروش کمال سروستانی. دفتر دوم. شیراز: نشر بنیاد فارس‌شناسی با همکاری مرکز حافظ‌شناسی. صص ۱۱۶ - ۱۲۰.
- احمدیان، عبدالله. (۱۳۸۱). *سیر تحلیلی کلام اهل سنت*. تهران: نشر احسان.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۴). *ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ*. چاپ دوم. تهران: انتشارات یزدان.
- اهور، پرویز. (۱۳۶۸). *حافظ آینه‌دار تاریخ*. تهران: نشر شب‌ویز.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). *گمشده‌ی لب دریا*. تهران: نشر سخن.

- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۷). *دیوان حافظ*. طبع قزوینی - غنی. تعلیقات و حواشی محمد قزوینی. به اهتمام عبدالکریم جُرّیزه‌دار. چاپ ششم. تهران: نشر اساطیر.
- حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۷۷). *تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلامی تا روزگار عبید زاکانی*. تهران: انتشارات بهبهانی.
- خالصی، محمد رضا. (۱۳۸۴). «مدخلی بر مبحث طنز در دیوان حافظ». *ساده‌ی بسیار نقش*، به کوشش کاووس حسن‌لی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و مرکز حافظ‌شناسی، صص ۱۲۲-۱۳۸.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۳). *حافظ‌نامه*. ۲ جلد. چاپ چهاردهم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۴). «*نظری به طنز حافظ*». ذهن و زبان حافظ. چاپ هشتم. تهران: انتشارات ناهید. صص ۲۱۷-۲۳۶.
- راستگو، محمد. (۱۳۷۹). *ایهام در شعر فارسی*. تهران: نشر سروش.
- رژاز، علی‌اکبر. (۱۳۸۳). *شرح اشارات حافظ*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- رکن، محمود. (۱۳۷۵). *لطف سخن حافظ*. تهران: نشر فؤاد.
- سمیعی، احمد. (۱۳۷۲). «کلام و پیام حافظ». *درباره‌ی حافظ (برگزیده مقاله‌های نشر دانش ۲)*. زیر نظر نصرالله پورجوادی. تهران: نشر دانش. صص ۳۹ ° ۹۶.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). *مکتب‌های ادبی*. ۲ جلد. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۵). *این کیمیای هستی*. به کوشش ولی‌الله درودیان. تبریز: انتشارات آیدین.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*. چاپ ششم. تهران: نشر آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۵). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ هشتم. تهران: نشر فردوس.
- صلاحی، عمران و بیژن اسدی‌پور. (۱۳۸۳). *یک لب و هزار خنده*. چاپ دوم. تهران: انتشارات مروارید.
- صدر، رویا. (۱۳۸۱). *بیست سال با طنز*. تهران: انتشارات هرمس.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۶۳). *تخیل فرهیخته*. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- کریچلی، سیمون. (۱۳۸۴). *در باب طنز*. ترجمه‌ی سهیل سَمی. تهران: نشر ققنوس.

- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۴). *مکتب حافظ (مقدمه بر حافظ‌شناسی)*. چاپ چهارم. تبریز: انتشارات ستوده.
- مظفری، علیرضا. (۱۳۸۱). *خیال خیال (بحثی پیرامون زیباشناسی صور خیال شعر حافظ)*. ارومیه: انتشارات دانشگاه ارومیه.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۹). «طنز و مزاح در شعر حافظ». *هفتاد سخن*. ۴ جلد. تهران: انتشارات توس. صص ۲۶۰ ° ۲۶۵.
- هروی، حسینعلی. (۱۳۶۸). «تحلیل یک شعر فلسفی از پیل والرئ و سنجش با عرفان حافظ». *مقالات حافظ*. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: نشر کتاب‌سرا. صص ۱۹۰ ° ۱۹۷.

