

Artistic image of combined contrasts in Hafez's lyrics*

Dr. Asghar Shahbazi¹

Assistant professor of Persian Language and Literature, Farhangian University,
Shahrekord

Abstract

The artistic expression of the combined contrasts, in the sense of the artistic combination of contrasting paradigms, is one of the foundations of aesthetics in poetry. This issue is rooted in the language of the Qur'an, prayers and vocalizations of ancient Sufi elders and is one of the general features of the mystical language that has made its way from Sufi prose to Sufi poetry. Among the mystic poets, Hafez is one of those who have made use of this method. Examination of Hafez's lyrics shows that the frequency of this point in his poetry is relatively high because in most cases he has tried to present an artistic image by placing things that are often contradictory. This issue, with all its importance, has not been studied specifically in Hafez's lyrical poems. Therefore, this study seeks to examine it through a content analysis with a descriptive-analytical method. In this study, it has been determined that the artistic images in combined contrasts are one of the linguistic features of Hafez's poetry. He has used this feature in 48 verses to express religious concepts, in 45 verses to express mystical topics, in 24 verses for romantic concepts and in 15 verses for rhetorical issues. In most cases, paradoxical images are expressed as propositions (sentences). Regarding the reasons for Hafez's use of this method of expression, it can be said that the artistic expression of contrasts in the world is one of the characteristics of mystical language and Hafez, as a mystic poet, considers this world and its beauties next to the world of contrasts. Moreover, at his time, due to religious prejudices and hypocrisy, a strange contrast arose between the heart and the behavior of the government and the people.

Keywords: Lyric poems, Combined contrasts, Quasi-contradictions, contradictory ideas, Artistic image.

* Date of receiving: 2020/9/7

Date of final accepting: 2020/1/11

1 - email of responsible writer: asgharshahbazi88@gmail.com

فصلنامه علمی کاوش‌نامه

سال بیست و دوم، پاییز ۱۴۰۰، شماره ۵۰

صفحات ۲۱۰-۱۷۹

DOR: [20.1001.1.17359589.1400.22.50.6.0](https://doi.org/10.1001.1.17359589.1400.22.50.6.0)

تصویر هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ*

(مقاله پژوهشی)

دکتر اصغر شهبازی^۱

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان شهرکرد

چکیده

بیان هنرمندانه اجتماع نقیضین، در معنای ترکیب هنری پارادیم‌های متضاد یکی از مبانی زیبایی‌شناسی شعر است. این موضوع ریشه در زبان قرآن، ادعیه و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه دارد و یکی از ویژگی‌های عام زبان عرفانی است که از نثر صوفیه به شعر صوفیه راه پیدا کرده است. از میان شاعران عارف، حافظ (وفات: ۷۹۲ هـ ق) یکی از کسانی است که از این شیوه در شعر خود بهره‌ی زیادی برده است. بررسی غزلیات حافظ نشان می‌دهد که بسامد این هنرنامه در شعر او، نسبتاً بالاست؛ زیرا این شاعر سعی کرده در بیشتر موارد، با قراردادن هر چیزی در برابر ضد آن، تصویری هنری ارائه کند - تصویری که غالباً متناقض‌نماست.

از آنجا که این موضوع با همه اهمیت‌هایی که دارد تا کنون به صورت اخص در غزلیات حافظ بررسی نشده، نگارنده کوشیده است تا آن را در قالب این مقاله، با روش تحلیل محتوا (رویکرد تحلیلی - توصیفی) بررسی کند. در این بررسی مشخص شده است که تصویر هنری اجتماع نقیضین یکی از ویژگی‌های زبانی - محتوایی شعر حافظ است و حافظ در ۴۸ بیت، از این شیوه برای بیان مفاهیم مذهبی، در ۴۵ بیت، برای بیان موضوع‌های عارفانه، در ۲۴ بیت، برای بیان مفاهیم عاشقانه و در ۱۵ بیت برای بیان مباحث کلامی استفاده کرده و در اغلب موارد، تصاویر متناقض‌نما (پارادوکسیکال) به صورت گزاره (جمله) بیان شده‌اند. درباره علل استفاده حافظ از این شیوه بیانی، می‌توان گفت که بیان هنرمندانه تناقض‌های موجود در عالم، یکی از ویژگی‌های زبان عرفانی است و حافظ به عنوان شاعری عارف، چون برای این عالم و زیبایی‌های آن در کنار

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷

۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: asgharshahbazi88@gmail.com

آن عالم، اصالت قائل است، تناقضی در کلام او آشکار شده است: وانگهی، در روزگار حافظ به دلیل تعصبات مذهبی، ریا و نظاهر زیاد شده و به دنبال آن تناقض عجیبی بین دل و رفتار حکومت و مردم به وجود آمده و حافظ با بهره‌گیری از این شیوه بیانی، خواسته است تا بخشی از تناقض‌های حاکم بر رفتار جامعه عصر خود را نیز باز نماید.

واژه‌های کلیدی: حافظ، اجتماع نقیضین، متناقض‌نما، انگاره‌های متضاد، تصویر هنری.

۱- مقدمه

۱-۱- بیان موضوع

تصویر هنری اجتماع نقیضین، در معنای ترکیب هنری انگاشته‌های فکری (پارادایم‌های) متضاد، یکی از مبانی جمال‌شناسی شعر است که دایره احتمالات را گسترده‌تر و افق معنایی شعر را وسیع‌تر می‌کند. در این نوع تصاویر، از ترکیب هنرمندانه مجموعه‌ای از مفروضات، مفاهیم، ارزش‌ها و تجربیات متضاد (پارادایم‌ها)، تصویری ارائه می‌شود که ظاهراً، دو سوی آن یا عناصر تشکیل‌دهنده آن با هم در تعارض و تناقض‌اند، اما در باطن و فراسوی ظاهر، تناقضی وجود ندارد و در واقع مخاطب با بیانی متناقض‌نما روبه‌رو است.

تحقیقات نشان می‌دهد که این ویژگی، ریشه در زبان قرآن، ادعیه و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه دارد. در قرآن کریم، در آیاتی همچون «هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ» (قرآن کریم، ۱۳۷۶: ۳/۵۷) با نوعی اجتماع نقیضین روبه‌رو هستیم. در شطحیات واقعی مشایخ صوفیه نیز که در آنها از احاطه جزء (انسان) بر کل (خدا) حکایت می‌شود، اجتماع نقیضین در معنای هنری وجود دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۰۷). با این توضیح که در بلاغت آثار صوفیه، شکستن عرف و عادات‌های زبانی (اصوات، موسیقی و معانی) محور جمال‌شناسی است؛ بویژه عرف و عادات‌هایی که به تناقض یا متناقض‌نمایی منجر می‌شوند.

این اسلوب بیانی بعدها، از قرآن و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه به نثر صوفیه راه پیدا کرده و به یکی از ویژگی‌های عام زبان عرفانی تبدیل شده است (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۸۵). وقتی ابوسعید می‌گوید: «این تصوّف عزّتی است در ذل؛ توانگری است در درویشی؛ خداوندی است در بندگی؛ سیرپی است در گرسنگی» (محمّدبن منور، ۱۳۶۶، ج ۱: ۲۸۹-۲۹۰) و بایزید می‌گوید: «غیبی ناشناخته است و شهودی گم‌شده و من در غیب محضورم و در شهود موجود» (بایزید بسطامی، ۱۳۸۴: ۲۴) و شبلی بازگو می‌کند: «العجزُ عن درک الأدراک، ادراک» (سمعانی، ۱۳۶۸: ۴۹۳؛ خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۶۲: ۱۶۴) و عین‌القضات می‌گوید: «چون قبولم کرد، نصیب من از او رد آمد و چون بر منش رحمت آمد، مرا لعنت کرد.» (عین‌القضات، ۱۳۸۶: ۲۲۵) در تمام موارد، با بیان هنری اجتماع نقیضین (اسلوب پارادوکسیکال) مواجه‌ایم.

این ویژگی سپس از نثر صوفیه به شعر این فرقه راه پیدا کرده و در ابیات ایشان به هنرسازی غالب (Dominant) و به یکی از عوامل برجستگی زبان (Foregrounding) تبدیل شده است. آنجا که سنایی «مات» را «بُرد» و «نیستی» را «هستی» و «کفر» را «هدایت» می‌داند، با تصاویر هنری اجتماع نقیضین روبه‌رو هستیم:

چون مات، برد ماست همه کس حریف ماست
و آنجا که نیستی است همه عین هست ماست
(سنایی، ۱۳۷۷: ۱۸)

به هدایت نیامده است از کفر هر که را کفر چون هدایت نیست
(همان: ۲۴)

و آنجا که مولانا از «جانب بی‌جانبی»، «دانه بی‌دانگی» و... سخن می‌گوید، هنرسازی غالب، همین اجتماع نقیضین است که در قالب تصاویر و ترکیبات متناقض‌نما ارائه شده است:

هر کبوتر می‌پرد در مذهبی وین کبوتر جانب بی‌جانبی
ما نه مرغان هوا نه خانگی دانه ما دانه بی‌دانگی
زان فراخ آمد چنین روزی ما که دیدن شد قبادوزی ما
(مولوی، ۱۳۶۵، ۲۴)

درباره علت روی آوردن صوفیه و عرفا به این شیوه بیانی در ادامه مقاله بحث خواهد شد، اما درباره کاربرد این هنرسازه در غزلیات حافظ می‌توان گفت یکی از ویژگی‌های اصلی شعر حافظ این است که از درون هر چیز ضد آن را می‌جوید و با هم جمع می‌کند؛ به عبارت دیگر، یکی از مهم‌ترین مبانی جمال‌شناسی شعر حافظ آن است که از درون هر چیز، ضد آن را بیرون می‌کشد و تصویری هنری از تقابل‌ها و پارالل‌ها ارائه می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ج ۳: ۸۳). حافظ به مصداق جمله معروف «تُعرفُ بالاشیاء بأضدادها» بر آن است تا با در کنار هم قراردادن انگاره‌های فکری متضاد بتواند اجتماع رفتارها و حالات متناقض مردم عصر خود را بهتر نشان دهد؛ بویژه آنکه حافظ در زمانه‌ای می‌زیسته که ریا، دوگانگی عجیبی بین دل و رفتار مردم ایجاد کرده و او با درک این وضعیت و با بهره‌گیری از این شیوه بیانی، به جنگ با ریا رفته و الحق در این جنگ پیروز شده و هنرمندانه توانسته ریای مسلط بر روح و روان جامعه عصر خود را نشان دهد؛ موضوعی که با همه اهمیت‌هایی که دارد تا کنون به صورت اخص در غزلیات حافظ بررسی نشده و از همین روی، نگارنده با طرح سؤالات زیر بر آن شده است تا این موضوع را در این مقاله بررسی کند:

الف) اجتماع نقیضین در شعر حافظ عمدتاً درباره چه موضوع‌هایی پدید آمده است؟

ب) حافظ از چه شیوه‌هایی برای بیان اجتماع نقیضین در غزلیات خود استفاده کرده است؟

ج) دلایل حافظ برای استفاده از این شیوه بیانی کدام‌اند؟

۱-۲- پیشینه تحقیق

درباره تصویر هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ، پژوهش اختصاصی صورت نگرفته و آنچه در این باره وجود دارد، به دو بخش تقسیم می‌شود: الف) مطالب پراکنده‌ای که در ضمن آثار دیگر، بویژه شرح غزلیات حافظ آمده است؛ ب) مطالبی که در ضمن مقالات نوشته شده درباره پارادوکس در اشعار حافظ وجود دارد. از گروه اول، خرمشاهی در کتاب «حافظ‌نامه» (۱۳۷۳، ۱۰۳۸-۱۰۴۳) با تمایز قائل شدن بین شطح و متناقض‌نما، معتقد است حافظ علی‌رغم مخالفت با شطح، شطاحی هم کرده و این، جدا از سخنان متناقض یا متناقض‌نمای اوست.

حمیدیان نیز در کتاب «شرح شوق» (۱۳۹۲، ۱۸۰-۱۸۶ و ۳۶۴-۳۶۶) با بیان اینکه بینش عرفانی بدون شطح و پارادوکس قابل تصور نیست، معتقد است حافظ از تناقض میان عناصر محتوایی بهره بسیار برده است. از همین گروه شفيعی‌کدکنی ابتدا در کتاب «موسیقی شعر» (۱۳۷۶: ۴۳۲-۴۳۳) بیان می‌کند که جوهره شعر حافظ و خلاصه جهان‌بینی وی، در تصویر میدانی از اراده معطوف به آزادی منعکس شده و این موضوع وقتی محقق شده که حافظ توانسته آزادانه در دو سوی متناقضات رفت و آمد کند و تصویری هنری از این اجتماع نقیضین را در زبان جاری سازد. وی سپس این بحث را در کتاب «این کیمیای هستی» (۱۳۹۷، ج ۲: ۷۰؛ ج ۳: ۳۶۱) نیز مطرح کرده و بیان داشته که هنر سازه غالب در غزلیات حافظ، اسلوب پارادوکسیکال یا ارائه تصویر هنری اجتماع نقیضین است.

شمیسا نیز در کتاب «یادداشت‌های حافظ» (۱۳۸۸: ۱۱۶) بدون اشاره به میزان پارادوکس در غزلیات حافظ، استفاده از پارادوکس را باعث درگیر شدن ذهن مخاطب با شعر دانسته و اینکه اسلوب پارادوکسیکال نتیجه وضع ذهنی شاعر در مواجهه با گفتمان‌های عرفانی، سیاسی و فلسفی است. رحیمی نیز در کتاب «حافظ اندیشه» (۱۳۹۸: ۱-۶) حافظ را کارشناس ماهر همساز کردن ناهمسازها (یا ظاهراً ناهمسازها)

می‌داند که مثلاً بین عشق به خدا و پرداختن به زندگی که تصوّف در آنها تقابلی می‌بیند، تقابلی نمی‌بیند و آنها را با هم جمع می‌کند؛ هم بر جبر و هم بر اختیار پای می‌فشارد و این کار او فعّالیّتی ذهنی و آگاهانه است که بر اثر نبوغ وی صورت گرفته است. از این دست مطالب اشاره‌وار می‌توان به مطالب بورگل (Borgel) در کتاب «سه رساله درباره حافظ» (۱۳۶۹، ج ۲: ۲۴) هم اشاره کرد که به نقل از گوته (Goethe)، به تناقض در شعر حافظ اشاره کرده است. اما از گروه دوّم، ابتدا از مقاله فرشید وزیله با عنوان «متناقض‌نما در غزلیات حافظ» (۱۳۸۶: ۱۴۹-۱۷۳) یاد می‌کنیم که نویسنده در آن با هدف بررسی رابطه متناقض‌نما با تضاد، ۲۵۰ غزل نخست دیوان حافظ را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که متناقض‌نما در غزلیات حافظ، عمدتاً در بسترهای عشق، می‌و میخانه جاری شده است - نتیجه‌گیری که با بررسی کلّ غزلیات حافظ، تفاوت پیدا می‌کند.

پس از آن، شریفی در مقاله «زندگی پارادوکسی حافظ» (۱۳۸۷: ۸۳-۸۹) به برخی از دلایل روی آوردن حافظ به متناقض‌نما اشاره کرده، اما نتایج را غالباً بر اساس چند بیت معروف (نه کلّ غزلیات) ارائه نموده و به دلایل اصلی این موضوع اشاره‌ای نکرده است. سوّمین مقاله از این گروه، مقاله واعظ و صدری با عنوان «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک شخصی حافظ» (۱۳۹۱: ۱۳۲-۱۶۰) است که نویسندگان در آن با تأکید بر این نکته که در غزلیات حافظ، همه چیز بر مبنای تقابل شکل می‌گیرد و در بیشتر موارد به ساختی متناقض‌نما منجر می‌شود، به بررسی شیوه‌ها و ابزارهای ایجاد ساخت‌های متقابل در غزلیات حافظ پرداخته‌اند، اما ایشان نیز موضوع را صرفاً بر اساس دو یا چند شاهد مثال بیان کرده‌اند، به‌گونه‌ای که نمی‌توان به نتایج تحقیق اعتماد کرد؛ وانگهی در این مقاله از بررسی خاستگاه متناقض‌نمایی در شعر حافظ خبری نیست و غالباً درباره انواع متناقض‌نمایی (آن هم بر اساس ساخت‌گرایی) بحث شده است.

چهارمین مقاله در این باره، مقاله رسولزاده و قربانزاده است با عنوان «نگاهی آماری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس در دیوان حافظ» (۱۳۹۵: ۷۹-۱۰۲) که نویسندگان در آن، به برخی از دلایل استفاده حافظ از پارادوکس اشاره کرده‌اند و بیان داشته‌اند که بیان پارادوکسیکال، حکم منطقی «اجتماع نقیضین محال است» را می‌شکند؛ تأویل‌پذیر است؛ عامل ایجاد موسیقی معنوی در کلام می‌شود و... اما ایشان نیز مقاله را بر اساس کل غزلیات حافظ تنظیم نکرده‌اند.

با تأمل در آثار و مقالات نوشته‌شده مشخص می‌شود که هنوز درباره بسترها، زمینه‌ها، عناصر زبانی و محتوایی اسلوب متناقض‌نمای حافظ و دلایل استفاده حافظ از این شیوه بیانی مقاله ویژه‌ای نوشته نشده و آنچه در این باره وجود دارد، غالباً بر اساس چند بیت معروف حافظ پدید آمده است.

بر همین اساس، نگارنده در این مقاله ابتدا کل ابیات دارای بیان متناقض‌نما را از غزلیات حافظ استخراج و آن‌گاه، آنها را بر اساس عناصر محتوایی تقسیم‌بندی و سعی کرده بین این عناصر و شخصیت حافظ و جامعه عصر او ارتباطی بیابد و در نهایت دلایل استفاده حافظ از این اسلوب بیانی را توضیح دهد.

روش گردآوری اطلاعات در این مقاله از نوع کتابخانه‌ای، اما روش تحقیق، تحلیل محتوا با رویکرد توصیفی-تحلیلی است. به این صورت که ابتدا کل ابیات دارای بیان متناقض‌نما از غزلیات حافظ (نسخه غنی-قزوینی) استخراج شده و به عناصر زبانی و محتوایی تفکیک شده و در نهایت، آن ابیات، با استفاده از اطلاعات فراهم‌شده توصیف و تحلیل شده‌اند.

۲- شروع بحث

چنانکه گفته شد ترکیب پارادایم‌های متضاد یا تصویر هنری اجتماع نقیضین (بیان متناقض‌نما) ریشه در زبان قرآن و ادعیه دارد و از آن طریق به زبان عرفانی رسیده است؛

با این توضیح که نگاه اغلب صوفیه به جهان، نگاهی دیالکتیکی است. ایشان معتقدند فیض وجود چیزی نیست که از نقطه‌ای شروع شود و در نقطه‌ای ختم شود، بلکه این فیض دائماً وجود دارد و بر همین اساس، در هر لحظه خلق جهان نو می‌شود؛ به عبارت دیگر، صورت از بی‌صورتی بیرون می‌آید و باز بدان برمی‌گردد و این حکم میراندن و زنده‌کردن حکمی است مستمر که به اقتضای تجلی و ظهور حق تعالی در صفات متقابله محیی و ممیت، لطیف و قهار و... آشکار می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷، ۱۶۴).

بر همین اساس، می‌توان گفت که خلق همیشه با ظهور اجتماعی از نقیضین و ضدین همراه بوده و بالطبع، طبیعت نیز ترکیبی از تضادها و تناقض‌هاست و برای شناخت و معرفت نیز متوسل شدن به همین رابطه تقابل و تضاد بین احکام و پدیده‌ها، شیوه‌ای معروف بوده؛ تا جایی که بر همین اساس بشر را زنده‌مرده (گیو مرتا) نامیده‌اند و...

وجود تقابل و تضاد در نظام هستی، اساس تفکر صوفیه را هم شکل داده و این نظام فکری وقتی از ذهن به زبان آمده، نوعی از بیان متناقض‌نما را شکل داده و چنانکه گفته شد درنهایت به یکی از ویژگی‌های اصلی زبان عرفانی تبدیل شده است.

بررسی غزلیات حافظ نشان می‌دهد که حافظ، موفق‌ترین سخن‌گوی یا یکی از موفق‌ترین سخن‌گویان این شیوه از رؤیت جهان است و شعر او با این شیوه بیانی، آینه تمام‌نمای نیازهای هنری انسان است و کلیدی است که دریچه اغلب لحظات متناقض آدمی را باز می‌کند؛ وقتی حافظ از خرقة زهد در کنار جام می‌سخن می‌گوید و به زبان شعر از گدایی سخن می‌گوید که گوشه تاج سلطنت را می‌شکند، می‌خواهد تصاویری هنرمندانه از لحظات متناقض، دوراهی‌ها و چندراهی‌های عالم به ما عرضه کند. او با رفتن از قطبی به قطب دیگر، از ملک به ملکوت و از پای خم تا حوض کوثر، می‌خواهد دایره آزادی و قلمرو وسیع عمل بشر را بنماید و اراده به خواب‌رفته او را بیدار کند (رحیمی، ۱۳۹۸: ۲۷۷).

برای بررسی اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ، ناگزیریم تمام اشعار او را بررسی کنیم و در آن اشعار، عناصر اجتماع نقیضین را استخراج کنیم. در این بررسی مشخص می‌شود که عمده‌ترین عناصری که حافظ اسلوب پارادوکسیکال خود را از آنها سامان داده، عبارت‌اند از مذهب، عرفان و عشق؛ موضوع‌هایی که در ادامه مقاله درباره آنها بحث می‌شود.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با استفاده از عناصر مذهبی

آنچه از فحوای تاریخ عصر حافظ برمی‌آید بیانگر این است که در عصر حافظ، بویژه در روزگار امیرمبارز، دو بلیه ریا و استبداد شدت گرفته است؛ دو بلیه‌ای که نتیجه‌ای جز تناقض میان دل و رفتار مردم نداشته است. حکومت، قدرت خویش را به عناصر مذهبی و اعتقادی مردم گره زده و از مذهب و متعلقات آن به عنوان اهرم‌های قدرت استفاده کرده است. حافظ که متوجه این امر شده، یکی از دو سوی تناقض را عنصری از عناصر مذهب قرار داده و تصویری هنرمندانه از اجتماع نقیضین در جامعه‌اش ارائه کرده است. وقتی حافظ از محتسبی سخن می‌گوید که مست ریاست یا واعظی که شحنه‌شناس است یا فقیهی که مال وقف می‌خورد و... در تمام موارد یکی از دو سوی تناقض، عنصری از عناصر مذهب است.

در غزلیات حافظ، دست‌کم در پنجاه بیت (غزل)، یکی از دو سوی تناقض را عنصری از عناصر مذهب تشکیل داده است. فقیه مدرسه، مست است و در مستی فتوا می‌دهد، آن هم چه فتوایی؟ «که می‌حرام ولی به ز مال اوقاف است»؛ یعنی تناقض در تناقض: مست بودن فقیه؛ در مستی فتوی دادن و آن هم فتوایی با این مضمون که می‌خوردن بهتر از مال وقف خوردن است:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد که می‌حرام ولی به ز مال اوقاف است

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۱۸)

چنگ و عود که خود آلت جرم‌اند، نصیحت می‌کنند؛ آن هم چه نصیحتی؟ که «پنهان خورید باده تعزیر می‌کنند» (همان: ۲۰۱) خود حافظ به عنوان یک من نوعی یا اجتماعی، برای توبه‌کردن استخاره می‌کند و بلافاصله پس از آن تردید خود را آشکار می‌کند:

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم بهار توبه‌شکن می‌رسد چه چاره کنم
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۸۳)

از محتسب می‌خواهد او را به فریاد دف و نی (آلات طرب) ببخشد؛ زیرا ساز شرع از این افسانه بی‌قانون نخواهد شد (حافظ، ۱۳۷۴: ۱۸۴). با صدای رسا اعلام می‌کند که به دست صنم باده‌فروشی توبه کرده‌ام؛ آن هم چه توبه‌ای؟ که دیگر بدون رخ بزم‌آرایی، می‌نخورم؛ یعنی ارائه تناقض‌های چندلایه؛ زیرا معمولاً برای توبه‌کردن به نزد صالح و سالمی می‌روند و بر دست او توبه می‌کنند که دیگر گرد گناه نگردند، اما حافظ به دست صنم باده‌فروشی توبه می‌کند، آن هم که دیگر بدون معشوق، می‌نخورد:

کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش که دگر می‌نخورم بی رخ بزم‌آرایی
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۶۹)

معمولاً مردم وقتی گرفتاری برایشان پیش می‌آید، نذر می‌کنند که اگر آن گرفتاری رفع شد، فلان عمل خیر را انجام دهند، اما حافظ نذر می‌کند که اگر از بلای گرفتاری‌های به‌وجودآمده پس از سفر یزد رها شد، شادان و غزل‌خوان تا در می‌کده برود:

نذر کرده گر از این غم به درآیم روزی تا در می‌کده شادان و غزل‌خوان بروم
(همان: ۲۸۹)

زین سفر گر به سلامت به وطن باز رسم نذر کردم که هم از راه به میخانه روم
(همان: ۲۹۰)

معمولاً وقتی فردی از دنیا می‌رود، مقداری از تربت اولیا را با او در خاک می‌کنند که از وحشت شب اول قبر و... برهد، اما حافظ می‌گوید:

پیاله بر کفم بند تا سحرگه حشر به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز
(همان: ۲۳۵)

وقتی بوی یکرنگی را از دلق صوفی نمی‌شنود، به او توصیه می‌کند که آن را با می ناب بشوید:

بوی یکرنگی از این نقش نمی‌آید خیز دلق آلوده صوفی به می ناب بشوی
(همان: ۳۶۵)

و این تصوّر و تصویر در غزلیات ۱۳۲، ۲۵۹، ۴۸۵ و ۲۲ نیز تکرار می‌شود. در تمام این موارد و مواردی از این دست که یک سوی اجتماع نقیضین را عنصری از عناصر مذهب تشکیل می‌دهد، بازگشتش به این است که مذهب در عصر حافظ، دستاویز عمال حکومت شده و سخت‌گیری‌های بی‌رویه، به ریا و تظاهر دامن زده و حافظ با آگاهی از این موضوع و برای نشان‌دادن بی‌ارزش بودن اعمال ریایی (سجاده و نماز ریایی)، فریاد می‌زند که:

خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش همچو گل بر خرّقه رنگ می، مسلمانی بود؟
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۱۱)

شرابی را که ام‌الخبائث نامیده شده، شیرین‌تر از بوسه دوشیزگان می‌داند (همان: ۹۹) و در جای دیگر، هوس می‌کند در شب قدر، با یار تا روز بخواهد (همان: ۱۱۶).

او وعظ بی‌عملان را واجب می‌داند نشنیدن (همان: ۳۰۸). در تاب توبه سوختن را سودای خام می‌داند (همان: ۱۳۸). می‌گوید «ترسم» ولی منظورش این است که «حتماً» تسبیح شیخ و خرّقه رند شراب‌خوار در روز حشر عنان بر عنان می‌روند (همان: ۲۲۵). نذر و فتوح صومعه را در وجه می می‌نهد (همان: ۲۹۸).

در چنین مواردی که یکی از دو سوی تناقض یا تقابل را عنصری از عناصر مذهب نظیر سجاده، مسلمانی، شب قدر، واجب، قضا، توبه، حشر، مسجد، محراب، واعظ و

فقیه تشکیل می‌دهد، این اندیشه القا می‌شود که تناقض در عصر حافظ، بین دل و رفتار مردم و صاحبان حکومت به شکل گسترده‌ای وجود داشته است؛ با این توضیح که حافظ در تمام این موارد، با ساختن تیپ و نماد از اشخاص و مکان‌ها، سعی کرده شعر خود را بی‌زمان کند تا بر هر عصری که چنین وضعی به وجود آمد، صدق کند.

حافظ در این اشعار، نشان می‌دهد که درد دین دارد و از این که دین به ابزاری در دست عده‌ای تبدیل شده، نگران است. او می‌داند ریا و تظاهر، اعتقادات مردم را سست و فاسد می‌کند. وقتی می‌بیند در عصر او عده‌ای مال وقف را به راحتی می‌خورند و آب از آب تکان نمی‌خورد، اما برای جرعه‌ای شراب که به قول وی «آزار کسش در پی نیست» آن همه غوغا به پا می‌کنند، فریاد می‌زند:

حافظا می‌خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۰۱)

باز هم تاریخ عصر حافظ نشان می‌دهد که برخی از صوفیان و واعظان آن روزگار، آدم‌های سالمی نبوده‌اند. آنها از یک طرف مردم را برای شنیدن سخنان و موعظه‌هایشان در خانقاه‌ها و مساجد جمع می‌کردند و از طرف دیگر در نهان‌خانه‌هایشان مجالس عشرت، شراب‌خواری و... راه می‌انداختند. امیرمبارز خود کسی بود که در عین ارتکاب وحشتناک‌ترین جنایات، خود را دوستدار اسلام و پیامبر نشان می‌داد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ج ۳: ۱۲۰-۱۲۳).

اینجاست که حافظ با تکیه بر شعار «مستی و راستی» از شراب و متعلقات واژگانی آن استفاده می‌کند و طبل رسوایی و تناقض این جماعت را به صدا درمی‌آورد. بر همین اساس، این که حافظ بارها می‌گوید که دلق آلوده صوفی را به می‌ناب بشوید (همان: ۳۶۵) یا به آب روشن می‌طهارت کنید و «خبر دهید که حافظ به می‌طهارت کرد» (همان: ۱۶۳-۱۶۴) و... همه برای این است تا به ریاکاران بگوید که ریا چه قدر نکوهیده است و راستی و درستی چه قدر پسندیده.

می‌دانیم که وقتی در جامعه‌ای فساد نهادینه شد، برخی برای توجیه آن، همه تلاش خود را به کار می‌گیرند تا مثلاً نامشروع را مشروع جلوه دهند، یا قبح آن را از بین ببرند و تازه اگر موفق نشدند، با آن از موضع ضدش برخورد می‌کنند؛ مثلاً امیرمبارز در حالی با خمر مبارزه می‌کرد که خود از آن استفاده می‌کرد. اما چون با آن مبارزه می‌کرد، مردم تصور می‌کردند راست می‌گوید، اما حافظ این موضوع را با فراست درک کرده و از همین روی می‌گوید:

بی‌خبرند زاهدان نقش بخوان و لاتقل مست ریا ست محتسب باده بده و لاتخف
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۵۲)

ای دل، طریق رندی از محتسب پیاموز مست است و در حق او، کس این گمان ندارد
(همان: ۱۶۱)

حافظ در این نوع برخورد با جامعه پر از تناقض عصر خود، در مواردی اجتماع نقیضین را با نوعی «عذر بدتر از گناه» توأم کرده و با این کار تأثیر تصویر هنری اجتماع نقیضین را چند برابر کرده است:

من از ورع، می و مطرب ندیدمی زین پیش هوای مغبجگانم در این و آن انداخت
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۰۵)

رشته تسبیح اگر بگسست، معذورم بدار دستم اندر دامن ساقی سیمین ساق بود
(همان: ۲۰۵)

در شب قدر ار صبحی کرده‌ام، عیبم مکن سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود
(همان: ۲۰۵)

گر چه با دلق ملمع، می گلگون عیب است مکنم عیب کز او رنگ ریا می‌شویم
(همان: ۳۰۰)

بررسی آماری نشان می‌دهد که حافظ دست‌کم در ۴۸ بیت، یکی از دو سوی تصویر هنری اجتماع نقیضین را یکی از عناصر مذهب قرار داده است. برای نمونه نگاه کنید به غزل‌های ۱، ب ۴ (با می سجاده را رنگین کردن)؛ ۲۲، ب ۷ (آلودگی صومعه را با

باده‌شستن؛ ۵۲، ب ۱ (سودای بتان را دین خود دانستن)؛ ۸۴، ب ۱ (روزه‌گرفتن و به دنبال جام‌بودن)؛ ۱۳۱، ب ۱ (اشاره‌کردن هلال عید رمضان به دور قدح)؛ ۱۳۱، ب ۵ (با خون طهارت‌کردن)؛ ۱۳۲، ب ۱ و ۶ (با می طهارت‌کردن)؛ ۱۵۱، ب ۱ (فروختن دلق به می و سجاده تقوا را با ساغر برابر نهادن)؛ ۱۵۸، ۵ (راه تقوا را با دف و چنگ زدن)؛ ۱۵۹، ب ۷ (دلق و سجاده را در عوض شراب دادن)؛ ۱۶۴، ب ۶ (ماه شعبان قدح را از دست ندادن)؛ ۱۷۱، ب ۴ (از خرقه می‌آلود عیب‌پوشی خواستن)؛ ۱۹۵، ب ۵ (گناهکاران را مستحق کرامت دانستن)؛ ۲۰۲، ب ۲ (امیدواربودن که در میخانه را به خاطر خدا می‌گشایند)؛ ۲۰۴، ب ۸ (خرابات‌نشین و مست‌بودن و در همان حال، داشتن چیزی که در مسجد کم است)؛ ۲۰۶، ب ۶ (در هنگام بحث از اخلاق، دل و دین را به مهرویان سپردن)؛ ۲۰۹، ب ۴ (چون شناسای حق در صومعه نیست، از میکده‌ها سر در کردن)؛ ۲۱۸، ب ۳ (سجاده بر دوش افکندن و بر خرقه رنگ می‌داشتن)؛ ۲۳۹، ب ۳ (کسی ذوق میوه‌های بهشتی را دریابد که سبب زرخندان شاهی را بگذرد)؛ ۲۴۳، ب ۴ (باده‌فروش را آگاه‌دانستن از سر غیب)؛ ۲۴۴، ب ۷ (نمرده بر کسی نماز خواندن)؛ ۲۴۶، ب ۷ (با می روزه را گشودن)؛ ۲۴۶، ب ۱۰ (در برابر رفتن ماه روزه، شراب طلبیدن)؛ ۲۵۹، ب ۴ (با خون طهارت‌کردن)؛ ۲۶۶، ب ۵ (با می هول روز رستاخیز را زدودن)؛ ۲۷۴، ب ۲ (سه ماه می‌خوردن و نه ماه پارسا بودن)؛ ۲۹۲، ب ۳ (با می خرقه را شستن)؛ ۳۴۰، ب ۴ (قدح‌نوشی در کنار انجام عبادت)؛ ۳۴۴، ب ۷ (توبه‌کردن از می و اعتراف به نوشیدن آن)؛ ۳۴۶، ب ۲ (توبه‌کردن از می را دیوانگی دانستن)؛ ۳۷۶، ب ۲ (فروختن سجاده به می)؛ ۳۷۹، ب ۹ (با فتوای حافظ غبار زرق را با می شستن)؛ ۳۸۰، ب ۵ (رنگ ریا را با می شستن)؛ ۳۸۱، ب ۳ (در بحر توحید و غرق گناه بودن)؛ ۴۱۱، ب ۵ (خرقه زهد و جام می را با هم حفظ‌کردن)؛ ۴۶۷، ب ۱ (در ماه رمضان در فکر جام بودن)؛ ۴۷۸، ب ۵ (برای شکستن گردن تقوا به می دل‌بستن) و ۴۸۵، ب ۲ (دلق را با می شستن).

در تمام این موارد، حافظ با اسلوب متناقض نما امور دینی را در کنار امور عرفی و الحادی قرار داده، اما همچون هر پارادوکسی، تناقض در ظاهر است و گرنه در مفهوم والایی که مدنظر حافظ و هم‌فکران اوست، تناقضی وجود ندارد. آنجا که حافظ می‌گوید:

زان می عشق کز او پخته شود هر خامی گر چه ماه رمضان است، بیاور جامی
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۵۳)

ظاهراً، بین ماه رمضان و نوشیدن باده، تناقض بزرگی وجود دارد، اما وقتی بدانیم مقصود حافظ، «می عشق» است، تناقض از میان برمی‌خیزد و باز وقتی می‌بینیم مقصود او از خون، خون جگر است، دیگر در طهارت کردن با آن تناقضی دیده نمی‌شود:

طهارت ار نه به خون جگر کند عاشق به قول مفتی عشقش درست نیست نماز
(همان: ۲۳۱)

نماز در خم آن ابروان محرابی کسی کند که به خون جگر طهارت کرد
(همان: ۱۶۳)

حافظ می‌خواهد با این شیوه بیانی، نظام ارزش‌هایی را که غالباً حکومت ایجاد کرده، دگرگون کند و آنچه را ریاکاران و زورمندان باب کرده‌اند و جامعه خواب‌آلود، منفعلانه پذیرفته است، در هم بریزد و نظامی تازه بر مبنای دریافته‌های تازه بنا کند.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با استفاده از عناصر عرفانی

چنانکه گفته شد، تصویر هنری اجتماع نقیضین یکی از ویژگی‌های اصلی زبان عرفانی است که حافظ نیز با آگاهی از آن، توانسته است انواعی از تصاویر هنری بیافریند. بخش دیگری از این تصویر، تصاویری هستند که حافظ از اجتماع مضامین عرفانی و حکمی ساخته است. در این تصاویر و ترکیبات، حافظ با ترکیب انگاره‌های فکری (پارادایم)

عرفانی (ملکوتی، قدسی و روحانی) و انگاره‌های فکری عرفی، فلسفی و... توانسته است جلوه‌های زیبایی از بیان متناقض‌نمای خود را به نمایش بگذارد.

وقتی حافظ می‌گوید: «در خرابات مغان نور خدا می‌بینم» (حافظ، ۱۳۷۴: ۲۸۸) و ساقی را به بی‌نیازی زندان سوگند می‌دهد که به او می‌دهد تا از صوت مغنی، هوالغنی را بشنود (همان: ۳۶۲)، بی‌کرانگی و وسعت معنا، آشکار است. او به مصداق جمله معروف «تُعرفُ الأشياءُ بأضدادها»، بر آن است تا با قراردادن امور الهی و عرفانی در کنار امور حکمی و گاه الحادی، شناخت و درک بهتری از این مضامین به خواننده بدهد.

حافظ در ابیات بسیاری یکی از دو سوی تصاویر هنری اجتماع نقیضین را، عنصری از عناصر عرفانی قرار داده است. عشق، جمعیت و فقر عرفانی نمونه‌ای از این عناصرند. وقتی از دیوانگی یا عاشقی عقل سخن می‌گوید و آشفته‌حالی را عین جمعیت می‌داند و گدای کوی او را کسی می‌بیند که گوشه تاج سلطنت را می‌شکند، یا آشنایان راه عشق را کسی می‌داند که در عین غرق‌شدن، سر مویی از آنها تر نشده، در تمام موارد با نوعی بیان متناقض‌نما روبه‌رو هستیم؛ بیانی که بسیار تأثیرگذارتر از شکل عادی زبان است:

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۰۱)

منال ای دل که در زنجیر زلفش همه جمعیت است آشفته‌حالی
(همان: ۳۵۱)

دولت عشق بین که چون از سر فقر و افتخار گوشه تاج سلطنت می‌شکند گدای تو
(همان: ۳۱۸)

آشنایان ره عشق در این بحر عمیق غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده
(همان: ۳۲۵)

حافظ در چنین ابیاتی که در آنها یکی از دو سوی بیان نقیضی را عنصری از عناصر عرفانی تشکیل می‌هد، گدای کوی حق را از هشت خلد بی‌نیاز می‌داند و اسیر عشق را از هر دو عالم آزاد (حافظ، ۱۳۷۴: ۱۱۳). بستگان کمند او را رستگاران می‌داند (همان:

۱۹۹) و گدایانِ عشق را شهان بی‌کمر و خسروان بی‌کله (همان: ۲۰۲). دل شکسته را برتر از صد هزار درست می‌داند (همان: ۱۱۰) و با بیانی متناقض‌نما معتقد می‌گوید که اساس هستی من از آن چیزی است (عشق) که من را خراب کرده است:

اگر چه مستی عشقم خراب کرد ولی اساس هستی من زان خراب‌آباد است
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۱۳)

او با تکیه بر حکایات عرفانی، از ذکر تسبیح ملک در حلقه زَنار سخن می‌گوید (همان: ۱۳۴) و از شکرِ همراه با شکایت (همان: ۱۴۳). احباً را کسانی می‌داند که از کُشته خود غرامت می‌ستانند و بیدادشان همه لطف است و کرامت (همان: ۱۴۰). عاقلان را نقطه پرگار وجود می‌داند، ولی بلافاصله می‌گوید: اینان نیز در این دایره سرگردانند:

وقت آن شیرین‌قلندر خوش که در اطوار سیر ذکر تسبیح ملک در حلقه زَنار داشت
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۳۴)

زان یار دلنوازم شکرپیست با شکایت گر نکته‌دان عشقی بشنو تو این حکایت
(همان: ۱۴۳)

درویش مکن ناله ز شمشیر احباً کاین طایفه از کشته ستانند غرامت
(همان: ۱۴۰)

عاقلان نقطه پرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگرداند
(همان: ۱۹۷)

او به مصداق جمله مشهور «الشُّهْرَةُ آفَةٌ وَالْخُمُولُ رَاحَةٌ» (المتقی‌الهندی، ۱۴۰۱، ج: ۶):

۱۶) می‌گوید:

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است
(همان: ۱۱۸)

گدایان عشق را کسانی می‌داند که در عین گدایی، گنج سلطانی به دست دارند (همان: ۲۸۱). بندگان عشق را از هر دو جهان آزاد می‌داند (همان: ۲۶۳) و معتقد است که دلیل رسیدن به خسروی، بندگی درویشان است:

خسروان قبله حاجات جهان‌اند ولی سبب بندگی حضرت درویشان است
(همان: ۱۲۰)

حق را شاهدهی می‌داند که در عین این که همه‌جا هست، تا کنون رخساره به هیچ
کسی ننموده است:

یارب به که شاید گفت این نکته که در عالم رخساره به کس ننمود آن شاهد هر جایی
(همان: ۳۷۱)

در شعر حافظ، تفکری خردمندانه و به دور از هر گونه عرف و قرارداد، دو نگاه
فلسفی و عرفانی متقابل را با هم جمع کرده و بیانی دیالکتیکی (دارای عناصری متقابل)
به وجود آورده که می‌توان گفت تنها هنر ناب و آزاد از عهده تنظیم آن برمی‌آید؛ چون
اوج هنری چیزی نیست جز شکل دیالکتیکی بیان و این شکل دیالکتیکی بیان در شعر
حافظ عبارت است از تعدد و تنوع عوامل متضاد از سویی و تصویر اجتماع و وحدت
آنها از سویی دیگر؛ به عبارت دیگر، کوچک‌ترین واحد شعری حافظ یک نظام
اطلاعرسانی است که بر اساس اجتماع نقیضین به وجود آمده که به اعتبار منطقی
غیرقابل قبول است ولی به اعتبار هنر، اساس خلاقیت را تشکیل می‌دهد. این بیان و
اسلوب پارادوکسیکال یا متناقض‌نما، وقتی به هنرسازی غالب در شعر حافظ تبدیل
می‌شود، او را از امثال مولوی، سعدی و سلمان ساوجی جدا می‌کند (شفیعی کدکنی،
۱۳۹۷، ۳۶۰).

با این توضیحات می‌توان گفت این اسلوب بیانی، سبب شده فاصله بین خرقة زاهد
و جام می، گدایی و پادشاهی و... حذف شود و شعر حافظ، آینه تمام‌نمای نیازهای
هنری و روحانی انسان بشود.

بررسی آماری نشان می‌دهد که حافظ در ۴۵ بیت یکی از طرفین تصویر هنری
اجتماع نقیضین را یکی از عناصر عرفان قرار داده است. برای نمونه نگاه کنید به
غزل‌های ۴۳، ب ۴ (دوست داشتن یار ناله‌های یار را)؛ ۵۲، ب ۱ (غم را مایه نشاط

دانستن)؛ ۱۰۵، ب ۳ (وجود شر را در عالم پذیرفتن و در عین حال آن را انکارکردن)؛
۱۲۹، ب ۲ (عقل و عشق را با هم جمع کردن)؛ ۱۵۸، ب ۴ (رندی را موقوف هدایت
دانستن)؛ ۱۹۵، ب ۱ (هوشیاران را مست دانستن)؛ ۱۹۷، ب ۸ (در هجر، عیش کردن)؛
۲۰۳، ب ۱ (رونق میکده را از درس و دعای خود دانستن)؛ ۲۰۳، ب ۵ (دل را سرگشته
پابرجا دانستن)؛ ۲۱۸، ب ۶ (گدایی را رشک سلطانی دانستن)؛ ۲۸۱، ب ۸ (اندوه را
حلال دانستن)؛ ۲۸۳، ب ۱ (هاتف غیب به نوشیدن می سفارش کردن)؛ ۲۸۶، ب ۴ (با
دل خونین لب خندان آوردن)؛ ۲۹۲، ب ۳ (با می، خرقه را شستن)؛ ۳۰۶، ب ۵ (پس از
کشته شدن، زندگی یافتن)؛ ۳۱۷، ب ۱ (بندگی و آزادی)؛ ۳۱۹، ب ۵ (از خلاف آمد
عادت، کام طلبیدن و از پریشانی، جمعیت کسب کردن)؛ ۳۴۰، ب ۷ (خرقه پوشی و
داشتن صد عیب)؛ ۳۵۰، ب ۶ (در عین گدایی، ناز بر فلک کردن)؛ ۳۵۷، ب ۱ (در
خرابات مغان نور خدا را دیدن)؛ ۳۶۸، ب ۴ (غم را لذت بخش دانستن)؛ ۳۶۸، ب ۸
(غم یار را در دل های شاد یافتن)؛ ۳۷۵، ب ۲ (نذر و فتوح صومعه را در وجه می
نهادن)؛ ۳۸۱، ب ۲ و ۳ (در عین بندگی، پادشاه بودن و در عین خاک ره بودن خود را
جام گیتی نما دانستن)؛ ۴۰۳، ب ۶ (اسیر شدن را چاره رهایی دانستن)؛ ۴۰۴، ب ۴ (غم
را بهترین هنر عشق دانستن)؛ ۴۳۴، ب ۳ (بیماری را بهتر از تن درستی دانستن)؛ ۴۵۲،
ب ۴ (در برابر چشم و غایب از نظر بودن)؛ ۴۵۳، ب ۴ (روی زرد و آه دردآلود را دوی
رنجوری دانستن)؛ ۴۵۴، ب ۶ (ترک کام خود کردن را کام بخشی دانستن)؛ ۴۵۸، ب ۲
(مقامی را مدنظر داشتن که در آن صدارات به فقیران می بخشند)؛ ۴۶۳، ب ۵
(آشفته حالی را جمعیت دانستن)؛ ۴۷۰، ب ۵ (امن و آسایش را بلا دانستن و با وجود
درد، به دنبال مرهم نبودن)؛ ۴۷۴، ب ۱ (نادیده دیدن و ننوشته خواندن)؛ ۴۷۴، ب ۶
(نسیم را چراغ افروز دانستن)؛ ۴۸۷، ب ۶ و ۹ (غرق شدن و تر نشدن)؛ ۴۸۸، ب ۳ و ۴
(خشت زیر سر و پای بر تارک هفت اختر داشتن)؛ ۴۸۸، ب ۷ (فقر را سلطنت دانستن)؛
۴۹۲، ب ۹ (در گدایی پادشاهی کردن) و ۴۹۳، ب ۸ (درد را درمان دانستن).

حافظ در این بخش، گاهی اجتماع نقیضین را در قالب ترکیبات متناقض‌نمایی چون خراب‌آباد (غزل ۳۵، ب ۵)، دولت فقر (غزل ۵۲، ب ۵)، کشته دل‌زنده (غزل ۱۱۰، ب ۳)، بحر آتشین (غزل ۱۲۶، ب ۳)، سرگشته پابرجا (غزل ۲۰۳، ب ۵)، دولت غم (غزل ۳۱۱، ب ۱)، مجمع پریشانی (غزل ۴۷۳، ب ۱۲) و سلطنت فقر (غزل ۴۸۸، ب ۷) گنجانده است.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با بن‌مایه‌های عاشقانه

در تفکر اسلامی و ایرانی، هیچ‌گاه جسم و جان متضاد هم نبوده‌اند، اما در رهبانیت مسیحی و دنیاگریزی هندی که به مانویت و تصوف ایرانی نیز سرایت کرده، لازمه بزرگداشت و تصفیة روح، خوارداشتن جسم است. حافظ به رفع این نقیصه پرداخته و جسم را درخت و روح را میوه آن دانسته که هرچه درخت پرورده‌تر، میوه آن پربارتر و این همه حدیث از می و معشوق برای این است که حافظ برای جسم و زیبایی‌های این عالم اصالت قائل است، منتها این نگاه وقتی با نگاه پیشینه‌دار عرفانی تلاقی پیدا می‌کند، منجر به تناقض یا تناقض‌نمایی می‌شود.

بر همین اساس، یکی دیگر از بسترهایی که حافظ اسلوب متناقض‌نمای خود را بر آن استوار کرده، مناسبات، مفاهیم و اصطلاحات عاشقانه است. وقتی حافظ خوشی خاطر خود را از دلارامی می‌داند که از دلش آرام را ربوده یا لعل سیراب معشوق را تشنه می‌داند و غم عشق را مایه نشاط دل‌غمگین؛ با تصویر هنری اجتماع نقیضین روبه‌رو هستیم:

با دلارامی مرا خاطر خوش است کز دلم یکباره برد آرام را

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۰۰)

لعل سیراب به خون تشنه لب یار من است وز پی دیدن او دادن جان کار من است

(همان: ۱۲۱)

روزگاری است که سودای بتان دین من است غم این کار نشاط دلِ غمگین من است
(همان: ۱۲۱)

وقتی حافظ از معشوقی که چون آفتاب است، می‌خواهد که او را در سایهٔ عنایتش
بگنجاند یا از صبا که به غمّازی معروف است، می‌خواهد که راز میان او و معشوق را
نگاه دارد، با اسلوب متناقض‌نمای حافظ مواجه‌ایم:

ای آفتاب خوبان می‌جوشد اندرونم یک ساعت بگنجان در سایهٔ عنایت
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۴۳)

چو دام طرهٔ افشانند ز گرد خاطر عشاق به غمّاز صبا گوید که راز ما نهان دارد
(همان: ۱۵۷)

وقتی از زلف پریشان یار، کسب جمعیت می‌کند؛ بدون می، اظهار مستی و
سرخوشی می‌کند؛ در زلف بی‌قرار یار، قرار می‌یابد و اعلام می‌کند که یار با وجود
انفاس عیسوی حیات‌بخش او را کشته، در تمام ابیات هنر سازهٔ غالب، همیان تصویر
هنری اجتماع نقیضین است:

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم
(همان: ۲۶۴)

از بس که چشم مست در این شهر دیده‌ام حقّا که می‌نمی‌خورم اکنون و سرخوشم
(همان: ۲۷۶)

در چشم پرخمار تو پنهان فسون سحر در زلف بی‌قرار تو پیدا قرار حسن
(همان: ۳۰۸)

این قصهٔ عجب شنو از بخت واژگون ما را بکشت یار به انفاس عیسوی
(همان: ۳۶۶)

مواردی دیگر از این شیوهٔ بیانی را در ابیات زیر می‌توان ملاحظه کرد:

ای درد تو ام درمان در بستر ناکامی وی یاد تو ام مونس در گوشهٔ تنهایی
(همان: ۳۷۱)

چراغ‌افروز چشم ما نسیم زلف جانان است	مباد این جمع را یارب غم از باد پریشانی (همان: ۳۵۹)
تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین‌کار	که در برابر چشمی و غایب از نظری (همان: ۳۴۳)
نرگس مست نوازش‌کن مردم‌دارش	خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد (همان: ۱۴۸)
عاشق روی جوانی خوش و نوخاسته‌ام	وز خدا دولت این غم به دعا خواسته‌ام (همان: ۲۶۰)
از آن زمان که فتنه چشمت به من رسید	ایمن ز شرّ فتنه آخر زمان شدم (همان: ۲۶۶)

این اسلوب در غزل‌های ۱۶، ب ۴ (آب روی معشوق، آتش در ارغوان می‌افکند)؛
۳۱، ب ۸ (قوت جان حافظ در خنده زیر لب یاری است که بر دل او ناوک می‌زند)؛
۳۵، ب ۲ (آفریدن میان یار از هیچ)؛ ۴۶، ب ۳ (باده حلال است اما بدون روی معشوق
حرام)؛ ۱۳۸، ب ۱ (با وداع، دل را شاد کردن)؛ ۱۹۵، ب ۱ (تاجدارانی که غلام‌اند)؛
۲۱۰، ب ۲ (در حالی که در خون می‌غلند، باز مشتاق کمانخانه ابروی یار است)؛ ۲۴۴،
ب ۷ (در عین گدایی، هوس بلندبالایی را داشتن)؛ ۲۳۱، ب ۴ (بوی زلف یار هم
گمراه‌کننده است و هم راهبر)؛ ۲۴۹، ب ۵ (برای آسایش دیده خون‌بار خود تقاضای
گردی از رهگذر کوی یار کردن)؛ ۲۵۳، ب ۸ (بی عمر زنده‌بودن)؛ ۲۵۴، ب ۴ (غم نگار
را مایه سرور دانستن)؛ ۲۶۰، ب ۸ (طاق ابروی یار را جواز نماز دانستن)؛ ۲۸۷، ب ۶
(بیماری را درمانگر دانستن)؛ ۲۹۰، ب ۴ (آب نوش بر سر نیش موج زدن)؛ ۳۰۶، ب ۵
(زندگی یافتن با تیغ غم)؛ ۳۰۷، ب ۴ (معشوق وقتی بر عاشق می‌بخشد که جانی در
میانه حائل نباشد)؛ ۳۱۱، ب ۱ (غم را دولت دانستن و آن را به دعا خواستن)؛ ۳۱۶، ب
۹ (از آن روزی که در بند یار گرفتار شده، تازه آزاد شده است؛ با تضمین از سعدی)؛
۳۲۱، ب ۸ (از وقتی که فتنه چشم معشوق به او رسیده، از فتنه آخرالزمان ایمن شده)؛

۳۳۹، ب ۶ (چراغ روشن چشم را بر راه باد نهادن)؛ ۳۶۳، ب ۱ (هم درد و هم درمان را از یار دانستن)؛ ۳۶۸، ب ۸ (غم یار را در دل‌های شاد یافتن)؛ ۴۴۸، ب ۶ (شکرکردن که معشوق بر جور دوام دارد) نیز دیده می‌شود که در بیشتر موارد قصد حافظ، اعاده حیثیت تن در کنار اعتلای روح است.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با بن‌مایه‌های دیگر

دامنه تصویر و ترکیب هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ، از مسائل مذهبی، عرفانی و عاشقانه فراتر می‌رود و موضوع‌های کلامی نظیر جبر و اختیار، وجود شر در عالم و... را نیز در بر می‌گیرد. وقتی حافظ می‌گوید:

مستور و مست هر دو چو از یک قبیله‌اند ما دل به عشوه که دهیم اختیار چیست؟
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۲۷)

تا آخر مصراع اول؛ یعنی هیچ کدام در کار خود اختیار ندارند و این از منظر اشعری‌ها درست است، اما تمام هنر حافظ در مصراع دوم است: «ما دل به عشوه که دهیم اختیار چیست؟» و اصل در همان «اختیار چیست» است؛ زیرا «اختیار چیست» را هم می‌توان در معنی رد و انکار اختیار به کار برد و هم در معنی «انتخاب»؛ یعنی کدام را برگزینیم و اتفاقاً تناقض و لطف کلام حافظ در همین معنی است که حافظ پایش را از محدوده نظام اشعری بیرون گذاشته است. یا آنجا که حافظ می‌گوید:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد
(همان: ۱۴۸)

به نظر می‌رسد دید او به کلی با دید یک انسان مذهبی که به تئوری نظام احسن معتقد است، فرق دارد؛ چون ایهام نهفته در «خطاپوش» ذهن را مشغول می‌کند. شفיעی کدکنی معتقد است حافظ در این بیت می‌خواهد بگوید: ما گمان می‌کردیم در این جهان خطا و اشتباهات فراوانی (شر) وجود دارد، اما پیر ما با نفوذی که از طریق

اشراف بر ضمائر داشت، این فکر ما را خواند و به نادرستی اندیشه ما پی برد و به خاطر علو طبع و بزرگی روحش از این خطای ما چشم‌پوشی کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ۱۴۸).

این اسلوب متناقض‌نما در موضوع‌هایی همچون جبر و اختیار، انکار عقل اشاعره و توجه به عقل‌گرایی معتزله نمود بیشتری دارد. اراده معطوف به آزادی در حافظ به‌عنوان یک من بشری او را به حرکت آزادانه در دو سوی متناقض‌ها سوق می‌دهد؛ از یک طرف میل به اختیار در او آشکار است و از طرف دیگر، اندیشه‌های جبرگرایانه اشاعره او را رها نمی‌کند و او سعی می‌کند از این دو انگاره متناقض، ترکیبی هنری ارائه کند؛ ترکیبی که نه اختیار اختیار است و نه جبر جبر:

گر چه رندی و خرابی گنه ماست ولی عاشقی گفت که تو بنده بر آن می‌داری
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۴۲)

گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ تو در طریق ادب باش و گو گناه من است
(همان: ۱۲۲)

می‌خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار این موهبت رسید ز میراث فطرتم
(همان: ۲۶۱)

درباره جدال عقل و عشق نیز حافظ تناقض‌ها یا متناقض‌نماهای زیادی خلق کرده است. از یک طرف عاقلان را نقطه پرگار وجود می‌داند و از طرف دیگر از قول عشق می‌گوید که آنها (عاقلان) در این دایره سرگردان‌اند:

عاقلان نقطه پرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگردان‌اند
(همان: ۱۹۷)

و حتی معتقد است عقل نیز باید به مستی (به مدد عشق) گلیم خود را از آب بکشد و گرنه کاری از دست او ساخته نیست:

اگر نه عقل به مستی فروکشد لنگر چگونه کشتی از این ورطه بلا ببرد
(همان: ۱۶۲)

جدای از مسائل کلامی، توصیه‌های حافظ در امور جاری نیز متناقض‌نمایند:

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را
(همان: ۹۹)

خوش برآ با غصه ای دل کاهل راز عیش خوش در بوتۀ هجران کنند
(همان: ۲۰۰)

این نگاه متناقض‌نما نه فقط در طول یک بیت که گاه در تمام ابیات یک غزل، مانند غزل ۱۳۲ و گاه در دو یا چند غزل (در مقایسه با هم) نیز دیده می‌شود؛ مثلاً حافظ در غزل‌هایی می‌گوید:

گر چه گردآلود فقرم شرم باد از همتم گر به آب چشمۀ خورشید دامن تر کنم
(همان: ۲۸۰)

سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در سر ماست
(همان: ۱۰۷)

اما هم او در تقابل با ابیات بالا می‌گوید:

گویی برفت حافظ از یاد شاه یحیی یارب به یادش آور درویش پروریدن
(همان: ۳۰۸)

جبین و چهره حافظ خدا جدا مکناد ز خاک بارگه کبریای شاه‌شجاع
(همان: ۲۵۰)

بخش دیگری از این نگاه متناقض‌نما را حافظ درباره‌ی شعر خود ترتیب داده است. با این توضیح که در بسیاری از این ابیات، حافظ به گونه‌ای متناقض‌نما، با مایه‌گذاشتن از خود، ریاکاری صوفیان را افشا کرده است:

روزگاری شد که در میخانه خدمت می‌کنم در لباس فقر کار اهل دولت می‌کنم
حافظم در مجلسی، دُردی‌کشم در محفلی بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم
(همان: ۲۸۴-۲۸۵)

دلم که لاف تجرد زدی کنون صد شغل به بوی تو با باد صبحدم دارد
(همان: ۱۵۶)

علت برگزیدن اسلوب متناقض‌نما

چنانکه گفته شد زبان و بیان متناقض‌نما، ابداع حافظ نیست و از زبان قرآن و عرفان به وی رسیده است. اما درباره اینکه چرا عرفا از این اسلوب بیش از دیگران استفاده کرده‌اند، تحقیقات گسترده‌ای صورت نگرفته است. هانری کربن در برابر واژه «شطح»، «پارادوکس صوفیانه» را پیشنهاد کرده (کربن و نوری نشاط، ۱۳۷۲: ۱۱) تا نشان دهد که هر جا صحبت از احاطه جزء (انسان) بر کل (خدا) باشد، تناقض یا پارادوکس آشکار است و محور اصلی هر شطیحی را نوعی اجتماع نقیضین تشکیل می‌دهد و این شیوه سپس از شطیحات مشایخ صوفیه به شعر و نثر ایشان نیز سرایت کرده است.

در این باره دلایل دیگری نیز می‌توان اقامه کرد، از جمله اینکه دنیای عرفان، دنیای دیگری است. عرفان ما را به این باور سوق می‌دهد که عارف در سیر و سلوک به نقطه‌ای می‌رسد که در آن مرگ و زندگی، خیال و واقعیت، گذشته و آینده و... یکی می‌شود؛ فقر، دولت می‌شود و گرسنگی، سیری؛ قهر، لطف است و... .

این موضوع درباره شاعران عارف؛ یعنی شاعرانی برای دنیا و هرچه در آن است، اصالت قائل‌اند و گاه در ارزش‌گذاری بین ارزش‌هایی که به لحاظ اهمیت و اصالت در یک ردیف قرار دارند، مرددند، به شکل پیچیده‌تری از تناقض منتهی می‌شود. اینجاست که خرقه زهد در کنار جام می‌حفظ می‌شود و عاشق هم با صمد می‌نشیند و هم با صنم:

خرقه زهد و جام می‌گرچه نه در خور هم‌اند این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۱۸)

گفتم صنم پرست مشو با صمد نشین گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کنند
(همان: ۲۰۰)

وانگهی تجربیات عرفانی گاه آنچنان بلند و دور از ذهن‌اند که زبان با همه گستردگی‌اش، از عهده بیان و تصویرکردن آنها بر نمی‌آید و بیان، ناگزیر به تناقض منجر

می‌شود؛ به عبارت دیگر، در جوهر آموزه‌های عرفانی، همواره پارادوکسی وجود دارد که ما با ادراکی غیرقابل‌وصف آن را می‌پذیریم و عوالم روحی خود را بر آن استوار می‌کنیم و شکل می‌دهیم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۴۱). مولانا وقتی می‌خواهند، بیکرانگی آن عالم را بیان کند از «ساعت بی‌ساعتی» (مولوی، ۱۳۶۵، ج ۳: ۱۱۹) و «جانب بی‌جانبی» سخن می‌گوید (همان، ج ۵: ۲۴) و ابوسعید از آزادی در بندگی و زندگی در مرگ (محمدبن‌منور، ۱۳۶۶، ج ۱: ۲۸۹-۲۹۰) و حافظ از «سرگشته پابرجا» (حافظ، ۱۳۷۴: ۲۰۳)، «مجمع پریشانی»، (همان: ۳۵۸) و... و از همین رو است که حتی متشرعان هم وقتی وارد این حوزه می‌شوند، در لحظه‌هایی بیانشان به این اسلوب کشیده می‌شود. اما درباره حافظ به عنوان شاعری که بیشترین بهره را از این اسلوب در شعر خود برده، باید گفت، حافظ، شاعر عارف است نه عارف شاعر و تمام شاعران عارف، همین که بین زندگی و مرگ، دوست داشتن دنیا و دوست نداشتن آن، توجه به زیبایی‌های عالم یا بی‌توجهی به آنها قرار می‌گیرند، چون نمی‌توانند اولی را به سود دومی فدا کنند، کلامشان به تناقض و متناقض‌نما کشیده می‌شود. ایشان در عین این که تحت تأثیر نظام تصوف و عرفانند، به جهان هستی و آفاق هم بی‌اعتنا نیستند، درحالی که برای عارفان شاعر، جهان هستی، نمود است نه بود و اصلاً اصالتی ندارد و باید به دنبال اصل اصالت (جان جان) بود (حمیدیان، ۱۳۹۵، ۳۸۲-۳۸۳).
وقتی حافظ می‌گوید:

فرصت شمار صحبت کز این دو راهه منزل چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۰۸)

پارادوکس بزرگی پدید می‌آید، چون برای عارفان گذشتن از این دو راهه حیات و ممات تازه به معنای رسیدن به هم و بازیافتن آن ارواح آشنای پیش از نزول به خاک است؛ بنابراین همین که امثال حافظ برای دنیا و زیبایی‌های آن اصالت قائل‌اند و زندگی را دوست می‌دارند و مرگ را دشمن، پارادوکسی بین ذهن و زبان ایشان با ذهن و زبان

عارفان شکل می‌گیرد و حافظ به گواه غزلیاتش هیچ‌گاه نخواسته به طور کامل یکی را به نفع دیگری کنار بزند.

او انسان را در ترازوی متعادلی قرار داده که هرگز نمی‌تواند خود را به جهت راست یا چپ بیندازد و با این نگاه، شیوه «این است و جز این نیست» را از اعتبار انداخته و به این طریق، بهترین گوینده حالات متناقض عالم و آدم شده و البته این سخن بدان معنی نیست که حافظ بزرگ‌ترین متناقض‌گوی عالم است، بلکه بزرگ‌ترین گوینده‌ای است که توانسته اجتماع نقیضین موجود در عالم را به هنری‌ترین شکل بیان کند و به تصویر بکشد؛ به عبارت دیگر، حافظ یکی از بزرگ‌ترین شاعرانی است که دردمندانه و صمیمانه هر چه را متناقض دیده، بیان کرده و از این روی، شعر او کلیدی است که دریچه تمام لحظات متناقض آدمی را باز می‌کند.

دلیل دیگری که می‌تواند در استفاده حافظ از این شیوه مؤثر قلمداد شود، روزگار یا جامعه عصر حافظ است که در آن، تناقض میان دل و رفتار حاکمان، صوفیان، واعظان، فقها و مردم آشکار شده و حافظ جز با این شیوه بیانی نمی‌توانسته از عهده تصویرکردن آن برآید. روزگاری که عده‌ای قرآن را دام تزویر کرده‌اند (حافظ، ۱۳۷۴: ۱۰۱). محتسب شیخ شده و فسق خود را از یاد برده است (همان: ۱۹۰). واعظانی که در محراب و منبر دین‌نمایی می‌کنند، چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند (همان: ۲۰۰).

از همین رو، می‌توان گفت یکی از دلایل حافظ در برگزیدن این شیوه آن است که او می‌خواسته با این اسلوب، ساختار متناقض جامعه‌اش را تصویر کند و در اشعاری که یکی از دو سوی متناقض را عنصری از عناصر مذهب تشکیل داده، بازگشتش به همین جنبه از تاریخ عصر اوست و این که او با اتخاذ این شیوه بیانی خواسته و توانسته است هنرمندانه، حکومت عصر را رسوا کند و به تابوهایی که حکومت ساخته، تجاوز کند. تابوهایی مثل محتسب، شیخ، واعظ، فقیه، صوفی، صومعه و... و البته از چماق تکفیر نرسته است.

۳- نتیجه گیری

بیان هنرمندانه اجتماع نقیضین به معنای ترکیب هنرمندانه انگاره‌های فکری (پارادیم‌های) متضاد یکی از مبانی زیبایی‌شناسی شعر است. این موضوع ریشه در زبان قرآن، ادعیه و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه دارد و یکی از ویژگی‌های عام زبان عرفانی است که از نثر صوفیه به شعر صوفیه راه پیدا کرده است. از میان عارفان شاعران عارف، حافظ یکی از کسانی است که این شیوه در شعر خود بهره زیادی برده است.

بررسی غزلیات حافظ نشان می‌دهد که بسامد این هنر سازه در شعر او بالاست؛ زیرا او سعی کرده با قراردادن هر چیزی در برابر ضد آن، تصویری هنری ارائه کند؛ تصویری که غالباً متناقض‌نماست. بررسی این موضوع در غزلیات حافظ نشان می‌دهد که حافظ تصویر یا ترکیب هنری اجتماع نقیضین را عمدتاً از امور مذهبی، عرفانی، عاشقانه و کلامی ساخته است.

بررسی عناصر موجود در دو سوی ترکیبات و جملات متناقض‌نمای حافظ نشان می‌دهد که در ۴۸ بیت، یکی از دو سوی اجتماع نقیضین، عنصری از عناصر مذهب است. در ۴۵ بیت، اجتماع نقیضین با استفاده از عناصر عرفانی ساخته شده و در ۲۴ بیت، یکی از دو طرف تصویر هنری اجتماع نقیضین را یکی از موضوع‌های عاشقانه تشکیل داده و در ۱۵ بیت، اجتماع نقیضین از مسائل کلامی به وجود آمده است. اغلب تصاویر متناقض‌نمای حافظ به صورت گزاره‌ای و در قالب جمله بیان شده‌اند؛ البته در مواردی اجتماع نقیضین در قالب ترکیبات متناقض‌نمایی همچون «دولت فقر»، «سلطنت فقر»، «کشته دل‌زنده»، «بحر آتشین»، «سرگشته پابرجا»، «دولت غم» و «مجمع پریشانی» بیان شده‌اند. در اغلب موارد، تناقض در روساخت است و در ژرف‌ساخت، تناقضی وجود ندارد. آنجا که حافظ «فقر» را «دولت» نامیده، ظاهراً تناقضی وجود دارد، اما در معنای باطنی و ژرف‌ساخت کلام هیچ گونه تناقضی وجود ندارد و در آن معنا، اتفاقاً فقر، بزرگ‌ترین دولت است. درباره علل استفاده حافظ از این شیوه نیز مشخص شده

است که اولاً، بیان هنرمندانه تناقض‌های ظاهری موجود در عالم، یکی از ویژگی‌های زبان عرفانی است؛ ثانیاً، حافظ به عنوان شاعری عارف، از آنجا که برای این عالم و زیبایی‌های آن در کنار آن عالم، اصالت قائل است و زندگی را دوست دارد و مرگ را دشمن، تناقضی در کلام او آشکار شده است؛ زیرا او هیچ‌گاه نخواسته است یکی را به سود دیگری کنار بگذارد. ثالثاً، در روزگار حافظ به دلیل تعصبات مذهبی شدید، ریا و تظاهر زیاد شده و به دنبال آن تناقض زیادی بین دل و رفتار حکومت و مردم به وجود آمده و حافظ با بهره‌گیری از این شیوه بیانی، تناقض حاکم بر رفتار جامعه عصر خود را باز نموده و به تابوهای عصر خود؛ بویژه تابوهایی که حکومت برای دوام قدرت خویش ساخته، تجاوز کرده است. در این مقاله در اغلب بخش‌ها تصویر و ترکیب هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ، با دقت در عناصر موجود در آنها بررسی شده و سعی شده از آنها در شناخت حافظ، شعر او و جامعه‌اش استفاده شود.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم (۱۳۷۶)، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی؛ تهران: نیلوفر و جامی.
۲. افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۶۲)، مناقب‌العارفین، به کوشش تحسین یازیچی، چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب.
۳. المتقی‌الهندی، علاء‌الدین علی بن حسام‌الدین (۱۴۰۱)، کنز‌العمال، الطبعة الخامسة، بیروت: مؤسسه‌الرساله.
۴. بایزید بسطامی (۱۳۸۴)، دفتر روشنائی (از میراث عرفانی بایزید بسطامی)؛ ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۵. بورگل، یوهان کریستف (۱۳۶۹)، سه رساله درباره حافظ، برگردان کورش صفوی، تهران: مرکز.

۶. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، گمشده لب دریا (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ)، چاپ دوم، تهران: سخن، ۱۳۸۴.
۷. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۴)، دیوان؛ تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ پنجم، تهران: اساطیر.
۸. حمیدیان، سعید (۱۳۹۵)، شرح شوق؛ چاپ پنجم، تهران: نشر قطره.
۹. خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۳)، حافظ‌نامه (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ)، چاپ ششم، تهران: علمی - فرهنگی.
۱۰. _____ (۱۳۷۴)، ذهن و زبان حافظ، چاپ پنجم، تهران: معین.
۱۱. خواجه عبدالله انصاری (۱۳۶۲)، طبقات الصوفیه، مقابله و تصحیح محمد سرور مولایی، تهران: توس.
۱۲. رحیمی، مصطفی (۱۳۹۸)، حافظ اندیشه؛ تهران: نشر نو.
۱۳. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، از کوچه رندان (درباره زندگی و اندیشه حافظ)؛ چاپ نهم، تهران: سخن.
۱۴. سمعانی، شهاب‌الدین ابوالقاسم (۱۳۶۸)، روح‌الارواح فی شرح اسماء الملک الفتح، تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی، تهران: علمی - فرهنگی.
۱۵. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۷۷)، در اقلیم روشنایی، به اهتمام محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران: آگه.
۱۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷)، این کیمیای هستی (درباره حافظ)؛ چاپ دوم، تهران: سخن.
۱۷. _____ (۱۳۷۶)، موسیقی شعر؛ چاپ پنجم، تهران: آگه.
۱۸. _____ (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه؛ تهران: سخن.
۱۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، یادداشت‌های حافظ، تهران: علم.
۲۰. عین‌القضات (۱۳۸۶)، تمهیدات، تصحیح عقیف عسیران، تهران: منوچهری.

۲۱. فولادی، علیرضا (۱۳۸۷)، زبان عرفان؛ قم: فراگفت.
۲۲. محمدبن منور (۱۳۶۶)، اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید ابوالخیر؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
۲۳. مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴)، مکتب حافظ (مقدمه‌ای بر حافظ‌شناسی)؛ تبریز: ستوده.
۲۴. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۵)، مثنوی معنوی، به همت رینولد الین نیکلسون، چاپ چهارم، تهران: مولی.

ب) مقاله‌ها

۱. درگاهی، محمود (۱۳۸۸)، «بنیان‌های تفکر حافظ»؛ مجله کاوش‌نامه، سال دهم، شماره ۱۸، صص ۲۲۵-۲۴۲.
۲. رسول‌زاده، حسین و منیژه قربان‌زاده (۱۳۹۵)، «نگاهی آماری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس (متناقض‌نما) در دیوان حافظ»؛ مجله پژوهش‌های ادبی و بلاغی، شماره ۱۷، صص ۷۹-۱۰۲.
۳. شریفی، محمدنادر (۱۳۸۷)، «زندگی پارادوکسی حافظ»؛ مجله کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۳۲، صص ۸۳-۸۹.
۴. کربن، هانری و سعید نوری نشاط (۱۳۷۲)، «پارادوکس‌های صوفیانه»، مجله کیهان فرهنگی، شماره ۱۰۱، صص ۱۰-۱۳.
۵. واعظ، بتول و نیره صدری (۱۳۹۱)، «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک شخصی حافظ»؛ مجله متن‌پژوهی ادبی، شماره ۵۲، صص ۱۳۲-۱۶۰.
۶. وزیله، فرشید (۱۳۸۶)، «متناقض‌نما در غزلیات حافظ»؛ مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال سوم، شماره ۷، صص ۱۴۹-۱۷۳.