طنز در عاشقانه‌های حافظ

احمد هاشمی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی،

واحد علوم و تحقیقات تهران، تهران

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

چکیده

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

بر اساس این پژوهش دریافته‌ایم که طنز یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین دغدغه‌های ذهن و زبان حافظ در آفرینش فضاهای عاشقانه است که به گونه‌ای پیچیده و پنهان، مورد استفاده قرار گرفته است .

کلیدواژه ها: *طنزپردازی، عاشقانه‌های حافظ، ادراک تناقض، ترفندهای‌شعری، رندی.*

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

مقدمه

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

در بسیاری از پژوهش‌هایی که درباره‌ی شعر حافظ انجام شده است، طنز به عنوان یکی از برجسته‌ترین شیوه‌های هنرنمایی و نازک‌اندیشی او معرّفی شده که گاهی شرحی اجمالی بر چند نمونه‌ی طنز داده شده است. بزرگ‌وارانی هم‌چون *شفیعی کدکنی*، *خرّمشاهی*، *خانلری* و *خالصی*، مقالاتی با موضوع طنز حافظ ارایه داده‌اند (رجوع کنید به مقاله های: «طنز حافظ» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: صص ۱۱۳-۱۲۴) و «نظری به طنز حافظ» (خرّمشاهی، ۱۳۸۴: صص ۲۱۷-۲۳۶) و «طنز حافظ و گونه ی مضمونی و ساختاری آن» (خرّمشاهی، ۱۳۸۳: صص ۱۹۱-۲۴۸) و «طنز و مزاح در شعر حافظ» (ناتل خانلری، ۱۳۶۹:صص ۲۶۰-۲۶۵) و «مدخلی بر مبحث طنز در دیوان حافظ» (خالصی، ۱۳۸۴:صص۱۲۲-۱۳۸)که با تمام غنایی که در سطح یک مقاله دارند، تنها به جنبه‌هایی از این موضوع پرداخته‌اند؛ به عبارتی، تحقیقاتی که در این زمینه از شعر حافظ صورت گرفته است، در مقایسه با سایر زمینه‌های حافظ‌پژوهی، بس اندک است).

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

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

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

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

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

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

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

شفیعی کدکنی طنز را این گونه تعریف می‌کند: «طنز عبارت است از: «تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدّین». می‌دانید که در منطق، اجتماع نقیضین یا اجتماع ضدّین محال است؛ یعنی

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

ز خود هر چند بگریزم، همان دربند خود باشم

رم آهوی تصویرم، شتاب ساکنی دارم.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

در نـــیل غم فتاد سپهرش به طنز گفت
الـــان قـــد نـــدمـــت و مـــاینـــفع النّدم
(۳۱۲/۶)

در اشعار حافظ هم به ابیاتی برمی‌خوریم که به نوعی، طنز را تعریف می‌کنند:

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام
نی‌گرت‌زخمی رسد آیی چوچنگ اندرخروش
(۲۸۶/۴)

بر خود چو شمع خنده‌زنان گریه می‌کنم
تـــا با تو سنگ‌دل، چه کند سوز و ساز من
(۴۰۰/۸)

میان‌گریه می‌خندم‌که‌چون‌شمع‌اندرین‌مجلس
زبـــان آتشینـــم هست لیکن در نمی‌گیرد
(۱۴۹/۹)

در این ابیات - که نمونه‌هایی از ابیات فراوانی در این زمینه هستند - نوع «خنده» بـه خـوبی به تصویر کشیده شده است که ناشی از رنج است؛ رنجی کـه بـه خـاطر تنـاقض موجـود میـان حقیقت و واقعیّت به وجود آمده است.

۱. نقش حروف در طنزپردازی

حروف، به عنوان یکی از ریزترین و اثرگذارترین عناصر زبانی، تأثیر بسـزایی در نقـش گـرفتن کلمات در بافت جمله دارند و همین حروف، در اتّصالات و ارتباطاتی که با کلمات دیگـر دارنـد، می‌توانند جهتِ معنای الفاظ را تغییر دهند. برای بیان مفاهیم مختلف، بایـد جمـلات و کلمـات نیز به گونه‌های مختلفی شکل گیرند تا اراده و انتقال ایـن مفـاهیم ذهنـی بـه درسـتی صـورت پذیرد. موضوع مورد بحث ما در این بخش، نقش حروف و شیوه‌ی حضور آن‌هـا در طنزپـردازی است.

«شخصیت حرف را نباید از نظر دور داشت. بعضی از حروف برحسب آن که چه مقـدار تیـزی یا حدّت داشته باشند، و در کنار چه حروف دیگر جای گیرند، و نیز برحسب آن که چه تکیه یـا فراز و فرودی به آن‌ها داده شود، برجستگی خاصی درکلام به خود می‌گیرنـد. بـرعکس، بعضـی حروف پریده رنگ‌ترند، یعنی حکم ملاط پیدا می‌کنند، تکیه‌گـاه و خـدمتگزار حـروف دسـته‌ی نخست می‌گردند، و سرانجام این آمیزش هر دوست که در نرمی و درشتی و زبری و بمی، مانند

آلت‌های متعدد موسیقی، مجموعه‌ی آهنگ را بـه هسـتی مـی‌آورد» (اسـلامی ندوشـن، ۱۳۷۴: ۱۹۹).

شاهد آن نیست که مویی و میان‌ی دارد
بنده‌ی طلعت آن باش که آن‌ی دارد
(۱۲۵/۱)

می‌دانـیم کـه اصـطلاح «آن» همـان لطیفـه‌ی نهـانی و رمـز جـذّابیّت و گیرایـی اسـت کـه هر زیبارویی از آن بهره‌مند نیست. حرف «ی» در «مـویی»، «میـانی» و «آنـی» بـه کـار رفتـه است. مو و میان، از نشانه‌های زیبایی و دل‌ربایی شاهدان هسـتند و مـی‌بینـیم کـه حـافظ، هـر دو را بی‌ارزش و خوار می‌شمارد؛ به عبارتی، اضـافه شـدن «ی» بـه «مـو» و «میـان»، آن‌هـا را از زیبایی انداخته است و در عوض، وقتـی کـه بـه «آن» اضـافه مـی‌شـود، آن را هرچـه بیشـتر و زیباتر، با آب‌وتاب و دلخواه نشان می‌دهـد؛ یعنـی: شـاهد، آن کسـی نیسـت کـه مـو و میـان زیبایی داشته باشد، چون این هر دو در مقایسه با آن جذّابیّت و لطایف نهانیِ ارزش‌منـد، پـوچ و زشت به نظر می‌آیند؛ «ی» در «مویی و میانی» برای تحقیـر و در «آنـی» بـرای تعظـیم آمـده است.

زاهد **و** عجب و نماز و من و مستی و نیاز
تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد
(۱۵۸/۳)

در مصراع اوّل، پنج بار حرف «و» به کار رفته است که به صورت زیر تفکیک می‌شوند:
۱ - «زاهد» و «عجب و نماز»: درمعنی ملازمت و بیان یک مصاحبت شایان سرزنش.
۲ - «عجب» و «نماز» در معنی عطف و بیان سنخیّت از نوع منفور.
۳ - «زاهد و عجب و نماز» و «من و مستی و نیاز»: در معنی مقابله و تضاد.
۴ - «من» و «مستی و نیاز»: در معنی ملازمت و بیان یک مصاحبت شایان افتخار.
۵ - «مستی» و «نیاز»: در معنی عطف و بیان سنخیّت از نوع مطلوب.

حال به مصراع دوم می‌رسیم که با حرف «تا» شروع می‌شود و معنی آن، «باید دید» و «بایـد در انتظار بود تا معلوم شود» است (ر.ک : خرّمشاهی، ۱۳۸۳: ۳۶۸). مفهوم قابل درک از مصراع دوم، این است که مخاطب حافظ، سرِ عنایت و سازگاری با مستی و نیاز حافظ دارد و این حالت را بر عجب و نماز متظاهرانه‌ی زاهد ریاکار ترجیح می‌دهد.

۲. طنز خوانش (دگرخوانی)

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

گر رنج پیش آید و گر راحت ای حکیم

نسبت مکن به غیر که اینها خدا کند

(۱۸۶/۴)

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

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

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

بگیر طرّه‌ی مه‌چهره‌ای و قصه مخوان

که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است

(۴۵/۵)

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

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

من رند و عاشق در موسم گل
آنگاه توبه استغفراللّه
(۴۱۸/۴)

لحن قراءت شعر، دوخوانشی بودن آن را مشخّص می‌سازد. در خوانش اوّل، حافظ می‌گوید که منِ رندِ عاشق، در موسم گل، خاطرم به هزاران گناه موسوس می‌شود، پس باید توبه کنم و «استغفراللّه» همان توبه‌ی حافظ است - باتوجّه به سوابقی که از حافظ سراغ داریم، این معنی به دور از رندی اوست - امّا در خوانش دوم، حافظ می‌گوید منی که ادّعای رندی و عاشقی دارم، بیایم و در موسم گل توبه کنم؟! و آن گاه این ایده را به مسخره می‌گیرد و با گفتن «استغفراللّه» در حقیقت از توبه‌ی در موسم گل، توبه می‌کند.

خمها همه در جوش و خروشند ز مستی
وان می‌که در آنجاست حقیقت نه مجاز است
(۴۰/۲)

در این بیت هم، با قرار دادن یک ویرگول، قبل و یا بعد از «نه» دو خوانش متفاوت و دو معنی کاملاً متضاد به وجود می‌آید: «حقیقت نه، مجاز است» یعنی مجازی است و «حقیقت، نه مجاز است» یعنی حقیقی است؛ به عبارتی، می‌توان گفت که حافظ حتّی در معرّفی نظر و ایده‌ی خودش هم، ابهام و طنز به کار می‌برد. و باز هم در قراءت دوم، طرز خوانش «حقیقت» دو معنا را می‌رساند: یکی با تکیه بر هجای پایانی کلمه است تا در معنی قیدی به کار رود، یعنی آن مَی، حقیقتاً، مجازی نیست و در نتیجه، حقیقی است؛ و دیگری این که تکیه بر هجای آغازین«حقیقت» باشد تا در همان معنیِ خودش به کار رود و در تعبیری که در خوانش دوم به آن اشاره کردیم.

۳. متناقض‌نما (پارادوکس)

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

تا شدم حلقه‌به‌گوش در میخانه‌ی عشق

هـــر دم آیـــد غمـــــی از نـــو به مبارک‌بادم

(۳۱۷/۷)

در این بیت، یورش غم بر دل شاعر، ستوده می‌شود و از عواقب و اثرات مثبت حلقه به گوشی در میخانه‌ی عشق به شمار مـی‌آیـد کـه همـین مطلـب، پارادوکسـی خفیـف دارد؛ امّـا حضـور چشم‌گیر و چشم‌نواز آن، در شیوه‌ی حمله‌ی غم است که با تبریک و تهنیت همـراه اسـت و بـه مبارک باد حافظ می‌آید.

یکی دیگر از فضاهای شعری که حافظ، به مدد پارادوکس، طنـز مطلـب را مـی‌رسـاند، شـرح دوری از معشوق و هجر و فراق اوست:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد

یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست

(۲۴/۷)

می‌دانیم که از خصوصـیّات سـلیمان نبـی(ع) یکـی ایـن بـود کـه بـاد، تحـت امـر و فرمـان او بود. حافظ در مصراع اوّل، تصـویری بـه دسـت مـی‌دهـد کـه انگـار از دولـت عشـق، بهـره‌ی فراوانـی نصـیب او شـده اسـت، چـرا کـه هـم از «دولـت» اسـم مـی‌آورد کـه بـا بـار معنـایی خودش، همین گمان را بـه وجـود مـی‌آورد و هـم مـی‌گویـد کـه بـه یمـن و برکـت آن، بـرای خودش سلیمانی شده است. امّا در مصراع دوم آن چنان فضای این تصـویر را درهـم‌مـی‌شـکند که خواننده تا مدّتی سردرگم و متحیّر می‌شود. شـاعر از میـان تمـام داشـته‌هـای سـلیمان (ع) تنها «باد به دست بودنِ» او را مدّ نظر قرار می‌دهـد کـه خـود، کنایـه‌ای ایهـام‌گونـه اسـت کـه تعبیر دوگانه‌ی آن، به پارادوکس می‌انجامد؛ زیرا هم به این معنی است کـه بـر بـاد فرمـان دارد و هم این که هیچ چیزی در دست ندارد و هیچ بهـره و نصـیبی نبـرده اسـت. ایـن عبـارت، در ارتباط با سلیمان (ع) قدرت او را و در ارتباط با حافظ، تهی‌دستی و بـی‌نصـیبی‌اش از وصـال را می‌رساند. واژه‌ی «یعنی» در اوّل مصراع دوم، به خوبی ایـن مفهـوم را القـاء مـی‌کنـد کـه ایـن مصراع، تعبیر وتوجیه و شرح مصراع اوّل است و این که حافظ از ذکر آن، منظور خاصّی داشـته است.

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من

کســـب جـــمعیت از آن زلـف پریشان کردم

(۳۱۹/۵)

پارادوکس و تجمّع هنریِ اضداد، یکی از بـارزترین نمونـه‌هـای هنجـارگریزی و «خـلاف‌آمـدِ عادت» است. در ایـن بیـت، حـافظ، خواننـده را بـه عـادت‌سـتیزی رهنمـون مـی‌شـود و آن را

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

کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش
که دگر می نخورم بی رخ بزم‌آرائی
(۴۹۰/۳)

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

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

فتوی پیر مغان دارم و قولیست قدیم
که حـــرامـــست می آنجا که نه یارست ندیم
(۳۶۷/۱)

«حافظ وقتی آینه‌ی تمام‌نمای نیازهـای هنـری و روحـانی انسـان و انسـانیت مـی‌شـود کـه «خرقه‌ی زهد و جام می» - هر دو را - «از جهت رضای دوست» با خویش حفظ می‌کنـد و بـه اسلوب شطح و بیان نقیضی می‌رسد و دم از «سلطنت فقر» می‌زند و «در گدایی، گوشـه‌ی تـاج سلطنت می‌شکند» و «در لباس فقر، کار اهل دولـت مـی‌کنـد» و «سـجاده را بـه مـی، رنگـین می‌کند» و ستایشگر کسانی می‌شود که «ذکر تسبیح ملک در حلقه‌ی زنّار» دارند و «خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۳۲ - ۴۳۳).

۴. تجاهل‌العارف

یکی از روش‌های حافظ در طنزپـردازی، تجاهـل و خـود را بـه بـی‌خبـری و ناآگـاهی زدن و ساده‌نمایی است.

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر
که در نقـــاب زجـاجی و پـرده‌ی عـــنبیست
(۶۴/۶)

دختر رز، استعاره‌ای زیبا از شراب است و نقاب زجـاجی، همـان شیشـه یـا ظـرف شیشـه‌ای و پرده‌ی عنبی، همـان انگـور اسـت کـه شـراب از آن بـه دسـت مـی‌آیـد و کلمـات زجـاجی و عنبی، علاوه بر این که در ارتباط با «نور چشم» در مصـراع اوّل، هـر کـدام بـه یکـی از اجـزای چشم اشاره دارند، معادل اصطلاح امروزی شیشـه‌ای و انگـوری هسـتند. «در ایـن بیـت، شـاعر با یک ساده‌نمایی رندانه، نه تنها مشابهت و تناسب بسـیار زیبـایی بـین زجاجیـه و عنبیـه (کـه از اجزای چشم هستند) و زجاج و عنب (در معنـای ظـرف شیشـه‌ای شـراب و انگـور) بـه کـار برده است، در لفافه عزیزی و ارزشـمندی و نورچشـمی بـاده را هـم رسـانده اسـت» (سـمیعی، ۱۳۷۲: ۷۴).

دی عزیزی گفت حافظ می‌خورد پنهان شراب
ای عـــزیـز من نه عیب آن به که پنهانی بود
(۲۱۸/۹)

حافظ در این بیت، به شیوه‌ی معاندین با خـودِ آن‌هـا برخـورد مـی‌کنـد، در عـین حـال کـه شراب‌خواری خود را نه انکار و نه تصدیق می‌کند، به عیب‌جوی متظاهر که به صورت «عزیـز» - البتّه در تعبیر مجازی و به معنی «ناعزیز» - درآمده است، می‌گوید که شما، پنهانی کار خـلاف

می‌کنید و در ظاهر به راه صواب تمایل دارید و در یک تجاهل شاعرانه، می‌گوید که اگر حرف شما صحیح باشد و من در پنهان شراب بنوشم، باز هم نباید که مورد ملامت شما قرار بگیرم، چرا که آن وقت از روش کنونی شما تقلید کرده‌ام. «شاعر به روی خود نمی‌آورد که ایراد بر خوردن شراب است که حرام‌است، چه پنهان و چه آشکار و در عذری که می‌آورد اصل مطلب را انکار نمی‌کند» (ناتل‌خانلری، ۱۳۶۹: ۲۶۱).

۵. حسن تعلیل

چنگ خمیده‌قامت می‌خواندت به عشرت
بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد
(۱۲۶/۵)

در این بیت هم، در یک استدلال طنزآلود، خمیدگی شکل چنگ، به پیری و باتجربگی آن تعبیر شده است و گویا انسان خمیده‌قامت و کهن‌سالی است که بار تجربه‌ی سالیان دراز، پیکرش را خم کرده است؛ طبیعی است که نصیحت و پند چنین سال‌ْخوردِ دنیادیده‌ای هم، سازنده و پخته است و لازم است که آن را با گوش جان پذیرفت؛ در ضمن، از ساز و نوا و صدای چنگ هم مشخّص است که گفته و نصیحت و پندش، چیزی به جز عشرت و گذرانِ خوش نیست و حافظ، از این طریق و با این زبان، به تبلیغ عشرت می‌پردازد. همین مفهوم زیبا، در بیت زیر هم، با همین آب‌وتاب رندانه و طنزآلود، تکرار می‌شود:

می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت
خوش بگذران و بشنو ازین پیر منحنی
(۴۷۹/۵)

در نمونه‌ی اخیر، علاوه بر مواردی که گفته شد، این نکته هم قابل توجّه است که چنگ، سر به کنار گوش حافظ می‌آورد و انگار می‌خواهد مطلب مهمّی را در حالتی محرمانه و به اصطلاح، درِگوشی به او بگوید که این تصویر هم با شکل چنگ مطابقت دارد و هنگامی که آن را در دست می‌گیرند، قسمت بالای آن در کنارِ گوش نوازنده قرار می‌گیرد.

شد حلقه قامت من تا بعد از این رقیبت
زین در دگر نراند ما را به هیچ بابی
(۴۳۲/۳)

می‌دانیم که حلقه‌ی در، شکلی خمیده دارد و همواره بر در کوبیده شده است و از آن جدا نمی‌شود؛ حافظ با در نظر داشتن این تصویر، خمیدگی قامت و اقامت همیشگی‌اش را بر درِ یار، به حلقه تشبیه می‌کند و برای جلوگیری از مزاحمت رقیب، به این طریق، حسن تعلیل می‌کند.

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

۶. عذر بدتر از گناه

در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن
سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود
(۲۰۶/۹)

صبوحی کردن و باده‌ی صبح‌گاهی نوشیدن، به خودی‌خود، جرم محسوب می‌شود، آن هم در چه وقتی؟ در شب قدر! همین مطلب تا همین جا به اندازه‌ی کافی، حافظ را مورد هجوم مدّعیان قرار می‌دهد. حال، حافظ می‌آید و در توجیه این مطلب می‌گوید که من تقصیری نداشتم، یار زیبارو در حالی که مست و سرخوش بود، به منزلم آمد و جام باده هم بالای طاقِ اتاق قرار داشت، هر کس دیگری هم بود همین کار را می‌کرد؛ و به این طریق، برملا می‌سازد که نه تنها در شب قدر صبوحی کرده است، بلکه یارش - آن هم در حالت مستی - به بالین او آمده است.

رشته‌ی تسبیح اگر بگسست معذورم بدار
دستم اندر دامن ساقی سیمین‌ساق بود
(۲۰۶/۸)

در این بیت هم، شوخ‌طبعی حافظ به اصطلاح گل کرده است و در عذرِ از هم پاره‌شدنِ تسبیحش، می‌گوید که دستم در دامن ساقی سیمین‌ساق بود؛ یعنی هم رشته‌ی تسبیح را پاره کرده، هم در میخانه بوده و شراب نوشیده، هم در حال معاشقه با ساقی بوده، و هم این که وضعیت ساقی به گونه‌ای بوده که حافظ تشخیص داده که ساقش، سیمین بوده است!

۷. لحن استهزاءآمیز و استعاره‌ی عنادی و تهکّمیّه

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

حافظ، در بسیاری موارد، از رهگذر تهکّم و استهزاء، به طنز می‌پردازد و شخصیّت و یا مطلب مدّ نظر جهت طنز و طعن را در ظاهر، با الفاظی مقبول و شایسته، اغوا می‌کند و در حقیقت، او را مورد تمسخر و ریشخند قرار می‌دهد؛ به عبارتی، الفاظی احترام‌آمیز را در مواردی به کار می‌برد که درخور تحقیر و توهین هستند. در این راستا، علاوه بر توجّه به معانی مجازی (مخصوصاً به علاقه‌ی تضاد)، با انواعی از استعاره‌های عنادیّه و تهکّمیّه سروکار داریم که گاهی در لفظ و گاهی در مفهوم عبارت، به کار برده می‌شوند و هدف غایی آن‌ها، تحقیر مطلب مورد نکوهش و نفرت است و حافظ، بسیار رندانه و هنرمندانه، قربانیِ خود را بدون ناسزاگویی، و در قالبی به ظاهر محترمانه، آن گونه که زشت و بد است، معرّفی می‌کند.

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق
برو ای خواجه‌ی عاقل هنری بهتر ازین
(۴۰۴/۴)

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

من ارچه عاشقم و رند ومست و نامه‌سیاه
هزار شکر که یاران شهر بی‌گنهند
(۲۰۱/۲)

بی‌گناهی یاران شهر، و گناه‌کاری و نامه‌سیاهیِ حافظِ عاشقِ رند، جای خود را عوض می‌کنند و حافظ، بر خلاف ادّعای همشهریانی که او را مست و نامه‌سیاه می خوانند و خود را بی‌گناه، آن‌ها را گناه‌کار می‌داند. این شیوه‌ی سخن و لحن کلام، تأثیر بسیار زیادتری دارد از طرز بیانی که مستقیماً آن‌ها را مجرم و گناه‌کار بخواند و به آن‌ها ناسزا بگوید. در ضمن، نباید از واژه‌ی «یار» و لحن عنادی به‌کاررفته در آن هم غافل بود که در معنی «دشمن» به استعاره گرفته شده است.

تیری که زدی بر دلم از غمزه خطا رفت
تا باز چه اندیشه کند رای صوابت
(۱۵/۵)

این بیت، خطاب به معشوق است که حافظ، حتّی گاهی با او هم به زبان طنز سخن می‌گوید. واژه‌ی «صواب» هرچند اشتیاق حافظ را برای موردِ هدفْ قرار گرفتنش توسّط غمزه‌ی معشوق، نشان می‌دهد، امّا در عین حال، به او می‌گوید که در نشانه‌گیری، تیرت به هدف نخورد و خطا رفت؛ یعنی «صواب» در معنی خطا و ناصواب به‌کار رفته است. شبیه این حالت، در بیت زیر هم دیده می‌شود:

غمزه‌ی شوخ تو خونم به خطا می‌ریزد
فـــرصتـــش بـــاد که خوش فکر صوابی دارد
(۱۲۴/۵)

۸ . ایهام و ابهام

«ابهام و ایهام در شعر رندانه، تنها از جهت صنعتگری شاعرانه نیست. و اگر حافظ آن را بسیار دوست دارد و به کار می‌گیرد، هم از جهت کاربرد هنرمندانه و شاعرانه‌ی آن است و هم از جهت رندی کردن در شعر، یعنی مقصود غایی خود را از «چشم نامحرم» پنهان داشتن» (آشوری، ۱۳۸۱: ۳۶۰).

«ایهام خود یکی از وجوه میل انسان به آزادی است: حق انتخاب هر کدام از دو سوی معنی، مهمترین فضیلت یک بیان ایهامی، همین است که به خواننده این آزادی انتخاب را می‌دهد و لذّتی که ما از بیان ایهامی می‌بریم، از نظرگاه روان‌شناسی فردی، پاسخی است که این گونه از بیان، نسبت به اراده‌ی معطوف به آزادی - که نهفته در وجود ماست- به ما می‌دهد ودرحقیقت میدانی می‌شود برای تجلّی این میل به آزادی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۳۴).

۸-۱. ایهام توازی

آن دم که به یک خنده دهم جان چو صراحی
مـــستان تـــو خـــواهم کـــه گـــزارند نمـازم
(۳۳۴/۴)

این بیت، از نمونه‌های جالبی است که هم‌زمان، چند ایهام را در خود جای داده و طنزهای ملایم و لطیفی را به وجود آورده است.

الف) از یک سو، «به» محور ایهام است:

۱- در معنی «با»: یعنی با خنده جان می‌دهم که حالت شادان و خندان عاشق را در هنگام جان‌سپردن نشان می‌دهد و گویای «خنده‌ی عاشق» است.

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

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

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

۱- عاشقانِ سرمست و بی‌خود که هواخواه معشوق‌اند.

۲- چشمان مست و خمار معشوق.

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

۱- در رابطه با چشمان مست: نمازگزاردنِ چشم، یعنی چشم برهم‌زدن و اشاره‌کردن؛ چرا که این حالت پلک برهم‌زدن و پایین افتادن و بالا آمدن پلک، به حالت رکوع و سجود و قیام در نماز شبیه هستند. در ضمن، از مقایسه‌ی حالت رکوع نمازگزار و چشم معشوق می‌توان چشم برهم‌نهادن را تصوّر کرد که در این صورت، اشاره به پایین نهادن پلک چشم است؛ یعنی معشوق، با اشاره‌ی چشم، اظهار نیاز عاشق را قبول می‌کند و چشم فرو می‌بندد و دیده برهم می‌نهد تا او به کام دلش برسد. علاوه بر این‌ها، از آن جایی که عاشق، از جان دادن خود صحبت می‌کند، می‌توان این نماز را به نماز میّت تعبیر کرد که در آن، رکوع و سجود وجود ندارد؛ این تصویر هم می‌تواند در مورد چشم، به نگاه کردن و نظاره‌ی آن تعبیر شود که در این صورت، عاشق از معشوق می‌خواهد که به او نگاه کند و چشم از او فرو نبندد.

۲- در رابطه با عاشقان مست؛ که در این صورت هم دو حالت پیش می‌آید. یکی این که شاعر می‌گوید من که در راه عشق تو چنین و چنانم، انتظار دارم که هواداران عشق تو، همه در مقابل من سر تعظیم و کرنش فرو آورند؛ چرا که از همه‌ی آن‌ها عاشق‌ترم. و در حالت دیگر، می‌گوید که من در حال جان دادن هستم و آن‌ها باید بر جنازه‌ی من نماز میّت بخوانند. در ضمن تمام این مطالب، عاشق در جان دادن به صراحی شبیه است - که ذکر آن رفت - و معشوق در باز و بسته کردن چشمش به صراحی شباهت دارد و نیز به عاشقانِ مست؛ چرا که صراحی، تنگ‌شرابی است که به شکل حیوانات و پرندگان - مخصوصاً به شکل مرغابی- می‌ساختند که شراب، غالباً از چشمش و گاهی از دهانش بیرون می‌آید و هنگامی که شراب از چشم صراحی بیرون می‌ریزد، می‌تواند اشاره به چشم معشوق داشته باشد که گویا باز می‌شود و برق می‌زند و رخشان می‌شود و در غیر این صورت، چشمش بسته است. خم و راست شدن صراحی هنگام ریختن باده هم، به خم و راست شدن هواداران مست در هنگام تعظیم و تکریم شباهت دارد.

۸ – ۲. ایهام کنایی

مـا را ز خـیال تـو چه پروای شراب است
خـم گو سرخود گیر که خمخانه خراب است
(۲۹/۱)

«سرخود گیر» محور ایهام است:

۱ - در تعبیری کنایی: به خم بگویید به دنبال کار خودش بـرود، چـرا کـه مـا بـه واسـطه‌ی مست‌شدن از خیال یار، نیازی به او نداریم.

۲ - برای آن که شراب در خم تخمیر شود و برسد، باید سرِخم را بگیرند؛ حافظ هم می‌گویـد که خُم، هر چه زودتر، شراب را پخته سازد.

۳ – خم‌خانه، خراب شده است و دارد ویران می‌شود و حافظ به خُـم مـی‌گویـد کـه مواظـب سرش باشد تا نشکند!

۸ – ۳. ایهام استخدام

من که از آتش دل چون خم می درجوشم
مـهر بـر لـب زده خـون می‌خورم و خاموشم
(۳۴۰/۱)

آتش‌دل: در رابطه با حافظ، اندوه و رنج درونی را نشان می‌دهد و در رابطه بـا خُـم حـرارت و گرمای شراب را درونِ آن نشان می‌دهد.

در جوش بودن: در رابطه با حافظ، گویای غم و اندوه شدید است و در رابطه با خم، جوشیدن و جوشش شراب را که حاصل از تخمیر آن است، نشان می‌دهد.

مهر بر لب زدن: در پیوند با حافظ، سخن نگفتن او را مـی‌رسـاند و در پیونـد بـا خُـم، مهـر و موم‌شدن دهانه‌های آن را نشان می‌دهد.

خون خوردن: در پیوند با حافظ، خون خوردن و رنج و اندوه را می‌رساند و در پیوند با خم، بـه شراب سرخ‌رنگ و خون مانندی اشاره دارد که در آن جای دارد و جـذب دیـواره‌هـا و جـدار آن می‌شود.

خاموش بودن: در ارتباط بـا حـافظ، نالـه و فریـاد نکـردن و صـبر را مـی‌رسـاند و در ارتبـاط با خُم، به بی‌صدایی ذاتی و عدم توانایی آن در سـخن‌گفـتن اشـاره دارد (ر.ک: راسـتگو، ۱۳۷۹: ۳۳۷).

۸ – ۴ . ایهام تناسب

من که قول ناصحان را خواندمی قول رباب
گوشمالی دیدم از هجران که اینم پند بس
(۲۶۷/۴)

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

۸ – ۵ . ایهام تضاد

بیا که قصر امل سخت سست‌بنیادست
بیار باده که بنیاد عمر بر بادست
(۳۷/۱)

«قصر» به معنای کوشک و کاخ به‌کار رفته است که معنای دیگرش، کوتاهی است و «امل» هم به معنای آرزو به‌کار رفته است که در تعبیر دیگرش، درازی عمر و طولانی بودن آن را نشان می‌دهد. «قصر امل» یک عبارت تشبیهی است به معنیِ کاخ آرزو. در حالی که اگر معانی دوم کلمات را در نظر بگیریم، در تضادّ با هم هستند و از آن جا که به صورت ترکیبی آمده‌اند، «کوتاهیِ درازی» را می‌سازند که پارادوکس جالبی هم هست. در ضمن، می‌بینیم که «سخت» به معنی بسیار، به عنوان قید برای «سست‌بنیاد» به‌کار رفته است؛ در حالی که معانی اصلی آن‌ها در تضاد با هم است. به عبارتی، حافظ می‌خواهد بگوید که بنیاد کاخ آرزوهایش، بسیار سست است و برای این منظور، از «سخت» به عنوان قید برای بیان میزان «سستی» بهره می‌گیرد (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۹۰).

۸ – ۶ . ایهام اشاری

چو گفتمش که دلم را نگاه‌دار چه گفت
ز دست بنده چه خیزد خدا نگه دارد
(۱۲۲/۶)

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

زلف تو مرا عمر درازست ولی نیست
در دست سر مویی از آن زلف درازم
(۳۳۴/۲)

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

۹. نذر ناصالح و قضای نابجا

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

نذر کردم گر ازین غم بدر آیم روزی
تا در میکده شادان و غزل‌خوان بروم
(۳۵۹/۶)

زین سفر گر به سلامت به وطن باز رسم
نذر کردم که هم از راه به میخانه روم
(۳۶۰/۲)

در بیت زیر هم می‌بینیم که حافظ، عمری را که به دور از حضور صراحی و جام باده به سر شده است، تلف می‌پندارد و درصدد قضای آن برمی‌آید، یعنی می‌خواهد فوت باده‌نوشی را جبران نماید:

وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنی
عمری که بی‌حضور صراحی و جام رفت
(۸۴/۲)

۱۰ . اعداد و ارقام و نقش‌آن‌ها در طنزپردازی

با مثال‌هایی که در این بخش ارایه می‌شود روشن می‌گردد که حافظ، از نقش اعداد هم در جریان طنزپردازی غافل نبوده است و در روابط عددیِ مفاهیم هم طنز و رندی به کار می‌گیرد.

می دو ساله و محبوب چارده ساله
همین بس است مرا صحبت صغیر و کبیر
(۲۵۶/۱۰)

حافظ، می را دو ساله و محبوب را چهارده ساله معرّفی می‌کند و در مقابل آن‌ها، از صغیر و کبیر سخن به میان می‌آورد. براساس منطقی که از اعداد در ذهن داریم، طبیعی است که «دو» صغیر باشد و «چهارده» هم کبیر، امّا در این بیت، می‌بینیم که جای این دو عوض شده است؛ چرا که محبوب، حتّی اگر چهارده سال هم داشته باشد، از لحاظ سنّی نسبتاً صغیر است و شراب، اگر دو سال بماند، شراب کبیر و پخته‌ای به حساب می‌آید. به عبارتی، عدد «دو» هر چند در مقایسه‌ی خارجی، کمتر از «چهارده» است، ولی با تناسباتی که در این بیت پدید آمده است، این فرمول بازنویسی می‌شود و این ضابطه، به طرز شگفتی تغییر می‌کند. در ضمن، «صغیر و کبیر» می‌تواند به یکی از اصطلاحات اهل منطق هم اشاره داشته باشد که آن را با نام دلایل صغری و کبری می‌خوانند. محبوب و شراب، هر دو نمادهایی از عشق هستند و حافظ می‌گوید که پرداختن به این دو، مرا از هر صغری و کبرایی فارغ می‌گرداند.

ابیات زیر، نمونه‌های جالبی از شیوه‌ی به کارگیری اعداد و ارقام در طنزپردازی هستند که تأمّلی کوتاه بر آن‌ها، شگرد به کاررفته را به خوبی می‌نمایاند:

چل سال رنج و غصه کشیدیم و عاقبت
تدبیر ما به دست شراب **دو** ساله بود
(۲۱۴/۲)

زلفت **هزار** دل به **یکی** تاره مو ببست
راه **هزار** چاره‌گر از **چار** سو ببست
(۳۰/۱)

مفروش عطر عقل به هندوی زلف ما
کانجا **هزار** نافه‌ی مشکین به **نیم** جو
(۴۰۶/۳)

وگر کنم طلب **نیم** بوســه **صد** افــسوس
ز حـقه‌ی دهـنش چـون شـکر فـرو ریـــزد
(۱۵۵/۳)

آسمان گو مفروش این عظمت کاندر عشق
خرمن مه به جوی خوشه‌ی پروین به دو جو
(۴۰۷/۷)

۱۱ . معشوق و حافظ

حافظ، گاهی روابط عاشـقانه و ابـراز نیـازِ عاشـق و ادای نـازِ معشـوق را دسـت‌آویـزی بـرای طنزپردازی قرار می‌دهد و درست‌تر بگوییم، از طنز کمک می‌گیـرد تـا ایـن حـالات عاشـقانه و حرص و ولع عاشق در راه وصال و امتناع و ناز دلبرانه‌ی معشوق را بهتر بیان دارد. پیش می‌آیـد که یک غزل حافظ، تماماً ذکر یک گفت‌وگوی عاشقانه است که در آن، حالات یادشده، بـا طنـز زیبایی خودنمایی می‌کنند:

گفتم کیم دهان و لبـــت کامـــران کنند
گفتا به چشم هر چه تو گویی چنان کنـند
گفتم خراج مصر طلـــب می‌کند لـــبت
گـفتا دریـــن معاملـــه کـــمتر زیـان کنند
گفتم به نقطه‌ی دهنت خـود که برد راه
گفت این حکایتیست که با نکته‌دان کنند
گفتم صنم‌پرست مشو با صـــمد نشین
گفتا به کوی عشق همین و همان کـــنند
گفتم هوای میکده غم می‌بـــرد ز دل
گفتا خوش آن‌کسان که دلی شادمان کنند
گفتم شراب‌وخرقه نه آیین مذهب‌است
گفـت این عمـل به مذهب پیر مغان کنند
گفتم ز لعل نوش لبان پیر را چه سود
گفتـــا به بوســـه‌ی شکرینـش جوان کنند
گفتم که خواجه‌کی به‌سر حجله‌می‌رود
گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند

گفتم دعای دولت او ورد حافظ است
گفت این دعا ملایک هفت آسمان کنند
(۱۹۸)

این شیوه، همانی است که به آن «سؤال و جواب» گفته می‌شود و عبارت است از این که: «شعر مبتنی بر پرسش و پاسخ یا گفتگو باشد. سؤالات یا سخنان باید زیبا و ظریف باشد و مخصوصاً جواب‌ها جنبه‌ی ادبی داشته باشد، یعنی در آن نکته‌ای و هنری باشد. در سؤال و جواب، پرسش‌کننده محکوم و مجاب می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۲۷) و یکی از زیباترین نمونه‌های آن، غزل مشهور زیر است:

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید
گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید
گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید
گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم
گفتا که شبرو است او از راه دیگر آید
گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد
گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید
گفتم خوشا هوائی کز باد صبح خیزد
گفتا خنک نسیمی کز کوی دلبر آید
گفتم که نوش لعلت ما را به آرزو کشت
گفتا تو بندگی کن کو بنده‌پرور آید
گفتم دل رحیمت کی عزم صلح دارد
گفتا مگوی با کس تا وقت آن درآید
گفتم زمان عشرت دیدی که چون سرآمد
گفتا خموش حافظ کاین غصّه هم سرآید
(۲۳۱)

گاهی اوقات - چنان که در نمونه‌های فوق هم دیدیم - طنز، متوجّه خود شاعر است، یعنی معشوق هم، از آن جا که با عالم رندی و زیرکی سروکار دارد، حافظ را مورد طنز قرار می‌دهد. یا به عبارتی، حافظ از زبان معشوق و از جانب او خودش را هدف طنز قرار می‌دهد:

چو نقطه گفتمش اندر میان دایره آی
به خنده گفت که ای حافظ این چه پرگاری
(۴۴۳/۷)

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

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

گفتم آه از دل دیوانه‌ی حافظ بی تو
زیر لب خنده‌زنان گفت که دیوانه‌ی کیست
(۶۷/۷)

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

ز دست جور تو گفتم ز شهر خواهم رفت
به خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست
(۳۲/۷)

گفت خود دادی به ما دل حافظا
ما محصّل بر کسی نگماشتیم
(۳۶۹/۷)

۱۲ . حافظ و معشوق

دوش می‌گفت که فردا بدهم کام دلت
سببی ساز خدایا که پشیمان نشود
(۲۲۷/۶)

این بیت، اندکی جای تأمّل دارد. حافظ می‌گوید: که معشوقش، «دیروز» گفته است که «فردا» کام دلت را می‌دهم؛ در حقیقت، زمان وعده‌ی او فرارسیده، چرا که فردای دیروز، همانا امروز است، امّا هنوز وعده‌اش را عملی نساخته است. در ضمن، حافظ در لفافه به ما می‌گوید که خُلف وعده و پشیمانی معشوق، امری عادی است و مسبوق به سابقه، به همین جهت از خدا می‌خواهد که ترتیبی فراهم سازد تا معشوقش، این بار - مثل دفعات قبل - پشیمان نشود و حافظ را به خواسته‌اش برساند؛ چرا که ادای عهد و وعده‌ی معشوق، مسأله‌ای غیرممکن است و مستلزم سبب‌سازی الهی و دخالت نیروهای معنوی می‌باشد.

در نمونه‌های زیر هم می‌بینیم که خلف وعده‌ی معشوق، تازگی ندارد و امری است که حافظ، بارهای بار آن را تجربه کرده است:

گفته بودی که شوم مست و دو بوست بدهم
وعده‌از حد بشد و ما نه دو دیدیم و نه یک
(۳۰۱/۴)

گـــویی بـــدهم کامـــت و جـــانت بستانـم
تـــرسم نـــدهی کـــامـــم و جانم بستانی
(۴۷۵/۵)

صـــد بـــار بگفـتی که دهم زان دهنت کام
چـــون سـوسـن آزاده چـــرا جمله‌زبانی
(۴۷۵/۴)

دی وعده داد وصلم و در سر شراب داشت
امروز تا چه گوید و بازش چه در سر است
(۳۹/۶)

تا این جا، ناز و عتاب معشوق و طنز او را در حقّ حافظ، و جان‌بـازی و اسـتواری حـافظ را در راه وصال، بررسی کردیم. حال، نوبت به حافظ می‌رسد کـه در مخاطبـه و برخـورد بـا معشـوق، رندی و زیرکی به خرج دهد و با طنزهایی گیرا، امّا همواره لطیـف و ملایـم و بـه دور از گزنـد و صدمه، معشوقش را مورد خطاب قرار دهد. در مواقعی که حافظ در مقابل معشوق، عرضه‌ی نیاز می‌کند و خواست و خواهش‌های خود را تقدیم می‌دارد، رندانه و به گونه‌ای ادبـی و هنـری، بـه حسن طلب و ادب سؤال می‌پردازد.

قتل این خسته بشمشیر تو تقدیر نبود
ورنه هیچ از دل بی‌رحم تو تقصیر نبود
(۲۰۹/۱)

«تقصیر به معنی کوتاه کردن و کوتاه آمدن؛ و در این جا یعنی دل بی‌رحم تـو هـیچ کوتـاهی در کشتن من نمی‌کرد. این کلمه غالباً درتداول به معنی گناه می‌آید، مثلاً گفته‌می‌شود «من در فلان قتل تقصیر نداشتم» ومراد این است‌که: گنهکارنبودم امّا معنی دقیق جمله، درست عکـس مراد گوینده است» (رکن، ۱۳۷۵: ۲۶۴).

می‌کند حافـــظ دعایی بشنو آمیـــنی بگـــو
روزی مـــا بـــاد لعـل شـــکرافشـــان شما
(۱۲/۱۰)

در بیت بالا، برآورنده‌ی حاجت حافظ، خود دلدار است؛ چرا که حـافظ از لعـل شکّرافشـان او روزی می‌خواهد و با این حال، در حسنِ طلبی استادانه، از خودِ او توقّع آمین گفتن دارد. گـاهی هم حافظ در خواسته‌ها و آرزوهایش، دچار نوعی افزون‌خواهی رندانه می‌شود:

پنهان ز حاسدان به خودم خوان که منعمان
خیـــر نـــهان بـــرای رضـــای خدا کنند
(۱۹۶/۱۱)

و این افزون‌خواهی و زیاده‌طلبی را، کاملاً رندانه و نامحسوس، در بیت زیر به اوج می‌رساند:

به جرعه‌ی تو سرم مست گشت نوشت باد
خود از کدام خم است اینکه در سبو داری
(۴۴۶/۵)

شاعر، ابتدا از «جرعه» سخن می‌گوید که معشوق، در حقّ حافظ، لطف کرده و جرعـه‌ای هـم به او نوشانده است و حافظ، در عین حال که شکرگزار این مرحمت است، از جرعه فراتر مـی‌رود و نشانِ «خم» و «سبو» را از معشوقش می‌گیرد؛ گویا طعم این جرعه به کامش خوش آمده کـه هوس خم و سبو می‌کند! و گاهی هم در خطاب به معشوق، چنان جان‌بازانه سخن می‌گوید کـه او را خجالت‌زده می‌نماید :

محتاج قصه نیست گرت قصد خون ماست
چون رخت از آن‌تست به‌یغما چه‌حاجت‌است
(۳۳/۵)

و گاهی هم با تمام دل‌بستگی و عشقی که نسبت به معشـوق دارد، در مقابـل او عـرض انـدام می‌کند و حتّی بسیار محترمانه، او را تهدید هم می‌کند:

باغبان همچو نسیمم ز در خویش مران
کـــاب گـلزار تو از اشک چو گلنار من است
(۵۱/۶)

ستم از غمزه میاموز که در مذهب عشق
هـــر عمـــل اجـری و هر کرده جزائی دارد
(۱۲۳/۷)

۱۳ . مفاهیم و اصطلاحات فلسفی- کلامی

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

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو
که‌کس‌نگشودو نگشاید به‌حکمت این معمّا را
(۳/۸)

۱۳ – ۱. جوهر فرد

بعد از اینم نبود شایبه در جوهر فرد
که دهان تو درین نکته خوش استدلالیست
(۶۸/۵)

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

به وضوح مشاهده می‌شود که حافظ، در طنزی بسیار دل‌پذیر، از کنار این نوع کشمکش‌های فلسفی و کلامی، با زیرکی تمام می‌گذرد و در کمال خوش‌باشی و رندی، چنین مسأله‌ی مهمّی را با ذکر و توصیف دهان معشوقش، حل شده می‌انگارد و در عین حال، به نوعی به برتری عشق بر فلسفه و کلام هم تأکید می‌کند؛ چرا که :

برغم مدعیانی که منع عشق کنند
جمال چهره تو حجت موجه ما است
(۲۳/۲)

۱۳ – ۲. خلق از عدم

میان او که خدا آفریده است از هیچ
دقیقه‌ایست که هیچ آفریده نگشادست
(۳۵/۲)

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

«به اجماع همه‌ی ادیان الهی و همه‌ی ادیان آسمانی، عالم مخلوق است، خداوند هم خالق است «خالق السّموات و الأرض» بنابراین متکلمین ادیان، به مخلوق بودن عالم اعتقاد دارند، اما فیلسوف به عنوان فیلسوف اساساً به خلقت معتقد نیست و می‌گوید خلقت امتناع عقلی دارد. زیرا خلقت از عدم به وجودآمدن است. فیلسوف می‌گوید از نیستی به هستی هیچ چیز نمی‌آید. نه از هستی به نیستی راه است، نه از نیستی به هستی راه است و این است معنی امتناع عقلی، که اصل اولیه‌ی اندیشه در نظر فلاسفه است. اما حکیمانی چون ابن‌سینا و فارابی که مسلمان هم بودند، سعی می‌کردند که میان خلق دینی و امتناع خلق از نظر فلسفی طریقی بجویند به همین خاطر طریق افاضه را مطرح کردند که خداوند افاضه می‌کند. افاضه خلق از عدم نیست، بلکه از منبع فیض تراوش می‌کند. حافظ وقتی از اندیشه‌های میرسیدشریف و دیگران به خوبی مطلع بوده، خوب می‌دانسته که این جا چه نکته‌ای وجود دارد و به همین دلیل به آفریدن از هیچ تصریح می‌کند، میان هستی و نیستی اصلاً واسطه‌ای وجود ندارد. آن چیزی که خداوند از هیچش آفریده است دقیقه‌ای است که هیچ کس نمی‌تواند آن را حل کند، گویا حافظ به سخن فارابی و ابن‌سینا و میرسیدشریف و ابوحامد غزالی راضی نبوده است. پس رندانه بی آنکه منکر خلقت شود، تصریح می‌کند که خدا، از هیچ آفریده است. خلق من لا شیء محال است اما خلق لا من شیء به قول بازی حکما ممکن است» (ابراهیمی‌دینانی، ۱۳۷۸: ۱۱۸-۱۱۹).

۱۳ – ۳ . دور وتسلسل

ساقیا در گردش ساغر تعلّل تا به چند

دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش

(۲۷۶/۷)

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

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

۱۳ – ۴ . قضا و قدر / جبر و اختیار

می بده تا دهمت آگهی از سرّ قضا
که به‌روی که‌شدم عاشق و از بوی که‌مست
(۲۴/۳)

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

جز فلاطون خم نشین شراب
سرّ حکمت به ما که گوید باز
(۲۴/۳)

ساقی بیار باده که رمزی بگویمت
از سرّ اختران کهن سیر و ماه نو
(۴۰۶/۵)

می‌بینیم که حافظ، بی توجّه به معنای اصلی قضا و قدر، در ایهامی رندانه این اصطلاحات جنجال‌آفرین و مورد بحث را در مقایسه با عشق وشهود، بی‌اهمّیّت می‌پندارد :

حافظ ز خوبرویان بختت جز این قدر نیست
گر نیستت رضایی حکم قضا بگردان
(۳۸۴/۷)

آنچه سعی است من اندر طلبت بنمایم
این قدر هست که تغییر قضا نتوان کرد
(۱۳۶/۲)

در مورد «جبر و اختیار» نیز وضع بر همین منوال است:

می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار
این موهبت رسید زمیراث فطرتم
(۳۱۳/۴)

مستور و مست هر دو چو از یک قبیله‌اند
ما دل به عشوه‌ی که دهیم اختیار چیست

(۶۵/۵)

و در نهایت این که :

حافظ گرت ز پند حکیمان ملالت است

کــوته کــنیم قصــه کــه عمرت دراز باد

(۱۰۰/۵)

براساس یافته‌های این پژوهش، نتیجه می‌گیریم که طنز از اصلی‌ترین ارکان شعر حافظ است و همچون کیفیّتی جوهری در متن و بطن کلام او، حضور و زیستی فعّال دارد وطنز بـه عنـوان یکی از ظریف‌ترین شگردهای سخن‌پردازی و کارآمدترین ترفندهای شاعرانه، مورد توجّه خـاصّ حافظ است و از حروف و کلمات تا عبارات و ترکیبات و حتّی کلّ متن دیوان شعری، به گونه‌ای رمزآلود و نهانی از طنز بهره‌مند است تـا خیـال نـازک و مهـارت منحصـر بـه فـرد خـود را بـه جالب‌ترین نحو در انتقال مفاهیم عاشقانه به‌کارگیرد.

در ضمن، روشن می‌شود که این نوع طنز به دلیل رمزآلود بودن و ابهام‌آفرینـی، هنـری‌تـرین زبان برای بیان تصاویر رندانه در عاشقانه‌های حافظ است به گونه‌ای که ذهـن مخاطـب پـس از درگیری با چالش‌ها و رمزگشایی شناسه‌های تودرتو، به مفاهیم نهـانی مطلـب دسـت مـی‌یـازد، آن‌سان‌که شعف درونی حاصل از این فرآیند یکی از دلایـل مانـدگاری و جـذّابیّت شـعر حـافظ است.

منابع و مآخذ

آشوری، داریوش. (۱۳۸۱). ***عرفان و رندی در شعر حافظ (بازنگریسته‌ی هستی‌شناسی حافظ)***. چاپ سوّم. تهران: نشر مرکز.

ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۷۸). «اندیشه‌های پنهان». ***حـافظ پژوهـی***. بـه کوشـش کوروش کمـال سروسـتانی. دفتـر دوم. شـیراز: نشـر بنیـاد فـارس‌شناسـی بـا همکـاری مرکـز حافظ‌شناسی. صص ۱۱۶ - ۱۲۰.

احمدیان، عبدالله. (۱۳۸۱). ***سیر تحلیلی کلام اهل سنت***. تهران: نشر احسان.

اسلامی ندوشن، محمّدعلی. (۱۳۷۴). ***مـاجرای پایـان‌ناپـذیر حـافظ***. چـاپ دوم. تهـران: انتشارات یزدان.

اهور، پرویز. (۱۳۶۸). ***حافظ آیینه‌دار تاریخ***. تهران:نشر شباویز.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). ***گمشده‌ی لب دریا***. تهران: نشر سخن.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۷۷). ***دیوان حافظ***. طبع قزوینی - غنی. تعلیقات و حواشی محمّد قزوینی. به اهتمام عبدالکریم جُربُزه‌دار. چاپ ششم. تهران: نشر اساطیر.

حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۷۷). ***تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلامی تا روزگار عبید زاکانی***. تهران: انتشارات بهبهانی.

خالصی، محمّدرضا. (۱۳۸۴). «مدخلی بر مبحث طنز در دیوان حافظ»، ***ساده‌ی بسیار نقش***، به کوشش کاووس حسن‌لی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و مرکز حافظ‌شناسی، صص ۱۲۲-۱۳۸.

خرّمشاهی، بهاءالدّین. (۱۳۸۳). ***حافظ‌نامه***. ۲ جلد. چاپ چهاردهم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

خرّمشاهی، بهاءالدّین.(۱۳۸۴). «***نظری به طنز حافظ***». ذهن و زبان حافظ. چاپ هشتم. تهران: انتشارات ناهید. صص ۲۱۷-۲۳۶.

راستگو، محمّد.(۱۳۷۹). ***ایهام در شعر فارسی***. تهران: نشر سروش.

رزّاز، علی‌اکبر.(۱۳۸۳). ***شرح اشارات حافظ***. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

رکن، محمود.(۱۳۷۵). ***لطف سخن حافظ***. تهران: نشر فؤاد.

سمیعی، احمد.(۱۳۷۲). «کلام و پیام حافظ». ***درباره‌ی حافظ (برگزیده مقاله‌های نشر دانش ۲)***. زیر نظر نصرالله پورجوادی. تهران: نشر دانش. صص ۳۹ – ۹۶ .

سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). ***مکتب‌های ادبی***. ۲ جلد. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات نگاه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۸۵). ***این کیمیای هستی***. به کوشش ولی‌الله درودیان. تبریز: انتشارات آیدین.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۷۹). ***موسیقی شعر***. چاپ ششم. تهران: نشر آگاه.

شمیسا، سیروس.(۱۳۷۵). ***نگاهی تازه به بدیع***. چاپ هشتم. تهران: نشر فردوس.

صلاحی، عمران و بیژن اسدی‌پور.(۱۳۸۳). ***یک لب و هزار خنده***. چاپ دوّم. تهران: انتشارات مروارید.

صدر، رویا. (۱۳۸۱). ***بیست سال با طنز***. تهران: انتشارات هرمس.

فرای، نورتروپ. (۱۳۶۳).***تخیّل فرهیخته***. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

کریچلی، سیمون. (۱۳۸۴). ***در باب طنز***. ترجمه‌ی سهیل سُمّی. تهران: نشر ققنوس.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۴). ***مکتب حافظ (مقدّمه بر حافظ‌شناسی)***. چاپ چهارم. تبریز: انتشارات ستوده.

مظفّری، علیرضا. (۱۳۸۱). ***خیل خیال (بحثی پیرامون زیباشناسی صور خیال شعر حافظ)***. ارومیه: انتشارات دانشگاه ارومیه.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۹). ***«طنز و مزاح در شعر حافظ». هفتاد سخن***. ۴ جلد. تهران: انتشارات توس. صص ۲۶۰ – ۲۶۵ .

هروی، حسینعلی. (۱۳۶۸). ***«تحلیل یک شعر فلسفی از پل والری و سنجش با عرفان حافظ». مقالات حافظ***. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: نشر کتاب‌سرا. صص ۱۹۰ – ۱۹۷.