فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال پنجم، شماره ۱۷، زمستان ۱۳۹۵، صفحات ۱۰۲-۷۹

نگاهی آماری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس (متناقض‌نما) در دیوان حافظ

حسین رسول زاده [۱] ، منیژه قربان زاده [۲]

چکیده

حافظ تمام هنرش در اسلوب است و در مرکز اسلوب حافظ، نوعی بیان نقیضی و پارادوکسی وجود دارد. ساختار شعر حافظ در تحلیل نهایی، یک ساختار متضاد و متناقض‌نما (پارادوکس) است. مفاهیم متضاد در جامهٔ لغات و ترکیبات و عبارات متضاد رخ می‌نماید. استراتژی او برای بیان این رفتار ذهنی و زبانی، عمدتاً طنز و ایهام است. با بررسی دلایل و عوامل ایجاد پارادوکس می‌توان به این نتیجه رسید که دلایل ذیل سبب ایجاد پارادوکس در دیوان حافظ است: ۱. توصیف انسان در مقام برزخی یا ارادهٔ معطوف به آزادی؛ ۲. نهادهای اجتماعی، سیاسی و دینی (شامل: سیاسیون، متشرعان، اهل تصوف)؛ ۳. بوطیقای بلاغی ویژهٔ حافظ؛ ٤. عشق. در پژوهش حاضر بعد از تعریف مختصری از پارادوکس، به دلایل ایجاد پارادوکس و محورهای آن در دیوان حافظ پرداخته و در پایان تعداد ۲۲۵ مورد از ابیات معرفی یا تشریح شده است. مطالعهٔ حاضر با ذکر نمونه‌هایی نشان داده است که توجه به پارادوکس می‌تواند نقش بسیار مهمی در تصحیح دیوان حافظ داشته باشد.

کلیدواژه‌ها: پارادوکس، حافظ، عوامل اجتماعی و سیاسی، عرفان و تصوف، بلاغت.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز (نویسنده مسؤول) h_rasoolzade@yahoo.com

۲. کارشناس ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز

Statistical and Analytical Analysis to Reasons of Creation and Axes of Paradox in Hifiz Poems

H. Rasoulzadeh [1], M. Ghorbanzadeh [2]

Abstract

All art of the Hafiz is in his style. in the style of Hafez, there is kind of controversial expression and paradox. The structure of his poems in the final analysis, is a contradictory structure and paradoxical. Contrasting concepts and combinations takes place of words and phrases in the opposite. A strategy to express the mental behavior and language is mainly irony and ambiguity. By examining the reasons and causes of the paradox can be concluded that the following reasons is the cause paradoxes in hafiz poems. 1. Describes the man; 2. social and political and religious organization; 3. Special rhetoric; 4. Love. Some other reasons such as pray, fast an atc. In this study, after a brief definition of the paradoxes have discussed in reasons of the paradox in hafiz poems. Paradox has an important role in the correction of his poems that we try to show its effect by clear exampls.

Keywords: Paradox, Hafiz, Social and Political Reasons, Mysticism, Rhetoric.

1.Assistant professor of Persian language and literature at Tabriz university

2.M.A Persian language and literature at Tabriz university

مقدمه

در «حافظ پژوهی»، علاوه بر تناقضاتی که در اغلب موضوعات وجود دارد، با مسئلهٔ پیچیده‌تری با نام «شعر» مواجهیم. گره‌خوردگی فنون بلاغیِ پیچیده‌ای چون ایهام، طنز، پارادوکس با «جهان‌بینی و مکتب فلسفی و فکری- اعتقادی» و پیوند ناگسستنی آن با مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی - که خود این عوامل نیز در «تاریخ عصر حافظ» دچار چند دستگی و تناقض هستند-، مخاطبان و ناقدان شعر او را نیز دچار چند دستگی و تشتّت آراء می‌کند. اگر بر این پیچیدگی‌ها، مشکلاتی چون اختلاف نسخه‌ها را اضافه کنیم، به ابهامات و تناقضات دیگری نیز خواهیم رسید. بررسی عوامل، مسائل و افکاری که بسامد پارادوکس و متناقض‌گویی را در شعر حافظ سبب می‌شود، از الزامات و سؤالات پژوهش حاضر است.

پارادوکس یا متناقض‌نمایی

متناقض‌نما اندیشه‌ای است آشنازدایی شده. متناقض با عرف، به طور عام سبب برجستگی لفظ و معنی و در نتیجه برانگیختن تأمّل و تهییج مخاطب می‌شود و دارای ژرف‌ساختی حقیقی است که با تفسیر و تأویل به دست می‌آید. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷٤: ۲۷۲) پارادوکس شکل کامل تضاد یا طباق است. (راستگو، ۱۳٦۸: ۲۹) در علم منطق، پارادوکس را عبارت از قضیه‌ای می‌دانند که از یک مقدمهٔ قابل قبول تشکیل و به نتیجه‌ای نادرست و مطلقاً غیر قابل قبول و یا متناقض با خود منجر شود. در علم بلاغت، پارادوکس سخنی است که متناقض با خود و نامعقول به نظر می‌رسد، اما می‌توان آنها را از طریق تفسیر و تأویل به سخن معنادار و یکپارچه تبدیل کرد. (اشرفیان، ۱۳۸۸: ۳) در ادبیات، پارادوکس را ناسازی هنری معنا کردند. (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۰۷) شفیعی‌کدکنی می‌نویسد: «تصویرِ پارادوکسی اصطلاحی است که من ساخته‌ام و تا آنجا که من جست‌وجو کرده‌ام نه در ادبیات قدیم خودمان وجود داشته است (یعنی کتب بلاغی) و نه در ادبیات فرنگی. منظور از تصویر پارادوکسی، تصویری است که دو روی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند. مثل «سلطنت فقر» ... اگر در تعبیرات عامهٔ مردم دقت کنید، هسته‌های این نوع تصویر و تعبیر وجود دارد: «ارزان‌تر از مفت» ... به این تصویر عظیم و حیرت‌آور حکیم سنایی توجه کنید:

خنده گریند همه لاف‌زنان بر در تو
گریه خندند همه سوختگان در بر تو

کاری به معجزهٔ هنری سنایی ندارم. اگر به تصویر شگفت‌آور «گریه خندیدن» و «خنده گریستن» توجه کنید، منظور مرا از تصویر پارادوکسی دریافته‌اید». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷٦: ۵۵ و ۵٦).

تناقض ظاهری، شطح، Paradox در لغت به معنی با هم ضد و نقیض بودن، ضد یکدیگر بودن، ناهمتایی و ناسازی است. تناقض در لفظ در صورتی است که یکی از آن دو امری را اثبات کند و دیگری نفی، مانند هست و نیست. تناقض ظاهری در سخنی مصداق دارد که به ظاهر متناقض و ناساز آید، اما حقیقت پنهان در پس این ظاهر متناقض، سبب سازگاری میان طرفین ناسازگار شود. تناقض ظاهری یکی از اسباب برجستگی کلام است. در ادب فارسی و در اصطلاح عرفا و صوفیه

نوعی کلام متناقض را که صوفیان به هنگام وجد و حال، بیرون از شرع گویند، شطح نامند. کیفیت شطح با پارادوکس شباهت بسیار دارد. (داد، ۱۳۷۱: ذیل تناقض) در واقع رابطهٔ بین شطح و پارادوکس را می‌توان عموم و خصوص من‌وجه (در اصطلاح منطق) دانست. یعنی برخی از متناقض‌نماها، شطح هستند و بعضی از شطحیات متناقض‌نما ... بنا به تعریف روزبهان از شطح، شطحیات قابلیت تأویلی دارند، یعنی یک معنای ظاهری دارد و یک معنای باطنی. برخی از متناقض‌نماها نیز این چنین هستند، یعنی قابل تأویل و تفسیر به یک معنی با ارزش‌اند (همهٔ متناقض‌نماهای بلاغی چنین‌اند). شباهت دیگر اینکه پذیرش سخن شطح‌آمیز نیز مانند برخی از متناقض‌نماها برای عموم مردم دشوار یا غیر ممکن است. پس برخی از ویژگی‌های شطح در برخی از متناقض‌نماها وجود دارد. از طرفی با بررسی کتاب *شرح شطحیات* در می‌یابیم که بسیاری از شطحیات مذکور در آن کتاب متناقض‌نما نیستند. از سوی دیگر، بسیاری از سخنان متناقض‌نما، متناقض‌نماهای بلاغی‌اند و شطح شمرده نمی‌شوند، زیرا صرفاً یک فن بلاغی در آنهاست، برای زیبایی کلام. (چناری، ۱۳۷۷: ۷)

کزّازی، پارادوکس را یکی از انواع «تضاد»ها معرفی می‌کند: «با نگاهی گسترده و اندیشه‌ای دامن‌گستر می‌توان بر آن بود که بازتاب و نموداری از «دوگانگان یگانه» یا «پیوستگان ستیزنده» که پدیده‌های گیتی را هستی بخشیده‌اند در قلمرو ادب آرایه‌ای است نغز و نیک هنری که آن را «ناسازی هنری» می‌نامیم. ناسازی هنری گونه‌ای از ناسازی (= تضاد یا طباق) است که در آن ناسازها به یکدیگر به شیوه‌ای هم‌بسته و پیوسته‌اند، بـه سخنی دیگر در دل ناسازی به هنبازی رسیده‌اند». (کزّازی، ۱۳۷۲: ۱۸۵)

فتوحی در نقد *خیال* به تفاوت «بیان پارادوکسی» و «تصویر پاردوکسی» می‌پردازد: «اگر بیان پارادوکسی از دو عبارت ترکیب شود که در کاربرد متعارف زبان متناقض باشد، oxymoron نامیده می‌شود. ترکیباتی مثل: دردهای خوشایند، دوستدار بیزاری. چنین تصویرهایی در شعر فارسی فراوان است و نیز در سخنان صوفیه». (فتوحی، ۱۳۷۹: ۲۲۱) در سنت بلاغت فارسی و در سبک هندی از این صنعت با نام «وفاق» یاد شده و در برابر صنعت «طباق» آورده شده است.

شاید بتوان گفت که «لغز و چیستان»ها اولین بسترهایی باشند که در آنها عبارت متناقض‌نما به کار رفته است، لیکن این تناقضات، سطحی هستند. «لغز در واقع یک نوع توصیف معطوف به شیء حسی است و تناقض‌های آن با تأویل استعاره‌ها قابل درک است، محتوای سخن به سادگی به سطح تجربهٔ حسی می‌آید و با عمق جان و نهان مخاطب پیوند ندارد و تنها سرگرمی و بازی ذهنی است». (فتوحی، ۱۳۸٦: ۳۳۵) اما از منظر مبانی فکری و فلسـفی، غالـب تصـویرها و تعبیرهـای پارادوکسـی چیستان‌ها، محصول مبانی فکری و فلسفی منسجمی نیستند و بنیان‌های فکری و فلسفی در ایجـاد آنها چندان مؤثّر نبوده است. (برج‌ساز، ۱۳۸۸: ۸۲) مهم‌ترین نکته‌ای که در تشخیص پارادوکس به نظر می‌رسد، بیان تفاوت آن با تضاد یا طباق و تقابل است. پارادوکس از شکستن حکم منطقی «اجتماع نقیضین محال است» حاصل می

شود، در صورتی که در صنعت تضاد یا طباق چنین «اجتماعی» اصولاً صورت نمی‌پذیرد. به طور کلّی، پارادوکس ویژگی‌هایی دارد که آن را از تضاد و صنعت‌هایی شبیه به آن متمایز می‌کند:

- بیان پارادوکسی، دو امر متضاد را- خلاف عادت و منطق و یا هر دو- جمع می‌کند.
- بیان پارادوکسی بیانی است که در ظاهر، متناقض با خود یا مهمل است.
- پارادوکس، تأویل‌پذیر است و می‌توان به حقیقت هنری یا عاطفی و یا ماورایی آن دست یافت.
- نوعی هنجارگریزی و عادت‌ستیزی در آن دیده می‌شود که سبب اعجاز مخاطب است.
- عامل ایجاد موسیقی معنوی در کلام است.
- برای بیان و تبیین عواطف و تجربه‌های بیان-ناپذیر به کار می‌رود.
- همراه با ابهامی هنری است.
- بیان پارادوکسی «ایجاز» دارد.
- قابلیت ترکیب و همراهی با اکثر صنایع بیانی و بدیعی را دارد.

پارادوکس در فرهنگ اصطلاحات غربی نیز چنین تبیین شده است: «بیانی که در ظاهر سخنی متناقض و متضاد و حتی نامعقول می‌نماید، با این حال معنایی معتبر به دست می‌دهد و دارای معنایی بلند و متعالی است». (آبرامز، ۱۹۷۱: ذیل paradox) کلینیت بروکس، منتقد انگلیسی، پارادوکس را زبان سفسطه و مغالطه و طنز دانسته است. «زبانی است دشوار و شدید و سخت تکان-دهنده پیش‌داوری ما دربارهٔ زبان عادی و عادات زبانی وامی‌داردمان تا پارادوکس را بیشتر امری عقلانی و هوشیارانه بدانیم تا عاطفی». (فتوحی، ۱۳۸٦: ۳۲۷)

پیشینهٔ تحقیق

در اکثر کتب بلاغی از کارکرد این آرایهٔ ادبی صحبت به میان آمده است. مفصل‌ترین بحث و بررسی در مورد پارادوکس توسط عبدالامیر چناری در کتاب *متناقض‌نمایی در ادبیات فارسی* صورت گرفته است. «متناقض‌نمایی در شعر صائب»، نوشتهٔ گلی و بافکر؛ «متناقض‌نمایی در سبک آذربایجانی»، نوشتهٔ اسکویی؛ «عبارت‌های متناقض‌نما در شعر عطار»، نوشتهٔ وثوقی از جمله موارد بسیار اندکی است که در این زمینه به صورت مقاله صورت گرفته است. در مقالهٔ «متناقض‌نما در دیوان حافظ»، نوشتهٔ وزیله به متناقض‌نمایی در دیوان حافظ پرداخته شده است، لیکن علاوه بر تقسیم‌بندی نامناسب به ذکر برخی مثال‌های محدود در حدود یک یا دو مورد کفایت شده است. در مقالهٔ «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک شخصی حافظ»، نوشتهٔ واعظ نیز بیشتر ساخت‌های تقابلی و تضاد شخصیت‌ها در دیوان حافظ با توجه به مکتب ساختارگرایی بحث شده است. مقالهٔ اخیر ساختاری بسیار منسجم دارد و در تحلیل اشعار حافظ نیز از شطح، استخدام، ایهام دوگانه‌خوانی، آیرونی، قصر و حصر نیز سخن به میان آمده است. در پژوهش حاضر علاوه بر بررسی ده‌ها مورد پارادوکس پنهان و آشکار در دیوان حافظ، به محورها و دلایل ایجاد پارادوکس پرداخته‌ایم و در آخر نیز آماری از ابیاتی که این آرایه در آن به کار رفته است، ارائه کرده‌ایم. راقم

سطور ادعای کشف همهٔ این پارادوکس‌ها را ندارد و با تامّل دقیق‌تر در دیوان حافظ می‌توان به آنها دست یافت. نقطهٔ قوت این پژوهش، بررسی دلایل ایجاد پارادوکس و تقسیم‌بندی آن و در مواردی نیز بررسی نقش این آرایه را در تصحیح برخی ابیات است. از نکات دیگر پژوهش حاضر، اثبات این ویژگی سبکی حافظ است که او چندین آرایه را با یکدیگر تلفیق می‌کند از جمله پاردوکس را با ایهام و استخدام و تضاد و ... .

علل ایجاد پارادوکس در شعر حافظ

– توصیف «انسان در مقام برزخی» یا «ارادهٔ معطوف به آزادی»: شعر حافظ در نگاه نخست «شعر اندیشه و مبارزه» است. یک دهن‌کجی و «نعل وارونه زدن[1]» به تمام تناقضات رفتاری و اعتقادیِ شخصیت‌های سیاسی، اجتماعی و دینی و فرهنگی در طول تاریخ است. پورنامداریان دربارهٔ شعر حافظ می‌نویسند: «شعر حافظ را نمی‌توان تفسیر کرد، مگر اینکه نظرگاه او را نسبت به انسان و جایگاه او در نظام هستی دریابیم». (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱) «شعر حافظ انعکاس مستقیم زندگی روزمره و واقعی او نیست، بلکه انعکاس غیر مستقیم زندگی و تجربه در حیات روحی و نفسانی، یعنی اندیشه‌ها، خیال‌ها، وسوسه‌ها و واقعه‌ها و حوادثی است که در ذهن او در مقام انسان، یعنی مخلوقی در برزخ فرشته و حیوان اتفاق می‌افتد. انسان از یک طرف روحانی و آسمانی است و از طرف دیگر جسمانی و زمینی ... حافظ ترجیح یکی از این دو حنبه را بر طرف دیگر نمی‌پذیرد و طبیعت برزخی او ایجاب می‌کند که هر دو جنبهٔ وجود او اعتبار داشته باشد، پس نمی‌توان سرزدن گناه از او را عیب شمرد و نکوهش کرد... تصویر انسان در شعر حافظ تصویر به انسان در قرآن شبیه است». (همان: ۱۲–٤)

شفیعی‌کدکنی نیز «پارادوکس»های شعر حافظ را چنین توضیح می‌دهد: «او به صورت آینهٔ تمام‌نمای انسانیت درمی‌آید و تصویرگر مجموعه‌ای از هر دو سوی تناقض‌های وجودی انسان می‌شود: سخنگوی جبر و اختیار/ نماز و عصیان/ غمگینی و شادخواری در یک آن و ... اگر او فقط اهل یکی از اینها بود، یا بهتر بگوییم اگر شعرش آینه‌ای برای یکی از این احوال بود، هرگز نمی‌توانست در همهٔ ادوار زندگی انسان و در تمام مراحل فکری و فرهنگی جامعهٔ ما، سخنگوی بلامنازع همهٔ نیازهای روحیِ انسان باشد ... این گره‌زدن جوانب متناقض وجود انسان و در کنار یکدیگر حفظ کردن آنها، بزرگ‌ترین عامل توفیق اوست و چنان می‌اندیشم که اگر یک نکته از سراسر دیوان حافظ بخواهیم برگزینیم که جوهرِ شعر او و خلاصهٔ جهان‌بینی وی باشد، جز تصویر میدانی از «ارادهٔ معطوف به آزادی» چیز دیگری نیست». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ٤۳۳– ٤۳۱) بینش دیالکتیکی حافظ، که در هر چیز نقیض آن را نیز می‌بیند و رؤیت شطحی و پارادوکسی او میراثِ تصوّف خراسان و اسلوب نگرش امثال بایزید بسطامی و ابوسعید ابالخیر است که قبل از حافظ در شعر سنایی و مولوی و عطار نیز تجلّی داشته است و او گلچین‌کنندهٔ نهایی و موفق‌ترین سخنگوی این شیوه از رؤویت جهان است. (همان: ٤۳۵) شاید از همین‌روست که تناقضات او در سطحی وسیع‌تر از یک بیت گسترده

شده است؛ بدین معنی که در جایی «مختار» است و در جایی «جبرگرا»، در جایی «عقل‌ستا» و در جایی «عقل ستیز». در جایی می‌گوید:

چون پیر شدی حافظ از میکده بیرون آی
رندی و هوسناکی در عهد شباب اولی!
(٤٥٥/٧)[۲]

و در جایی:

مستی به یک دو آب عنب وضع بنده نیست
منِ سالخورده پیرِ خرابات پرورم!
(۱۸/ قصیده ۲)

و از همین‌روست که به نظر نگارنده، خوانش بیت زیر در هر دو صورت «بکن» و «مکن» صحیح می‌نماید که متعلق به دو دورهٔ فکری حافظ می‌تواند باشد:

ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش
پیرانه سر «مکن، بکن» هنری، نام و ننگ را[۳]

– نهادهای اجتماعی (نهادهای سیاسی، دینی و مذهبی «متشرّعان و فقیهان» و «عرفان و تصوّف»): شاعران قرون گذشته مسائل اجتماعی را یا نمی‌دیدند یا ناگفته می‌گذاشتند. یکی از وجوه «امتیاز حافظ» بر دیگر شاعران «توجه به مسائل اجتماعی است». اینکه از حافظ چندان به عنوان «مصلح اجتماعی» یاد نمی‌شود، بسیار قابل توجه است؛ در حالی که «حافظ یک مصلح اجتماعی است که با آفت‌های اجتماعی سر و کار دارد. یعنی دردها و فسادها و آسیب‌ها را تا اعماق می‌شناسد و جرّاح‌وار به نیشتر انتقاد می‌شکافد و آنگاه به مهربانی مرهم می‌نهد». (خرّمشاهی، ۱۳۸۳: ۳۱/۱) غنای اندیشهٔ حافظ، اندیشهٔ اجتماعی اوست؛ چون یک لحظه غافل نیست از اینکه باید فکری کرد برای این اجتماع لنگان و ناهموار. (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۲۰٤) اما اینکه حافظ چگونه توانسته است موضوعات و مسائل اجتماعی عصر خویش را به شعری «فرازمانی» بدل نماید و «محدود به مسائل زمان شاعر» نباشد، بحثی است که می‌توان آن را در «انتخاب موضوع و چگونگیِ بیان آن» جست‌وجو کرد. در واقع، شعر اجتماعی آن است که سراینده‌اش به وقایع زمانه‌اش پوشش هنری بدهد نه جلوهٔ خبری. «شعر اجتماعی شعری است که مسائل اجتماعی را به گونه‌ای تصویر کند، ولی ضرورتاً گویندهٔ آن به ایدئولوژی خاصی وابسته نیست و به غریزه و درک انسانی خویش تباهی‌های جامعه را احساس می‌کند و به زبان شعر تصویر می‌کند». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷٤: ۱۰٤) حافظ در عین اینکه با واقعیت اجتماعی عصر خود پیوند دارد هرگز اشعارش را تا سطح بیانیه‌های سیاسی تنزّل نمی‌دهد. نوع عرضه‌داشت، به قوام آوردن تأثّر اجتماعی و هنری کردن یک مطلب است که شعر اجتماعی حافظ را از محدودهٔ زمان گذر داده و آن را از حالت شعاری صریح متمایز ساخته است.

نهادهای مهم اجتماعی که حافظ با بیانی هنری و تناقض‌آمیز به نقد آنها پرداخته است، عبارت‌اند از: ۱. نهاد سیاسی و عاملان آن؛ ۲. نهاد دینی (متشرّعان) و عاملان آن؛ ۳. نهاد تصوّف و عاملان آن[٤]. این سه نهاد (عاملان و زیرمجموعه‌های آن)، قریب به اتفاق کانونِ طنز و پارادوکس در دیوان حافظ را تشکیل می‌دهند.

عاملان سیاسی (نظام حکومتی)

تفکیک عاملان سیاسی و مذهبی و دینی و عرفان و تصوّف از یکدیگر در عصر حافظ با دشواری‌هایی همراه است. «واعظ، شحنه‌شناس است»، «محتسب، شیخ می‌شود و فسق خود را از یاد می‌برد!»، حاکم شهر، با تمام قساوتی که دارد، دعوی زعامت دین را دارد و عامل سیاسی با عامل مذهبی با هم در می‌آمیزد (محتسبِ فرمانروا[۵])، نه «عالمی را درد دین» است و نه «محقق را علم الیقینی» و خلاصه اینکه «شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند»!

تاریخ نشان می‌دهد که عصرِ حافظ از مشوّش-ترین برهه‌های تاریخ بوده است. اصول دینی و مذهبی و اخلاقی و قوانین و ضوابط اجتماعی در سر و سامان دادن به اوضاع کارساز نیست. فرمانروایان عصر حافظ به ویژه در کرمان، فارس، یزد و اصفهان ضعف‌های اخلاقی و دینی چشمگیری دارند. مردمانی هستند متظاهر، ریاکار و نان به نرخ روز خور. اطرافیان فرمانروایان نیز از عاملان دیوانی گرفته تا علماء و زهاد و کرسی‌نشینان مجالس و محافل دینی و ارباب محراب و منبر، با صاحبان سریر و افسر هماهنگی و سازگاری دارند و همهٔ آنها نعمت پروردهٔ فرمانروایانی متظاهر هستند و تکلیف عوام مردم آن زمان هم بنا به حدیث «النّاس علی دین ملوکهم» روشن[۶]. (زرین-کوب، ۱۳۷۷: ۲۷) در احوال شاه شجاع ثبت است که او فرزند خویش «شبلی» را به خاطر بدگمانی نابینا کرده است. در واقع، چنین هم نیست که شاه شجاع در مدت بیست و هشت سال فرمانروایی، همان «آزادی‌های نسبی» را که سبب «دلیر می نوشیدن» بوده است، برقرار داشته است. چنان که در تواریخ ثبت است، بعد از شکست از محمود (برادر شاه شجاع) و گریختن به کرمان، تغییری در اخلاقیات او به وجود آمد و به نوعی شیوهٔ پدرش(امیر مبارزالدین) را از نو زنده کرد[۷]. شخصیت بسیار مهمی که در تاریخ عصر حافظ در عرصهٔ سیاست ظهور می‌کند، «محتسب» است. در غزلیات حافظ، محتسب سمبلی است از امیر مبارزالدین محمد مظفر. (غنی، ۱۳۸٦: ۲٦۸) تاریخ عصر حافظ از این فرمانروا به سفّاکی و دورویی و ریاکاری یاد می‌کند. «محتسب» یکی از کانون‌های پربسامد ایهام و طنز و پارادوکس در دیوان حافظ به شمار می‌رود. امیر مبارزالدین (محتسب) در سال ۷۵۲ ق. توبه می‌کند و به تلاوت قرآن و عبادت مشغول می‌شود، پس از توبه مردی سفّاک، خشن، خشک، متعصّب، متظاهر و در امور شرعی بسیار سختگیر از آب در می‌آید. «بسیاری وقت جناب مبارزی را ملاحظه کردند که در زمان تلاوت قرآن، تقصیرکاری را خدمت او آوردند، قرآن را گذاشته به دست خود مقصر را کشته، عودت به قرآن می‌نمود!»، این پادشاه خود به سر بریدن و کشتن هشتصد نفر، به دست خود اعتراف کرده است. (غنی، ۱۳۸٦: ۲٦۵– ۲٦۳)

سلاحی که حافظ برای بازتاب این رفتارهای متناقض و ریاکارانهٔ «محتسب» به دست می‌گیرد، آمیزه‌ای از طنز و ایهام و پارادوکس است. از این‌رو، با توجه به بسامد به دست آمده می‌توان گفت که بیشترین طنزها و پارادوکس‌های حافظ پیرامون مفاهیم دینی و مذهبی شکل گرفته است. شفیعی

کدکنی دلیل این گره‌خوردگی (طنز و پارادوکس با مسائل مذهبی) را چنین روشن می‌کند: «حکومت عصر، قدرت خویش را به مذهب و عناصر اعتقادی مردم گره زده است و در عمل بیش از حکومت‌های دیگر از زبان مذهب و از نیروی اعتقادی مردم می‌خواهد به نفع خویش استفاده کند. تصور من آن است که عصر حافظ، به ویژه روزگار امیر مبارزالدین، یکی از نمونه‌های برجستهٔ این ویژگی در تاریخ ایران است. اوج بهره‌وری حاکمیت از نیروی تعصب مذهبی برای ایجاد فشار و سرکوب نیروهای مخالف. طبیعی است که در چنین شرایط تاریخی، طنز شاعر که ناظر بر تناقض‌های داخل نظام اجتماعی و سیاسی و ساختار حکومت است، متوجه اهرم قدرت عصر که همانا مذهب است، شود. استفاده از سنّت‌های شعرهای مغانه و ادبیات ملامتی گویندگان قبل از خویش و به ویژه سنایی از سرچشمه‌های اصلی توانایی او در خلق این فضای هنری است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٤: ٤۱)

نهاد دینی و مذهبی (متشرعان) و عرفان و تصوف

نهادهای مذهبی عصر حافظ را می‌توان به دو گروه تقسیم‌بندی کرد: گروه اول «فقها و متشرّعان» هستند و گروه دوم «نظام خانقاهی و صوفیان». حافظ هر دو گروه را به چالش می‌کشد و شدیدترین انتقادات تاریخی را با چاشنی طنز و پارادوکس بدان‌ها وارد می‌کند؛ کما اینکه فقها و متشرّعان با عناصر تصوّف همیشهٔ تاریخ «مشکل» داشته‌اند(۸).

متشرعان و فقیهان

مکتب فکری و اعتقادی حافظ: تعیین اصول «مکتب فقهی» مورد قبول حافظ و روشن نمودن نقطه‌نظر او راجع به مسائلی چون «کارکرد عقل» (خردستا یا خردستیز)، «جبر و اختیار»، «گناه و خطا»، «عنایت و بخشش» و «خیر و شر» از مهم‌ترین در بازگشایی بسیاری از گره‌های اشعار او ضروری است. لیکن تعیین این خطوط تأمل و دقت بسیار می‌طلبد، چرا که – مثلاً– نمی‌توان به راحتی عنوان کرد که حافظ «اشعری» مسلک است یا «معتزلی» یا چیز دیگر(۹). به نظر نگارنده حتی دلیلی ندارد که حافظ را در یک مکتب فکری خاصی محدود کرد و او را فقط قائل به یکی از این مکاتیب نمود، زیرا از یک طرف چنین مباحثی همچون «جنگ هفتاد و دو ملتی است که حقیقت را نمی‌بینند و ره افسانه می‌زنند» و از طرف دیگر، مهم‌ترین مشکلی که در تعیین این خطوط وجود دارد، تناقض‌گویی حافظ است. مرتضوی برای رفع این مشکلات راهکارهای قابل تأملی ارائه می‌دهند: ۱. در طبقه‌بندی افکار و آراء حافظ باید دقت شود. ۲. در تشخیص آراء و نقطهٔ نظری اصلی خواجه از امکان اشتباه در فهم و تفسیر اشعار او نباید ایمن بود. به خصوص که لحن عنادی و استهزاءآمیز خواجه گاهی چنان ملایم و مکتوم است که ظاهر شعر را مفهوم واقعی تصور می‌کنیم. در حالی که شاید درست برعکس آن منظور باشد (تناقض). ۳. از تأثیر و تنوع حالات و تغییرات و تفاوت احوال شاعر در به وجود آمدن افکار مختلف و گاهی متضاد و گوناگون نباید

غفلت داشت. ٤. شاعر بودن حافظ و زبان شعر را که دارای قاموس مخصوصی است، از نظر دور داشته با دیوان شعر همان معامله را می‌کنند که با کتاب مدون و منظم تحقیقی و علمی باید کرد. در حالی که زواید و پیرایه‌های شعری و تجلیّات ذوقی و تخیّلات شاعرانه و زبان رمزیِ شعرا اگر فکر و اندیشه را تغییر ندهد، قطعاً پرده‌ای روی آن می‌کشد و لباس اندیشه را آن قدر تغییر می‌دهد که غالباً موجب گمراهی می‌شود. (مرتضوی، ١٣٨٤: ١٠٠)

خرمشاهی در تعیین خطوط فکری حافظ می‌نویسد: «اشعری‌گری در عصر حافظ، چنان‌که در نزد استادش قاضی عضد ایجی صاحب مواقف می‌یابیم، اعتدالی‌تر و با عناصری از عقل‌ورزی و فلسفه آمیخته شده و کمابیش از اعتزال و تشیّع رنگ گرفته است. حافظ که خود ذهن و مزاج فلسفی دارد نمی‌تواند اشعری راسخ و معتقدی باشد. حافظ اندیشه‌ورز توسنی است و در برابر رنج‌های بشری و ناملایمات کار و بار جهان اعتراض‌های حماسی می‌کند.

چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم گردد
من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک

یا

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بباید ساخت وز نو آدمی

گاهی نقش‌های عالم هستی را به‌سامان می‌یابد.

خیز تا بر کلک آن نقاش جان افشان کنیم
کاین همه نقشِ عجب در گردش پرگار داشت

و گاهی

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

طنز و تشکیکی که در بیتِ پیر ما گفت ... موج می‌زند، حاکی از عدول از نظرگاه اصلی اشاعره و پیوستنش به اردوی فلاسفه و اصحاب اصالت عقل (مشائیان، معتزله و شیعه) است». (خرّمشاهی، ١٣٨٠: ٣٨)

به نظر نگارنده هدف اصلی حافظ- غیر از آنچه که به آن «ارادهٔ معطوف به آزادی» گفته شد- از مباحثی چون «جبر و اختیار» و «کارکرد عقل» و «مسئلهٔ خطا» و «خیر و شر» و ... به چالش کشیدن و استهزاء «عالمان بی عمل» و «فقیهانِ مست» و «زاهدان بی‌خبر» و «واعظان متظاهر» و امثال آنهاست. اینکه حافظ –هر چند به صورت هنری- به «جبری بودن» یا «مختار بودن» بپردازد، چندان چیزی به ادبیات و فرهنگ اضافه نمی‌کند، این طعنه‌ها و تعریض‌ها و بیان تناقضات – و به طور کلی «دردِ دین»- است که او را از سایرین متمایز می‌کند. او با لحنی طنزآمیز به مقابلهٔ این عقاید می‌پردازد، به گونه‌ای که حتی متشرّعان نیز نتوانند بر او خرده بگیرند. برای نمونه «بدنامی» و «باده‌نوشی» و «رندی» و «گناه» را با استفاده از عقاید عالمان «جبری مسلک[١٠]» زمان خود توجیه می‌کند:

قسمت حوالتم به خرابات می‌کند
هر چند کاین چنین شدم و آن‌چنان شدم
(٣١٢/٥)

برو ای ناصح و بر دُردکشان خرده مگیر
کارفرمای قدر می‌کند این من چه کنم؟
(٣٣٨/٣)

من اگر خارم و گر گل چمن‌آرایی هست
که از آن دست که او می‌کشدم می‌رویم
(٣٦٩/٣)

آیین تقوی ما نیز دانیم
لیکن چه چاره با بخت گمراه؟!
(٤٠٧/٢)

بد رندان مگو ای شیخ و هشدار
که با حکم خدایی کینه داری
(٤٣٦/٥)

نیست امید صلاحی ز فساد حافظ
چون که تقدیر چنین است چه تدبیر کنم؟
(٣٣٦/٨)

بر آستان میکده خون می می‌خورم مدام
روزی ما ز خوان قدر این نواله بود
(٢٠٨/٥)

علاوه بر جبر و اختیار، مسئلهٔ خردستایی و خردستیزی نیز در دیوان حافظ با متناقضاتی همراه است. حتی در برخی از ابیاتی که در ستایش از عقل است، می‌توان نوعی «ذمّ شبیه به مدح» ردیابی کرد. برای نمونه ابیاتی چون:

حاشا که من به وقت گل ترک می و ساغر کنم
من لاف عقل می‌زنم این کار کی کنم؟

یا

من و انکار شراب این چه حکایت باشد
غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد

یا

مشورت با عقل کردم گفت حافظ می بنوش
ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن

ظاهراً در ستایش عقل است، لیکن «حافظ خردستایی‌های خود را رندانه در خدمت مقاصد عاشقانه و خوشباشی‌های خود به کار می‌برد؛ ستایشی که چندان به رفعت مقام عقل در پیش او نمی‌انجامد و آن را متزلزل هم می‌کند[1]!» (حدیدی و موسی‌زاده، ۱۳۹۰: ٦٢).

چهرهٔ متناقض فقیهان و قاضیان در دیوان حافظ: فقیهان و قاضیان[2] علاوه بر «وظیفه» و مقرّری که از صاحب دیوان دریافت می‌کردند، از هدایای پادشاهان و بزرگان و درآمد «موقوفات[3]» نیز بهره‌مند بودند و بعضی نیز سوء استفاده می‌کردند، بازتاب انتقاد حافظ در این مورد صراحت دارد:

واعظ شهر چو مهر ملک و شحنه گزید
من اگر مهر نگاری بگزینم چه شود
(٢٢٠/٤)

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد
که می حرام ولی به ز مال اوقاف است!
(٤٣/٤)

بیا که خرقهٔ من گر چه رهن میکده‌هاست
ز مال وقف نبینی به نام من درمی
(٤٥٩/٣)

بازتاب انتقاد حافظ از اهل مدرسه نیز در واقع مخالفت با «تحصیل و علم» نیست، بلکه مدرسه به عنوان پایگاهی سیاسی و اجتماعی و محل رتق و

---

۱. رجوع شود به جدول بسامدیِ پژوهش حاضر کلمهٔ عقل.

۲. حافظ از دو فقیه، قاضی مجدالدین که مدت چهل سال قاضی القضات شیراز بوده است و قاضی عضدالدین عبدالرحمان ایجی (مؤلف کتاب مواقف) به نیکی یاد می‌کند.

۳. پورجوادی، غزالی را نخستین کسی می‌داند که ظاهراً دربارهٔ اموال و دارایی‌های خانقاه از جمله موقوفات فتوی صادر کرده است. تحلیل ایشان نشان می‌دهد که فقیهان نیز برای کسب «موقوفات» به خانقاه‌ها رفت و آمد داشته‌اند و حتی لباس صوفیان نیز به تن می‌کرده‌اند. این نکته در سیر نزدیک شدن اهل شریعت به اهل طریقت بسیار حائز اهمیت است. (پورجوادی، ۱۳۸۱: ۱۰۰– ۷۹)

فتق امور جامعه که طبعاً از نادرستی و سوء استفاده نیز مصون نبود، مورد نقد و بی‌مهری قرار گرفت. در هفت یا هشت موردی که واژهٔ «مدرسه» در دیوان آمده است، حافظ مخاطبش را به «میخانه» دعوت می‌کند. این تقابل صرفاً جهت «تضاد» نیست، بلکه انتقادی طعنه‌آمیز است:

بر در مدرسه تا چند نشینی حافظ
خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم
(۳۵۸/۹)

طاق و رواق و مدرسه و قیل و قال علم
در راه جام و ساقی مهرو نهاده‌ایم
(۳۵۵/۳)

حدیث مدرسه و خانقه مگوی که باز
فتاده در سر حافظ هوای میخانه
(٤١٤/٩)

از قیل و قال مدرسه حالی دلم گرفت
یک چند نیز خدمت معشوقه و می کنم
(٣٤٠/٣)

به کوی میکده یارب سحر چه مشغله بود
که جوش شاهد و ساقی و شمع و مشعله بود
مباحثی که در آن حلقهٔ جنون می‌رفت
ورای مدرسه و قیل و قال مسئله بود
(۲۰۹/۳)

بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر
چه وقت مدرسه و بحث کشف کشّافست
(٤٣/٢)

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد
که می حرام ولی به ز مال اوقاف‌است
(٤٣/٤)

عرفان و تصوّف

با اینکه انتقاد از تصوّف قبل از عصر حافظ – و در مواردی نیز بسیار شدیداللحن توسط عالم بزرگی چون ابن‌جوزی– شروع شده بود، لیکن با حملهٔ مغول و پیامدهای آن، گرایش به حلقهٔ صوفیان بیشتر شـد. به خصوص بعد از اینکه خواجه رشیدالدین فضل‌الله در ساختن خانقاه‌ها و گسترش آنها اهتمامی ویژه داشته و اموال بسیاری را وقف آنها کرد. گسترش و توسعه خانقاه‌ها یک نوع ابتذال و تظاهر را در نظام تصوّف به بار آورد، تا جایی که ابوالحسن بوشیجی، در جواب تصوّف چیست؟ گفت: «تصوّف اسمی است و حقیقت پدید نه، و پیش از این حقیقت بود بی اسم[1]». در واقع انحطاط نظام تصوّف در زمان حافظ به اوج خود رسید. شاید خلاصه‌ترین تعریفی که از «صوفی» این برهه از تاریخ ارائه شده است از عبید ذاکانی[2] باشد: «الصوفی: الگوشه نشین! مفت خور! قاطع‌الطریق!»(ذاکانی، بی‌تا: ۳٤۹). یوسفی می‌نویسد: «آنچه بیشتر انسجام خانقاه‌ها را به هم می‌زد، حضور مردمانی در میان صوفیان بود که در اثر روابط ناسالم اقتصادی، در جامعه‌ای که هیزم درویشان را به حیف می‌خریدند و به طرح به توانگـران می‌فروختند، از هستی ساقط شده و از سر اضطـرار و بـرای یافتـن سرپنـاه و لقمه نانی به

۱. نگ به: منوچهر مرتضوی، (۱۳٦۹): مسائل عصر ایلخانان، نشر آگاه.

۲. رسـالهٔ تعریفات عبید انعکاس دهندهٔ بسـیاری از این متناقضـات اسـت. برای نمونه: الشـیخ؛ ابلیس/ المشـرف؛ دزد/ الخطیب؛ خر/ المعلم؛ احمق / الامام؛ نماز فروش (ذاکانی، بی‌تا: *رسـالهٔ تعریفات*، صص ۳۲۵– ۳۱۲)

خانقاه‌ها پناهنده می‌شدند. اینان مشکلات اقتصادی و اجتماعی و روانی بسیاری را با خود به خانقاه‌ها می‌بردنـد و به مقیـمان آن منتقـل می‌کردند. البته گفتنی است که این فساد در سطحی کلّی‌تر و عمومی‌تر وجود داشته است، زیرا پس از حملهٔ مغول و به هم ریختن نظام تمدن پیشین، معیارهای گذشته، در طبقات مختلف جامعه: دیوانیان، قضات، اهل شریعت، صوفیان و پیشه‌وران، فساد به صورت‌های گوناگون راه جسته بود». (یوسفی، ۱۳۷۲: ۱/ ۲۹۱) مرتضوی می‌نویسد: «از یک طرف کثرت و رونق خانقاه‌ها و زوایا و رباطات که به هر حال وسیلهٔ رفاه گروه کثیری از مسافران و رهگذران و حاکی از توجه اجتماعی به صوفیه و نمایندهٔ نوعی گرایش عمومی به مشرب اهل صفا و طریقت و به وجود آمدن بی‌تعصبی و وسعت‌نظر بوده موجب خوش‌بینی است، ولی از طرف دیگر اقبال عوام کالانعام و تن‌پروران نفس‌پرست و بی‌خبر از حقیقت تصوّف که تنها برای استفاده از خوان گستردهٔ خانقاه‌ها و استتار تنبلی و ولگردی و کسب حظوظ نفسانی و ... در حجاب تمایل به طریقت هوادار اهل خانقاه و مرید دستگاه مشایخ می‌شدند، طبعاً از دیدگاه حقیقت و معنی سزاوار بدبینی و خرده‌گیری می‌باشد. (مرتضوی، ۱۳۸٤: ۲٦)

نکتهٔ اصلی و شاید سؤال اصلی در اینجاست که آیا حافظ با تمام انتقاداتی که به عرفان و تصوّف دارد، از زمرهٔ چنین ساختار متناقضی است؟! شفیعی کدکنی می‌نویسد: «حافظ اعتقاد مسلمی به مبانی عرفان، یا بهتر بگویم، به جزئیات عرفان نداشته است و عرفان، جز در کلیات جهان‌بینی او، هیچ نقشی ندارد. او به عرفان، به عنوان یک «مجموعهٔ فرهنگی» می‌نگرد، همچون نگرشی که به شطرنج دارد ... . مجموعهٔ بسیار متنوع و پهناور و عظیم عرفان نیز، وسیلهٔ دیگری است برای این بیان هنری. مجموعهٔ عرفانی در غزلیات او ابزار هستند نه هدف؛ هدف او جز خلاقیّت هنری نیست و هدفِ خلاقیّتِ هنری چیزی نیست جز ساختن آینه برای روانِ انسان در طول تاریخ، زلال‌ترین آینه‌ای که هر کس تصویر خویش را در آن تماشا کند». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ٤۳٦) روح‌الامینی با توجه به نقش اجتماعی صوفیان این دوره می‌نویسد: «خانقاه مرکز قدرت‌نمایی سیاسی و اجتماعی و در عین حال محل تجمع عارف و عامی بود. پادشاهان و امیران با نزدیک شدن به خانقاه‌ها می‌کوشیدند که حمایت عامه را جلب نمایند. از طرفی نیروی نسبتاً منسجم مریدان و سرسپردگان خانقاه پشتوانه‌ای برای مداخلهٔ صوفیان در امور حکومتی و حتی عزل و نصب وزیران و امیران بود. نفوذ و سلهٔ سیاسی و اجتماعی این قشر، به تدریج اصطلاح «شاه» و «تاج» را نیز به عاریت گرفت. درست همین جنبه از فعالیت‌های این گروه است که با روحیه و مشرب حافظ، عارفی که هرگزش «به کار جهان التفات» نبود سازگاری نداشت. بازتاب انتقادآمیزی که علیه خانقاه و صوفیان در دیوان حافظ دیده می‌شود، دربارهٔ این قشر بانفوذ اجتماعی است و ربطی به «عارف» و «درویش» و «فقیر» که در ادبیات عرفانی و تصوف آمده است، ندارد». (روح‌الامینی، ۱۳٦۸: ۱۹۹) مرتضوی می‌نویسد: «پاسخ دادن به این سؤال که «آیا حافظ صوفی است، یا عارف، یا حکیم، یا فیلسوف بدبین، یا شاعر یا ممزوجی از همه یا

بعضی از اینها؟» اگر محال هم نباشد، آسان هم نیست ... مسلماً حافظ را صوفی مکتبی و خانقاهی، یعنی صوفی بدان معنی و مفهوم که در روزگار او معروف و متداول بوده، نمی‌توان دانست. (مرتضوی، ۱۳٦٥: ۹۰) در کنار اندیشه‌های فلسفی، «حافظ همه جا از جام می و شراب و نقد جهان و نقد عیش سخن گفته و اگر اینها صوفی‌گری باشد، پس باید گفت که در این صورت همه صوفی‌اند». (همان: ۹٤، به نقل از بدیع‌الزمان فروزانفر). علوی نیز می‌نویسد: «اساس مشرب فلسفی او از نظر عمق، از حدود مشرب صوفیه متجاوز است و خواجهٔ شیراز در راه تبیین نظریات فلسفی خود، مقیّد به متابعت هیچ یک از اصول مطروحه و مسلّمه در تصوّف نبوده است». (علوی، ۱۳٦۹: ۲۸)

جای تأسف است که هنوز هم «حافظ‌شناسانی» هستند که تمام سروده‌های حافظ را «عرفانی» تفسیر می‌کنند و متوجه نظام فکری و لحن انتقادی و طعن‌آمیز او نیستند. سیدجواد طباطبایی می‌نویسد: «نقش دوگانهٔ اندیشهٔ عرفانی، در آغاز دورهٔ اسلامی، در سده‌های متأخر، به‌ویژه با نقّادی حافظ، که به نوعی پایان اندیشهٔ عرفانی را اعلام می‌کرد، به اخلاق بی‌اخلاقی و دنیاداری دنیاگریزانه تقلیل پیدا کرد و با سیطرهٔ آن همهٔ راه‌های آگاهی‌یابی بسته شد. نقادی حافظ از عرفان مبتذل نتوانست از دیدگاه اندیشه‌ای خردگرا بسطی یابد و همین نقادی از عرفان در درون نظامی از عرفان فهمیده شد». (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۲۱۱) طباطبایی که کتاب‌های معتنابهی در تاریخ اندیشهٔ سیاسی ایران دارد، در جایی دیگر به این نکته اشاره دارد که: «تردیدی نیست که زبان شعری حافظ، زبان ادب عارفانه است، اما کاربرد زبان عارفانه در دوره‌ای که تفکر در زاویه‌های صوفیان پناهگاهی امن یافته بود، خلاف عادت نبود، بلکه برعکس، اهمیت حافظ در این است که ظاهر ادب عرفانی را با باطن تأملی در تقدیر ایران زمین جمع کرده است ... . درونمایهٔ شعر حافظ را نمی‌توان صرفِ عرفانیات فروکاست. او مانند بسیاری از شاعران پرآوازهٔ ایرانی، به زبانی سخن می‌گوید که زبان عرفانی است، اما مضمون دیگری را در این زبان بیان می‌کند ... . حافظ در واقع زبانِ «غیب» دوره‌ای از تاریخ ایران بود که وجدان نگون‌بخت ایرانیان، به دنبال زوال اندیشه در ایران، اندیشمندی پیدا نمی‌کرد، اما «آن آتشی که هرگز نمی‌میرد»، در دل برخی نمایندگان فرهنگ ایرانی زنده بود». (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۳٦٥ و ۳٦٦)

سلاح و روش مقابلهٔ حافظ برای چنین تناقضاتی استفاده از «شعر مغانه» است که پیش‌زمینه‌ها و حتی نمونه‌های بسیار موفق این نوع شعر، قبل از عصر حافظ پی‌ریزی و ارائه شده بود. یکی از مهم‌ترین پیامدهای ادبیات مغانه، استفاده از زبان سمبلیک و در واقع «نمادسازی» است. ساختار متناقض نمادهایی چون «پیر مغان»، «رند» و «محتسب» و حتی «حافظ» از جملهٔ نمادهایی است که او در مقابلهٔ همهٔ انحرافات سیاسی، اجتماعی، دینی و به خصوص عرفان و تصوّف[1] به کار برده است. تعریفی که شفیعی‌کدکنی از شعر مغانه به دست می‌دهد مطابق با همان «ارادهٔ معطوف به آزادی است»: «در این‌گونه شعرها [غزل‌های مغانه و

۱. صوفی در دیوان حافظ در همه جا بار معنایی منفی دارد و شاید یک مورد استثنایی داشته باشد که آن هم به صفتی خاص مقید است: صوفی صومعهٔ عالم قدسم لیکن/ حالیا دیر مغانست حوالتگاهم. (نگ به: پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱٤)

قلندرانه] دو سوی وجود انسان (خاکی و آسمانی) به هم گره می‌خورد: الوهیت و بندگی، پادشاهی و گدایی، کبریا و خاکساری با تصاویری که در آن عوالم ملک و ملکوت به هم آمیخته و در آن «ملَک الموتِ جفای» معشوق نمی‌تواند جان از کف «اسرافیل وفای» شاعر به در برد؛ بلند پروازانه‌ترین لحظه‌های شاعر را در تاریخ شعر فارسی به وجود می‌آورد. میدانی به پهنای وجود که در آن می‌توان گوش «خرد و دین» را گرفت و هر دو را به گوش‌کشان به سرای معشوق برد و «تن و جان و دل» را رقص‌کنان پیش هوای معشوق، حاضر کرد. این‌گونه تصویر که از درون تجربه روحی شاعر و ذهنیت فلسفی و منظومهٔ فکری او نشأت می‌گیرد با تصاویری که از جدول تصادف ردیف و قافیه در شعر بعضی شاعران به وجود می‌آید، بسیار متفاوت است». (شفیعی‌کدکنی، در اقلیم روشنایی: ۱۶۹)

ادبیات مغانه واکنشی است در مخالفت با کسانی که سبب از بین رفتن ارزش‌ها و مقدّسات جامعه شده‌اند؛ نفیِ محراب و منبر و مسجد و خانقاه و «تابو[1]»هایی است که تغییر هویت داده‌اند و صورت عکس پذیرفته‌اند. علاوه بر آن، پناه‌بردن[2] و ارج نهادن به محرّماتی است که در تقابل با مقدّسات هستند؛ محرماتی که هیچ ادعایی بر خلاف آنچه که هستند، ندارند و از این‌رو، صادق‌تر[3] از آنها هستند. در واقع، ادبیات مغانه «نعل وارونه» زدن است و توأم با تناقضات. برای نمونه شعر زیر از «خاقانی» در «معارضه با شیخ‌الشیوخ بغداد[4]»:

جام می تا خط بغداد ده ای یار مرا
باز هم در خط بغداد فکن بار مرا
رخت کاوّل ز در مصطبه برداشتیم
هم بدان منزل برداشت فرود آر مرا
سفر کعبه به صد جهد برآوردم و رفت
سفر کوی مغانست دگر بار مرا
می خوری به که روی طاعت بی‌درد کنی
اندکی درد به از طاعت بسیار مرا
نیست در زهد ریاییت به جو سنگ نیاز
واندرین فسق نیازیست به خروار مرا
(خاقانی، ۱۳۸٤: ۳۹)

حافظ از چنین ادبیاتی در انتقادات خود سود جسته و چاشنی طنز و ایهام نیز به آن افزوده است و به قول مرتضوی: «اگر حافظ کتابی مدوّن و مرتب به نثر تألیف می‌کرد، این همه از می و ساقی و ساغر و پیر مغان دم نمی‌زد و به همهٔ شیخان و زاهدان و ... نمی‌تاخت شاید کتابی به شیوهٔ *کشف‌المحجوب* تألیف می‌کرد و در ضمن آن معقول و

---

۱. شفیعی‌کدکنی می‌نویسد: «توفیق هر اثر هنری به میزان تجاوزش به حریم تابوهای یک جامعه بستگی دارد که شامل هر نوع مفهوم «مسلّط» یا «مقدّس» در محیط اجتماعی است، به ویژه زمانی که مورد سوء استفادهٔ حاکمیت‌ها و قدرت‌ها قرار گیرد و جامعه را از سیر تکاملی باز دارد. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۲۲)

۲. برای نمونه: فتنه می‌بارد از این سقف مقرنس برخیز/ تا به میخانه پناه از همه آفات بریم. (۳۶۳/۱۰)

۳. برای نمونه در شعر حافظ: مرید پیر مغانم ز من مرنج ای شیخ/ چرا که وعده تو کردی و او به جا آورد. (۱۳۹/۸) یا در بیت: چو طفلان تا کی ای زاهد فریبی/ به بوی بوستان و جوی شیرم؟!(۳۲۲/۸)

٤. «مرکز ثقل» مغانه‌های خاقانی نیز در واکنش به «ریاکاران» است:
مرا آشکارا ده آن می که داری / به پنهان مده کز ریا می‌گریزم
من از باده گویم تو از توبه گویی/ مگو کز چنین ماجرا می‌گریزم
مرا سجده‌گه بیت بنت العنب به/ که از بیت ام القری می‌گریزم
(خاقانی، ۱۳۸٤: ۲۸۹)

منطقی بیان می‌فرمود که «تصوّف واقعی نه آن است که در این روزگار می‌بینیم و این صوفیان و مشایخ ریاکارانی بیش نیستند که در لباس اخلاص

دام مردم‌فریبی گسترده‌اند و با وجود ادعای تهذیب نفس و رسیدن به مقام فنا در بند نفس خویشند». (مرتضوی، ۱۳۸٤: ۱۰۱).

بوطیقای بلاغی (روش و اسلوب خاص حافظ در استفاده از هنرهای بلاغی)

سومین نکته‌ای که سبب ایجاد پارادوکس در دیوان حافظ می‌شود، توجه خاص حافظ به هنرهای بلاغی است. شعر حافظ زمانی به اوج رسیده است که توانسته است بنیان‌های اندیشهٔ فلسفی، دینی، اجتماعی و مذهبی خود را با هنرهای بلاغی در هم آمیخته و در زبانی سمبلیک به نظم بکشد. شفیعی کدکنی می‌نویسد: «در ترکیب هنری این مجموعه‌های متنوع، حافظ، دو مرحله را پشت سر گذاشته است: مرحلهٔ آغازی، که قوانین حاکم بر جمال‌شناسی شعر عصر او، در آن مشهود است و مرحلهٔ کمال استتیک و مبانی هنرِ عرفانی، بر آن سیطره دارد. در نوع اول تقابل‌های معقول و منطقی و تناسب‌های از پیش آزمودهٔ سنّت شعر فارسی، حاکم است و در نوع دوم، گریز از این قراردادها و پنهان داشتن آنها در حدی که تأثیر خویش را داشته باشند و هرگز در چشم جلوه نکنند، همراه با مجموعه‌ای از تناقض‌ها و گرایش به شطح». (شفیعی-کدکنی، ۱۳۸۵: ٤۳٦) در توضیح نکتهٔ شفیعی شاید تغییرات «مصرع دوم» بیت زیر را مثال زد:

مردمی کرد و کرم لطف خداداد به من

کان بت ماه رخ از راه وفا باز آمد

(۱۷٤/٤)

نسخهٔ قزوینی و (بت سنگدل/ از راه وفا) خانلری (۱۷۰/۵).

مردمی کرد و کرم لطف خداداد به من

کان بت سنگدل از بهر خدا بازآمد

(سایه، ۱٦۸/۵)

این بیت در دیوان کهنهٔ حافظ که به اهتمام استاد افشار صورت گرفته نیامده و به جای آن بیت زیر آمده است:

برقعی بر رخ چون مه فکن از بهر خدا

که دو صد عابد زاهد ز خدا باز آمد

(دیوان کهنه، ۱٤۵/٤)

ناگفته پیداست که صورت نهایی بیت همانی است که در تصحیح سایه آمده است. بوطیقای بلاغی حافظ چنین اقتضا می‌کند که بت (که اغلب از سنگ ساخته شده می‌شده است «ایهام») به خاطر خدا «متناقض»! به پیش پرستندهٔ خود (عاشق) بازگردد. یا در بیت زیر با تغییر کلمهٔ «کشتگان» به «بستگان»، علاوه بر افزایش بار موسیقیایی، پارادوکس و ایهام (به صورت توأمان) به اعتلای بار معنای بیت افزوده شده است:

خلاص تو حافظ از آن زلف تابدار مباد

که (کشتگان[1]) بستگان کمند تو رستگارانند

(۱۸۸/۹)

طنز و پارادوکس و شطح: یکی از موارد بسیار پربسامدِ دیوان حافظ «طنزپردازی» اوست. بوطیقای حافظ چنان ایجاب می‌کند که در هر «طنز» او شاهد امری «متناقض» باشیم و از این روست که شفیعی کدکنی طنز را چنین تعریف می‌کند: «در هر

۱. صورت «کشتگان» در برخی نسخ ذکر شده است: (نگ به تصحیح خانلری: ۳۹۷)

بیان طنزآمیزی دو امر متناقض یا متضاد، به کمک نیروی هنری گوینده، به یکدگر گره خورده‌اند و به اجتماع و وحدت رسیده‌اند، اجتماع و وحدتی که تنها در بافت هنری آن گوینده به وجود آمده و

اگر از آن صرف نظر کنیم، هیچ ذهنی وحدت و اجتماع آن دو نقیض یا ضد را نمی‌پذیرد[1]». (شفیعی-کدکنی، ۱۳۸٤: ٤۰) با این تعریف از طنز، می‌توان به نزدیکی «طنز» و «شطح» پی برد با این توضیح که «شطح، در «تجاوز به تابوها» همسایهٔ دیوار به دیوار طنز است و همچنین در مقولهٔ «تصویر هنری اجتماع نقیضین». اگر تابوی مورد تجاوز ما عناصری از عالم الاهیات و امور متعالی و قدسی باشد، آن را شطح می‌نامیم و اگر امور حاضر در زندگی و جامعه بود «طنز» خوانده می‌شود». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۳: ٤٤۳)

ایهام و پارادوکس: ایهام که «مشخصهٔ اصلی شعر حافظ» است، یکی دیگر از هنرهای بلاغی است که در برخی از آنها می‌توان «پارادوکس» را ردیابی کرد؛ برای نمونه در بیت:

بیا که قصر امل سخت سست[2] بنیاد است
بیار باده که بنیاد عمر بر باد است
(۳۵/۱)

ترکیب «سخت سست» در صورتی‌که سخت را در معنی «محکم» بگیریم، پارادوکس‌گویی است. در بیت:

حافظ لب لعلش چو مرا جان عزیز است
عمری بود آن لحظه که جان را به لب آرم
(۳۱٦/۹)

«جان به لب آوردن» یعنی مردن و معنی دیگر آن، لبِ معشوق را – که در حکمِ جانِ عاشق است– (بوسیدن) است. حال اگر معنی اول را در نظر بگیریم پارادوکسی حاصل می‌شود با این توضیح که جان به لب آوردن (مردن) برای شاعر عمری محسوب می‌شود! همچنین در بیت:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد
یعنی از وصل تواش نیست به جز باد به دست
(۲٦/۷)

باد به دست داشتن کنایه از «هیچ و پوچ» است، لیکن معنی دیگر بیت یعنی «از عشق تو به حشمت سلیمانی رسید که حتی باد نیز در فرمان او بود!». (خرّمشاهی، ۱۳۸۳: ۱/ ۲۱۲) در بیت:

من از نسیم سخن‌چین چه طرف بربندم
که سرو راست درین باغ نیست محرم راز
(۲۵۲/۷)

واژهٔ «راست» در دو معنی‌است: ۱. راست قامت؛ ۲. راستگو و درست‌کردار. در معنی دوم واژه، چنین مستفاد می‌شود که من از نسیم سخن‌چین چه توقعی می‌توانم داشته باشم که حتی سرو راست‌کردار نیز محرم راز نیست؛ در واقع «سرو»، راست‌کردارِ بدکردار است به خاطر سخن‌چینی و غمّازی!

گرد بیت الحرام خم حافظ
گر نمیرد به سر بپوید باز

---

۱. بحث از «طنز» حافظ در حوصلهٔ مقالهٔ حاضر نیست و شفیعی کدکنی مقالهٔ بسیار مغتنمی در این موضوع نگاشته‌اند. هدف ما از بحث طنزپردازی، اشاره به ترکیب آن با پارادوکس است که استاد نیز به گونه‌ای مستوفی بدان پرداخته‌اند.

۲. همچنین در بیت: حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت/ طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود؛ واژهٔ «پریشان» و «نظم» در دو معنی به کار می‌روند. پریشان: ۱. ناراحت و سرگشته؛ ۲. بی‌نظمی. نظم: ۱. منظم و مرتب؛ ۲. شعر و سروده. با توجه به مثال‌هایی که در تلفیق ایهام (خصوصاً ایهام تضاد) آوردیم، به نظر نگارنده، می‌توان در اغلب ایهام‌های تضاد به نوعی پارادوکس نیز دست یافت. نمونهٔ دیگر در بیت ذیل:

گرچه راهی ست پر از بیم ز ما تا بر دوست
رفتن آسان بود ار واقف منزل باشی(٤٤۵/۵)

واقف در دو معنی است: ۱. با اطلاع بودن و وقوف داشتن؛ ۲. ایستادن و توقف کردن. در معنی دوم می‌توان به مفهومی پارادوکسی قائل شد. رفتن در عین ایستادن و توقف کردن.

(۲۵٤/۷)

بیت‌الحرام در دو معنی متناقض به کار می‌رود: ۱. خانهٔ مقدس «کعبه»؛ ۲. خرابات. ترکیب «بیت الحرام خم» در معنی اول پارادوکس دارد. یا در بیت:

گرچه گردآلود فقرم شرم باد از همتم
گر به آب چشمهٔ خورشید دامن تر کنم
(۳۳۵/٦)

دامن تر کردن به دو معناست: ۱. شستن و پاک کردن از پلیدی؛ ۲.آلوده کردن (تردامنی). هاشم جاوید به ظرافت «پارادوکسی» این بیت اشاره دارد: «حافظ می‌گوید: دامنِ آلوده از فقر را از دامان شسته در آب چشمهٔ خورشید بیشتر می‌پسندم. زیرا همتم از آلودهٔ منّت کسان شدن شرم دارد. نکتهٔ ظریف‌تر اینکه همین چشمهٔ آب خورشید، که پاک‌ترین پاک‌کننده‌هاست، دامن را (تر) یعنی آلوده می‌کند». (جاوید، ۱۳۷۷: ۱۲) گاهی نیز نوعی «کژتابی» سبب می‌شود که یک بیت در دو معنی متناقض معنی شود:

ز کوی میکده برگشته‌ام ز راه خطا
مرا دگر ز کرم به ره صواب انداز
(۲۵۵/۳)

خرّمشاهی در شرح این بیت می‌نویسد: «از کوی میخانه مراجعت کرده‌ام (یا از میکده روی برتافته‌ام) ولی خطا کرده‌ام، یا از راه خطا (اشتباهی، به قول امروزی «عوضی») بازگشته‌ام و راه را گم کرده‌ام. لطف و کرم کن و دوباره مرا به راه صواب- یعنی راه درست که همان راه میخانه باشد- راهنمایی کن. معلوم نیست که راه درست یا صواب همان راه اول است که راه میکده رفتن باشد، یا راه بازگشت و اعراض از میکده! به همین جهت طنز ظریفی در این بیت احساس می‌شود». (خرّمشاهی، ۱۳۸۳: ۲/ ۸۳٦)

همچنین بیت:

بگیر طرّهٔ مه چهره‌ای و قصّه مخوان
که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است
(٤٤/٦)

خرمشاهی نکتهٔ ظریف این بیت را بازگشوده است. (همان: ۲۸۳) لازم به ذکر است که حافظ سایر آرایه‌های ادبی را نیز با «پارادوکس» در هم می‌آمیزد و لایه‌های جدید معنایی و بلاغی بدان می‌افزاید.

عشق

«عشق» موضوعی است که بسامد پارادوکسیِ قابل توجهی در دیوان حافظ دارد؛ عشق در نظر حافظ «یک قصه بیش نیست»، اما «از هر زبان که می‌شنود نامکرّر است!». «مکتب عاشقی» حافظ و زیر مجموعه‌های آن «نظام و کارکرد» خاص خود را دارد، چرا که «فی العشق معجبات یأتین بالتوالی». برخی از پارادوکس‌هایی را که معلول عشق و زیرمجموعه‌های آن است، بیان می‌کنیم:

عشق:

همهٔ مکان‌ها، خانهٔ عشق است:

همه کس طالب یارند چه هشیار و چه مست
همه جا خانهٔ عشق است چه مسجد چه کنشت
(۷۸/۳)

کافر عشق بی‌گناه است! (کفر، اشدّ گناهان کبیره است):

حافظ اگر سجدهٔ تو کرد مکن عیب
کافر عشق ای صنم گناه ندارد
(۱۱۵/۹)

علم عشق! علمی است که در دفتر نیست و برای یادگیری آن باید ورق‌ها را شست!

بشوی اوراق اگر همدرس مایی

که علم عشق در دفتر نباشد
(۱۵۵/۷)

در کوی عشق هم صنم می‌پرستند و هم صمد !
گفتم صنم‌پرست مشو با صمد نشین
گفتا به کـوی عشق هم این و هم آن کنند
(۱۹۱/٤)

هر کس «با عشق» زنده نیست، حکم «مرده» را دارد:

هر آن کسی که در این حلقه نیست زنده به عشق
بر او نمـرده به فتوای من نماز کنید
(۲۳۷/۷)

اسیری در «عشق»، آزادی است:

اسیر عشق شدن چارهٔ خلاص من است
ضمیر عافیت‌اندیش پیش‌بینان بین
(۳۹۲/٦)

خلاصه اینکه در راه عشق «شیر نر از آهوی دشت می‌رمد» و «در طریق عشقبازی، امن و آسایش، بلاست!»

معشوق

در زیرمجموعهٔ «عشق»، معشوق بیشترین حالت‌های تناقض و پارادوکس را دارد: معشوقی که «بی‌جرمی که عاشق مرتکب شده باشد می‌رنجد»، «هم درد است و هم درمان»، «در برابر چشم است و غایب از نظر»، «شاهدی است هرجایی که رخساره به کس ننموده است»، «غمش را جز در دل شاد نمی‌توان یافت»، «کُشتهٔ خود را به امید ثواب به نماز می‌آید»، «از لبش، آب و آتش را به هم می‌آمیزد»، «زلفش مجموعِ پریشانی است»، «آبِ رویش آتش در جان ارغوان می‌اندازد»، «مژگانش جون تیغ جهانگیر برمی‌کشد، *کشتگان زنده‌دل* را بر روی یکدگر می‌اندازد»، «غمش مایهٔ سرور است» و «زیر بار غم او رقص‌کنان باید رفت!»، «بستگان کمند زلفش رستگارانند[1]»، «دلارامی است که آرام را یکباره از دل می‌برد»، «عیسی نفسی اســت که نفسش عاشق را به کشتن می‌دهد!»، «نرگس [بیمارش] طبیبِ دلِ بیمارِ عاشق است!»، «مکتب نرفته مسئله‌آموز صد مدرّس است» و «قومی هستند که از کشتگان خود غرامت می‌ستانند!»:

عجیب واقعه‌ای و غریب حادثه‌ای است
أنا اصطبرت قتیلاً و قاتلی شاکی!
(٤٥٠/۳)

حافظ چنین معشوق نازک(ظریف) و سرکشی[2] (رشید) را لایق بندگیِ ممدوح می‌داند:

تو بدین نازکی و سرکشی ای شمع چگل
لایق بندگی خواجه جلال‌الدینی
(٤۷۲/۱۲)

۱. رستگار در دو معنی است: ۱. عاقبت به خیری؛ ۲. آزادی و رها شدن. در معنی دوم پارادوکس وجود دارد (بستگان آزاد!).
۲. ســرکش در دو معنی: ۱. ظریف ۲. نـافرمـان. در معنی دوم پارداوکس وجود دارد، چرا که لازمهٔ بندگی مطیع بودن اســت نه نافرمان بودن.

از «نسیم باد نوروزی» که از «کوی یار می‌آید»، می‌توان چراغ برافروخت (حال آنکه باد موجب خاموشی است!):

ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی
از این باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی
(٤٤۳/۱)

با معرفی برخی از موضوعات متفرقه‌ای که هنر پارادوکس در آنها به کار رفته است به بسامد و نمودار مربوط به آن خواهیم پرداخت:

برخی از موضوعات متفرقه:

شب قدر: لازمهٔ شب قدر «شب زنده‌داری» است نه خفتن آن هم تا نصف روز!

شب قدری چنین عزیز و شریف
با تو تا روز خفتنم هوس است
(۴۱/۳)

قضاکردن عمر ضایع شده (نه با عبادت بلکه با جام شراب!):

وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم
عمری که بی حضور صراحیّ و جام رفت
(۸۶/۲)

ترکیبات اضافی: «پادشاهی در بندگی» (تکرار سه بار)، «سلطنت فقر»، «دولت فقر»، «ارباب نیاز»، «سرگشتهٔ پابرجا»، «میان گریه خندیدن» (تکرار دو بار)، «نظم پریشان»، «خراب آباد» (سه بار این ترکیب به کار رفته است)، «نشاطِ غم».

بی عمر زنده بودن در روز فراق!:

بی عمر زنده‌ام من و این بس عجب مدار
روز فراق را که نهد در شمار عمر!
(۲۴۸/۸)

جرمِ نکرده عفو کردن!:

زانجا که لطف شامل و خلق کریم توست
جرمِ نکرده عفو کن و ماجرا مپرس
(۲۶۲/۲)

از غمّازِ صبا «رازداری» خواستن:

چو دام طرّه افشاند ز گرد خاطر عشّاق
به غمّاز صبا گوید که راز ما نهان دارد
(۱۱۳/۷)

بیماری تن را با «بیماری باد صبا» درمان کردن:

دل ضعیفم از آن می‌کشد به طرف چمن
که جان ز مرگ به بیماری صبا ببرد
(۱۲۲/٤)

با «وداع دل کسی را شاد کردن»؛ در صورتی که ذات «وداع» غمگینی و ناراحتی از فراق است.

یاد باد آنکه ز ما وقت سفر یاد نکرد
به وداعی دل غمدیدهٔ ما شاد نکرد
(۱۳۲/۱)

می نخورده مست بودن!: (علاوه بر بیت (۳٦٦/٦))

از بس که چشم مست در این شهر دیده‌ام
حقّا که می نمی‌خورم اکنون و سرخوشم
(۳۲۸/٦)

قربانی‌کردن برای کافر کیش:

بر جبین نقش کن از خونِ دل من الی
تا بدانند که قربان تو کافرکیشم
(۳۳۱/۵)

نکتهٔ آخر اینکه شاید بتوان گفت که «پارادوکس‌های چندلایه» که توأم با ایهام هستند از شگردهای ویژهٔ حافظ است که در برخی از ابیات او می‌توان استخراج کرد. نمونه:

کرده ام توبه به دست صنمی باده فروش
که دگر می نخورم بی رخ بزم آرایی
(٤۸۱/۳)

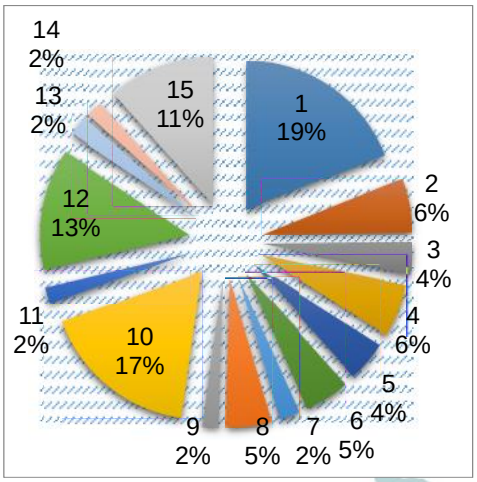
توبه کردن آن هم به دست صنم باده فروش (یک پارادوکس) و پارادوکس دیگر که در بطن همین توبه است و آن هم می‌نخوردن بدون زیبارویان و بزم‌آرایان است. در اغلب توبه‌های حافظ ردپایی از ایهام و پارادوکس چندلایه وجود دارد.

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد
شد بر محتسب و کار به دستوری کرد

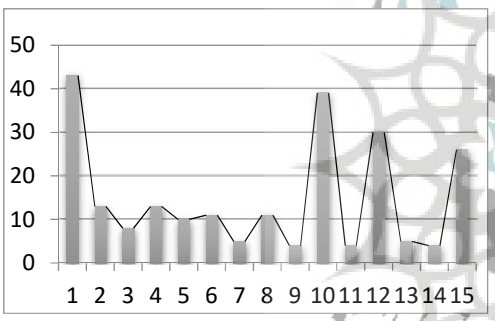
(۱/ ۱۳٦)

توبه کردن از مستوری پارادوکس دارد و پارادوکس دیگر اینکه این تابوشکنی با اجازهٔ رسمی از حکومتی شرعی صورت می‌گیرد.

ردیف	موضوعات	بسامد
۱	معشوق	٤۳
۲	عشق	۱۳
۳	عقل	۸
٤	دعا	۱۳
٥	محتسب	۱۰
٦	متشرّعان (فقیه، مفتی، امام، واعظ، قاضی، شیخ، دانشمند)	۱۱
۷	رند	٥
۸	صوفی	۱۱
۹	زاهد	٤
۱۰	حافظ	۳۹
۱۱	توبه	٤
۱۲	باده و میخانه (می، شراب، خم، دختر رز، شرابخانه، خرابات)	۳۰
۱۳	نماز، روزه، وضو، طهارت، نذر	٥
۱٤	پیر مغان	٤



نمودار ۱. دایره‌ای بسامدها



نمودار ۲. ستونی بسامدها

بحث و نتیجه‌گیری

عواملی که سبب ایجاد پارادوکس در دیوان حافظ می‌شود عبارت‌اند از: ۱. توصیف انسان در مقام برزخی یا ارادهٔ معطوف به آزادی؛ ۲. مسائل اجتماعی، سیاسی (شامل: الف) نهادهای سیاسی و حکومتی، ب) متشرّعان (فقیه، مفتی، قاضی، دانشمند، امام)، ج) صوفیان)؛ ۳. بوطیقای بلاغی حافظ و توجه مخصوص او به ایهام و طنز پارادوکس؛ ٤. عشق.

«حافظ تمام هنرش در اسلوب است و در مرکز اسلوب حافظ، نوعی بیان نقیضی و

پارادوکسی وجود دارد». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ۳۳۵) در کنار «ایهام» و «طنز»، پارادوکس از جمله صنعت‌های بسیار مهمی است که در اکثر غزل‌هایی که جزء کمال‌یافته‌ترین غزل‌های او به حساب می‌آیند، کاربرد ویژه‌ای دارند.

حافظ برای نمایش تناقضات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمان خویش از این صنعت بسیار بهره برده است، لیکن پارادوکس نیز همچون دیگر صنایع بلاغی در سطحِ عمیقِ شعر به کار رفته‌اند و در مواردی نیز بسیار دیریاب هستند.

افکار فلسفی و به طور کلی «جهان بینی» حافظ چنین اقتضا می‌کند که صنعت پارادوکس و تناقض‌گویی در دیوان او بسامد بالایی داشته باشد. در واقع بحث از اموری که در ذات خود متناقض هستند (یعنی سرشت انسان)، «متناقض‌گویی» را نیز به دنبال دارد.

حافظ در «پارادوکس» یا «متناقض‌گویی»، دیگر صنایع ادبی را نیز بدان می‌آمیزد و لایه‌های معنایی جدیدی را ایجاد می‌کند و همین امر سبب پیچیدگی شعر او می‌شود. حتی بنا به بسامد پارادوکس‌های شعر حافظ می‌توان گفت که ایهام و طنزهای حافظ در نهایت به ایجاد یک «پارادوکس» می‌انجامد.

تناقض‌گویی در شعر حافظ ممکن است در یک بیت صورت نگیرد، بدین معنی که مثلاً در بیتی (غزلی) «جبرگراست» و در بیتی (غزلی) دیگر از «اهل اختیار» یا در جایی «عقل‌ستاست» و در جایی دیگر «عقل‌ستیز»!

استفاده از «ادبیات مغانه» و زبان «سمبلیک و متناقض» آن بارزترین شیوهٔ حافظ برای مبارزه با انحرافات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمان خویش است.

در پایان یادآور می‌شویم که پارادوکس‌ها و متناقضات نایافتهٔ دیگری در دیوان حافظ مکتوم مانده است و در تشخیص و تشریح برخی از پارادوکس‌ها نیز اختلاف نظر وجود دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این نوع رفتار را در ادبیات غربی «آیرونی» گفته‌اند. در واقع آیرونی ماهیتی پارادوکسی دارد و به عبارتی «تضاد میان بود و نمود است». (کادن، ۱۹۹۹: ٤۳۰) برای اطلاع بیشتر: نک به مقالهٔ «جلوه‌های آیرونی در دیوان حافظ» (۱۳۹۵)، نوشتهٔ اردلانی، *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، سال ۵، شماره ۱.

۲. ابیات از دیوان حافظ به سعی سایه نقل شده است. عدد سمت راست شمارهٔ بیت می‌باشد.

۳. برای نمونه در نسخهٔ قزوینی و افشار «مکن»، و در نسخهٔ خانلری و سایه و خرمشاهی و قدسی و قریب «بکن» آمده است.

٤. برای «بازتاب قشربندی اجتماعی در دیوان حافظ»، نک به: روح‌الامینی، محمود (۱۳٦۸).

۵. حوزهٔ مسؤلیت محتسبان از دید گستهٔ وظایف و فراگیری مصداق‌ها در گذر زمان دستخوش فراز و فرودهای زیادی گشته است. در آغاز تنها بازار را به محتسب می‌سپردند و به او «عامل بازار» می‌گفتند، اما کم کم پیشگیری از بزهکاری فردی و اجتماعی مانند باده‌گساری، فسق و فجور، نظارت بر بهداشت عمومی، چگونگی برگزاری مراسم نماز جمعه و اذان و جلسات قرآن و ... به محتسب سپرده می‌شد. حتی

«به آزمایش صاحبان حرف و مشاغل می‌پرداخت تا از میزان تخصص و خبرگی آنان در آن صنعت آگاهی یابد». (قضاعی، ۱۳٦۱: ۱۱۹) داستانی که خواجه نظام از محمود غزنوی و باده‌نوشی او با نوشتگین نقل می‌کند حاکی از قدرت و اقتدار محتسب است». (نک به: نظام‌الملک، ۱۳٦٤: ۵۲ و ۵۳)

٦. یاقوت حموی در وصف شیراز در این عصر می‌نویسد: «و دورالفسق و الفساد بها شهیرة». (به نقل از: زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۰٤) «چون هرج و مرج طولانی این رندان را بر شهر مسلط کرده کرده بود، اینان از هیچ تعدی ابایی نداشتند. شراب در بین آنها رایج بود، بنگ و حشیش نیز. به علاوه هم شاهدبازی در نزد آنها رواج داشت هم زن‌بارگی. خرابات شهر – که بیت لطف خوانده می‌شد– از تندروی‌های این رندان آباد بود و شیخ و زاهد نزد این طایفه آماج طعن و تمسخر». (همان: ٤)

۷. شمّه‌ای از احوال او: «پادشاه تازه [شاه شجاع] یک رند بی بار و بند بود، نه تنها پدرش را کور کرد و زندانی، با یک تن از زنان او– زنان پدر– نیز متهم شد به گناه ادیپوس! مثل پدر تندخوی و حتی بدزبان بود، اما طنز و ظرافت رندانه را هم گه‌گاه بر این مرده‌ریگ پدر می‌افزود. اختلاف او با محمود شاه از رقابت با یک زن پدید آمد. علاقهٔ او به شراب دورهٔ تعزیر عهد «محتسب» را منسوخ کرد و ظاهراً هم از افراط شراب بیمار شد». (همان: ۱۱۱ و ۱۱۲) استاد باستانی در فصلی با عنوان «شاه شجاع، مرد شعر و شراب و زن» به تفصیل به ماجراجویی‌های شاه شجاع پرداخته است. (نک به: باستانی پاریزی، ۱۳٦۵: ٤٤ به بعد)

۸. در این عصر (قرن هشتم هجری) اهل شریعت کم‌کم به اهل طریقت نزدیک‌تر می‌شوند و در قرن نهم به هم می‌آمیزد. به این جهت مشایخ بزرگ صوفیه، متصدیان شرع نیز بودند. (نک به: سجادی، ۱۳۸۳: ۱٦۳)

۹. هر چند استاد مرتضوی مقالهٔ «راز اشعری مشربی بودن حافظ و مولانا» را نگاشته است، لیکن در این زمینه نیز اختلافاتی وجود دارد.

۱۰. دلیل بحث از «جبر و اختیار» در دیوان حافظ با توجه به «لحنِ استهزایی و عنادی» او، بحث تشکیک‌آمیزی است. بحث در مورد «جبر و اختیار» فرصت مفصل دیگری می‌طلبد و تا آنجایی‌که نگارنده اطلاع دارد، در این زمینه نیز آرای متفاوتی ارائه شده است. برخی «جبر» و «اختیار» را (با توجه به آمار ابیات) برابر دانسته‌اند. (نک به: خرّمشاهی، ۱۳۸۳: ۲/ ۱۰٤۹) برخی دیگر او را جبرگراترین چهرهٔ ادبیات کلاسیک نامده‌اند! و ابیاتی را که به «اختیار» اشاره دارد (مانند: بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم .../ چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم گردد .../ گرچه وصالش نه به کوشش دهند / و ...) را «یک نوع شوخی و شعار شاعرانه» تلقی کرده‌اند. (نک به: درگاهی، ۱۳۸۸: ۲۳۱) پورنامداریان به «جبر اختیار نمون» حافظ اشاره دارند و تفاوت او را با شاعری چون عطار در «شیوهٔ عکس‌العمل عاطفی ناشی از چنین نظرگاهی» می‌دانند. (نک به: پورنامداریان، ۱۳۸۲: ٦۱ به بعد) زرّین‌کوب نیز می‌نویسد: «اینکه حافظ نیز مانند مولوی و سعدی و ... بین اراده و اجبار نوسان دارد در واقع مربوط به برخورد با بن‌بستی است که ناشی از جمع بین اثبات مسئولیت انسان است با نفی حول و قوت از او. (نک به: زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۱۳۸) شفیعی‌کدکنی نیز اعتقاد دارد که: «هیچ چیز در حیات انسان گرانبهاتر از آزادی نیست و این آزادی هنگامی تحقق می‌یابد که شما در دو سوی

متناقضات رفت و آمد داشته باشید. اگر فقط جبری باشـــید یا فقط اختیاری، از یکی از این دو ســـوی اندیشه، آزادی شما سلب شده است ... استمرار مذهب‌ها و هنرها در همین گره‌زدن هر دو ســـوی متناقضات است و شعر حافظ چنین است». (نک به: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ٤٣٦- ٤٣١)

منابع

ابتهاج، امیرهوشنگ (۱۳۸۵). *حافظ به سعی سایه*. تهران: نشر کارنامه.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۱). *چهار سخنگوی وجدان ایران*. تهران: انتشارات قطره.

برج‌ساز، غفار (بهار ۱۳۸۸). «چیستان؛ نخستین تجلّی‌گاه پارادوکسی در شعر فارسی». *فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی*. شمارهٔ ۳۹.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۱). *دو مجدّد* «پژوهش‌هایی دربارهٔ محمد غزالی و فخر رازی». تهران: مرکز نشر دانشگاهی

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳). *گمشدهٔ لب دریا*. تهران: نشر سخن.

جاوید، هاشم (۱۳۷۷). *حافظ جاوید*. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۵۹). *دیوان حافظ*. به تصحیح و توضیح دکتر خانلری. تهران: انتشارات خوارزمی.

ـــــــــــ (۱۳٤۸). *دیوان کهنهٔ حافظ*. به اهتمام ایرج افشار. تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین.

حدیدی، خلیل؛ موسی‌زاده، محمّدعلی (بهار ۱۳۹۰). «جلوه-های خردستیزی در دیوان حافظ». *نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز*. سال ٥٤. صص ۸۸- ۵۳.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۸٤). *دیوان خاقانی*. به تصحیح ضیاءالدین سجّادی. تهران: انتشارات زوّار.

خرّمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۰). *ذهن و زبان حافظ*. تهران: انتشارات ناهید.

ـــــــــــ (۱۳۸۲). *حافظ‌نامه*. دو جلدی. تهران: علمی و فرهنگی.

خواجه نظام‌الملک، حسن (۱۳٦٤). *سیاست‌نامه*. به تصحیح جعفر شعار. تهران: انتشارات امیرکبیر.

چناری، عبدالامیر (۱۳۷٦). *متناقض‌نمایی در ادبیات فارسی*. تهران: فرزان روز.

داد، سیما (۱۳۷۱). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید.

درگاهی، محمود (۱۳۸۲). «بنیان‌های تفکر حافظ». *مجلهٔ کاوشنامه*. سال دهم. شماره ۱۸. صص ۲٤۲- ۲۲۵.

ذاکانی، عبید (بی‌تا). *کلیات عبید زاکانی*. مطابق نسخهٔ عباس اقبال «به شرح پرویز اتابکی». تهران: انتشارات زوّار.

روح‌الامینی، محمود (۱۳٦۸). «بازتاب قشربندی اجتماعی در دیوان حافظ». *مجلهٔ نامهٔ علوم اجتماعی*. ج اول. شمارهٔ دوم. دانشگاه تهران. صص ۲۰۸- ۱۹۱.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۷). *از کوچهٔ رندان*، انتشارات امیرکبیر.

سجادی، سیّد ضیاءالدین (۱۳۸۳). *مقدّمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوّف*. تهران: سمت.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷٦). *شاعر آینه‌ها* (بررسی سبک هندی و شعر بیدل). تهران: نشر آگاه.

ـــــــــــ (۱۳۸٦). *قلندریه در تاریخ* (دگردیسی-های یک ایدئولوژی). تهران: نشر سخن.

ـــــــــــ (۱۳۸٦). *زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی*. تهران: نشر اختران.

ـــــــــــ (۱۳۸۵). *موسیقی شعر*. ولی‌الله درودیان. تبریز: آیدین.

ـــــــــــ (۱۳۷٤). *مفلس کیمیافروش*. تهران: نشر سخن.

ـــــــــــ (مهر ۱۳۸٤). «طنز حافظ». *نشریهٔ حافظ*. شمارهٔ ۱۹. صص ٤۲-۳۹.

ـــــــــــــ (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: نشر سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: انتشارات فردوس.

طباطبایی، سیّدجواد (۱۳۸۸). *تاریخ اندیشهٔ سیاسی در ایران*. تهران: انتشارات کویر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *زوال اندیشهٔ سیاسی در ایران «گفتاری دربارهٔ نظریهٔ انحطاط ایران»*. تهران: نشر کویر.

علوی، پرتو (۱۳٦۹). *بانگ جرس*. تهران: خوارزمی.

غنی، قاسم (۱۳۸٦). *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*. تهران: انتشارات هرمس.

فتوحی، محمود (۱۳۷۹). *نقد خیال*. تهران: نشر روزگار.

ـــــــــــــ (۱۳۸٦). *بلاغت تصویر*. تهران: نشر سخن.

قضاعی، قاضی (۱۳٦۱). *شرح فارسی شهاب الاخبار*. تصحیح سیّدجلال‌الدین حسینی ارموی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کادن، جی. ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند. چاپ اول. تهـران: انتشارات شادگان.

کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۲). *رؤیا، حماسه، اسطوره*. تهران: نشر مرکز.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۸٤). مکتب *حافظ* «مقدمه‌ای بر حافظ‌شناسی». تبریز: نشر ستوده.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۲). *دیداری با اهل قلم*. جلد ۱. تهران: انتشارات علمی.

M. H. Abrams (1971). *A Glossary of Literary Terms*. Rinehart and winston Inc: NewYoRk.

نشریه پژوهش‌های ادبی و بلاغی
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی