The Workbook of Literary Texts in Iraqi Career
Print ISSN: 2717-4514 **Online ISSN:** 2717-4522
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/

Research article

The Workbook of Literary Texts in Iraqi Career
Vol. 1, Issue 2, Summer 2020, pp. 67-82

Study and Classification of Different Types of Taboos Based on Double Confrontations in Hafez's Lyric

Amirabbas Azizifar*
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Received: 2020/17/04 **Accepted:** 2020/18/08

Abstract

Poets, because of their sharp insight and linguistic delicacy in their poetry, transcend social conventions and enter into forbidden realms, which are called "taboo". In this descriptive-analytical study, we have studied the taboo and its types in Hafez's poetry according to a case study, then we have categorized and analyzed its types. The leading research seeks to explain these issues, what types of taboos existed in Hafez's sonnets? Which is more frequent and what is the poet's purpose in breaking the taboo and by what means was he able to break the taboo softly? It seems that Hafez breaks the taboo with the help of humor and with the adaptation and community of "opponents". His main approach in the taboo is socio-political rather than doctrinal and ideological. Hafez has been able to enter the forbidden realms through the dual confrontations that exist both in his content and in his rhetoric in the form of ambiguity. He seeks a form of socio-political reform. In addition to expressing Hafez's taboos, this article pursues another secondary purpose, which is to express and explain the rhetorical and aesthetic features of Hafez's sonnets.

Keywords: Taboo, Taboo Breaking, Hafez, Ghazal, Double.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*. E-mail address: azizifar57@yahoo.com

کارنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی

شاپای چاپی: ۴۵۱۴-۲۷۱۷ **شاپای الکترونیکی:** ۴۵۲۲-۲۷۱۷

وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/

مقالهٔ علمی

فصلنامهٔ کارنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی

سال اوّل، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹ هـ ش، صص. ٦٧-٨٢

بررسی و دسته‌بندی انواع تابو برمبنای تقابل‌های دوگانه در غزل حافظ

امیرعبّاس عزیزی‌فر*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱/۲۹ **تاریخ پذیرش:** ۱۳۹۹/۵/۲۸

چکیده

شاعران به‌دلیل نگاه تیزبینانه و ظرافت زبانی در شعر خود، از قراردادهای اجتماعی درمی‌گذرند و گام در قلمروهای ممنوع می‌گذارند، که این قلمروهای ممنوعه همان «تابو» نام دارد. در این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده است، تابو و انواع آن را در شعر حافظ برحسب مطالعهٔ موردی بررسی کرده، سپس به دسته‌بندی و تحلیل گونه‌های آن پرداخته‌ایم. جستار پیش‌رو در پی تبیین این مسائل است که چه گونه‌هایی از تابو در غزل حافظ وجود داد؟ بسامد کدامیک بیشتر است و هدف شاعر از تابوشکنی چیست و به چه وسیله‌ای توانسته به صورت نرم به تابوشکنی بپردازد؟ به نظر می‌رسد حافظ به کمک طنز و با سازواری و اجتماع «ضدّین» به تابوشکنی بپردازد، رویکرد اصلی وی در تابو، سیاسی- اجتماعی است تا اعتقادی و ایدئولوژیک. حافظ از طریق تقابل‌های دوگانه‌ای که هم در محتوا و هم در بلاغت او در قالب ایهام وجود دارد، توانسته است به حریم‌های ممنوعه وارد شود. او در پی گونه‌ای اصلاح سیاسی- اجتماعی است. این جستار علاوه بر بیان تابوهاشکنی‌های حافظ، هدف ثانوی دیگری نیز پی می‌گیرد و آن ابراز و تبیین ویژگی‌های بلاغی و زیبایی‌شناسانهٔ غزل حافظ است.

واژه‌های کلیدی: تابو، تابوشکنی، حافظ، غزل، تقابل‌های دوگانه.

*. رایانامه: azizifar57@yahoo.com

۱. مقدمه

ادبیات به مثابهٔ شاخه‌ای از هنر، با ویژگی «عادت ستیزی» و «هنجارگریزی»، یکی از بسترهای مناسبِ تابوشکنی درمیان سایر دانش‌های بشری است. در ادبیات فارسی گونهٔ عارفانه- صوفیانه تمایل به شکست هنجارها و عادات دارد، چنانکه «شطحیاتِ» صوفیانه، نوعی تابوشکنی است (یعقوبی، ۱۳۸۶: ۱۰۵) این تابوشکنی در راستای گونه‌ای اصلاح اجتماعی[1] است. از شاعر «اصلاح»گر، که نسبت به رسالت روشنگری[2] اجتماعی خود، ذهن و گوش حساس‌تری دارد، انتظار می‌رود به مدد امکانات زبانی، به اصلاح معایب جامعه بپردازد. در شعر حافظ تجاوز هنرمندانه به تابوها محور سبک شخصی شاعر است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۲۰۶) شطحیات نخستین نمونهٔ انتقادهای اجتماعی و اصلاحی است. همین «شطحیات» که از آن به سخن فراخ و بی‌مبالات که هنگام غلبهٔ سکر و وجد، بر زبان می‌آید، تعبیر می‌کنند. (تهانوی، ۱۹۹۶: ۱۰۲۸) تا وقتی اصول مقدس و شرعی و حتی عرفی را زیر پا نگذارد، تابو به شمار نمی‌آید، آنگاه که به حریم ممنوعهٔ قلمروهای مذکورو‌ارد می‌شود، تابو شمرده می‌شود. هنر حافظ در دو ویژگی‌ای است که شفیعی کدکنی به نیکی بدان اشاره کرده است: «اجتماع نقیضین» و «تجاوز هنری به تابوها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۳۵۷) همین اجتماع نقیضین در قالب تقابل خود را نشان داده است. البته او رندانه از طریق ایهام و دوسویه گویی تلاش کرده است این ضد بودن و نقیض بودن تقابل‌ها را بکاهد. هدف از این جستار، بررسی تابو و گونه‌های آن در شعر حافظ است تا ضمن برجستگی مضامین و محتوای ممنوعهٔ اجتماعی- انتقادی غزل حافظ، بلاغت زبانی و هنر وی را در ذیل صنعت بلاغی «ایهام» در قالب همین مضامین تابویی از طریق تقابل‌های دوگانه و «اجتماع نقیضین» بیان کند. اهمیت این پژوهش در دسته‌بندی مضامین تابویی است و بازنمایی هنر زبانی حافظ در سرشته‌ترین ویژگی زبانی او؛ یعنی ایهام درقالب همان تقابل‌های دوگانه ضرورت این پژوهش را نشان می‌دهد.

۱-۱. روش پژوهش

این جستار چنانکه ماهیت غالب پژوهش‌های این چنینی است، از گونهٔ کیفی با روش تحلیل محتوا و بر مبنای مطالعهٔ کتابخانه‌ای است. بدین صورت که نویسندگان با بررسی مبانی نظری پژوهش در خلال مطالعات کتابخانه‌ای و جستجو در پایگاه‌های اطلاعاتی، مفهوم محوری پژوهش را استخراج و پس از آن به روش استنادی، مفهوم نظری پژوهش را در غزل حافظ کاویده‌اند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

گرچه در باب تابو در شعر حافظ تا آنجا که نگارندگان جستجو کرده‌اند، پژوهشی مستقل به انجام نرسیده، اما از حیث کلیت موضوع می‌توان به چنین پژوهش‌هایی اشاره کرد: پارسا یعقوبی (۱۳۸۶) در جستاری با عنوان «آشنایی با تابوشکنی ادبی» به صورت کلی سعی داشته است با محدود کردن معنای تابو در ممنوعیت مقدسات و منهیات دینی، به رابطهٔ تابو و ادبیات بپردازد. «تابوها و نقش آن در رشد و هدایت ذوق‌های ادبی با نگاهی به اشعار فرخی سیستانی، منوچهری دامغانی، فردوسی و ناصرخسرو» (۱۳۹۱) عنوان پژوهشی از محمود حکم آبادی و صفورا کاظمیان است که نویسندگان در این مقاله به مقایسهٔ تابوها و تابوشکنی‌های «فرخی سیستانی»، «منوچهری

1. Reform
2. Enlightenment

دامغانی»، «فردوسی» و «ناصرخسرو»، پرداخته‌اند. «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ» (۱۳۹۲) عنوان پژوهشی از علیرضا نبی‌لو است که نویسنده به بررسی تقابل‌های دوگانه یا زوج‌های متقابل، به عنوان یکی از عناصر محوری اشعار حافظ پرداخته است. فرشته محجوب (۱۳۹۵) در جستاری با عنوان «تابو در ترجمهٔ ادبیات کودکان» درصدد است ضمن بررسی آراء جدید روان‌شناسان درباب تابو و انواع آن و نیز دلایل پیدایش و بازتاب روانی این مبحث درمیان جوامع مختلف، انواع آن را در ادبیات کودک و به ویژه در ترجمه برای این گروه بررسی کند. حمید صمصام و حسینعلی سرحدی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «تابوشکنی در شعر حسین منزوی و محمدعلی بهمنی» به این نتیجه رسیده‌اند که در شعر منزوی و بهمنی تابوشکنی عمدتاً به صورت حسن تعلیل شعایر و مناسک و گاهی هم در مقابل، منهیاتی همچون شراب، افیون و زن غیرمجاز ستوده شده‌اند. وحید رویانی و مرتضی نیازی (۱۳۹۵) در جستاری با عنوان «تابوی نام در شاهنامه» برخی از نام‌های قهرمانان شاهنامه که تابو به شمار می‌آیند را بررسی کرده‌اند. «انعکاس عناصر برجسته تابو و توتم در منطق‌الطیر عطار نیشابوری» (۱۳۹۷) عنوان دیگر پژوهشی از احمد خیالی خطیبی است که نویسنده به بیان نمونه‌هایی از تابو با توجه به بیان بزرگان عرفان در منطق‌الطیر عطار پرداخته است. پژوهشِ پیشِ رو از گونهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای و کیفی به صورت تحلیل محتواست. از تعداد پانصد غزل حافظ بر اساس نسخهٔ قزوینی- غنی تعداد دویست و پنجاه غزل آغازین آن را برگزیده‌ایم.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. تقابل‌های دوگانه

تقابل‌های دوگانه[1] از مباحث مهم زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی است که منتقدان ساختارگرا با توجه به آن به نقد و تحلیل متون ادبی می‌پردازند. این تقابل‌ها را که نقش مهمی در زیبایی و انسجام ساختاری و محتوایی متون ادبی ایفا می‌کنند، نخستین‌بار نیکولای تروبتسکوی[2] در حوزهٔ واج شناسی باب کرد، اما به صورت مدّون و با توجه به مباحث زبان‌شناسی «فردیناند دو سوسور[3]» آن را مطرح کرد. پس از وی برخی از اندیشمندان این مفهوم را در ساختار روایت کاویدند؛ از جمله «گریماس[4]» مادهٔ خام و اولیهٔ هر روایتی را تقابل‌های دوگانه می‌دانست. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷) ازآن روی که ساختارگرایی، ریشه در آرای سوسور دارد، اساس آن را بر تقابل‌های دوگانه می‌دانند تا جایی که جاناتان کالر[5] می‌نویسد: «به راستی مناسباتی که در بررسی ساختاری، مهمترین رابطه دانسته می‌شوند، ساده‌ترین نیز هستند: تقابل‌های دوگانه». (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۲) به هرروی از این اصطلاح اندیشمندان زیادی بهره گرفته‌اند و آن را از حیطهٔ مطالعات زبانی تا حوزهٔ اسطوره‌شناسی نیز بسط داده‌اند. در غزل حافظ این تقابل‌های دوگانه کارکردی ویژه دارد؛ هم کارکردی زبانی- بلاغی دارد و هم کارکردی محتوایی. اهمیت این تقابل‌ها در غزل حافظ «تعریف» و «بازشناسی» مفاهیم است؛ چه در حیطهٔ شخصیت‌ها و چه در حیطهٔ مکانها؛ به سخنی دیگر به اعتبار «تعرف الاشیاء باضدادها» تقابل افراد و حتی مکانها در غزل حافظ راهی است برای شناخت آنها. مخلص کلام اینکه با بررسی اشعار حافظ در می‌یابیم که مبنای شکل گیری بسیاری از ابیات او به نوعی تقابل و تضاد

1. Binary Oppositions
2. N. Trobotsky
3. F.De Saussure
4. A. J. Greimas
5. J. Color

لفظی، معنایی و ادبی بر می‌گردد. کمتر غزلی در دیوان او دیده می‌شود که حاوی ایـن ویژگـی نباشـد و یکـی از رموز ماندگاری اشعار حافظ همین امر است؛ زیرا مخاطبان مختلفـی بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌هـای حـافظ را با طرز فکرها و دریافت‌های متنوع به خود جذب می‌کند و هر کسـی آمـال و آرزوهـای خـود را در ایـن اشـعار جستجو می‌کند. این تقابل‌ها سبب می‌شود که خواننده به آسانی به غرض نهایی شـعر او دسـت نیابـد و خـود را در لذت هنری خاصی شناور ببیند و هیچ گاه بـه تحلیـل نهایی و منحصربه فردی از اشعار او نرسـد. (نبی‌لـو، ۱۳۹۲: ۷۷-۷۶) این ویژگی غزل‌های او را از دیگر غـزل‌هـای زبـان فارسی متمایز کرده است.

۲-۲. تابو؛ شطح و طامات

تابو[1] در زبان انگلیسی در اواخر قرن هجدهم ازکلمهٔ تونگانی[2] گرفته شـد. در زبـان «پولینزیـایی[3]» ایـن واژه معنـای ممنوع و قدغن بوده و می‌توانسته برای هر نوع ممنوعیتی به کار رود. (شریفی و دارچینیان، ۱۳۸۸: ۱۲۸) برتراند راسـل[4] از واژهٔ مذکور چنین استنباط می‌کند: «اخلاق تابو عبارت است از مجموعه‌ای از رسـوم و عـادات، خاصـه منهیـاتی که بدون هیچ دلیلی به انسان تحمیل می‌گردد، ممکن است بتوان علت عقلانی برای تابو یافت، امـا اغلـب هرگونـه تلاشی برای یافتن دلیل، بی‌حاصل خواهد بود». (راسل، ۱۳۴۵: ۳۰) فریزر[5] در کتاب «شاخهٔ زرّین[6]» تابو را ذیل مفهوم جادو تعریف می‌کند و معتقد است که تابو دستورات منفی جادوست که با رعایـت آن بـدوی مـی‌توانـد از وقـوع بدبختی پیشگیری کند. (فریزر، ۱۳۸۳: ۹۶) فروید[7] نیز مفهومی «قدسی» بدان می‌دهد و معتقد است کـه ممنوعیـت آن پشتوانهٔ قدسی دارد؛ یعنی از فرط مقدّس بودن، خطرناک است. (فروید، ۱۳۸۲: ۴۴)

در باب ریشهٔ واژهٔ «شطح» روزبهان بقلی می‌گوید شطح در زبـان عربـی بـه معنـای حرکـت اسـت و آسـیاب را «مشطاح» گویند؛ چه حرکت درآن زیاد است، پس شطح در سخن صوفیان مأخوذ است از حرکات اسرار دلشـان، چون وجد قوی شود و نور تجلی در صمیم سّر ایشان عالی شود، سّر به جوشش درآید و زبان به گفتـه درآیـد و از صـاحب وجـد کلامـی صـادر شـود کـه ظـاهر آن «متشـابه» اسـت. (روزبهـان بقلـی، ۱۳۶۰: ۵۷-۵۶) همـو در تعریـف اصطلاحی، شطح را سخنانی به ظاهر کفرآمیز می‌داند که به دلیل شدّت وجد و لهـب آتـش عشـق از زبـان شـاطح صادر می‌شود؛ نمونه‌های بسیاری از شطح و طامـات از زبـان بزرگـانی همچـون منصـور و بایزیـد ذکـر کـرده‌انـد؛ چنانکه از قول حسن خرقانی گفته‌اند که گفت سحرگاهی با خداوند مصارعت کردم، پـس از چنـدبار مصـارعت، او مرا بیفکند. (همان: ۳۱۷) شفیعی از شطح به سخنانی که در حال مستی و شور و از سرِ بی‌خویشتنی بر زبـان بعضـی از بزرگان صوفیه می‌رود، تعبیر می‌کند و معتقد است ایـن گونـه عبـارات ظـاهری کفرآمیـز دارد و گـاه بـه لحـاظ منطقی و عقلانی بی‌معنی می‌نماید. (شفیعی کدکنی، ج ۲، ۱۳۹۶: ۲۰۳)

۲-۳. بررسی و دسته بندی انواع تابو برمبنای تقابل‌های دوگانه در غزل حافظ

گرچه نمی‌توان حافظ را یگانه شاعر تابوشکن اجتماعی- عرفانی دانست و این مسأله پیش از وی از عهـد ابوسـعید

1. Taboo
2. Tabu
3. Polynesia
4. B. Russell
5. G. J. Frazer
6. Golden Bough
7. S. Freud

تا سنایی و خیام ادامه یافته، اما به دو دلیل رویکرد حافظ هنرمندانه‌تر از اسلاف اوست؛ نخست از جهت ایجاد ائتلاف و مجانست میان دو امرِ ناقض، دُدیگر از جهت زبانِ طنزِ انتقادی او. حافظ می‌کوشد رفتار و سیرهٔ اجتماعی افراد مختلف را اصلاح کند.

۲-۳-۱. تابوهای اعتقادی – دینی (شعائر دینی)

منظور از این تابوها، مفاهیم و مقولاتی است که یا به دلیل فشار افکار ایدئولوژیکِ مسلط و یا به دلیل اشاره به آیین‌ها و آداب دینی، در هاله‌ای از تحریم قرار گرفته است و بیان و ابراز آن‌ها در بافتی ناهمخوان و گاه متضاد، فرد خاطی مورد بازخواست قرار می‌گیرد. در برخی از غزلیات حافظ تابوشکنی در حوزهٔ شعائر دینی و ترک ادب شرعی وجود دارد. در نفی تابوهایِ آیینی اسلامی روزبهان از قول «حُصری» از مشایخ می‌گوید: «خواهیم که در نماز بی‌نماز باشی و در روزه، بی‌روزه، طاعت رسم است و حقیقت محو آن». (روزبهان بقلی، ۱۳۶۰: ۵۸۹)

۲-۳-۱-۱. می

«می» از تابوهای ایدئولوژیک است که به کرّات در شعر غنایی فارسی عموماً و در شعر حافظ خصوصاً بدان اشاره شده است. «می» پیش از آنکه وارد دلالت‌های چندگانهٔ تأویلی در شعر عرفانی بشود، در اوان شعر عروضی فارسی و در سبک خراسانی به عنوان یک ارزش با استفاده از آن توصیه شده است. (برای نمونه نک به رودکی، ۱۳۷۳: ۸۴)

این بن‌مایه[1] آن چنان حضورش در ادب فارسی پربسامد است که وارد حوزهٔ شعر عراقی، که عرفان و دین دو عنصر اساسی آن است، می‌شود و ازکارکردی مصداقی، به مفهومی نمادین بدل می‌شود. «خمریات» در سیر خود به انضمام «مغانه»ها، ابزار قلندریات عرفانی می‌شود که فصلی از تابوشکنی عرفانی است. شعر غنایی این تابوشکنی را با خود همراه دارد تا نوبت به ادبیات معاصر می‌رسد که موضوع می دیگر موتیف نیست تا تابوشکنی آن برجسته نماید. (یعقوبی، ۱۳۸۶: ۱۰۸) مباح دانستن «می» در ادبیات فارسی به هر یک از دلایل، اعم از پشتیبانی دربار، غایت‌طلبی ایرانی، نوعی اعتراض به اعتقادات و یا سنت ادبی که باشد، نوعی تابوشکنی است؛ زیرا «می» جز در موارد خاصِ سبکی برای همیشه بر همهٔ مسلمانان حرام است. به اعتقاد شفیعی کدکنی، باده و می رمز تمام معنویت‌هاست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۱۲۹). (برای معانی و مقاصد «می» در غزل حافظ نک به حسنی جلیلیان، ۱۳۹۳: ۷۰-۴۹)

بیار باده که دربارگاه استغنا چه پاسبان چه سلطان چه هوشیار چه مست.

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۰۹/۲۵)

از همان مصراع اول گستاخی شاعر نمایان است؛ باده و بارگاه استغنا؟! ترک ادب شرعی شاعر در مصراع دوم به اوج می‌رسد؛ در بارگاه استغنا همه مست هستند، پس بی‌ترس و واهمه باده بیاور. حال از منظر دیگری و برای مفریافتن، شاعر به ظاهر می‌گوید در بارگاه حضرت استغنا همه با هم برابرند و تبعیضی وجود ندارد. اجتماع ضدّین و تقابل‌های دوگانه به خوبی پیداست: بارگاه استغنا دربرابر باده؛ هوشیار دربرابر مست. در غزلی دیگر شاعر تابوشکنانه می را از مطهرات می‌داند که با آن می‌توان وضو (طهارت) گرفت. (نک به غزل ۱۳۲: ۱۶۳)

۲-۳-۱-۲. خرقه

خرقه لباسی خشن و مستعمل بوده که صوفیان به نشان اعتزال از دنیا می‌پوشیده‌اند، بیشتر به رنگ ازرق یا کبود

1. Motif

بوده، اما رنگ سفید و ملمع نیز داشته است. (نک به هجویری، ۱۳۷۴: ۶۲) جنانکه پیداست این لباس حرمتی داشته است و عامه از این خرقه‌پوشان توقعاتی داشته‌اند؛ از جمله پای‌بندی به شریعت و بردباری بسیار (برای اطلاع بیشتر نک به بزرگ بیگدلی و حاجیان، ۱۳۹۳: ۱۱-۴۲) با این حال در بسیاری از موارد، برخی صوفی نماها که گویا تنها برای بهره‌مندی از امتیازات صوفی‌گری یا قبول ظاهری خلق، به خرقه‌پوشی روی آورده بودند، مرتکب اعمالی می‌شدند که انتقاد و اعتراض‌های بسیاری را حتی در میان خود آنان سبب می‌شد؛ حافظ از این منظر و از چنین دیدگاهی خرقه را دور می‌اندازد، چرا که آن را لباس اشتهار، ریا و عُجب می‌داند:

حافظ این خرقه بینداز مگر جان ببری کآتش ازخرقهٔ سالوس وکرامت برخاست.

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۰۷/۲۱)

از بیت حافظ چنین مستفاد می‌شود که زاهد رابطه‌ای اعتباری با کرامت و از سوی دیگر با سالوسی دارد. اصل سخن شاعر این است که این خرقه را دور بینداز که قطعاً جان سالم بدر می‌بری؛ زیرا خرقه معدن آتش است، آتش از خرقه بلند می‌شود، حال شاعر با بیانی هنرمندانه و ایهام‌گون برای آنکه از جانب خرقه‌پوشان تحت تعقیب قرارنگیرد، می‌گوید عذاب آتش از خرقه برخاسته است؛ یعنی خرقه حرمت دارد و آتش از او دور است. تقابل‌های دوگانه در بیت پیداست: خرقه+ سلامت+ کرامت دربرابر آتش+ سالوس.

۲-۳-۱-۳. شب قدر

خداوند شب قدر را در آغاز آفرینش دنیا و آن گاه که اولین نبی و اولین وصی را آفرید، پدیدآورد و در حقیقت چنین اراده کرده است که در هر سال شبی باشد که در آن تفسیر امور تا سال آینده نازل شود و هر کسی که این حقیقت را انکار کند، خدا را درباره علمش رد کرده است؛ زیرا پیامبران الهی قیام نمی‌کنند، مگر آنکه درچنین شبی به آنها حجت داده شود. آدم نمیرد مگر آنکه بر او وصی بود و بر هر یک از پیامبران بعد از آدم در این شب (قدر) امر خدا می‌آمد تا آن را به وصی بعد از خود واگذارد، برتری ایمان کسی که به همهٔ «اِنّا اَنزلنا» و تفسیرش ایمان بیاورد بر کسی که چون او نیست؛ مانند برتری انسان برحیوانات است. (کلینی، ۱۳۶۵، ج ۱: ۲۵۰) حافظ در چنین شبی که قاعدتاً باید «مصحف عزیز» در کنار داشته باشد، یار عزیز در کنار دارد:

شب قدری چنین عزیز و شریف با تو تا روز خفتنم هوس است

(همان: ۱۱۶/۴۲)

۲-۳-۱-٤. مشیت، حکمت و ارادهٔ الهی

مشیت و حکمت الهی بر امور منتفع بشری و مخلوقی واقع می‌شود، از طرفی نیک می‌دانیم که اقتضای حکمت الهی، بر ناعبث بودن افعال اوست. حکیمانه بودن افعال الهی به معنای حقّ و حُسن بودن آنهاست و در غیر این صورت غیرعقلانی و قبیح خواهد بود. (قاسمی، ۱۳۹۲: ۱۲۲) حکمت الهی سه گونه است: حکمت علمی، عملی و هدفمند. (همان: ۱۲۸)

زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست تا در میانه خواستهٔ کردگار چیست

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۲۷/۶۵)

حافظ زیرکانه معتقد به سه گونه حکمت الهی است: او در بیت مزبور معتقد است که پیاله خواستن و باده‌نوشی حافظ هم بر مقتضای حکمت علمی الهی است و هم حکمت عملی و هم حکمت هدفمند که ناظر به غایت‌مندی

آن است. نکتهٔ جالب اینکه زاهد برای نوشیدن شرابِ کوثر، نیازمندِ پیاله است. لحن کلام حافظ به گونه‌ای است که یقین دارد حکمت الهی بر باده نوشی حافظ محقق است و این امری مسلّم و البته نیک فرجام است. رابطهٔ متناقض و اجتماع ضدّین این گونه است: زاهد+ کوثر+ خواست کردگار دربرابر حافظ (تیپیک)+ شراب+ پیاله. اوج تابوشکنی حافظ در بیت زیر آمده است:

این چه استغناست یارب وین چه قادر حکمتست کاین همه زخم نهان هست و مجال آه نیست

(همان: ۱۳۰/۷۱)

اگر در بیت پیشین بیان شاعر نرم و خنثی است، در این بیت سخن او جسورانه و عتاب‌آمیز است. «چه» «چه»های متوالی نشان اعتراض و عتاب است. او بی‌نیازی و حکمت الهی را در باب اینکه شاعرِ تیپیک مدام گرفتار ناملایمات زندگی است، زیر سؤال برده است. نکتهٔ هنری و البته مفرگاه او جاییست که می‌توان «یارب» را نه فاعل، بل منادا بگیریم و چنین دریابیم که استغنا و حکمت مرجعش شاعر است نه پروردگار. در این صورت قرار منع تعقیب شاعر صادر می‌شود. از این گونه ترک ادب شرعی‌ها در غزل حافظ بسیار می‌توان یافت؛ چنانکه در غزلی حکمتِ قرآنیِ «لیسَ للانسان الا ما سعی» زیر سؤال رفته است. (نک به غزل ۷۴: ۱۳۲) بازی با کلمهٔ جلالهٔ «صمد» و مقام آن را پایین‌تر از «صنم» فرض کردن (نک به غزل ۱۱۹ و ۱۵۶) یا پیمانه زدن ملائک و ساکنان ستر عفاف ملکوت (نک به غزل ۱۹۳)

۲-۳-۲. تابوهای تیپیک و طبقاتی

منظور از این گونه تابوها نام بردن از گروه یا رده‌ای از افراد است که در یک طبقهٔ اجتماعی قرار می‌گیرند. در مواردی برخی از تیپ‌ها و شخصیت‌های تیپیک بدل به تابو می‌شوند و نمی‌توان به ساحت آنان وارد شد.

۲-۳-۲-۱. شیخ و زاهد و صوفی دربرابر رند و قلندر و پیرِ (مغان)

درباب صوفی زیاده گفته‌اند. (هجویری، ۱۳۸۲: ۴۸؛ صدری‌نیا و پوردرگاهی، ۱۳۸۸: ۹۷- ۷۳؛ شفیعی کدکنی، ج ۱، ۱۳۹۷: ۳۵۹؛ روزبهان بقلی، ۱۳۶۰: ۲۱۱) روزبهان از قول «ابی الخیر التیناتی» می‌گوید بیشترین دوزخیان مرقع داران (صوفیان) و رکوه داران هستند. (همان: ۲۳۲)

اما رند شخصیتی است آنتی‌تز زاهد که پادزهر تکلف و تقشف و ریو و ریاست. (خرمشاهی، ۱۳۹۶، بخش نخست: ۲۷) هستهٔ مرکزی چنین شخصیت‌هایی یک اعتراض و خواست اجتماعی است؛ عناد و مخالفت با ناروایی‌ها و برای ستیز با این ناروایی‌هاست که ذهن آفرینشگر هنرمندی همچون سنایی، عطار و حافظ این شخصیت‌های «سایه روشن[1]» می‌آفرینند. رند از کلمات کلیدی غزل حافظ است به اعتقاد تقی پورنامداریان رند چهرهٔ محبوبی است که آن هم تصویر «منِ» شعری حافظ است و در نقطهٔ مقابل صوفی و شیخی و زاهد و مفتی و محتسب است؛ درکنار پیرِ مغان و حافظ. اگر پیرِ مغان اغلب چهرهٔ حکیمانه و متفکر حافظ را می‌نماید، رند بیشتر چهرهٔ عامی‌نما، پرخاشجویانه و شیدا و شیفته‌گونهٔ او را نشان می‌دهد؛ لذا رند شعر حافظ، رندی مدرس و روشنفکر است. (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۵۷)

اگر از جانب ساختار غالب و جبری حاکمیت شخصیت‌هایی همچون شیخ و زاهد و صوفی معرفی می‌شوند؛

1. Blur

وظیفهٔ هنرمند متعهد است که چهره‌هایی همچون رند و قلندر و ساقی در برابر آنان وضع کند. آنجه در کار قلندر و رند چشمگیر است، تجاوز او به تابوهای برساخته و قالبی نهاد غالب است و «طامات» اوج ابراز این هنجارشکنی مطلوب است.

حافظ مرید جام می است ای صبا وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۰۰/۷)

«شیخ» از شخصیت‌های پرنفوذ و در عین حال در هاله‌ای از حرمت و تقدس است که حافظ در قالب یک روح عصیانگر به حریم مقدس‌مأب این شخص وارد شده است. بیت مذکور نقد تابوشکنانهٔ مقام شیخ، آن هم شیخِ جام و سخت گیری‌های متشرعانه و خصومت‌های سرسختانهٔ او با «می»گساران است. (در باب کم و کیف زندگی و احوال شیخ احمد جام نک به مدنی، ۱۳۹۱: ۲۴۰- ۲۱۷) کنار هم نهادن «مرید» و «جام» و «شیخ» و «جام» (ایهام در کلمهٔ مذکور بر کسی پوشیده نیست) اوج تابوشکنی ملایم و رندانهٔ حافظ را می‌رساند. در مصراع دوم با بیانی ایهام گون و البته التباس آفرین، مخاطب را و البته پیام رسان را به شک می‌اندازد که آیا حافظ بنده و ارداتمند شیخ جام است یا او فقط بنده و ارادتمندِ جام است؟ چیزی که هست این است که حافظ تکلیفش مشخص است، او مرید جام می است؛ اما به صبا می گوید به احمد جام بگو که من بندهٔ جام می هستم. در مصراع نخست حکم قطعی و جسورانه‌ای داده؛ مبنی بر اینکه حافظِ تیپیک منحصراً مرید و ارادتمند جام (پیاله) است، منتها برای تلطیف فضای تابوشکنانهٔ خود به صبا به عنوان واسطه می گوید به شیخِ جام بگو البته خدمتتان ارادت داریم و ارادتمند شما نیز هستیم. نسبتهای ضدّی و تقابلی بین کلمات چنین است: حافظ+ جام+ می دربرابر مرید+ شیخ+ شیخِ جام.

حافظ در باب زاهد نیز چنین می‌فرماید:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۹۸/۱۹۳)

ابهام و تابو در لفظ قرآن خوان است، وجه نخست و مطلوب اینکه دیو از کسانی که قرآن می خوانند، ترسان است، وجه دوم و تابو شکن اینکه حتی دیو، چه برسد به آدمی، از جماعت قاری گریزان است. تناسب و ملائم شدن ضدّین و تقابل‌های دوگانه در این بیت این گونه است: زاهد+ قرآن دربرابر رند+ حافظِ نمادین+ دیو.

۲-۳-۳. تابوهای مکانی

منظور از این گونه تابوها، مکان‌هایی است که بنا به دلایل خاص حریم ممنوعه به شمارمی‌آیند. تحریم این مکان‌ها یا از جهت قداست و شرافت آن است که با بحث ایدئولوژی در پیوند است (مجاز به علاقهٔ مجاورت یا حال و محل یا ظرف و مظروف) یا اینکه این تحریم به واسطهٔ نسبت ضّدی است که این مکان‌های اخیر با مکان‌های مقدّس دارند:

۲-۳-۳-۱. مسجد و مدرسه و خانقاه دربرابر میکده

حافظ در فضای نمادین غزل واژه‌ها و اصطلاحات را در بافتی متفاوت با کاربرد معمولشان سخت برجسته می کند و این امر بیانگر تجربهٔ باطنی اوست؛ از سویی دیگر فزونی بسامد و تکرار معنادار این واژگان و اصطلاحات آنها را در کانون حساسیت‌های خواننده قرار می‌دهد؛ بنابراین اصطلاحات و واژگانی همچون رند و قلاش و محتسب

و قلندر و شیخ و مسجد و مدرسه و خانقاه و میکده و... در غزل حافظ آن کسان یا آن مکان‌هایی نیستند که مردم می‌شناسند، بلکه کسانی یا مکان‌هایی دیگرند که تنها در بافت غزل حافظ وجود دارند و هویت تازه‌ای می‌یابند؛ یعنی نمادهایی هستند از مفاهیمی خاص. مسجد نماد مقام و جایگاه زهد و تقواست و خرابات مقابل آن. (شفیعی کدکنی ۱۳۹۶، ج ۲: ۱۶۱)

خانقاه در نزد صوفیه مقام مقدسی است، اما در قرن هشتم مانند سایر نهادهای دینی- عرفانی، چون مدرسه و مجلس وعظ و صومعه، صداقت و قداست نخستین خود را از دست داد بود و غالباً طفره گاه و بلکه تفریح گاه صوفیان بی‌صفا بوده است و حافظ به ندرت خانقاه را به معنای مثبت و با نظر مثبت به کار برده است. (خرمشاهی، ۱۳۹۶، بخش نخست: ۳۰۹) خانقاه به لحاظ تابوشدگی چیزی کم از مدرسه و مسجد ندارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ۳۵۹) مسجد قاعدتاً باید مکانی مقدّس و تابویی باشد، اما حافظ نگاهی دگرگون و انتقادی بدان دارد؛ آن را جایگاه صوفیان ریایی و شیخانِ واعظِ بی‌عمل می‌داند که در ان نه تنها صفایی نیست، بل رونقی نیز نیست؛ بنابراین پیرِ راه‌بین و ولی راه شناس حق دارد از مسجد به درآید و به میخانه درآید:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما.

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۰۱/۱۰)

مسجد در مقابل میخانه است و همسوی طریقت. دوش رابطهٔ دوگانه‌ای با مسجد و میخانه دارد، گروهی سحرگاهان به مسجد می‌روند و گروهی دیگر همان زمان به صبوحی می‌نشینند، نکتهٔ مهم این است که پیرِ شاعر که در برابر صوفی و زاهد و شیخ قرار می‌گیرد، گناهی نابخشودنی کرده و آن اینکه از مسجد به میخانه آمده، بدتر از آن اینکه در مسجد و با مسجدیان فرج و گشایشی ندیده، تدبیر او از میخانه و با می‌خوارگان تواند راه به دیهی ببرد. شاعر صراحتاً نمی‌گوید بل به نهان می‌گوید که یاران طریقت در میخانه هستند تا در مسجد؛ از سوی دیگر با بیانی هنرمندانه می‌توان بین دو جمله رابطهٔ بلاغی شبه کمال اتصاع یافت؛ یعنی حافظ می‌گوید دوش اتفاقی سترگ افتاده و آن اینکه پیر از مسجد به میخانه رفته (جمله تمام) حال ای یارانِ هم کیشِ مسجد نشینِ من، تدبیر و تکلیف ما چیست؟ استفهام از گونهٔ تقریر است. رابطهٔ ضدّی و تقابلی بین کلمات چنین است: مسجد+ طریقت دربرابر میخانه+ پیر +ما. در تأکید و مماثل چنین بیتی در بیت دوم همان غزل فرماید:

ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون روی سوی خانهٔ خمّار دارد پیر ما.

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۰۱/۱۰)

خانهٔ خمار خرابات و میخانه است. میخانه یکی از کلمات کلیدی متواتر و از موجودات شعری حافظ است که ابعاد اساطیری یافته است. نهادی است در برابر خانقاه، صومعه، مدرسه و مسجد. او آن را دربرابر نهادی شریعت و طریقت و علم و آموزشِ رسمی عَلَم کرده است. (خرمشاهی، ۱۳۹۶، بخش نخست: ۳۰۸-۳۰۷) به نظر شفیعی کدکنی اولین کاربرد خرابات در ادبیات قبل از ظهور سنایی کاملاً دارای بار معنایی زشتی است که در شعر منوچهری هم هم معنای مستهجنی دارد و سنایی نخستین کسی است که کلمه را در معنای ضدّش برگرداند و در شعر حافظ معنای محترمی دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۲۰۰-۱۹۹) در مصراع نخست تکرار «چون» مفید توبیخ و استنکاف است؛ حافظ و قاطبهٔ مریدان به هیچ روی، روی سوی قبله نمی‌آورند؛ به اصطلاح امروزین «چرا باید حرف زور را شنید».

این حرف زور و از سر تکلیف که شیخان به مریدان گویند فقط رو سوی قبله داشته باشید. پیر در مصراع دوم هم پیر تقویمی است و هم تعدیلی. در صورت نخست منظور پیر کهنسال (شیخ) است که مزورانه در حالیکه خود رو سوی خانهٔ خمار دارد، به مریدان تکلیف دیگری می‌کند و در صورت دوم پیر همان شخصیت محوری و نمادین و محبوب حافظ است که نور حقیقت و صِدق را در خرابات دیده است. با این تفسیر دو معنای متضاد از بیت مستفاد می‌شود. رابطهٔ معکوس چنین است: مرید+ قبله دربرابر پیر+ خانهٔ خمار.

۲-۳-٤. تابوهای اجتماعی

۲-۳-٤-۱. عشق/ عاشق/ معشوق

تابوشکنی عرفانی از زمانی که بحث عشق وارد حوزهٔ عرفان ایرانی- اسلامی شد، خود را نمایان ساخت. (یعقوبی، ۱۳۸۶: ۱۱۱) به دلیل آنکه عشق فاصله و بُعد[1] بین عاشق و معشوق را کم می‌کند و بدین دلیل او را انبساط و گستاخی‌ای غیرمعهود می‌بخشد، از جانب برخی از زاهدان و صوفیان ممنوع است. عشق، صوفی یا عارف را گستاخ می‌کند تا در بساط انبساط با خدا «من» و «تو» کند و همین امر حریم مقدس و نامقدس را می‌شکند. (همان: ۱۱۱) معشوق ذاتاً یک مفهوم تابویی نیست، چه اگر بود در سراسر شعر فارسی از اوان تا انجام تابو می‌ماند؛ چنانکه برخی همین نظر را دارند که بحث معشوق به خودی خود نمی‌تواند تابو باشد، بلکه شرایطی بر آن مترتب می‌شود که آن را تابو می‌کند. (همان: ۱۰۸) معشوق و مصاحبت و وصال با وی، نیز یکی از تابوهای عصر عراقی و مشخصاً در ادبیات عرفانی است. به دلیل فشار افکار و انظار عمومی و نیز جبر مؤلفه‌های ایدئولوژیک، چهرهٔ معشوق در هاله‌ای از ابهام قرار دارد، نه می‌توان او را عریان و بدون «حجاب» دید و نه می‌توان به وصال او رسید، بنابراین شاعر عراقی برای معشوق، تأویلی دیگرگون می‌یابد و او را «مفر» آفرین می‌سازد، معشوق عرفانی با صبغه‌ای قدسی و ملکوتی در قالب پروردگار، نمایان می‌شود و از این جهت دم از مصاحبت و وصال او «تعقیبی» نیست، حال آنکه در اوان شعر فارسی و در دورهٔ خراسانی همین معشوق در عرصهٔ اجتماع حاضر است و با عاشق در پیوند است و به چنگ نوازی و گاه تغنی می‌پردازد.

حافظ! هرآنکه عشق نورزید و وصل خواست احرام طواف کعبهٔ دل بی‌وضو ساخت.

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۱۱/۳۰)

مصراع دوم به طریق تمثیل، ادعای مطرح شده در پارهٔ نخست را اثبات کرده است، همان گونه که بی‌وضو و بدون طهارت نمی‌توان احرام طواف خانهٔ خدا بست، بدون وضوی عشق، نمی‌توان به خانهٔ وصال معشوق وارد شد. رابطهٔ تشبیه مضمر بین کعبه و وصال یار و نیز عشق با وضو پیداست. تناسی و ملائمت ضدّین این گونه است: عشق+ وصل+ احرام+ طواف+ کعبه+ وضو. یا در بیت زیر همان مفهوم با جسارت بیشتری بیان شده است:

آنکه جز کعبه مقامش نُبُد از یاد لبت بر در میکده دیدم که مقیم افتادست.

(همان: ۱۱۴/۳۶)

معتکف و مجاور کعبه لذت وصل آن مکان مقدس را با هیچ دنیاویی عوض نمی‌کند، حال همان معتکف به یاد لب لعلت اکنون از مجاوری خانهٔ خدای به مقیمی میخانه تغییر عقیده و آهنگ داده است. تناسب لب با میکده

1. Spatial

از آن روست که لب لعل یار همچون بادهٔ میکده هم سرخ است و هم مستی فزا و رغبت آفرین. بازی لفظی از گونهٔ جناس با «مقام» از اصطلاحات عرفانی و «مقیم» درمعنی مجاور، این تابوشکنی را بیشتر نمایان کرده است، بزرگان عرفان از طریق مداومت در «مقیم» است که به «مقام» و «تمکین» می‌رسند از این منظر می‌توان گفت «آن» شخص خبط کرده و اصول را رعایت نکرده (عدم رعایت سلسله مراتب) که بدون «مقیم» بودن به «مقام» رسیده است. رابطهٔ بین کعبه+ مقام+ مقیم با لب و میکده رابطهٔ متناقضی است. حافظ در غزلی دیگر، شب وصل را با شب قدر که در آن «سلامٌ فیه حتی مطلع الفجر» هست، یکی دانسته است. (نک به همان: ۲۲۷/۲۵۱)

۲-۳-٤-۲. نظربازی

نظربازی در تاریخ تصوف و برخوردهای اجتماعی یک مفهوم مثبت داشته و یک مفهوم منفی؛ «بدنامی» که بر نظربازی مترتب است، از آنجا ناشی شده که از نظر اجتماعی صوفیه چون در خانقاهها به تجرد می‌زیسته‌اند، می‌گفته‌اند اینها دچار انحرافات اخلاقی شده‌اند، عده‌ای نیز از باب «مجاز پل حقیقت است» به دفاع از آن پرداخته‌اند. (شفیعی کدکنی، ج ۲، ۱۳۹۶: ۷۰) روزبهان بقلی از قول حسین رازی می‌گوید: «نظربازی و معاشرت با نیکورویان، منتهایان را نردبان بام ازلست؛ چه النظر الی وجه الحسن یزید فی البصر؛ چه حُسن از معدن قدس است». (روزبهان بقلی، ۱۳۶۰: ۱۹۸-۱۹۷) خرمشاهی نیز معتقد است که نظربازی از لوازم ارکان رندی است، حافظ نظرباز است، ولی آلوده نظر نیست. (خرمشاهی، بخش نخست، ۱۳۹۶: ۷۰۶)

صوفیان جمله حریفند و نظرباز ولی زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد.

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۵۱/۱۱۱)

شاعر معتقد است که فقط نام هم قماشان من (رندان و قلندران) بد در رفته، و گرنه همه حتی صوفیان و مشایخ نیز نظربازند. حریف یکی از کلمات کلیدی شعر حافظ است؛ کسی که هم پیاله و هم مشرب است. بیان حافظ تعریض مفید توبیخ و نکوهش صوفیان است، همانان که در وعظ و خطابه مردم را و به ویژه حافظ مسلکان را از نظربازی و مداومت در هم پیالگی برحذر می‌دارند. رابطهٔ ضدّین این گونه است: صوفی+ دلسوخته دربرابر حافظ+ بدنام+ حریف+ نظرباز.

در جاهایی که حافظ دم از توبه می‌زند سخنش یادآور شطحی از «ابی محمد رویم» است که از وی پرسیدند توبت چیست؟ گفت توبت از توبت. (روزبهان بقلی، ۱۳۶۰: ۱۸۹)

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

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۲۷/۶۴)

دختر ذاتاً در بافت اجتماعی‌اش واژه و موجودی تحریمی است، از دختر، آن هم زیبارو انتظار می‌رود به منظور دفع فتنه، در حجاب باشد. مسألهٔ تحریمی دیگر «رز» است که در شریعت تحریم است. گناه و جرم شاعر مضاعف است؛ هم به دختر نگاه کرده و هم از رز بهره گرفته است. هنر شاعر برای گریز از تعقیب افکار عمومی در مصراع دوم است که با به کاربردن «نقاب» از مظان اتهام گریخته است. بیت اشاره‌ای ظریف به این حدیث دارد: «ثلاثهٔ یجلون البصر النظر إلی الخضرهٔ و النظر إلی الماء الجاری و النظر إلی الوجه الحسن»؛ سه چیز دیده را روشنی می‌بخشد: نگاه به سبزه، نگاه به آب جاری و نگاه به صورت زیبا. (برقی، ج ۲، ۱۳۷۱: ۶۲۲) از سوی دیگر

نگاهی پزشکی در بیت دیده می‌شود؛ شبکیه و زجاجیه و عنبیه از پرده‌های چشم‌اند و دلیل علمی دارد، اما شاعر با حسن تعلیلی گیرا، معتقد است که دلیل پرده‌های مذکور در چشم آدمی، بازتاب جمال دختر/ می است.

۲-۳-٤-۳. رقص و سماع

نجیب مایل هروی در باب سماع معتقد است که میان اهل معرفت درباب این اصطلاح اختلاف دیدگاه وجود دارد؛ چنانکه گوید گروهی چنین گفته‌اند اصل سماع از آنجاست که حق‌تعالی گفت: «الستُ بربکم». اول خطابی که از حق تعالی شنیدند، این شنیدند و خوش‌ترین سماع، آن است که از دوست شنوی. چنانکه خوش‌ترین نظر آن است که به دوست نگری. با آنکه در آن سماع لطیفه‌ای بود و آن آنست که خود را به ایشان مضاف کرد و در لذت آن سماع همه واله گشتند و «بلی» جواب دادند. (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۴۷) ژان پیر پاستوری[1] در کتاب «سماع زندگان» معتقد است که از هیچ شیوهٔ بیانی به اندازهٔ رقص جهت ترسیم رابطه انسان با باریتعالی استفاده نشده است. (پاستوری، ۱۳۸۳: ۱۵) هنگام رقص و سماع عارف خود را بالدار احساس می‌کند و تن را قفسی می‌یابد که مانع رسیدن به عالم قدس و ملکوت است. شوق رهیابی انسان برای رسیدن به عالم افلاک، درگسستن او از وضعیتی ایستا و در اصطلاح رقص متجلی می‌شود. در بیت زیر یار حافظ وقتی به وجد آید و سرود گفتن گیرد و به پایکوبی درآید، حتی افلاکیانِ مجرد نیز به سماع در می‌آیند:

یار ما چون گیرد آغاز سماع قدسیان بر عرش دست افشان کنند.

(حافظ، ۱۳۶۸: ۲۰۰/۱۹۷)

واژگانی چون «قدسیان» و «عرش» در یک طرف معادله قرار می‌گیرند و واژگانی چون «یار»، «سماع» و «دست افشانی» در سوی دیگر. قدسیان که در جوار قرب الهی هستند، نباید و نمی‌توانند دچار انفعال شوند و در حریم قدس، سماع و دست افشانی کنند، حال آنکه در این بیت این تابو را شکسته‌اند و مرتکب جرم شده‌اند، آنان پا را فراتر گذاشته‌اند و گناهی دیگر مرتکب شده‌اند؛ تلویحاً نظرباز و معشوق پرست‌اند؛ درست همچون شاعر. گویی آنان تکالیف الهی را تعطیل کرده‌اند و چشم و گوش بر یارِ زمینی دارند تا به رقص آید.

۲-۳-۵. تابوهای فلسفی و هستی‌نگرانه

منظور از این گونه تابو، تابوهایی است که خدا، آفرینش و آسمان را به سؤال می‌گیرد. از جبر و اختیار آدمی در سرنوشت بحث می‌کند و آن را به چالش می‌کشاند:

۲-۳-۵-۱. قضا و قدر

گرچه مفهوم مذکور که به بحث پردامنهٔ جبر و اختیار نیز مربوط است، بحثی طولانی و خارج از حوصلهٔ این جستار است، اما حافظ در ابیاتی که مبین نوعی قضا و قدر و جبر و اختیار است، مخاطب خویش را بدین نکته توجّه می‌دهد که در برابر قضای حتمی الهی مبنی بر انواع ابتلائات و امتحانات باید آگاهانه و از سر رضا و اختیار، رفتار کرد؛ چراکه بنا به قضای حتمی الهی در دنیا باید امتحان شویم تا مرد از نامرد و مؤمن از منافق شناخته شود تا به هنگام قیامت حجّت بر همه تمام گشته باشد و اما این امتحانات گوناگون و مختلف است: خوش و ناخوش، دُرد و صاف، نعمت و مصیبت، خمر بهشت و بادهٔ مست و شیرین و تلخ، بدنامی و نیکنامی و... قضای محتوم الهی

1. J. P. Pastori

بر بدنامی (عاشقی) است:

در کـــوی نیکنـــامی مـــا را گـــذر ندادنـــد گـــر تـــو نمـــی‌پســـندی تغییـــر کـــن قضـــا را

(حافظ، ۱۳۶۸: ۹۹/۵)

تقدیر و قضا و قدر امری خارج از اختیار آدمی است و البته از مباحث فلسفی و کلامی درازدامن است؛ حافظ معتقد است که قضا و قدر، ما را در کوی «بدنامی» تکوین کرده است و این امری خارج از اختیار ما بوده است، ای شیخ/ زاهد/ صوفی اگر تو که ساکن کوی نیکنامانی، این امر را برنمی‌تابی و البته اگر می‌توانی سرنوشت مقدر ما را تغییر بده. تابوی این بیت در آنجاست که قضا و قدر نیز مشتاق و طالب ساکنان کوی بدنامی است و گویی خود نیز در آنجا ساکن است. در بیتی دیگر که بیانگر نوعی ترک ادب شرعی نیز هست، شاعر چنین می‌سراید:

گر رنج پیش آید و گر راحت ای حکیم نسبت مکن به غیر که این‌ها خدا کند.

(همان: ۱۹۴/۱۸۶)

بیت مذکور در راستای همان نظام جبری مورد نظر شاعر است، البته او از این مسألهٔ کلامی برای مصادره به مطلوب بهره می‌گیرد. بیت فوق مفهومی ادبی از کلام خداوند است که فرماید: «خالدین فیها مادامت السموات و الأرض الا ماشاء ربک اَن ربک فعال لمایرید». (قرآن: ۱۰۷/۱۱) اما برداشتی دیگر در مصراع دوم که بیانگر تابوشکنی و ترک ادب شرعی شاعر است، این گونه خوانش می‌شود: «غیر» را می‌توان همان خدا دانست، یعنی ارادهٔ خاص (ایضاح) بعد از ارادهٔ عام (ابهام)، یعنی چنین استنباط می‌شود که هرچه پیش می‌آید از غیر؛ یعنی خداوند نیست، بل فعالی دیگر و کارگزاری دیگر نیز وجود دارد. رابطهٔ ناهمخوان میان واژگان این گونه است: رنج+ غیر دربرابر راحت+ خدا. در قاموس ذهنی مشایخ خداوند کار قبیح و رنج آفرین نمی‌کند، چرا که او خَیرِ محض و محسن تام است.

۲-۳-۵-۲. نظام آفرینش

عرفا و مشایخ نظام آفرینش را نظام احسن و کامل می‌دانند. اگر کسی برآفریده های خداوند و چگونگی آنها ایراد بگیرد، در واقع این ایراد و عیب را بر خداوند گرفته در صورتی که خداوند منزه از هرعیب و ایرادی است و او خیر مطلق است و از خبر هیچ شرو بدی خلق نمی‌گردد و هیچ کار خداوند بدون حکمت و مصلحت نیست، به اعتقاد شفیعی کدکنی در شعر فارسی، سنایی نخستین کسی است که در تبیین نظام عرفانی جهان و آنچه آن را نظام احسن خوانده‌اند، سخن گفته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۴) اما حافظ با دوپهلوگویی هم این حکم را تأیید می‌کند و هم انکار:

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

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۴۸/۱۰۵)

گرچه در باب این بیت و تفاسیر آن دیگران زیاده سخن گفته‌اند و تعبیر کرده‌اند. (برای معانی و تفاسیر مختف آن نک به دشتی، ۱۳۹۲: ۶۸-۶۷) دیدگاه حافظ در این بیت دیدگاهی انتقادی به نظریهٔ «نظام احسن و اکمل آفرینش» است. شفیعی کدکنی با گفتن عبارت «این صدای قهرمان لیریک اوست» نگاه انتقادی حافظ را توجیه می‌کند. (همان: ۱۵۰) اما می‌توان گفت حافظ به مدد هنرمندی و «دوپهلوگویی» خود، که منتیج به محوری‌ترین صنعت

بلاغی او یعنی «ایهام[1]» می‌شود بی انکه دل کسی را بیازارد، نگاهی انتقادی به فلسفهٔ آفرینش و نظام احسن و اکمل مورد ادعای خصم را گزارش می‌کند. مصراع دوم گریزی ایهام محور است برای تحت تعقیب نگرفتن شاعر به دست متشرعان.

۲-۳-۵-۳. گناه

صوفیان و عارفان برای گناه در ایجاد تحول و دگرگونی اعتبار ویژه‌ای قائلند؛ صوفیان مشهور و بزرگی نظیر ابراهیم ادهم، فضیل عیاض و شقیق بلخی، اعتبار و اهمیتشان به سبب شهرت در زمینه‌های غیرصوفیانه و منفی بوده که بر اثر حادثه‌ای تحول پیدا کرده‌اند. این پیران و مشایخ تصوف، تکرار حضرت آدم هستند و رفتار و کردار او را تکرار می‌کنند، اساساً اهمیتی که عرفا برای درد، گناه، ترک و توبه در حکایت‌ها و اخبار و روایت خود قائل هستند، در برخی موارد بازتاب الگوهای اسطوره‌ای است که متناسب با نقش و کاربرد خود در جامعه و محیط صوفیان، شکلهای متنوع پذیرفته است. (مالمیر، ۱۳۸۷: ۱۹۰) حال به دیدگاه حافظ در این مقوله می‌پردازیم:

گناه اگرچه نبود اختیار ما حافظ تو در طریق ادب باش گو گناه من است.

(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۲۲/۵۳)

رویکردِ حافظ به مسئلهٔ گناه رویکردِ «رجاء»یی‌ست؛ یعنی حافظ قالب‌های موجود و تعاریفِ متعارف از گناه و گناه‌کاری که بیش‌تر مبتنی بر عقوبت و جزا و بهشت و جهنم است را برهم می‌زند و یک نگاهِ مبتنی بر بخشش و عفو و رجاء را در اشعارش تأکید می‌کند. خرمشاهی این بیت را در راستای تفکر اشعری حافظ دانسته معتقد است که طبق ادب شرعی، گناه یا فعل قبیح را باید به خود انسان باید منتسب دانست نه به خدا. (خرمشاهی، بخش نخست، ۱۳۹۶: ۳۱۲) نگاه حافظ در این بیت و بیتِ درپی، همانند نوع نگاه «آگوستین قدیس[2]» به فلسفهٔ گناه آدمی است؛ چنانکه وی معتقد است که گناه جبلی و سرشتی آدمی است و تنها «فیض» خداوند می‌تواند او را از این گناه نهادینه شده، پاک و پیراسته کند. (خوشدل روحانی و بیگدلی، ۱۳۹۲: ۲۵-۲۳) بر اساس بیت از دیدگاه حافظ اساساً گناه امری خارج از اختیار آدمی است و گویی «جبلی» آدمی است، حال برای دفع مخاطرات این چنین دیدگاهی و برای متقاعد کردن مشایخ و واعظان متشرع، بنده باید بگوید گناه از خود من است و خدا را در این امر دخالتی نیست.

۳. نتیجه‌گیری

تفاوت حافظ در اسلوب تابوشکنی اجتماعی- عرفانی با دیگران در این است که تابوشکنی او در بافتی دو سویه قرار دارد، از یک سو به اجتماع نقیضین، که منطقاً محال است، پرداخته و از سوی دیگر با زبان طنز عقیدهٔ خود را ابراز داشته است. البته چنین رویکرد طنز محوری را در شعر خیام پیش از حافظ می‌بینیم، اما زبان حافظ هنری‌تر، زمینی‌تر و گستاخانه‌تر است. در تابوهایی که بررسی شد، دو طیف بیشتر مورد تعریض و طنز و ریشخند قرار گرفته‌اند؛ نخست مشایخ و متشرعان؛ دُدیگر صاحبان منصب و جاه چون امیران و محتسبان و البته این دو طیف رابطهٔ تنگاتنگ و دوسویه‌ای با هم دارند، مشایخ چون قانون گذار (قوّهٔ مقننه) و حاکمان چون قانون گزار (قوّهٔ مجریه) فرض شده‌اند. ترک ادب شرعی یکی از محورهای تابوشکنانهٔ شاعر است، او در تابوهای اعتقادی بارگاه

1. Equivoque
2. Saint Augustine

استغنا را همچون میخانه می‌داند که همهٔ کارگزاران عرش، در این میخانه‌اند. در شب قدر که احیاء با تصحیف عزیز از الزامات مسلمانان و معتقدان و مشایخ است، شاعر جسارت ورزیده به جای احیاء و همدمی با قرآن و استغفار، با یار احیاء کرده و از آن گذشته خمر نیز خورده است. او اسم اعظم را با بیانی هنرمندانه و رندانه، کارناگشا و عاطل می‌داند. در تابوهای تیپیک شیخ جام را مرید و غلام جام می‌داند و زاهدان را از آن دست افراد می‌داند که حتی دیو نیز از قرآن خواندن آنان گریزان است. در تابوهای مکانی مسجد میخانه را دریک جایگاه تعریف می‌کند و حتی میخانه را کارگشاتر و کارسازتر از مسجد دانسته، که از آن نور هدایت ساطع است. در تابوهای اجتماعی مقام عشق و وصال با معشوق را برتر از کعبه و اِحرام بستن آن می‌داند و مجاور مکه را مقیم میکده فرض می‌کند و ساکنان «سترِعفاف ملکوت» را رقص کننده و سماع کننده می‌داند. در تابوهای سیاسی محتسب را بیش از دیگر افراد مورد انتقاد و تعریض قرار داده است و از آن گاه امیر مبارزالدین اراده کرده است. در تابوهای فلسفی نیز نظام آفرینش را نظام اکمل و احسن نمی‌داند و بهشت را جایی خشک و بی‌آبخور و «سیه کاسه» فرض می‌کند و نسبت به گانه نگاه امیدوارانه‌ای دارد و حتی آن را «جبلی» بشر دانسته که بی آن، صفت غفّاری و رحیمی خداوند محقق پذیر نمی‌داند؛ علاوه‌بر این و در مجموع می‌توان بی‌توجهی به برخی اصول و قواعد دینی و اجتماعی، ستایش منهیات و مفاهیم ممنوعه، صراحت در توصیف اندام معشوق و توجه به مضامین ممنوع اجتماعی و سیاسی را مهم‌ترین تابو شکنی‌های حافظ دانست.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۸)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۷۴)، **ماجرای پایان ناپذیر حافظ**، تهران: یزدان.
- برقی، احمد بن محمد بن خالد (۱۳۷۱)، **المحاسن**، جلد ۲، قم: دار الکتب الإسلامیة.
- بزرگ بیگدلی، سعید و حاجیان، خدیجه (۱۳۹۳)، «خرقه‌سوزی در شعر حافظ»، **ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی**، سال دهم، شمارهٔ ۳۴، ۱۱-۴۲.
- پاستوری، ژان پیر (۱۳۸۳)، **سماع زندگان**، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: قطره.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، **گمشدهٔ لب دریا**، تهران: سخن.
- تهانوی، محمدعلی (۱۹۹۶ م)، **موسوعه کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم**، جزء نخست، چاپ نخست، لبنان: مکتبه ناشرون.
- حافظ شیرازی (۱۳۶۸)، **حافظ**، بر اساس نسخهٔ قزوینی- غنی، با تعلیقات و حواشی علامه محمد قزوینی، تهران: اساطیر.
- حسنی جلیلیان، محمدرضا (۱۳۹۳)، «هنر بیان رندانه حافظ» (ابهام آفرینی در مقصود از «آن گناه» در بیتی از حافظ)، **پژوهشهای ادب عرفانی (گوهر گویا)**، شمارهٔ ۲، دورهٔ هشتم، ۴۹-۷۰.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۶)، **حافظ نامه**، تهران: علمی- فرهنگی.
- خوشدل روحانی، مریم و بیگدلی، رقیه (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی آموزهٔ گناه نخستین از نظر اسلام و مسیحیت با تکیه بر آرای علامه طباطبایی و آگوستین»، **جستارهای فلسفهٔ دین**، سال دوم، شمارهٔ نخست، ۱۹-۴۶.
- دشتی، مهدی (۱۳۹۲)، «حافظ و مقولهٔ جبر و اختیار»، **متن‌شناسی ادب فارسی**، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲، ۳۹-۶۶.

- دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۳)، **امثال و حکم**، جلد ۲، تهران: امیرکبیر.
- راسل، برتراند (۱۳۴۵)، **جهانی که من می‌شناسم**، ترجمهٔ روح الله عباسی، تهران: امیرکبیر.
- روزبهان بقلی (۱۳۶۰)، **شرح شطحیات**، تصحیح و مقدّمهٔ هنری کربین، تهران: انجمن ایران شناسی فرانسه در ایران.
- زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، **از کوچهٔ رندان**، تهران: امیرکبیر.
- شریفی، شهلا و دارچینیان، فهیمه (۱۳۸۸)، «بررسی نمود زبانی تابو در ترجمهٔ فارسی»، **زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان**، شمارهٔ نخست، ۱۲۷-۱۴۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷)، **این کیمیای هستی؛ دربارهٔ حافظ**، دوره سه جلدی، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵)، **تازیانه‌های سلوک**، تهران: آگاه.
- صدری‌نیا، باقر و پور درگاهی، ابراهیم (۱۳۸۸)، «زاهد، صوفی، عارف، ولی (ویژگی‌ها و تمایزها)، **زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز**، سال ۵۲، شمارهٔ ۲۰۹، ۷۳-۹۷.
- فریزر، جورج جیمز (۱۳۸۳)، **شاخهٔ زرّین**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، **توتم و تابو**، ترجمهٔ ایرج پورباقر، تهران: آسیا.
- قاسمی، محمد علی (۱۳۹۲)، «حکمت الهی؛ چیستی و ادله»، **معرفت کلامی**، سال چهارم، شمارهٔ دوم، ۱۲۱-۱۴۵.
- مالمیر، تیمور (۱۳۸۷)، «تحول افسانه‌ای عارفان»، **زبان و ادب فارسی نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز**، سال ۵۱، شمارهٔ مسلسل ۲۰۴، ۱۷۱-۱۹۴.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، **اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن**، تهران: نشرنی.
- مناوی، محمد عبد الرؤوف (۱۴۱۵)، **فیض القدیر شرح الجامع الصغیر**، جلد نخست، ضبط و تصحیح احمد عبد السلام، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۶۵)، **مکتب حافظ**، تهران: ابن سینا.
- ناس، جان بایر (۱۳۷۳)، **تاریخ جامع ادیان**، ترجمهٔ علی اصغر حکمت، تهران: علمی و فرهنگی.
- نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ»، **فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی**، سال ۲۱، شمارهٔ ۷۴، ۶۹-۹۱.
- هجویری، عثمان (۱۳۷۴)، **کشف المحجوب**، به کوشش محمد حسین تسبیحی (رها)، اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی.
- یعقوبی، پارسا (۱۳۸۶)، «آشنایی با تابوشکنی ادبی و سیر آن در ادبیات کلاسیک فارسی»، **دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، شمارهٔ ۱۸۳، ۹۹-۱۱۶.