



The function of coherence in the recognition and analysis of Tahkkomiyeh metaphor in Hafiz's sonnets

Teymoor Malmir¹| Arkan Abdollah Mahmood²

1. Corresponding Author, Professor of Persian language and literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. E-mail: t.malmir@uok.ac.ir
2. A student of the joint Ph.D course in Persian language and literature of Soleymaniyeh and University of Kurdistan Faculty member of Soleymaniyeh in Iraq, Sulaymaniyah, Iraq. E-mail: Arkan.mahmood@univsul.edu.iq

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Received: 05 September 2023

Accepted: 15 October 2023

Keywords:

Coherence in Hafez's sonnets,
Rendy-e Hafez,
Tahkkomiyeh metaphor,
Humor.

ABSTRACT

The most important message of Hafez and his deliberation is rogue (Rendy) and fighting against rulers who behave with hypocrisy. The language of an artist Rend in fighting against hypocrisy has two characteristics which are pun and irony. Sarcasm (or Tahkkomiyeh) metaphor is one of the necessary and effective tools and methods to generate irony. In this essay, in order to emphasize the importance of being precise in the coherence of Hafez's sonnets, we have been meticulous in the regular system of words and meanings and their geometric fit in creating the sarcasm metaphor. In many cases that Hafez explainers voted for mystical aspects of his poems is for the lack of attention to this point of Hafez sonnets, while by paying attention to the usage of Sarcasm metaphor will find that it has no common point with mystical ideas and it is rather a rogue utterance to criticize the group of Sufis. When Sufis, Ascetics, Preachers, Sheikhs, Mohtaseb and those in power abuse their positions, and due to the preaching power and sacred levers at their disposal, it is not possible to confront them and warn the people in a normal way, the poet uses this method to criticize effectively their way of manner.

Cite this article: Malmir, T., Abdollah Mahmood, A. (2023). The function of coherence in the recognition and analysis of Tahkkomiyeh metaphor in Hafiz's sonnets. *Research of Literary Texts in Iraqi Career*, 4 (3), 147-168.



© The Author(s).

DOI: <https://doi.org/10.22126/ltp.2023.9583.1186>

Publisher: Razi University



نقش انسجام در شناخت و تحلیل استعاره تهگمیه در غزلیات حافظ

تیمور مالمیر^۱ | ارکان عبدالله محمود^۲

۱. نویسنده مسئول، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: t.malmir@uok.ac.ir
۲. دانشجوی دوره مشترک دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلیمانیه و دانشگاه کردستان، عضو هیأت علمی دانشگاه سلیمانیه، سلیمانیه، عراق. رایانامه: Arkan.mahmood@univsul.edu.iq

چکیده

اطلاعات مقاله

مهم‌ترین پیام حافظ و اندیشه زرف او رندی و مبارزه با ارباب زور و تزویر است. زبان رند هنرمند در مبارزه، دارای دو ویژگی ایهام و طنز است. استعاره تهگمیه از زمره ابزار و روش‌های ضروری و مؤثر برای ایجاد طنز است. در این مقاله، برای تبیین اهمیت دقت در انسجام غزلیات حافظ، به شبکه منظم انتخاب الفاظ و تعابیر و تناسب هندسی آن‌ها در ایجاد استعاره تهگمیه دقت کرده‌ایم. بسیاری از مواردی که شارحان حافظ به سبب بی‌توجهی به این شیوه حافظ، به عرفانی‌بودن آن حکم کرده‌اند و در تفسیر عرفانی آن موارد کوشیده‌اند براساس دقت در شیوه کاربرد استعاره تهگمیه مشخص می‌شود که بیان‌رندانه است و با تصوف و زهد تناسبی ندارد بلکه در نقد مدعیان این مسلک است. وقتی صوفی، زاهد، واعظ، شیخ و محتسب و اصحاب قدرت از مقام و جایگاه خود سوءاستفاده می‌کنند و بر اثر قدرت تبلیغی و اهرم‌های مقدسی که در اختیار آنان هست، امکان مقابله با آنان و هشدار به خلق به صورت عادی میسر نیست شاعر با این روش به نقد مؤثر کردار آنان می‌پردازد.

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

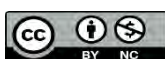
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۱۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۳

واژه‌های کلیدی:

انسجام در غزلیات حافظ،
رندی حافظ،
استعاره تهگمیه،
طنز.

استناد: مالمیر، تیمور؛ عبدالله محمود، ارکان (۱۴۰۲). نقش انسجام در شناخت و تحلیل استعاره تهگمیه در غزلیات حافظ. پژوهشنامه متون ادبی دوره عراقی، ۴ (۳)، ۱۴۷-۱۶۸.



© نویسندگان.

DOI: <https://doi.org/10.22126/ltip.2023.9583.1186>

ناشر: دانشگاه رازی

۱. مقدمه

زبان مجازی و استعاره در نظر سخن‌سرایان و بلاغیون از دیرباز اهمیت زیادی داشت. علاوه بر آنان نزد فلاسفه، خطیبان و علمای دین نیز جایگاه ممتازی داشته است. اما در سنت بلاغی، کاربرد استعاره اساساً وسیله‌ای برای آراستن سخن و زینت‌دادن گفتار بود نه افزودن معانی جدید به آنچه گفته می‌شد. شارحان و مفسران نیز به تبع این اندیشه، هنگام شرح و تفسیر اشعاری که حاوی استعاره باشند، معنای حقیقی را جایگزین کاربردهای استعاری متن می‌کنند. آنچه ریچاردز درباره مشکل روبه‌رو شدن با استعاره از سوی محققان مطرح کرده است، همچنان در مورد تحقیقات حافظ‌شناسی درباره استعاره صدق می‌کند؛ نظر ریچاردز این است که مهارت و تسلط فنی ما از استعاره زیاد است اما شناخت ما از آن بسیار ناقص و بیش‌ازحد ساده‌سازی شده است (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۲۴). پل ریکور با اقتباس از بسیاری از نویسندگان معاصر، تمام پیش‌فرض‌های سنت بلاغی کهن را مورد تردید قرار می‌دهد و نظریه‌ای متفاوت درباره استعاره پیشنهاد می‌کند. از نظر ریکور، استعاره نه تنها صرف زینت گفتار نیست، بلکه روشی است که معانی جدید از طریق آن وارد زبان می‌شود (ریکور، ۱۳۸۶: ۸۴). از نظر ریکور مهم‌ترین نکته قابل توجه در زبان مجازی، وجود «آزادی» در آن است. هر اثر زبانی می‌تواند استعاره‌ای از هر چیزی باشد، اما «استعاره خوب استعاره‌ای است که به تازگی ابداع شده باشد» (سیمز، ۱۴۰۰: ۸۹)؛ چون بسیاری از تعبیر رایج زبان پیش از اینکه به درجه شیوع و عادت روزمره اهل زبان برسند، زاده زبان شاعران مبدع و مبتکر بوده‌است، اما بر اثر کثرت کاربرد، مردم اصالت استعاری این نوع تعبیر و کلمات را فراموش کرده‌اند؛ «درحالی که استعاره‌های جدید مستلزم آفرینش آزادی در زبان‌اند» (همان). دقیقاً به سبب همین قدرت استعاره در ایجاد آزادی است که حافظ برای مبارزه با ریاکاری و سوءاستفاده از دین و عرفان و فروبستگی‌های ایدئولوژیک، به صورت گسترده از استعاره استفاده می‌کند. خوانش بسته و تقلیل‌یافته غزل حافظ تحت تأثیر نامنسجم تصور کردن آن، دقیقاً نقطه مقابل این اراده معطوف به آزادی است. یکی از اقداماتی که برخی متعصبان قشری برای جبران انتشار اندیشه حافظ انجام دادند، آن بود که باید ابیات را از یکدیگر فرق داد در نظر اینان «در مقالات حافظ بسیاری از حکم ذایقه و نکات فایقه و کلمات حقه موجود است، لکن در تضاعیف آن خرافات خارج از نطاق شریعت شریفه نیز هست مذاق صحیح آن است که بیتی از بیت دیگر فرق داده؛ سم افعی را تریاق نافع نشمرند، نعمت ذوق را احراز و از اسباب خوف الیم احراز نمایند» (حافظ شیرازی، ۱۳۶۷: ۴۶۳).

مهم‌ترین پیام حافظ و اندیشه ژرف او رندی است. شیوه مبارزه حافظ با ارباب زور و تزویر، شیوه‌ای هنرمندانه در مبارزه منفی است. زبان رند هنرمند در مبارزه، دارای دو ویژگی ایهام و طنز است (دادبه، ۱۳۶۷: ۵۳-۵۴). استعاره تهگمیه از زمره ابزار و روش‌های ضروری و مؤثر برای ایجاد طنز رند است، اما اگر در بافت غزل و کلیت شعر لحاظ نشود، یا این نوع تعابیر طنزآمیز شناخته نمی‌شود یا در حد نازلی تقلیل می‌یابد که ارزش هنری و مؤثری در روش رندی ندارد. بر اثر تصور عدم انسجام در خوانش غزلیات حافظ، مواردی هم که محققان از استعاره تهگمیه بحث کرده‌اند مبتنی بر کاربرد لفظ در یک جمله یا نهایتاً یک بیت است. در حالی که اگر به کلیت غزل توجه کنیم برخی الفاظ و تعابیری که محققان به خوانشی مثبت و احیاناً تفسیر و تأویل عرفانی از آن‌ها روی آورده‌اند با در نظر گرفتن کلیت غزل حاوی طنز و تهگم است.

در این مقاله، برای تبیین اهمیت دقت در انسجام غزلیات حافظ برای فهم معانی و ارزش کاربردهای هنری الفاظ و تعابیر، مواردی را بررسی می‌کنیم که حافظ نسبت به واعظان، صوفیان و زاهدان از استعاره تهگمیه استفاده کرده است. از این استعاره‌ها غالباً در شرح‌ها و بررسی‌های محققان پیشین یاد نشده است در برخی موارد هم که به عنوان استعاره تهگمیه مطرح شده، فارغ از بافت غزل، در حد تعبیری لفظی بوده است و متوجه طنز حافظ نسبت به واعظان، صوفیان و زاهدان نگشته‌اند و بر اثر آن، قرائتی مثبت و عرفانی از تعابیر رندانه و طنزآمیز حافظ عرضه کرده‌اند.

۲. پیشینه تحقیق

رستگار فسایی از نوعی صنعت پردازی ادبی با عنوان معنی گردانی سخن گفته است و آن را معادل آیرونی (Irony) خوانده است (۱۳۸۰: ۴۱-۴۲). بر اساس معنا یا جابه‌جایی به چند نوع آیرونی قائل است ولی از میان انواع معنی گردانی، بسامد آیرونی کلامی (Verbal Irony) را بیشتر دانسته است که حافظ با آن، «نسبت به شرایط خاص اجتماعی و فرهنگی و مذهبی عصر خود واکنش نشان می‌دهد و در مواقع لزوم و به دلایل و جهات خاص در شعر خود الفاظ خاصی را از معنی ظاهر آن می‌گرداند و به ضد معنی اصلی آن بدل می‌سازد، اما همیشه به یاری قراین و امارات و شواهدی به خواننده خود می‌فهماند که منظوری کاملاً متفاوت و متضاد با معنی لفظی را اراده کرده است» (همان: ۴۳).

مواردی که از معنی گردانی در شعر حافظ نقل کرده‌اند، فارغ از درستی یا نادرستی استنباط ایشان، برابر با استعاره تهگمیه در بلاغت اسلامی است. مشکل اصلی مقاله مذکور آن است که به بافت غزل و

در برخی موارد حتی به بافت بیت توجهی ندارد؛ لحن و نحوه قرائت خود را به جای حافظ قرار می‌دهد.

ذاکری به استعاره تهگمیه در شعر حافظ به‌عنوان آرایه‌ای بلاغی برگرفته از قرآن توجه کرده است و آن را از مقوله طنز دانسته است که از جمله ویژگی‌های سبکی حافظ با بسامد زیاد است. مواردی که ذاکری به‌عنوان تهگم مطرح می‌کند، براساس الفاظ مشهور مثل «خواجه عاقل» است، یا با توجه همراه است چنان که در بیت زیر «غیور» را به ضد آن تعبیر می‌کند تا توجه کند برادران یوسف غیرت نداشتند (۱۳۹۵: ۷۰)

پیراهنی که آید از او بوی یوسفم ترسم برادران غیورش قبا کنند

درحالی که غیرت‌ورزیدن برادران یوسف مبتنی بر رشک آنان به یوسف بر اثر محبت یعقوب به یوسف بود اما ذاکری، غیرت را در مفهومی محدود و کاملاً امروزی تصور کرده است.

حاتمی، شیوه‌های تهگم در دیوان حافظ را در چند نوع طبقه‌بندی کرده است؛ از جمله به کاربرد صفات مثبت برای شخصیت‌های منفی، مثل اینکه پاک‌دامن یا پاکیزه‌سرشت را در معنایی برعکس یعنی ناپاک و نادان به کار برده است، نویسنده مبنای خوانش تهگم را در این نوع موارد به آشنایی با ذهن و زبان حافظ مربوط می‌داند: «وقتی مخاطب در سراسر دیوان حافظ، هرگز شیخ را پاک‌دامن و زاهد را پاکیزه‌سرشت یا عالی‌مقام نمی‌بیند، به این نتیجه می‌رسد که کاربرد صفات مثبت برای آن‌ها از نوع تهگم است» (حاتمی، ۱۳۹۵: ۹۵). البته این سخن اعتبار روش‌شناسانه ندارد. غیر از اینکه مستلزم دور است، مانع خوانش پویای شعر حافظ نیز خواهد شد.

۳. چارچوب نظری و روش تحقیق

در بلاغت اسلامی چنین تصور شده که واژگان و عبارات برای مقصودی معین وضع شده‌اند، اما ممکن است واژه یا عبارتی در غیر معنای وضع شده نیز به کار برود. این نوع کاربرد را «استعاره» در معنای عاریت گرفتن لفظ یا عبارت (مخصوصاً اسم جنس) برای بیان لفظ یا عبارت دیگر (اسم جنسی دیگر) خوانده‌اند (جرجانی، ۱۴۰۴: ۲۲). مطابق این تعریف به دو نوع استعاره قائل شده‌اند: استعاره مصرّحه و استعاره مکنیه. علاوه بر این، از استعاره‌های تمثیلیه، تبعیه و تهگمیه نیز سخن گفته‌اند.

براساس جامع (وجه شباهت دو طرف استعاره) به دو نوع استعاره وفاقیه یا عنادیه قائل شده‌اند. استعاره تهگمیه، نوعی استعاره است که جامع آن عنادیه باشد. محققان ایرانی مطابق کتب بلاغی عربی از تقسیم

جامع به دو گونه وفاقیه و عنادیه استفاده کرده‌اند تا بتوانند استعاره تهگمیه را به‌عنوان نوعی استعاره عنادیه معرفی کنند. رضایی جمکرانی به تبع شمیسا، استعاره تهگمیه را مبتنی بر مجاز به علاقه تضاد می‌داند و قرینه صارفه برای اراده معنای استعاری را نه لفظ، بلکه همه متن یا شرایطی می‌داند که کلام در آن منعقد می‌شود (رضایی جمکرانی، ۱۴۰۱: ۲۰۹). «پیشینان فقط با توجه به اینکه در استعاره تهگمیه، واژه در معنای قاموسی به کار نمی‌رود، به استعاره بودن آن حکم داده‌اند؛ درحالی که این ویژگی شرط کافی برای استعاره شدن نیست» (همان: ۲۱۰). اگر با دیدگاه جرجانی به استعاره نگاه کنیم که استعاره بر مبنای نظم کلام و روابط عناصر جمله و بافت سخن دریافت می‌شود استعاره بودن نوع تهگمیه نیز پذیرفتنی می‌شود، اما چون در کتب بلاغی، شباهت را اصل دانسته‌اند برخی محققان به غیر استعاری بودن تهگمیه معتقد شده‌اند.

قدامة بن جعفر در طبقه‌بندی استعاره به دو نوع استعاره قائل است: استعاره فاحش و استعاره نیکو. در استعاره فاحش میان معنای حقیقی و مجازی تناسب وجود ندارد، اما در استعاره نیکو میان معنای حقیقی و مجازی تناسب و هم‌گونی هست. رضایی جمکرانی معتقد است می‌توان استعاره فاحش را همان استعاره تهگمیه خواند (۱۴۰۱: ۲۵). صفوی بر اساس تعریف سنتی از استعاره که آن را جایگزین لفظی به جای لفظی دیگر بر مبنای شباهت معرفی کرده است، به «عنادیه» به‌عنوان استعاره با تردید نگریسته است. صفوی بر اساس آنچه در بلاغت اسلامی به استعاره مصرحه معروف شده، یعنی ذکر مشبه به (مستعار منه) به جای مشبه (مستعار له)، عنادیه (تهگمیه) را استعاره نمی‌داند، «زیرا این جایگزینی در اصل، بر حسب مغایرت صورت پذیرفته است و نه مشابهت» (صفوی، ۱۳۹۷: ۲۴۶). در کتاب استعاره نیز همین مسأله مغایرت به جای مشابهت را تکرار کرده است (صفوی، ۱۳۹۶: ۸۷) البته از آنچه در کتب بلاغی تحت نام مجاز به علاقه تضاد یاد شده سخنی نمی‌گوید.

مجموع دیدگاه‌های صاحب‌نظران در بلاغت اسلامی را می‌توان در سخنان تفتازانی بازدید. تفتازانی، استعاره را به اعتبار امکان یا عدم امکان اجتماع طرفین استعاره یعنی مستعار له و مستعار منه در یک چیز واحد یعنی جامع به دو نوع طبقه‌بندی می‌کند. اگر اجتماع طرفین استعاره در جامع ممکن باشد آن را استعاره وفاقیه می‌نامد و اگر ممکن نباشد آن را عنادیه می‌نامد. از استعاره عنادیه با دو نام یاد کرده است: تهگمیه و تملیحیه. از نظر تفتازانی این نوع استعاره، در ضد معنای حقیقی خود استعمال می‌شود یا اینکه چیزی را نقض می‌کند که در آن جاری است و بدان شهرت دارد. یا اینکه تضاد و تناقض را به منزله تناسب برای تملیح (به‌واسطه شوخ‌طبعی و بانمکی) یا تهگم (ریشخند) لحاظ کرده است؛

مثل اینکه بشارت را به جای انذار به کار ببرند، انذار و ترساندن را در جنس بشارت داخل کرده‌اند. تفتازانی این ادخال را به منزله تهگم و استهزا شمرده است و وقتی به آدم ترسو (جبان) بگویند شیر برای تملیح و ظرافت (شوخی طبعی و بانمکی) (تفتازانی، ۱۴۱۱: ۲۲۶-۲۲۷). به نظر می‌رسد در استعاره تهگمیه این صفت شجاعت به صورت معکوس و متضاد در نظر گرفته شده است؛ یعنی شیر به‌عنوان شجاع شهرت داشته و در معنای استعاری شناخته شده است. آنگاه شاعر آن را معکوس می‌سازد؛ مثلاً شیر را در معنای جبان و ترسو به صورت استعاری به کار می‌برد. از این میان هنر حافظ آن است که این نوع استعاره را توسعه می‌بخشد و استعاره‌هایی به کار می‌برد که تازه و نو هستند، اما هنر اصلی حافظ آن است که این استعاره‌های تهگمیه جدید را متناسب با بافت سخن و مبتنی بر روایت و قصه‌ای به کار می‌برد که جنبه «طرح افکنی» آن با کلیت متن هماهنگ است.

پانتر، تشبیه را مبنای استعاره می‌شمارد (پانتر، ۱۳۹۷: ۱۰-۱۱) اما معتقد است استعاره با ناهمانندی و عدم شباهت نیز مرتبط است (همان: ۲۰). از نظر وی این عدم شباهت برای نشان دادن این است که هرگونه تثبیت فهم از جهان سست و ناپایدار است (همان: ۲۰). دید و دریافت پانتر از آنچه در بلاغت اسلامی به استعاره تهگمیه مربوط است و بر مبنای وجه شبه یا جامع عنادیه استوار است، کمکی نمی‌کند و به غنای بلاغت اسلامی نمی‌رسد. در میان محققان فرنگی، استرن (Stern) معتقد است که استعاره یکی از انواع مجاز است که پیش از هر چیز دارای سرشت تعمدی است «این همان ویژگی است که جرجانی هم بر آن تأکید دارد» (ابودی، ۱۳۹۰: ۷۶). استرن به دو نوع استعاره قائل است: «استعاره یا بر رابطه تشابه مبتنی است و یا بر روابطی سوای تشابه» (همان: ۷۷).

کمال ابودیبه به تحلیل و بررسی دیدگاه جرجانی درباره طبقه‌بندی استعاره پرداخته است. ابودیبه از دیدگاه جرجانی در مورد اهمیت مختصه غالب استعاره یعنی وجه شباهت یاد کرده است؛ معتقد است مسأله اصلی استعاره در نظر جرجانی نحوه دریافت وجه شباهت است؛ «چگونگی کشف شباهت بدین قرار است که تشبیه‌کننده (المُشَبَّه) یک شیء به یک شیء دیگر، تمامی حواس خود را بر آن صفت (الوصف) متمرکز می‌کند که مشترک میان آن دو شیء است و هرچیز دیگری (هرصفت دیگری که در مشبه‌به وجود دارد) را از اندیشه خود دور می‌دارد» (همان: ۹۰).

استرن، استعاره‌های مبتنی بر تشابه را به چند زیرطبقه تقسیم کرده است. یکی از این تشابهات در تأثیر ادراکی یا عاطفی است که آن را سه نوع شمرده است: حس آمیزی؛ دشنام به‌مثابه نشانه دوستی و مهر؛ استفاده تکریمی یا تحقیری (همان: ۷۹). استعاره تهگمیه در بلاغت اسلامی را می‌توان مبتنی بر تأثیر

ادراکی یا عاطفی تلقی کرد. منتهی برعکس آنچه استرن، «دشنام را به‌مثابه نشانه دوستی و مهر» خوانده، می‌توان استعاره تهگمیه را با لفظ مثبت نظیر مهر و دوستی، نشانه تحقیر یا دشمنی خواند، اما نوع استفاده تکریمی یا تحقیری می‌تواند همچنان با استعاره تهگمیه هم‌خوان باشد. مونرو بردزلی، «استعاره را بخشی از برنامه کلی سرایش ادبی می‌داند. این برنامه منظورداشتن چیزی است ناسازگار و حتی مخالف با چیزی که بیان شده است. به این نحو مثلاً ناسازه‌گویی - مثل مرده متحرک - بخشی از همین برنامه است و همین‌طور وارونه‌گویی که در آن نویسنده با پس گرفتن گفته‌اش در همان وقتی که آن را می‌گوید، چیزی مخالف با آنچه می‌گوید، تلقین می‌کند. در استعاره، خلاف‌گویی یا بی‌منطقی منطقی‌مانند این موارد به‌طور مستقیم بیان نمی‌شود، ولی حضور دارد» (سیمز، ۱۴۰۰: ۹۳-۹۴).

از نظر بردزلی، استعاره یکی از نمونه‌های تناقض غیرمستقیم است (همان: ۹۴). برای تعریف و توصیف مسأله استعاره تهگمیه باید به تعریف بردزلی به‌خصوص مسأله «تناقض غیرمستقیم در استعاره» توجه کرد. غیر از تهگمیه رایج در بلاغت اسلامی باید به مسأله طنزی که در استعاره هست دقت بیشتری کرد؛ مثلاً مواردی در غزلیات حافظ هست که با تعریف استعاره تهگمیه در بلاغت اسلامی یکسان نیست، اما به‌لحاظ معنایی با آن یکسان است. چنین مواردی را می‌توان براساس تعریف بردزلی مبتنی بر تناقض در استعاره تعریف کرد؛ مثل اینکه حافظ برای بیان «شراب» به‌صورت استعاری، تعبیر «مردم دیده‌روشنایی»، «شمع خلوتگه پارسایی» و «مفتاح مشکل‌گشایی» را به کار می‌برد:

سلامی چو بوی خوش آشنایی	بدان مردم دیده‌روشنایی
دردی چو نور دل پارسایان	بدان شمع خلوتگه پارسایی
نمی‌بینم از همدمان هیچ بر جای	دل‌م‌خون شد از غصه ساقی کجایی
ز کوی مغان رخ مگردان که آنجا	فروشند مفتاح مشکل‌گشایی

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۳۵۱)

استعلامی (۱۳۸۶: ۱۲۴۳) «شمع خلوتگه پارسایی» را «از دوستان سال‌های پیری حافظ» می‌شمارد؛ درحالی‌که پارسایی در این غزل، مفهومی طنزآلود دارد. «خلوتگه پارسایی» اگر راستین بود، شمع لازم نداشت؛ پارسایی ری‌آلود نیازمند شمع و چراغ است و البته شمع محفل ریایی او شراب است. دقت در تعبیر مذکور روشن می‌سازد که حافظ به دوستی سلام نفرستاده است اگر چنان می‌بود، چه لزومی داشت به دوستش سلام برساند و از زهد ریایی بنالد و شراب بخواهد؟ شاعر برای آشکارساختن

ریاکاری زاهد خلوت‌نشین، از عناصر و پدیده‌هایی استفاده می‌کند که ورد زبان صوفی است، اما نکته طنزآمیز این تعابیر حافظ در تناقض و ناسازگاری شراب با مقام و موقعیت و گفتار ظاهری صوفی است. شارحان حافظ هنگام روبه‌رو شدن با تعابیری نظیر ایات فوق، معنای آشنا و رایج کلمات را فارغ از بافتی که این کلمات در آن به کار رفته در نظر دارند، اما دریافت ما از این تعابیر مبتنی بر بافت کلام است. ریچاردز (Richards) برای فهم استعاره بر اهمیت بافتی که کلمه در آن به کار رفته تأکید می‌کند. «خواننده یا شنونده باید هربار که کلمه را می‌بیند معنای آن را بر مبنای بافتاری که کلمه در آن به کار رفته حدس بزند. تعریف‌های لغت‌نامه‌ای صرفاً دامنه معنایی کلمه را به‌طور کلی نشان می‌دهند و کلمه را در معنایی ثابت و همیشگی تثبیت نمی‌کنند. معنا نه از لغت‌نامه‌ها که از بازی متقابل کلمات با یکدیگر بر بافتار گفتمان برمی‌آید. معنا همیشه از نو ابداع می‌شود» (سیمز، ۱۴۰۰: ۹۰-۹۱).

دیدگاه ریچاردز به‌ویژه برای تبیین و درک استعاره تهگمیه مفید است. یک کلمه که در جایی دیگر معنایی مشخص دارد در متن به گونه‌ای به کار رفته و در بافتی معنا پیدا کرده که با معنای مشخص و گذشته خود کاملاً متفاوت است. «پیر مناجات» در بیت زیر در همان معنای اصلی خود به کار رفته یعنی پیری که اهل دعا و مناجات است، اما نحوه به کارگیری آن در بافت کلام دلالت بر طنز نسبت به اوست. برای اینکه ریاکاری پیر صوفی را نشان دهد چنگ صبح را با جام صبحی به کار برده تا معنای مناجات را تغییر دهد و آن را تعبیری از موسیقی بسازد؛ در حالی که موسیقی از نظر پیر حرام است:

تا همه خلوتیان جام صبحی گیرند چنگ صبحی به در پیر مناجات بریم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵۷)

یا در بیتی دیگر «چشمه حکمت» به گونه‌ای به کار رفته که با مفهوم رایج و مشهور آن متفاوت است: حافظ از چشمه حکمت به کف آور جامی بو که از لوح دلت نقش جهالت برود
(همان: ۱۵۱)

اما از سوی حافظ‌شناسان به سبب عدم توجه به شیوه کاربرد آن، در معنایی مثبت تلقی شده است (جلالیان، ۱۳۸۷: ۱۱۹۰). در مصرع اول در برخی نسخه‌ها، «آبی» به جای «جامی» به کار رفته، اما حمیدیان به‌رغم اینکه کاربرد لفظ «جامی» را مناسب‌تر می‌داند، اما به سبب عدم توجه به طنز حافظ می‌نویسد: «جامی به آن رنگ عشق و مستی می‌زند، چنان که حکمت را در حافظ غالباً آمیخته بدان می‌بینیم» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۶۰۸).

مهم‌ترین مسأله‌ای که در توضیح استعاره تهگمیه در شعر حافظ باید در نظر داشت این است که به

شبکه منظم انتخاب الفاظ و تعابیر و تناسب هندسی آن‌ها باید دقت کرد. «نان حلال» در بیت زیر در معنای تهگمی به کار رفته است:

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست نان حلال شیخ ز آب حرام ما
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۹)

مراد از «آب حرام» شراب است. انتخاب تعبیر «روز بازخواست» در مفهوم روز قیامت، برای ایجاد طنز در «نان حلال» صورت گرفته است. در قیامت، شراب حرام نیست و مطابق آیات قرآن کریم در آنجا پاک و طاهر است چنان که می‌فرماید: «وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا» (سوره انسان، آیه ۲۱). توصیف نان شیخ و زاهد با تعبیر «نان حلال» متناسب با آب حرام و روز بازخواست است که مفهوم تهگمی می‌یابد؛ یعنی با طنز به شیخ می‌گوید لقمه‌ای که به دست آورده‌ای همچنان تا قیامت حرام است. در برخی موارد توضیح شارحان درباره تعابیر حافظ در کلیت آن درست است، اما از کیفیت طنز و تهگم سخن شاعر اطلاعی به دست نمی‌دهند؛ مثل آنچه درباره «کشتی نوح» در بیت زیر نوشته‌اند:

حافظ از دست مده دولت این کشتی ورنه طوفان حوادث ببرد بنیادت
(همان: ۱۵)

هروی، کشتی نوح را جام باده خوانده است (هروی، ۱۳۶۷: ۹۵-۹۲)، اما این توضیح کافی نیست. حافظ ماجرای کشتی نوح و طوفان را به کار گرفته است تا بگوید صوفیان برای نجات خود به شراب پناه برده‌اند. آن‌ها که سرحال و سرخوش هستند سوار کشتی نوح شده‌اند. کشتی نوح برای نجات افراد از طوفان و غرق شدن بود، اما در روزگار ما مردان خدا از دست طوفان حوادث به شراب پناه آورده‌اند و در کشتی جام غرق شده‌اند. بدین سبب است که کشتی نوح را به صورت استعاره تهگمیه از جام شراب به کار برده است.

در برخی تعابیر علاوه بر سخن حافظ لازم است به سابقه کاربرد آن در سخن دیگران مخصوصاً هم‌عصران وی توجه کرد. ترکیب «یاران طریقت» در بیت زیر براساس سخن عبید زاکانی قرائتی متفاوت می‌یابد:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۸)

در اخلاق‌الاشراف مردم به دو گروه تقسیم شده‌اند: «یکی مذهب منسوخ که قدما بر آن نهج زندگانی کرده‌اند و یکی مذهب مختار که اکنون بزرگان ما اختراع کرده‌اند و بنای امور معاش و معاد

بر آن نهاده‌اند (عبید زاکانی، ۱۳۷۴: ۵۹). کارهای نیک نظیر عفت و پاکدامنی و شجاعت مربوط به مذهب منسوخ است، کارهای زشت مثل ناپاکی و غارت و از این قبیل مربوط به مذهب مختار است. عبید برای پیروان مذهب مختار از لفظ «اصحابنا» استفاده می‌کند (همان: ۷۹، ۹۹، ۱۲۵). در شعر حافظ نیز تعبیر «یاران طریقت» خطاب به کسانی که پیر آنان از مسجد به میخانه آمده است غیر عادی است، به خصوص قید «طریقت» برای آنان بیانگر هویت صوفیانه است. شارحان حافظ از شباهت این پیر با شیخ صنعان یاد کرده‌اند (مرتضوی، ۱۳۶۵: ۳۱۴ و هروی، ۱۳۶۷: ۵۳-۵۵) به سبب اینکه از مسجد به میخانه آمده است. اما به سنجیدگی سخن حافظ در کاربرد «یاران طریقت» و «پیر ما» در بیت مذکور دقت نکرده‌اند. بدین سبب، این بیت را عمدتاً عرفانی خوانده‌اند در حالی که طنزی قوی در نقد صوفیان است

۴. بحث و بررسی

در اینجا برای تبیین تأثیر قرائت منسجم غزلیات حافظ در شناخت طنز حافظ و شیوه رندانه وی در کاربرد استعاره تهکمی چند غزل را انتخاب کرده‌ایم که شارحان حافظ بر اثر تصور عدم انسجام، عمدتاً متعرض این استعاره‌ها نگشته‌اند.

۴-۱. غزل اول

گر چه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود	تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود
رندی آموز و گرم گن که نه چندان هنر است	حیوانی که ننوشد می و انسان نشود
گوهر پاک بیاید که شود قابل فیض	ر نه هر سنگ و گلی، لؤلؤ و مرجان نشود
اسم اعظم بگند کار خود ای دل، خوش باش	که به تلبیس و حیل، دیو مسلمان نشود
عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف	چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود
دوش می‌گفت که فردا بدهم کام دلت	سببی ساز خدایا که پشیمان نشود
حسن خلقی ز خدا می‌طلبم خوی تو را	تا دگر خاطر ما از تو پریشان نشود
ذره را تا نبود همّت عالی حافظ	طالب چشمه خورشید درخشان نشود

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۵۴)

مهم‌ترین کار و هنر واعظان پنددادن است. شاعر، واعظ شهر را ناباب یافته است برای مبارزه با او به شیوه خودش عمل کرده است؛ او را پند داده است البته از پندناپذیری او و گوش ناشنوای او یاد کرده است. ردیف «نشود» نیز بدان سبب انتخاب شده که به انکار واعظ پردازد چون وعظ واعظ برای

آن است که چنان «بشود» که او می‌خواهد. از این روی، تعبیر «نشود» هم انکار واعظ می‌کند هم او را وعظ می‌نماید تا نشان دهد کسی که نیازمند وعظ است، لیاقت وعظ کردن و پنددادن به دیگران را ندارد. بیت اول بیان این نکته است که وعظ‌دادن واعظ دشوار است و گوش او بدهکار نیست. او خودش محتاج وعظ است. ادعای واعظ آن است که می‌نمی‌نوشد و...، حافظ می‌گوید این عمل و ادعا نتیجه مطلوب به بار نیاورده است. رندی و کرم کن تا آدم باشی اگر نه کارهای تو «هنر» نیست. واژه هنر در این بیت به معنی بی‌هنری به صورت استعاره تهگمیه به کار رفته است. اگر می‌گوید حیوان اگر شراب بنوشد تغییر می‌کند برای آن است که بگوید واعظ شراب می‌نوشد و از حیوان نیز بدتر است چون تغییری نکرده، بلکه تنزل کرده است. در بیت سوم نیز سخن از پندناپذیری واعظ است، اما این پندناپذیری را به صورت استعاره تهگمیه بر اثر ناپاکی گوهر وی خوانده است. در بیت چهارم در برابر پندناپذیری واعظ می‌گوید، جای غم نیست دستش رو خواهد شد؛ با تلبیس نمی‌تواند خودش را جا بزند. یعنی ما فریب او را نمی‌خوریم اگر هم نیرنگش کارگر افتاده دوام نخواهد آورد. مفهوم بیت پنجم، دعوت به عشق است. در عین حال، بیان آنکه نیرنگ واعظ ریاکار تأثیری در ما ندارد. «هنرهای موجب حرمان» بیان همان نکته بیت دوم است. «هنرهای دیگر» نیز استعاره تهگمیه از ریاکاری و سالوس واعظ است.

معنای ثانوی بیت ششم دلالت بر عدم عمل واعظ و تن‌زدن از عمل به وعده‌هاست. بیت هفتم نیز بیان همین پشیمانی‌های واعظ و نیرنگ و بدخلقی اوست. تأکید حافظ بر حُسن خُلق در بیت هفتم دلالتی است بر بدخلقی مخاطب (واعظ). البته بدخلقی مساوی با بی‌ایمانی است و دین همان نیکوخویی است؛ همان که در کتاب‌های اخلاقی از جمله در کتاب *دره التاج* بر آن تأکید شده است (قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۶۹: ۲۳). از مباحث مطرح شده درباره اخلاق مسأله قابل تغییر و تبدیل بودن آن است؛ حتی قطب‌الدین شیرازی برای تبیین قابلیت تغییر در اخلاق، به تغییر اخلاق بهایم و وحوش استناد می‌کند (همان: ۲۵). بنابراین، اگر چند بار در این غزل، از عدم تغییر در اخلاق واعظ سخن می‌گوید بیانگر نوعی نومیدی مبتنی بر آیه شریفه «خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَ عَلَى سَمْعِهِمْ وَ عَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ» (سوره بقره، آیه ۷) است تا با طنز و تهگم، واعظ را از حیوان نیز پست‌تر بنماید. بیت هشتم نیز از همین سرسختی واعظ شهر حکایت می‌کند که پند رندان را نمی‌پذیرد و تأکید مجدد بر مفهوم مطلع غزل است.

صوفی بیا که آینه صافی است جام را
راز درون پرده زرنندان مست پرس
عنقا شکار کس نشود دام بازچین
در بزم دور یک دو قدح درکش و برو
ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز
در عیش نقد کوش که چون آبخور
ما را بر آستان تو بس حق خدمت است
حافظ مرید جام می است ای صبا برو

تا بنگری صفای می لعل فام را
کاین حال نیست زاهد عالی مقام را
کانجا همیشه باد به دست است دام را
یعنی طمع مدار وصال دوام را
پیرانه سر مکن هنری ننگ و نام را
آدم بهشت روضه دارالسلام را
ای خواجه بازین به ترحم غلام را
وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۶-۷)

«بیا» در بیت اول به معنی مطمئن باش است و اینکه که جام شراب مثل یک آینه صاف است. می توانی در جام خودت را ببینی. گویی در جواب دعوت و ادعای صوفی سروده شده است؛ صوفی داعیه صفا و پاکی و دست یافتن به مقصود دارد؛ خطاب به او با تهگم می گوید ناصاف هستی برای یقین یافتن در آینه جام بنگر! در بیت دوم با اثبات نادانی برای زاهد با استعاره تهگمیه، او را «عالی مقام» خوانده است. به این استعاره در تحقیقات حافظ شناسی اشاره کرده اند و ما آن مطالب را تکرار نمی کنیم. در بیت سوم صوفی یا زاهد را نه اهل ترک نعمت‌ها بلکه صیادی معرفی می کند که قصد فریب دیگران دارد؛ می گوید دام خودت را جمع کن تو نمی توانی ما را فریب بدهی. در بیت چهارم، به زاهدی که مدعی ترک نعمت و پرهیزگاری است با طنز او را اهل عیش و خوشگذرانی خطاب می کند.

در بیت پنجم، نسبت به ادعای زاهد برای عبادت و زهد با طنز سخن می گوید که آدم در جوانی کار نشاط آور انجام می دهد، اما هنگام پیری ایام عبادت و پرهیزکاری است تا بگوید زاهد سر پیری عشرت می کند. تعبیر «ای دل» نیز به صورت استعاره تهگمیه در مفهوم «ای بیچاره»، طنزی است به زاهد که عمرت گذشت و نتوانستی از زندگی بهره ای ببری الان که پیر شده ای این هنرنمایی چیست؟ یعنی سر پیری عشق ورزیدن بی هنری است و باعث آبروریزی می شود. مصرع دوم در نسخه ها دو ضبط دارد: یکی به صورت «پیرانه سر مکن هنری ننگ و نام را» و دیگری به صورت «پیرانه سر بکن هنری ننگ و نام را». ضبط «بکن هنری» بهتر است؛ یعنی با طنز به زاهد می گوید سر پیری تلاش کن کاری کنی تا

آبروی خودت را حفظ کنی. شاعر به این شیوه تهگمی، بی هنری زاهد را اثبات می کند. این تعبیر با مفهوم بیت ششم نیز تناسب دارد که از عیش نقد صوفی یاد شده است؛ یعنی حق با تست باید در عیش نقد کوشید و بهشت را رها کرد چون نسیه است. در بیت هفتم، زاهد را براساس وضعیتی که در عیش و عشرت دارد، با استعاره تهگمیه «خواجه» می خواند. «حق خدمت» نیز استعاره تهگمیه است بیان دروغ و ریاکاری زاهد را ادای خدمت در حق او خوانده است. در بیت هشتم، شیخ جام استعاره از شراب درون جام است (مالیر، ۱۳۹۶: ۱۷۶-۱۷۷). می گوید ما مرید صوفی نمی شویم، بلکه مرید کسی می شویم که راز آشکار می کند مرید جام می که کدورت صوفی و نیرنگ او را نشان می دهد. اگر شیخ خام هم باشد که در بعضی نسخه ها هست باز هم استعاره از شراب است؛ یعنی شراب خام ما از شیخ شما بهتر است.

۳-۴. غزل سوم

بیا که قصر امل سخت سست بنیادست	بیار باده که بنیاد عمر بر بادست
غلام همت آنم که زیر چرخ کبود	ز هر چه رنگ تعلق پذیرد آزادست
چه گویمت که به میخانه دوش مست و	سروش عالم غییم چه مژده ها دادست
که ای بلندنظر شاهباز سدره نشین	نشیمن تو نه این کنج محنت آبادست
ترا ز کنگره عرش می زنند صفیر	ندانمت که در این دامگه چه افتادست
نصیحتی کنمت یاد گیر و در عمل آر	که این حدیث ز پیر طریقتم یادست
غم جهان مخور و پند من مبر از یاد	که این لطیفه عشقم ز رهروی یادست
رضا به داده بده وز جبین گره بگشای	که بر من و تو در اختیار نگشادست
مجو درستی عهد از جهان سست نهاد	که این عجوز عروس هزار دامادست
نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل	بنال بلبل بی دل که جای فریادست
حسد چه می بری ای سست نظم بر حافظ	قبول خاطر و لطف سخن خدادادست

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۷)

مخاطب این غزل اهل زهد و مدعی پرهیزگاری است. راوی به مخاطب می گوید تو دروغگو هستی چون فقط اهل امل و هوس هستی نه عمل. در بیت ها از تعبیری استفاده می کند که آن تعبیر را غالباً اهل زهد به کار می برند. حافظ با این روش می خواهد زاهد را مورد طنز قرار بدهد. بسیاری از

بیت‌ها حاوی طنزی به آن مدعی است. وی را در قالب استعاره تهگمیه با تعابیر بلندنظر، شاهباز سدره‌نشین و اهل کنگره عرش مخاطب قرار می‌دهد.

روش مهم زاهدان مبتنی بر ترک است؛ ترک قدرت و ترک متاع دنیا و لذت و نصیب از دنیا؛ چنان‌که در *نفحات الانس*، حجاب بی‌حاصلی خوانده شده که باید از آن گسست (جامی، ۱۳۹۰: ۳۹۲). سخن اصلی حافظ در این غزل برای آن است که غیرواقعی و ریاکارانه بودن شیوه زاهدان در دعوت به ترک دنیا و نعمت‌های آن را نشان بدهد. به کمک ردیف اسنادی، موارد ناپسند را برای طرد کردن به زاهدان نسبت می‌دهد و به تأیید شیوه متضاد با زاهدان می‌پردازد؛ با این روش، در دعوت به ترک واقعی مظاهر دنیا اصرار می‌ورزد. خصوصاً زاهدان و اهل نصیحت را از دل بستن به دنیا پرهیز می‌دهد. این اصرار خود را علاوه بر گفتار، در عمل نیز نشان داده است. شیوه رندانۀ حافظ در همین پیوندزدن گفتار با عمل است. در عمل به میخانه و باده روی آورده تا از رنگ‌های تعلق پرهیز کند، برای تأیید این روش، در بیت سوم از نازل شدن سروش عالم غیب در میخانه یاد کرده است. در گفتار نیز ضمن دعوت به اغتمام فرصت، در بیت اول از سستی قصر آرزو یا امل یاد کرده تا نشان دهد ترک شادی و غم خوردن برخی افراد، مبتنی بر آرزو و نوعی تجارت نسبه است، اگر هم چیزی از نعمت‌های دنیا را ترک می‌کنند برای کسب نعمت‌های بهتر است؛ چنین شیوه و کرداری، عین در بند بودن است، بدین سبب پند می‌دهد تا چنین شیوه‌ای را ترک کنند. دنیا را با تعابیر هنری «کنج محنت آباد»، «دامگه»، «عجوز هزار داماد» یا با صفت «سست‌نهاد» بی‌ارزش نشان داده و انسان را از دل بستن به آن نهی کرده است. در برابر بی‌ارزشی دنیا و نهی از آن، انسان را به عالمی دیگر دعوت کرده است؛ عالمی که شاعر با تعابیر «عالم غیب»، «سدره» و «کنگره عرش» آن را نیک و مطلوب نشان داده است. بیت‌های اول و دوم گواه آن است که می‌خواهد کسی را از دل بستن به دنیا بازدارد. در بیت‌های سوم تا پنجم، ضمن این بازداشتن از دنیا، او را به عالم دیگر دعوت می‌کند. آگاهی خود را از این عالم مطلوب و راه درست، نتیجه پناه‌بردن به میخانه و مستی شمرده است چون سروش در آنجا به وی مژده داده است. از آن روی که طرف خطاب وی، اهل طریقت است به سخنان پیر طریقت تکیه کرده است منتهی پیر طریقت صوفی، او را به راه راست رهنمون نگشته و نتیجه‌ای مناسب، عاید او نکرده است. اما در شعر حافظ این پیر طریقت، تعبیر دیگری است از سروش عالم غیب که در میخانه جای دارد. سروش عالم غیب میخانه با توجه به رازگشایی شراب، استعاره‌ای تازه از شراب است (مالمیر، ۱۳۹۶: ۱۷۳-۱۷۴). «غم جهان مخور» در مصرع اول بیت هفتم، پندی است که از زبان پیر طریقت بیان کرده و لطیفه عشق که از

زبان رهرو در مصرع دوم از او یاد شده در سه بیت بعد به چند صورت تکرار شده است. تعبیر «سست-نظم» در بیت آخر، غیر از نکتهٔ نقادانه در سرودن شعر، به سستی قصر امل نیز اشاره‌ای دارد تا بگوید حسد و امل با هم پیوند دارند. سؤال «چه گویمت» در بیت سوم بدین مفهوم است که دریافت این سخن با عمل و شدن ممکن می‌شود تا مخاطب را به میخانه بکشاند.

۴-۴. غزل چهارم

دیدى که یار جز سر جور و ستم نداشت	بشکست عهد وز غم ما هیچ غم نداشت
یا رب مگیرش ارچه دل چون کبوترم	افکند و کشت و عزت صید حرم نداشت
بر من جفا ز بخت من آمد و گرنه یار	حاشا که رسم لطف و طریق کرم نداشت
با این همه هر آن که نه خواری کشید از او	هر جا که رفت هیچ کسش محترم نداشت
ساقی بیار باده و با محتسب بگو	انکار ما مکن که چنین جام جم نداشت
هر راهرو که ره به حریم درش نبرد	مسکین برید وادی و ره در حرم نداشت
حافظ بیر تو گوی فصاحت که مدعی	هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۵۴-۵۵)

برخی عبارات‌های عاشقانه در غزل هست اما نوع کاربرد آن‌ها چنان نیست که غزل را عاشقانه بسازد. کسی که جز سر جور و جفا ندارد و در حرم امن، خون‌ریزی می‌کند و باید از او خواری کشید اگر با واژه «یار» از او یاد می‌شود، روشن است که از نوع استعارهٔ تهکمیة است. تعبیر «یا رب مگیرش» نیز نفرین است؛ یعنی حتماً خداوند کسی را می‌گیرد که چنین کند. اگر هم در بیت سوم جفا و گناه را به گردن بخت می‌اندازد، بیان شاعر به گونه‌ای نیست که متناقض باشد، بلکه حاوی طنز است. خصوصاً باید به کاربرد واژه «حاشا» توجه کرد؛ یعنی مصرع دوم بیت سوم به این مفهوم است که اصلاً این فرد از رسم لطف و طریق کرم آگاهی ندارد تا چه رسد به انجام آن! در بیت چهارم این بی‌رحمی و ستمگری را حتمی شمرده است وقتی می‌گوید: «با این همه» یعنی گناه بخت باشد که با چنین ستمگری ما را روبه‌رو کرده یا از فراوانی ستم وی، باید خواری کشید، چون ستمگری وی به گونه‌ای است که هر نوع اعتراض را جرم می‌شمارد و برای همیشه انسان را محدود و در خواری می‌نهد باید خواری او کشید تا در جایی دیگر محترم گشت. در بیت ششم نیز همین نکته هست که هر کس به حریم درگاه او راه نیافت هر چه وادی ببرد و طی کند (هر کاری کند) عزت نمی‌یابد و راهی به حرم (جای نیک) نمی‌یابد.

نکتهٔ اصلی غزل این است که این فرد کیست؟ در بیت دوم نکتهٔ نغزی هست که هویت این فرد را روشن می‌سازد؛ بیت دوم گواهی می‌کند که این فرد با لباس احرام و در حریمی امن، مرتکب خون‌ریزی می‌شود؛ یعنی دل را خونین می‌سازد و می‌افکند و می‌کشد، اگر این نکته را با آنچه خطاب به ساقی در بیت پنجم بیان کرده، در نظر آوریم، روشن می‌شود این فرد کسی جز «محتسب» نیست. اگر هم می‌گوید چنین جامی جم نداشته یا ساقی را خطاب کرده است تا پیغامش را به محتسب برساند، به سبب رازگشایی باده و جام است. درحقیقت می‌گوید ای محتسب ما راز کار تو را از طریق جام می‌دریافته‌ایم. در بیت ششم البته اشاره کرده به اینکه برخی افراد (راهروان) به محتسب معتقد هستند، سبب اعتقادشان را راه‌نیافتن به حریم او شمرده و گرنه هر که راه بیابد متوجه دغل و دروغ او می‌شود. وی به سبب عدم آگاهی به طی طریق می‌پردازد، اما بی‌حاصل است. مدعی در بیت هفتم همان محتسب است که از راهروان حریم خودش نیز بدتر است، آنان خبر ندارند، اما مدعی، هم خبر ندارد هم بی‌هنر است و کارش ناسزا و بد است. هنر نداشتن مدعی تکرار همان جور و جفا و خون‌ریزی اوست.

۴-۵. غزل پنجم

بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم	که من دلشده این ره نه به خود می‌پویم
در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند	آن چه استاد ازل گفت بگو می‌گویم
من اگر خارم و گر گل چمن آرایی هست	که از آن دست که او می‌کشدم می‌رویم
دوستان عیب من بی‌دل حیران مکنید	گوهری دارم وصاحب نظری می‌جویم
گر چه با دلق ملمع می‌گلگون عیب است	مکنم عیب کز او رنگ ریا می‌شویم
خنده و گریه عشاق ز جایی دگر است	می‌سرایم به شب و وقت سحر می‌مویم
حافظم گفت که خاک در میخانه مبوی	گو مکن عیب که من مشک ختن می‌بویم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۶۲)

خرم‌شاهی معتقد است سه بیت اول حاوی اندیشهٔ جبری است (۱۳۶۷: ۱۰۷۴) منتهی ابیات دیگر نیز به نظر می‌رسد با آن مرتبط است این نفی اختیار، برای اثبات جبر نیست، بلکه برای بیان ناگزیری و ناچاری است گاهی انسان مجبور است کاری را انجام دهد که ناشی از ارادهٔ دیگری است؛ این نکته بیان جبر است مثالی هم که از طوطی و آینه آورده یا آنچه در بیت سوم از بی‌اراده‌بودن گل و خار آورده و باغبان و چمن‌آرا را اصل شمرده است، همچنان بیان جبری است. سخن اصلی غزل در مصرع

دوم بیت پنجم قرار دارد؛ می‌خواهد رنگ ریا را از دلق ملمع بشوید. همین سخن موجب شده این غزل ساختار رندانه بیابد؛ بدین صورت که منتقدی چون شاعر برای آشکار کردن وضعیت ریاکاری خرقه‌پوشان و صاحب‌دلقان، ضمن پوشیدن خرقه به می‌گلگون روی آورده تا اعجاب و اعتراض دیگران را موجب شود. وقتی به او اعتراض می‌کنند، می‌گوید می‌خواهم رنگ ریا را از دلق ملمع بشویم یعنی خرقه آلوده است برای همین است که غزل با جمله «بارها گفته و بار دگر می‌گویم» شروع شده است. این نوع سخن، گواه آن است که در جواب اعتراض به میان آمده است. ضمن این گفتار، گناه ارتکاب جرم خود را به گردن دیگری می‌اندازد. ابتدا چند مثال می‌آورد از ماجرای طوطی و آینه و چمن آرا و خار و گل، آنگاه در بیت چهارم نشان می‌دهد که سخنان وی جواب به اعتراض دیگران است؛ می‌گوید «گوهری دارم و صاحب نظری می‌جویم» تا دیگران را به تأمل وادارد آنگاه پاسخ اصلی را می‌دهد که من می‌خواهم ریا را از بین ببرم. در بیت ششم همچنان از رفتار ریائی یاد کرده است تا بگوید کسی که شب به سرود مشغول است و سحرگاه گریه و مویه می‌کند یعنی در میان جمع به طرب مشغول است، اما در خلوت به گریه و دعا و توبه، قابل قیاس است با کسی که برعکس وی، سحر به شراب و طرب می‌پردازد و شب به دعا، تا نشان دهد عشق با این ظاهرسازی‌ها متفاوت است.

«دوستان» در بیت چهارم نیز استعاره تهگمیه از «دشمنان» است و بیانگر دشمنی. بدین سبب است که می‌گوید «عیب من بیدل حیران نکنید»، چون دوست اساساً عیب دوست را نمی‌بیند عیب بین دشمن است همان‌گونه که سعدی گفته است:

چشم بداندیش که برکنده باد عیب نماید هنرش در نظر
گر هنری داری و هفتاد عیب دوست نیند بجز آن یک هنر
(سعدی، ۱۳۷۶: ۳۴۶-۳۴۷)

در این حالت، تعبیر «صاحب نظر» نیز طنزآمیز و تهگمی است؛ یعنی شما صاحب نظر نیستید. در بیت پنجم از عدم صاحب نظری مدعیان نشانه و مثالی نقل کرده است که می‌گوید شما حکم به ظاهر می‌کنید چون اجتماع دلق ملمع و می‌گلگون را ضد و نقیض هم می‌پندارید و آن را عیب می‌شمارید؛ حال آنکه غافل هستید که خاصیت این می‌شستن رنگ ریا از این دلق ملمع است؛ مثل

صوفی از پرتو می‌راز نهانی دانست گوهر هر کس از این لعل توانی دانست

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۳۴)

در عین حال، مفهوم عدم صاحب نظری طرف خطاب خود را نشان داده است که با این همه رنگ و درخشش همچنان نمی بیند و گمان می کند که دیگران نمی بینند، اما روشن است که این دو متناقض را در درون خویش جمع کرده است؛ یعنی صوفی هم خرقة به تن دارد هم شراب می نوشد، ریا می کند، اما غافل است که شراب ضد ریاست و ریاکاری صوفی را عیان می سازد.

۴-۶. غزل ششم

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی	می خواند دوش درس مقامات معنوی
یعنی بیا که آتش موسی نمود گل	تا از درخت نکته توحید بشنوی
مرغان باغ قافیه سنجند و بذله گوی	تا خواجه می خورد به غزل های پهلوی
جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد	ز نهار دل میند بر اسباب دنیوی
این قصه عجب شنو از بخت واژگون	ما را بکشت یار به انفاس عیسوی
خوش وقت بوریا و گدایی و خواب امن	کاین عیش نیست درخور اورنگ خسروی
چشم به غمزه خانه مردم خراب کرد	مخموریت مباد که خوش مست می روی
دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر	کای نور چشم من بجز از کشته ندروی
ساقی مگر وظیفه حافظ زیاده داد	کآشفته گشت طره دستار مولوی

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۳۴۵)

استعلامی بر اثر تصور عدم انسجام، درباره این غزل می نویسد: «با مضامین و تعبیرهای عارفانه آغاز می شود، اما در این حال و هوا ادامه نمی یابد. از بیت سوم به بعد، سخن حافظ گاه عاشقانه، گاه رندانه و گاه پند و اندرز است» (استعلامی، ۱۳۸۶: ۱۲۲۴). ایشان تصور می کنند، حافظ این اشعار را درباره خودش گفته است. حتی سخن حافظ از آشفتگی دستار مولوی در بیت آخر را دلالت بر آگاهی حافظ از پراکندگی اشعارش پنداشته است؛ «در این بیت با خود سر شوخی دارد: ای وای شراب زیاد خوردم و پریشان گویی کردم» (همان: ۱۲۲۶). این اظهار نظر استعلامی ناشی از عدم اطلاع ایشان از طرح روایی غزل حافظ است. این غزل روایت زاهدی را طرح می کند که همه عناصر عرفانی را برای خوشی و عشرت خودش به کار گرفته است. شاعر این عناصر عرفانی را بر زبان بلبل و درخت و طبیعت قرار داده تا از زبان مرغان و طبیعت، نیرنگ این زاهد را نشان بدهد.

«گلبانگ» در بیت اول به معنی آواز بلند است و واژه «پهلوی» به معنی شهر و «پهلوی» به معنی شهری

در متون قدیم به کار رفته است، همچنین «صورت وصفی پهلوی در اشعار و متون قدیم برای نشان دادن نوعی برتری و مرغوبیت چیزی است که نسبتش نقل شده است؛ مانند گلبانگ پهلوی که به معنی گلبانگی زیبا و شهری در مقابل بانگی که خشن و نیخته است» (مالمیر، ۱۳۹۱: ۴۷-۴۸). کسی در چمن به آداب باده‌نوشان به عیش و نوشیدن همراه موسیقی و آواز بلبل مشغول است که خود را اهل زهد و مقام معنوی می‌داند و چنین اعمالی را حرام می‌پندارد و مدعی ایمان و درس مقامات معنوی است. شاعر برای یادآوری ادعاهای او اشاره می‌کند که آواز بلبل همان «درس مقامات معنوی» مورد ادعای صوفی و زاهد است. آواز مرغان در سبزه و باغ در نظر زاهدان، ذکر خدا است چنان که در گلستان سعدی از تسبیح‌گویی مرغان سخن رفته است (سعدی، ۱۳۷۶: ۱۹۲). اما در اینجا آوازخوانی بلبل برای آن است که زاهد باده بنوشد. اگر هم زاهد را خواجه خوانده است همچنان به صورت تهکمیبه است تا نشان دهد زاهد مثل خواجهگان رفتار می‌کند و «نادرویش» است. با طنز و به صورت استعاره تهکمیبه متناسب با وضعیتی که زاهد دارد آتش موسی را به جای شراب به کار برده است. موسی در وادی ایمن گرفتار شده بود، زن و بچه‌اش دچار سرما شده بودند، گفت از طرف طور آتشی می‌بینم و می‌روم شعله‌ای از آن بیاورم؛ اما حافظ از این قصه استفاده می‌کند تا بگوید گل آتش موسی را نشان می‌دهد؛ راهنمایی می‌کند تا به آتش موسی برسیم، گل استعاره از شراب است. یعنی شراب است که ما را به توحید مورد ادعای صوفی هدایت می‌کند. نکته توحید صوفی و درویش ریاکار، نوشیدن شراب است. در بیت پنجم مخاطب غزل مدعی مرده زنده کردن است؛ یعنی انفاس عیسوی دارد و این قصه‌ای عجیبی است. از بخت وارونه ما اکنون عزرائیل شده است و موجب مرگ می‌شود. «یار» نیز در این غزل به صورت استعاره تهکمیبه به معنی دشمن به کار رفته است.

۵. نتیجه‌گیری

شیوه استفاده حافظ از استعاره تهکمیبه نشان‌دهنده انسجام در غزلیات اوست و یکی از عواملی که موجب شده حافظ به گفته خودش از «نظم پریشان» استفاده کند و به شیوه‌ای سخن بگوید که برخی گمان کنند بیت‌ها با هم ارتباط ندارند، ایجاد ظرفیت مناسب برای بیان طنز از گونه استعاره تهکمیبه است. بسیاری از مواردی که شارحان حافظ به سبب عدم توجه به این شیوه حافظ، به عرفانی بودن آن حکم کرده‌اند و در تفسیر عرفانی آن موارد کوشیده‌اند براساس دقت در شیوه کاربرد استعاره تهکمیبه حافظ مشخص می‌شود که بیان رندانه است و با تصوف و زهد تناسبی ندارد، بلکه در نقد مدعیان این مسلک است. وقتی صوفی، زاهد، واعظ، شیخ و محتسب و اصحاب قدرت از مقام و جایگاه خود

سوءاستفاده می‌کنند و بر اثر قدرت تبلیغی و اهرم‌های مقدسی که در اختیار آنان هست، امکان مقابله با آنان و هشدار به خلق به صورت عادی میسر نیست، شاعر با این روش به نقد مؤثر کردار آنان می‌پردازد. همچنین در این استعاره‌های تهکمی از زبان و بیان و عناصری استفاده می‌کند که خود آن‌ها برای بیان ادعاهایشان به کار می‌گیرند، تا بتواند بهتر و مؤثرتر آنان را نقد کند و برای دیگر مخاطبان نیز آشنا باشند و فریب اعمال فریبنده ریاکاران را نخورند.

نکته مهمی که بررسی استعاره تهکمی در غزلیات حافظ نشان می‌دهد این است که استعاره‌های وی زنده است، اما آنچه محققان در شرح و مقالات خود طرح کرده‌اند، مبتنی بر کلیشه‌های رایج بوده است، بدون آنکه از پیوند هندسی کلام حافظ در بافت غزل یاد کنند. همین مسأله موجب شده برخی تعابیر طنزآمیز حافظ را جدی تلقی کنند و از ارزش سخن حافظ در نقد رفتار متظاهران و ریاکاران کاسته شود.

منابع

قرآن کریم

ابودیب، کمال (۱۳۹۰)، «طبقه‌بندی استعاره جرجانی با اشاره خاص به طبقه‌بندی استعاره ارسطو»، ترجمه علی محمد حق شناس، مقالات ادبی زبان‌شناختی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

استعلامی، محمد (۱۳۸۶)، درس حافظ (نقد و شرح غزل‌های حافظ)، چاپ دوم، تهران: سخن.

پانتر، دیوید (۱۳۹۷)، استعاره، ترجمه محمد مهدی مقیمی زاده، چاپ دوم، تهران: علم.

تفتازانی، سعدالدین (۱۴۱۱)، مختصر المعانی، چاپ اول، قم: دار الفکر.

ثروتیان، بهروز (۱۳۸۰)، شرح غزلیات حافظ، چاپ اول، تهران: پویندگان راه دانش.

جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۹۰)، نفحات الانس من حضرات القدس، تصحیح محمود عابدی، چاپ ششم، تهران: سخن.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۴۰۴)، اسرار البلاغة فی علم البیان، به کوشش محمد رشید رضا، قم: منشورات الرضی.

جلالیان، عبدالحسین (۱۳۷۸)، شرح جلالی بر حافظ، چاپ اول، تهران: یزدان.

حاتمی، حافظ (۱۳۹۵)، «زاهد عالی مقام (صنعت تهکم در شعر حافظ)»، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، س ۴، ش ۱۶، ۹۱-۱۰۱.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۷)، دیوان، تصحیح قزوینی و غنی، چاپ اول، تهران: اساطیر.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰)، دیوان، تصحیح قزوینی و غنی، چاپ دهم، تهران: زوآر.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، شرح شوق (شرح و تحلیل اشعار حافظ)، چاپ دوم، تهران: قطره.

خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (۱۳۶۷)، حافظ نامه (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ)، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی و سروش.

دادبه، اصغر (۱۳۶۷)، «رندی حافظ»، کیهان فرهنگی، س ۵، ش ۸، ۵۲-۵۵.

ذاکری، احمد (۱۳۹۵)، «بررسی استعاره تهکمیّه در غزلیات حافظ»، پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، س ۵، ش ۱۰، ۶۱-۷۲.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰)، «شعر رندانه و معنی‌گردانی‌های حافظ»، نامه انجمن، س ۱، ش ۲، ۳۹-۶۳.

رضایی جمکرانی، احمد (۱۴۰۱)، استعاره، چاپ اول، تهران: مروارید.

ریچاردز، آی. ا. (۱۳۸۲)، فلسفه بلاغت، ترجمه علی محمدی آسیابادی، چاپ اول، تهران: قطره.

ریکور، پل (۱۳۸۶)، استعاره و ایجاد معانی جدید در زبان، معرفت، س ۱۶، ش ۱۲۰، ۸۱-۹۴.

سعدی، مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله (۱۳۷۶)، گلستان، شرح و توضیح خلیل خطیب‌رهربر، چاپ ۱۱، تهران: صفی‌علیشاه.

سیمز، کارل (۱۴۰۰)، پل ریکور، ترجمه محمدحسین خسروی، چاپ اول، تهران: کرگدن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، یادداشت‌های حافظ، چاپ اول، تهران: علم.

صفوی، کورش (۱۳۹۷)، تعبیر متن، چاپ دوم، تهران: علمی.

صفوی، کورش (۱۳۹۶)، استعاره، چاپ اول، تهران: علمی.

عبید زاکانی، نظام‌الدین (۱۳۷۴)، اخلاق‌الاشراف، تصحیح علی اصغر حلبی، چاپ اول، تهران: اساطیر.

قطب‌الدین شیرازی، محمود بن مسعود (۱۳۶۹)، دره‌التاج، تصحیح ماهدخت بانوهمایی، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

مالمیر، تیمور (۱۳۹۰)، تصحیح و تبیین برخی دشواری‌های متون کهن براساس گویش لری، ادب پژوهی، س ۶، ش ۲۰، ۳۳-۵۲.

مالمیر، تیمور (۱۳۹۶)، «کارکرد استعاره‌های طنزآمیز شراب در غزلیات حافظ»، پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، س ۶، ش ۲، ۱۶۵-۱۸۴.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۶۵)، مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ‌شناسی، چاپ دوم، تهران: توس.

هروی، حسینعلی (۱۳۶۷)، شرح غزل‌های حافظ، چاپ اول، تهران: نو.

References

Quran

Abu Deeb, K. (1984). "Categorizing of Jorjani's metaphor: regard to categorizing of Aristotle's metaphor", Translated by A. Haqshenās, *Literary and linguistic articles*, 2th ed., Tehrān: Niloufar, 65-111.

Dadbeh, A. (1988), "Rendy-e Hafez", *Keyhān Farhangi*, 8 (5), 52-55.

- Este'lāmi, M. (2007). *Lesson of Hāfez (Critique and description of Hāfez's lyric poems)*, 2th ed., Tehrān: Sokhan.
- Panther, D. (2018). *Metaphor*. Translated by M. Moghimizadeh, 2th ed., Tehrān: Alam.
- Taftāzāni, S. (1986). *Mokhtasa Alma 'ni*, 1th ed., Qom: Daralfekr.
- Servatiyān, B. (2001). *Description of Hāfez lyric poems*, 1th ed., Tehrān: Pooyandegān Rah-e Dānesh.
- Jami, A. R. (2011). *Nafahat Al-Ons from Hazarat Al-Quds*, edited by Mahmud Abedi, 6th ed., Tehrān: Sokhan.
- Jorjāni, Abd o.-qāher (1979). *Asrār ol-Belāqat fi E'elm ol-Bayān*, Sayed Mohammad
- Jalaliyan, A. (1999). *Sharh-e- Jalali bar Hafez*, 1th ed., Tehrān: Yazdan.
- Hatami, H. (2016), "Dignified anchorite (studying the sarcasm in Hafez's poetry)", *Literary and rhetorical research*, 4(4), 91-101.
- Hāfez Shirazi, Sh. M. (1988). *Divan*, edited by Qazvini & Ghani, 1th ed., Tehrān: Asatir.
- Hāfez Shirazi, Sh. M. (2011). *Divan*, edited by Qazvini & Ghani, 10th ed., Tehrān: Zavvar.
- Hamidiyān, S. (2013). *Sharh-e- Shogh (Description and Analysis of Hāfez's Poems)*, Tehrān: Qatreh.
- Heravi, H. A. (1988). *Sharh-e- Ghazals of Hāfez*, 1th ed., Tehrān: Now.
- Khurramshāhi, B. (1988). *Hāfez-Nāmeḥ (Aljselectivey Commentary on Hāfez' Ghazals)*, Tehrān: Elmi & Farhangi & Soroush.
- Malmir, T. (2012). "The Contribution of Lori Dialect to Correcting and Explaining Some Unresolved Points in Old Persian Text.", *Journal of Adab Pazhuhi*, 6(20), 33-52.
- Malmir, T. (2017). "The Function of Wine's Ironic Metaphors in Hafez's Sonnets", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 6(2), 165-184. doi: 10.22059/jlcr.2017.65531
- Mortazavi, M. (1986). *Hafez School or Introduction to Hafezology*, 2th ed., Tehrān, Tous.
- Obeyd Zākāni, N. (1995). *Akhlaḡh-ol Ashraf*, edited by A.A. Halbi, 1th ed., Tehrān, Asatir.
- Rastegar Fasaee, M. (2001). "Double-Edged Poem or the Meanings in Hafez Poems", *Journal of Nameh Anjoman*, 1(2), pp.39-63.
- Qotboddin Shirazi, M. (1990). *Dorrototāj*, edited by M. Bānoo Homāee, 1th ed., Tehrān: Elmi & Farhangi.
- Rezaei Jamkarani, A. (2022). *Metaphor*, 1th ed., Tehrān: Morvarid.
- Richards, I.A. (2003), *The Philosophy of Rhetoric*, Translated by A. Asyābādi, Tehrān: Qatreh.
- Ricoeur, P. (2007). "Metaphor and creating new meanings in language", *Ma'rifat*, 16 (120), pp. 81-94.
- Sa'di, M. M. (1997). *Golestan*, Description and explanation by Kh. Khatibrahbar, 11th ed., Tehrān, Safialishah.
- Safavi, K. (2017). *Metaphor*, 1th ed., Tehrān: Elmi.
- Safavi, K. (2018). *Interpretation of the text*, 2th ed., Tehrān: Elmi.
- Simms, K. (2021). *Paul Ricoeur*, Translated by M. H. Khosravi, 1th ed., Tehrān: Kargadan.
- Shamisa, S. (2009). *Notes of Hafez*, 1th ed., Tehrān: Elm.
- Zakeri, A. (2016). "Sarcasm in the Sonnets of Hafez", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 5(2), 61-72. doi: 10.22059/jlcr.2016.61396.