Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/

Online ISSN:
ISSN: 2821-2371

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

Teymoor Malmir[1]| Arkan Abdollah Mahmood[2]

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,
Tahkomiyeh 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 epic 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).
Publisher: Razi University
DOI: https://doi.org/10.22126/ltip.2023.9583.1186

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/
شاپای الکترونیکی:
ISSN: 2821-2371

نقش انسجام در شناخت و تحلیل استعارهٔ تهکّمیه در غزلیات حافظ

تیمور مالمیر[۱] | ارکان عبدالله محمود[۲]

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

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۳

واژه‌های کلیدی:
انسجام در غزلیات حافظ،
رندی حافظ،
استعارهٔ تهکّمیه،
طنز.

چکیده

مهم‌ترین پیام حافظ و اندیشهٔ ژرف او رندی و مبارزه با ارباب زور و تزویر است. زبان رند هنرمند در مبارزه، دارای دو ویژگی ایهام و طنز است. استعارهٔ تهکّمیه از زمرهٔ ابزار و روش‌های ضروری و مؤثر برای ایجاد طنز است. در این مقاله، برای تبیین اهمیّت دقت در انسجام غزلیات حافظ، به شبکهٔ منظم انتخاب الفاظ و تعابیر و تناسب هندسی آن‌ها در ایجاد استعارهٔ تهکّمیه دقت کرده‌ایم. بسیاری از مواردی که شارحان حافظ به سبب بی‌توجهی به این شیوهٔ حافظ، به عرفانی‌بودن آن حکم کرده‌اند و در تفسیر عرفانی آن موارد کوشیده‌اند براساس دقت در شیوهٔ کاربرد استعارهٔ تهکّمیه مشخص‌می‌شود 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 اثرِ قدرت تبلیغی و اهرم‌های مقدسی که در اختیار آنان هست، امکان مقابله با آنان و هشدار به خلق به‌صورت عادی میسّر نیست شاعر با این روش به نقد مؤثر کردار آنان می‌پردازد.

استناد: مالمیر، تیمور؛ عبدالله محمود، ارکان (۱۴۰۲). نقش انسجام در شناخت و تحلیل استعارهٔ تهکّمیه در غزلیات حافظ. *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، ۴ (۳)، ۱۴۷-۱۶۸.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

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

۱. مقدّمه

زبان مجازی و استعاره درنظرِ سخن‌سرایان و بلاغیون از دیرباز اهمیت زیادی داشت. علاوه‌بر آنان نزد فلاسفه، خطیبان و علمای دین نیز جایگاه ممتازی داشته است. اما در سنّت بلاغی، کاربرد استعاره اساساً وسیله‌ای برای آراستن سخن و زینت‌دادنِ گفتار بود نه افزودن معانی جدید به آنچه گفته می‌شد. شارحان و مفسران نیز به‌تبعِ این اندیشه، هنگام شرح و تفسیر اشعاری که حاوی استعاره باشند، معنای حقیقی را جایگزین کاربردهای استعاری متن می‌کنند. آنچه ریچاردز دربارهٔ مشکل روبه‌روشدن با استعاره از سوی محققان مطرح‌کرده است، همچنان در موردِ تحقیقات حافظ‌شناسی دربارهٔ استعاره صدق می‌کند؛ نظرِ ریچاردز این است که مهارت و تسلط فنی ما از استعاره زیاد است امّا شناخت ما از آن بسیار ناقص و بیش‌ازحدّ ساده‌سازی شده است (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۲۴). پل ریکور با اقتباس از بسیاری از نویسندگان معاصر، تمام پیش‌فرض‌های سنّت بلاغی کهن را موردِتردید قرار می‌دهد و نظریه‌ای متفاوت دربارهٔ استعاره پیشنهاد می‌کند. از نظرِ ریکور، استعاره نه‌تنها صِرف زینت گفتار نیست، بلکه روشی است که معانی جدید از طریق آن واردِ زبان می‌شود (ریکور، ۱۳۸۶: ۸۴). از نظرِ ریکور مهم‌ترین نکتهٔ قابلِ‌توجه در زبان مجازی، وجود «آزادی» در آن است. هر اثر زبانی می‌تواند استعاره‌ای از هرچیز باشد، اما «استعارهٔ خوب استعاره‌ای است که به‌تازگی ابداع شده باشد» (سیمز، ۱۴۰۰: ۸۹)؛ چون بسیاری از تعابیر رایج زبان پیش از اینکه به درجهٔ شیوع و عادت روزمرهٔ اهل زبان برسند، زادهٔ زبان شاعران مبدع و مبتکر بوده‌است، اما براثرِ کثرت کاربرد، مردم اصالت استعاری این نوع تعابیر و کلمات را فراموش‌کرده‌اند؛ «درحالی‌که استعاره‌های جدید مستلزم آفرینش آزادی در زبان‌اند» (همان). دقیقاً به‌سبب همین قدرت استعاره در ایجاد آزادی است که حافظ برای مبارزه با ریاکاری و سوءِاستفاده از دین و عرفان و فروبستگی‌های ایدئولوژیک، به‌صورت گسترده از استعاره استفاده می‌کند. خوانش بسته و تقلیل‌یافتهٔ غزل حافظ تحت‌تأثیر نامنسجم تصورکردنِ آن، دقیقاً نقطهٔ مقابل این ارادهٔ معطوف به آزادی است. یکی از اقداماتی که برخی متعصبان قشری برای جبران انتشار اندیشهٔ حافظ انجام دادند، آن بود که باید ابیات را از یکدیگر فرق داد در نظر اینان «در مقالات حافظ بسیاری از حِکَم ذایقه و نکات فایقه و کلمات حقّه موجود است، لکن در تضاعیف آن خرافات خارج از نطاق شریعت شریفه نیز هست مذاق صحیح آن است که بیتی از بیت دیگر فرق‌داده؛ سم افعی را تریاق نافع نشمرند، نعمت ذوق را احراز و از اسباب خوف الیم احرازنمایند» (حافظ شیرازی، ۱۳۶۷: ۴۶۳).

مهم‌ترین پیام حافظ و اندیشهٔ ژرف او رندی است. شیوهٔ مبارزهٔ حافظ با ارباب زور و تزویر، شیوه‌ای هنرمندانه در مبارزهٔ منفی است. زبان رند هنرمند در مبارزه، دارای دو ویژگی ایهام و طنز است (دادبه، ۱۳۶۷: ۵۳-۵۴). استعارهٔ تهکّمیه از زمرهٔ ابزار و روش‌های ضروری و مؤثر برای ایجاد طنز رند است، اما اگر در بافت غزل و کلیّت شعر لحاظ نشود، یا این نوع تعابیرِ طنزآمیز شناخته نمی‌شود یا در حدّ نازلی تقلیل می‌یابد که ارزش هنری و مؤثری در روش رندی ندارد. بر اثرِ تصور عدم انسجام در خوانش غزلیات حافظ، مواردی هم که محققان از استعارهٔ تهکّمیه بحث کرده‌اند مبتنی بر کاربرد لفظ در یک جمله یا نهایتاً یک بیت است. درحالی‌که اگر به کلیّت غزل توجه کنیم برخی الفاظ و تعابیری که محققان به خوانشی مثبت و احیاناً تفسیر و تأویل عرفانی از آن‌ها روی آورده‌اند با درنظرگرفتنِ کلیّت غزل حاوی طنز و تهکّم 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 استعارهٔ تهکّمیه استفاده کرده است. از این استعاره‌ها غالباً در شرح‌ها و بررسی‌های محققان پیشین یاد نشده است در برخی موارد هم که به‌عنوان استعارهٔ تهکّمیه مطرح شده، فارغ از بافت غزل، در حدّ تعبیری لفظی بوده است و متوجه طنز حافظ نسبت به واعظان، صوفیان و زاهدان نگشته‌اند و بر اثرِ آن، قرائتی مثبت و عرفانی از تعابیر رندانه و طنزآمیز حافظ عرضه کرده‌اند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

رستگار فسایی از نوعی صنعت‌پردازی ادبی با عنوان معنی‌گردانی سخن گفته است و آن را معادل آیرونی (Irony) خوانده است (۱۳۸۰: ۴۱-۴۲). براساس معنا یا جابه‌جایی به چند نوع آیرونی قائل است ولی از میان انواع معنی‌گردانی، بسامد آیرونی کلامی (Verbal Irony) را بیشتر دانسته است که حافظ با آن، «نسبت به شرایط خاص اجتماعی و فرهنگی و مذهبی عصر خود واکنش‌نشان 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، امّا همیشه به یاری قراین و امارات و شواهدی به خوانندهٔ خود می‌فهماند که منظوری کاملاً متفاوت و متضاد با معنی لفظی را اراده کرده است» (همان: ۴۳).

مواردی که از معنی‌گردانی در شعر حافظ نقل کرده‌اند، فارغ از درستی یا نادرستی استنباط ایشان، برابر با استعارهٔ تهکّمیه در بلاغت اسلامی است. مشکل اصلی مقالهٔ مذکور آن است که به بافت غزل و

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

ذاکری به استعارهٔ تهکّمیه در شعر حافظ به‌عنوانِ آرایه‌ای بلاغی برگرفته از قرآن توجه کرده است و آن را از مقولهٔ طنز دانسته است که از جمله ویژگی‌های سبکی حافظ با بسامد زیاد است. مواردی که ذاکری به‌عنوانِ تهکّم مطرح می‌کند، براساس الفاظ مشهور مثل «خواجهٔ عاقل» است، یا با توجیه همراه است چنان‌که در بیت زیر «غیور» را به ضد آن تعبیر می‌کند تا توجیه کند برادران یوسف غیرت نداشتند (۱۳۹۵: ۷۰)

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

درحالی‌که غیرت‌ورزیدنِ برادران یوسف مبتنی بر رشک آنان به یوسف بر اثرِ محبت یعقوب به یوسف بود اما ذاکری، غیرت را در مفهومی محدود و کاملاً امروزی تصور کرده است.

حاتمی، شیوه‌های تهکّم در دیوان حافظ را در چند نوع طبقه‌بندی کرده است؛ از جمله به‌کاربردن صفات مثبت برای شخصیت‌های منفی، مثل اینکه پاک‌دامن یا پاکیزه‌سرشت را در معنایی برعکس یعنی ناپاک و نادان به‌کار برده است، نویسنده مبنای خوانش تهکّم 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 تهکّم است» (حاتمی، ۱۳۹۵: ۹۵). البته این سخن اعتبار روش‌شناسانه ندارد. غیر از اینکه مستلزمِ دَور 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 معیّن وضع شده‌اند، اما ممکن است واژه یا عبارتی در غیر معنای وضع‌شده نیز به‌کار برود. این نوع کاربرد را «استعاره» در معنای عاریت‌گرفتن لفظ یا عبارت (مشخصاً اسم جنس) برای بیان لفظ یا عبارت دیگر (اسم جنسی دیگر) خوانده‌اند (جرجانی، ۱۴۰۴: ۲۲). مطابق این تعریف به دو نوع استعاره قائل شده‌اند: استعارهٔ مصرّحه و استعارهٔ مکنیه. علاوه‌براین، از استعاره‌های تمثیلیّه، تبعیه و تهکّمیه نیز سخن گفته‌اند.

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

جامع به دو گونهٔ وفاقیه و عنادیه استفاده کرده‌اند تا بتوانند استعارهٔ تهکّمیه را به‌عنوانِ نوعی استعارهٔ عنادیه معرفی کنند. رضایی جمکرانی به تبعِ شمیسا، استعارهٔ تهکّمیه را مبتنی بر مجاز به علاقهٔ تضاد می‌داند و قرینهٔ صارفه برای ارادهٔ معنای استعاری را نه لفظ، بلکه همهٔ متن یا شرایطی می‌داند که کلام در آن منعقدمی‌شود (رضایی جمکرانی، ۱۴۰۱: ۲۰۹). «پیشینیان فقط با توجه به اینکه در استعارهٔ تهکّمیه، واژه در معنای قاموسی به‌کار نمی‌رود، به استعاره‌بودنِ آن حکم داده‌اند؛ درحالی‌که این ویژگی شرط کافی برای استعاره‌شدن نیست» (همان: ۲۱۰). اگر با دیدگاه جرجانی به استعاره نگاه‌کنیم که استعاره برمبنای نظم کلام و روابط عناصر جمله و بافت سخن دریافت می‌شود استعاره‌بودنِ نوع تهکّمیه نیز پذیرفتنی می‌شود، اما چون در کتب بلاغی، شباهت را اصل دانسته‌اند برخی محققان به غیراستعاری‌بودن تهکّمیه معتقد شده‌اند.

قدامة بن جعفر در طبقه‌بندی استعاره به دو نوع استعاره قائل است: استعارهٔ فاحش و استعارهٔ نیکو. در استعارهٔ فاحش میان معنای حقیقی و مجازی تناسب وجود ندارد، اما در استعارهٔ نیکو میان معنای حقیقی و مجازی تناسب و هم‌گونی هست. رضایی جمکرانی معتقد است می‌توان استعارهٔ فاحش را همان استعارهٔ تهکّمیه خواند (۱۴۰۱: ۲۵). صفوی براساس تعریف سنتی از استعاره که آن را جایگزین لفظی به جای لفظی دیگر برمبنای شباهت معرفی کرده است، به «عنادیه» به‌عنوان استعاره با تردید نگریسته است. صفوی براساس آنچه در بلاغت اسلامی به استعارهٔ مصرحه معروف شده، یعنی ذکر مشبهٌ‌به (مستعارٌمنه) به جای مشبه (مستعارٌله)، عنادیه (تهکّمیه) را استعاره نمی‌داند، «زیرا این جایگزینی دراصل، برحسب مغایرت صورت پذیرفته است و نه مشابهت» (صفوی، ۱۳۹۷: ۲۴۶). در کتاب *استعاره* نیز همین مسألهٔ مغایرت به جای مشابهت را تکرار کرده است (صفوی، ۱۳۹۶: ۸۷) البته از آنچه در کتب بلاغی تحتِ نام مجاز به علاقهٔ تضاد یادشده سخنی نمی‌گوید.

مجموع دیدگاه‌های صاحب‌نظران در بلاغت اسلامی را می‌توان در سخنان تفتازانی بازدید. تفتازانی، استعاره را به اعتبار امکان یا عدمِ امکان اجتماع طرفین استعاره یعنی مستعارٌله و مستعارٌمنه در یک چیز واحد یعنی جامع به دو نوع طبقه‌بندی می‌کند. اگر اجتماع طرفین استعاره در جامع ممکن باشد آن را استعارهٔ وفاقیه می‌نامد و اگر ممکن نباشد آن را عنادیه می‌نامد. از استعارهٔ عنادیه با دو نام یاد کرده است: تهکّمیه و تملیحیه. از نظرِ تفتازانی این نوع استعاره، در ضدّ 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 به‌منزلهٔ تناسب برای تملیح (به‌واسطهٔ شوخ‌طبعی و بانمکی) یا تهکّم (ریشخند) لحاظ‌کرده است؛

مثل اینکه بشارت را به جای انذار به‌کار ببرند، انذار و ترساندن را در جنس بشارت داخل کرده‌اند. تفتازانی این ادخال را به‌منزلهٔ تهکّم و استهزا شمرده است و وقتی به آدم ترسو (جبان) بگویند شیر برای تملیح و ظرافت (شوخ‌طبعی و بانمکی) (تفتازانی، ۱۴۱۱: ۲۲۶-۲۲۷). به‌نظر می‌رسد در استعارهٔ تهکّمیه این صفت شجاعت به‌صورت 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 معکوس‌می‌سازد؛ مثلاً شیر را در معنای جبان و ترسو به‌صورت استعاری به‌کار می‌برد. از این میان هنر حافظ آن است که این نوع استعاره را توسّع می‌بخشد و استعاره‌هایی به‌کار می‌برد که تازه و نو هستند، اما هنر اصلی حافظ آن است که این استعاره‌های تهکّمیه جدید را متناسب با بافت سخن و مبتنی بر روایت و قصه‌ای به‌کار می‌برد که جنبهٔ «طرح افکنی» آن با کلّیت متن هماهنگ است.

پانتر، تشبیه را مبنای استعاره می‌شمارد (پانتر، ۱۳۹۷: ۱۰-۱۱) اما معتقداست استعاره با ناهمانندی و عدمِ شباهت نیز مرتبط است (همان: ۲۰). از نظرِ وی این عدمِ شباهت برای نشان‌دادن این است که هرگونه تثبیت فهم از جهان سست و ناپایدارست (همان: ۲۰). دید و دریافت پانتر از آنچه در بلاغت اسلامی به استعارهٔ تهکّمیه مربوط است و برمبنای وجه‌شبه 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» (ابودیب، ۱۳۹۰: ۷۶). استرن به دو نوع استعاره قائل است: «استعاره یا بر رابطهٔ تشابه مبتنی است و یا بر روابطی سوای تشابه» (همان: ۷۷).

کمال ابودیب به تحلیل و بررسی دیدگاه جرجانی دربارهٔ طبقه‌بندی استعاره پرداخته است. ابودیب از دیدگاه جرجانی در موردِ اهمیت مختصهٔ غالب استعاره یعنی وجه شباهت یاد کرده است؛ معتقد است مسألهٔ اصلی استعاره در نظر جرجانی نحوهٔ دریافت وجه شباهت است؛ «چگونگی کشف شباهت بدین قرار است که تشبیه‌کنندهٔ (المُشَبِه) 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 مشبهٌبه وجوددارد) را از اندیشهٔ خود دور می‌دارد» (همان: ۹۰).

استرن، استعاره‌های مبتنی‌بر 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: حس‌آمیزی؛ دشنام به‌مثابه نشانهٔ دوستی و مهر؛ استفادهٔ تکریمی یا تحقیری (همان: ۷۹). استعارهٔ تهکّمیه در بلاغت اسلامی را می‌توان مبتنی‌بر تأثیر

ادراکی یا عاطفی تلقی کرد. منتهی برعکس آنچه استرن، «دشنام را به‌مثابه نشانهٔ دوستی و مهر» خوانده، می‌توان استعارهٔ تهکّمیه را با لفظ مثبت نظیر مهر و دوستی، نشانهٔ تحقیر یا دشمنی خواند، اما نوع استفادهٔ تکریمی یا تحقیری می‌تواند همچنان با استعارهٔ تهکّمیه هم‌خوان باشد. مونرو بردزلی، «استعاره را بخشی از برنامهٔ 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 مردهٔ متحرک- بخشی از همین برنامه است و همین‌طور وارونه‌گویی که در آن نویسنده با پس‌گرفتن 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 نظرِ بردزلی، استعاره یکی از نمونه‌های تناقض غیرِمستقیم است (همان: ۹۴). برای تعریف و توصیف مسألهٔ استعارهٔ تهکّمیه باید به تعریف بردزلی به‌خصوص مسألهٔ «تناقض غیرِمستقیم در استعاره» توجه کرد. غیر از تهکّمیهٔ رایج در بلاغت اسلامی باید به مسألهٔ طنزی که در استعاره هست دقت بیشتری کرد؛ مثلاً مواردی در غزلیات حافظ هست که با تعریف استعارهٔ تهکّمیه در بلاغت اسلامی یکسان نیست، اما به‌لحاظ معنایی با آن یکسان است. چنین مواردی را می‌توان براساس تعریف بردزلی مبتنی‌بر تناقض در استعاره تعریف کرد؛ مثل اینکه حافظ برای بیان «شراب» به‌صورت استعاری، تعابیرِ «مردم دیدهٔ روشنایی»، «شمع خلوتگه پارسایی» و «مفتاح مشکل‌گشایی» را به‌کار می‌بَرد:

سلامی چو بوی خوش آشنایی — بدان مردم دیدهٔ روشنایی
درودی چو نور دل پارسایان — بدان شمع خلوتگه پارسایی
نمی‌بینم از همدمان هیچ بر جای — دلم خون 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 ریاآلود نیازمند شمع و چراغ است و البته شمع محفل ریایی او شراب است. دقت در تعابیر 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 زاهدِ خلوت‌نشین، از عناصر و پدیده‌هایی استفاده می‌کند که وردِ زبان صوفی است، اما نکتهٔ طنزآمیز این تعابیر حافظ در تناقض و ناسازگاری شراب با مقام و موقعیت و گفتار ظاهری صوفی است.

شارحان حافظ هنگام روبه‌روشدن با تعابیری نظیر ابیات فوق، معنای آشنا و رایج کلمات را فارغ از بافتی که این کلمات در آن به‌کار 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 به‌کار رفته تأکید می‌کند. «خواننده یا شنونده باید هربار که کلمه را می‌بیند معنای آن را برمبنای بافتاری که کلمه در آن به‌کار رفته حدس بزند. تعریف‌های لغت‌نامه‌ای صرفاً دامنهٔ معنایی کلمه را به‌طورکلی 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 استعارهٔ تهکّمیه مفید است. یک کلمه که در جایی دیگر معنایی مشخص دارد در متن به‌گونه‌ای به‌کار رفته و در بافتی معنا پیدا کرده که با معنای مشخص و گذشتهٔ خود کاملاً متفاوت است. «پیر مناجات» در بیت زیر در همان معنای اصلی خود به‌کار رفته یعنی پیری که اهل دعا و مناجات است، اما نحوهٔ به‌کارگیری آن در بافت کلام دلالت بر طنز نسبت به اوست. برای اینکه ریاکاری پیر صوفی را نشان دهد چنگ صبح را با جام صبوحی به‌کار برده تا معنای مناجات را تغییر دهد و آن را تعبیری از موسیقی بسازد؛ درحالی‌که موسیقی از نظرِ پیر حرام است:

تا همه خلوتیان جام صبوحی گیرند چنگ صبحی به در پیر مناجات بریم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵۷)

یا در بیتی دیگر «چشمهٔ حکمت» به‌گونه‌ای به‌کار رفته که با مفهوم رایج و مشهور آن متفاوت است:

حافظ از چشمهٔ حکمت به کف آور جامی بو که از لوح دلت نقش جهالت برود

(همان: ۱۵۱)

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

مهم‌ترین مسأله‌ای که در توضیح استعارهٔ تهکّمیه در شعر حافظ باید در نظر داشت این است که به

شبکهٔ منظم انتخاب الفاظ و تعابیر و تناسب هندسی آن‌ها باید دقت کرد. «نان حلال» در بیت زیر در معنای تهکّمی به‌کار 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 چنان‌که می‌فرماید: «**وَ سَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَاباً طَهُوراً**» (سورهٔ انسان، آیهٔ ۲۱). توصیف نان شیخ و زاهد با تعبیر «نان حلال» متناسب با آب حرام و روز بازخواست است که مفهوم تهکّمی می‌یابد؛ یعنی با طنز به شیخ می‌گوید لقمه‌ای که به‌دست آورده‌ای همچنان تا قیامت حرام است.

در برخی موارد توضیح شارحان دربارهٔ تعابیر حافظ در کلیّت آن درست است، اما از کیفیت طنز و تهکّم سخن شاعر اطلاعی به‌دست نمی‌دهند؛ مثل آنچه دربارهٔ «کشتی نوح» در بیت زیر نوشته‌اند:

حافظ از دست مده دولت این کشتی ور نه 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 به‌کار گرفته است تا بگوید صوفیان برای نجات خود به شراب پناه برده‌اند.آن‌ها که سرِحال و سرخوش هستند سوار کشتی نوح شده‌اند. کشتی نوح برای نجات افراد از طوفان و غرق‌شدن 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 به‌صورت استعارهٔ تهکّمیه از جام شراب به‌کاربرده است.

در برخی تعابیر علاوه‌بر سخن حافظ لازم است به سابقهٔ کاربرد آن در سخن دیگران مخصوصاً هم‌عصران وی توجه کرد. ترکیبِ «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 نظیرِ 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: ۹۹،۷۹، ۱۲۵). در شعر حافظ نیز تعبیر «یاران طریقت» خطاب به کسانی که پیر آنان از مسجد به میخانه آمده است غیرِعادی است، به‌خصوص قیدِ «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) به‌سبب 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 درحالی‌که طنزی قوی در نقد صوفیان است

٤. بحث و بررسی

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

٤-۱. غزل اول

گر چه بر واعظِ شهر این سخن آسان نشود — تا ریا وَرزَد و سالوس مسلمان نشود
رندی آموز و کَرَم کُن که نه چندان هنر است — حَیَوانی که ننوشد مِی و انسان نشود
گوهرِ پاک بِباید که شود قابلِ فیض — ر نه هر سنگ و گِلی، لؤلؤ و مرجان نشود
اسمِ اعظم بِکُنَد کارِ خود ای دل، خوش باش — که به تَلبیس و حِیَل، دیو مسلمان نشود
عشق می‌ورزم و امّید که این فَنّ شریف — چون هنرهایِ دگر موجب حِرمان نشود
دوش می‌گفت که فردا بدهم کامِ دلت — سببی ساز خدایا که پشیمان نشود
حُسنِ خُلقی ز خدا می‌طلبم خویِ تو را — تا دگر خاطرِ ما از تو پریشان نشود
ذره را تا نَبُوَد همّتِ عالی حافظ — طالبِ چشمهٔ خورشیدِ درخشان نشود

(حافظ‌شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۵۴)

مهم‌ترین کار و هنر واعظان پنددادن است. شاعر، واعظ شهر را ناباب یافته است برای مبارزه با او به شیوهٔ 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 بپردازد چون وعظ واعظ برای

آن است که چنان «بشود» که او می‌خواهد. ازاین‌روی، تعبیر «نشود» هم انکار واعظ می‌کند هم او را وعظ می‌نماید تا نشان دهد کسی که نیازمند وعظ است، لیاقت وعظ‌کردن و پنددادن به دیگران را ندارد. بیت اول بیان این نکته است که وعظ‌دادنِ واعظ دشوار است و گوش او بدهکار نیست. او خودش محتاج وعظ است. ادعای واعظ آن است که می نمی‌نوشد و...، حافظ می‌گوید این عمل و ادعا نتیجهٔ مطلوب به بار نیاورده است. رندی و کرم کن تا آدم باشی اگرنه کارهای تو «هنر» نیست. واژهٔ هنر در این بیت به معنی بی‌هنری به‌صورت استعارهٔ تهکّمیه به‌کار 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 تنزّل‌کرده است. در بیت سوم نیز سخن از پندناپذیری واعظ است، اما این پندناپذیری را به‌صورت استعارهٔ تهکّمیه بر اثرِ 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. درعین‌حال، بیان آنکه نیرنگ واعظ ریاکار تأثیری در ما ندارد. «هنرهای موجب حرمان» بیان همان نکتهٔ بیت دوم است. «هنرهای دیگر» نیز استعاره تهکّمیه از ریاکاری و سالوس واعظ است.

معنای ثانوی بیت ششم دلالت برعدم 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 بدخُلقی مخاطب (واعظ). البته بدخُلقی مساوی با بی‌ایمانی است و دین همان نیکوخویی است؛ همان‌که در کتاب‌های اخلاقی از جملهِ در کتاب *درة التاج* بر آن تأکید شده است (قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۶۹: ۲۳). از مباحث مطرح‌شده دربارهٔ اخلاق مسألهٔ قابلِ تغییر و تبدیل بودنِ آن است؛ حتی قطب‌الدین شیرازی برای تبیین قابلیتِ تغییر در اخلاق، به تغییر اخلاق بهایم و وحوش استناد می‌کند (همان: ۲۵). بنابراین، اگر چند بار در این غزل، از عدمِ تغییر در اخلاق واعظ سخن می‌گوید بیانگر نوعی نومیدی مبتنی‌بر آیهٔ شریفهٔ «خَتَمَ اللّهُ عَلی قُلُوبِهِمْ وَ عَلی سَمْعِهِمْ وَ عَلی أَبْصارِهِمْ غِشاوَةٌ» (سورهٔ بقره، آیهٔ ۷) است تا با طنز و تهکّم، 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.

٤-۲. غزل دوم

صوفی بیا که آینه صافی است جام را تا بنگری صفای می لعل فام را
راز درون پرده ز رندان مست پرس کاین حال نیست زاهد عالی مقام را
عنقا شکار کس نشود دام بازچین کانجا همیشه باد به دست است دام را
در بزم دور یک دو قدح درکش و برو یعنی طمع مدار وصال دوام را
ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز پیرانه‌سر مکن هنری ننگ و نام را
در عیش نقد کوش که چون آبخور آدم بهشت روضهٔ دارالسلام را
ما را بر آستان تو بس حق خدمت است ای خواجه بازبین به ترحّم غلام را
حافظ مرید جام می است ای صبا برو وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

(حافظ‌شیرازی، ۱۳۹۰: ۶-۷)

«بیا» در بیت اول به معنی مطمئن باش است و اینکه که جام شراب مثل یک آینه صاف است. می‌توانی در جام خودت را ببینی. گویی در جواب دعوت و ادعای صوفی سروده شده است؛ صوفی داعیهٔ صفا و پاکی و دست‌یافتن به مقصود دارد؛ خطاب به او با تهکّم می‌گوید ناصاف هستی برای یقین‌یافتن در آینهٔ جام بنگر! در بیت دوم با اثبات نادانی برای زاهد با استعارهٔ تهکّمیه، او را «عالی‌مقام» خوانده است. به این استعاره در تحقیقات حافظ‌شناسی اشاره کرده‌اند و ما آن مطالب را تکرار نمی‌کنیم. در بیت سوم صوفی یا زاهد را نه اهل ترک نعمت‌ها بلکه صیادی معرفی می‌کند که قصد فریب دیگران دارد؛ می‌گوید دام خودت را جمع کن تو نمی‌توانی 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 می‌کند.

در بیت پنجم، نسبت به ادعای زاهد برای عبادت و زهد با طنز سخن می‌گوید که آدم در جوانی کار نشاط‌آور انجام می‌دهد، اما هنگام پیری ایام عبادت و پرهیزکاری است تا بگوید زاهد سَرِ پیری عشرت می‌کند. تعبیر «ای دل» نیز به‌صورت استعارهٔ تهکّمیه در مفهوم «ای بیچاره»، طنزی است به زاهد که عمرت گذشت و نتوانستی از زندگی بهره‌ای ببری الان که پیر شده‌ای این هنرنمایی چیست؟ یعنی سَرِ پیری عشق ورزیدن بی‌هنری است و باعث آبروریزی می‌شود. مصرع دوم در نسخه‌ها دو ضبط دارد: یکی به‌صورت «پیرانه‌سر مکن هنری ننگ و نام را» و دیگری به‌صورت «پیرانه‌سر بکن هنری ننگ و نام را». ضبط «بکن هنری» بهتر است؛ یعنی با طنز به زاهد می‌گوید سَرِ پیری تلاش کن کاری کنی تا

آبروی خودت را حفظ کنی. شاعر به این شیوهٔ تهکّمی، بی‌هنری زاهد را اثبات می‌کند. 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 استعارهٔ تهکّمیه «خواجه» می‌خواند. «حق خدمت» نیز استعارهٔ تهکّمیه 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 (مالمیر، ۱۳۹۶: ۱۷۶-۱۷۷). می‌گوید ما مرید صوفی نمی‌شویم، بلکه مرید کسی می‌شویم که راز آشکار می‌کند مرید جام می که کدورت صوفی و نیرنگ او را نشان می‌دهد. اگر شیخ خام هم باشد که در بعضی نسخه‌ها هست باز هم استعاره از شراب است؛ یعنی شراب خام ما از شیخ شما بهتر است.

٤-۳. 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 غیبم چه مژده‌ها دادست
که ای بلندنظر شاهباز سدره‌نشین — نشیمن تو نه این کنج محنت‌آبادست
ترا ز کنگرهٔ عرش می‌زنند 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 لطیفهٔ عشقم ز رهروی یادست
رضا به داده بده وز جبین گره‌بگشای — که بر من و تو در اختیار نگشادست
مجو درستی عهد از جهان سست نهاد — که این عجوز عروس هزاردامادست
نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل — بنال بلبل بی‌دل که جای فریادست
حسد چه می‌بری ای سست‌نظم بر حافظ — قبول خاطر و لطف سخن خدادادست

(حافظ‌شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۷)

مخاطب این غزل اهل زهد و مدعی پرهیزگاری است. راوی به مخاطب می‌گوید تو دروغگو هستی چون فقط اهل امل و هوس هستی نه عمل. در بیت‌ها از تعابیری استفاده می‌کند که آن تعابیر را غالباً اهل زهد به‌کار می‌برند. حافظ با این روش می‌خواهد زاهد را موردِ طنز قرار بدهد. بسیاری از

بیت‌ها حاوی طنزی به آن مدعی است. وی را در قالب استعارهٔ تهکّمیه با تعابیر بلندنظر، شاهباز سدره‌نشین و اهل کنگرهٔ 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 غیرِواقعی و ریاکارانه‌بودن شیوهٔ زاهدان در دعوت به ترک دنیا و نعمت‌های آن را نشان بدهد. به کمک ردیف اسنادی، موارد ناپسند را برای طردکردن به زاهدان نسبت می‌دهد و به تأیید شیوهٔ متضاد با زاهدان می‌پردازد؛ با این روش، در دعوت به ترک واقعی مظاهر دنیا اصرار می‌ورزد. خصوصاً زاهدان و اهل نصیحت را از دل‌بستن به دنیا پرهیز می‌دهد. این اصرار خود را علاوه بر گفتار، در عمل نیز نشان داده است. شیوهٔ رندانهٔ 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 نازل‌شدن سروش عالم غیب در میخانه یاد کرده است. در گفتار نیز ضمن دعوت به اغتنام فرصت، در بیت اول از سستی قصر آرزو یا امل یاد کرده تا نشان دهد ترک شادی و غم‌خوردن برخی افراد، مبتنی بر آرزو و نوعی تجارت نسیه است، اگر هم چیزی از نعمت‌های دنیا را ترک می‌کنند برای کسب نعمت‌های بهتر است؛ چنین شیوه و کرداری، عین دربندبودن است، بدین سبب پند می‌دهد تا چنین شیوه‌ای را ترک کنند. دنیا را با تعابیر هنری «کنج محنت‌آباد»، «دامگه»، «عجوز هزار داماد» یا با صفت «سست‌نهاد» بی‌ارزش نشان داده و انسان را از دل‌بستن 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 «کنگرهٔ عرش» آن را نیک و مطلوب نشان داده است. بیت‌های اول و دوم گواه آن است که می‌خواهد کسی را از دل‌بستن به دنیا بازبدارد. 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، نتیجهٔ 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 لطیفهٔ 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 سرودنِ 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.

٤-٤. غزل چهارم

دیدی 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 عزّت صید حرم نداشت
بر من جفا ز بخت من آمد وگرنه یار — حاشا که رسم لطف و طریق کرم نداشت
با این همه هر آن که نه‌خواری‌کشید از او — هرجا 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 ببر تو گوی فصاحت که مدّعی — هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت

(حافظ‌شیرازی، ۱۳۹۰: ۵۴-۵۵)

برخی عبارت‌های 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 واژهٔ «یار» از او یاد می‌شود، روشن است که از نوع استعارهٔ تهکمیه 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 به‌گونه‌ای نیست که متناقض باشد، بلکه حاوی طنز است. خصوصاً باید به کاربرد واژهٔ «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 به‌گونه‌ای 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 هرکس به حریم درگاه او راه نیافت هر چه وادی ببرّد 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 هویّت 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، روشن‌می‌شود 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 می دریافته‌ایم. در بیت ششم البته اشاره‌کرده به اینکه برخی افراد (راهروان) به محتسب معتقد هستند، سبب اعتقادشان را راه‌نیافتن به حریم او شمرده وگرنه هرکه راه بیابد متوجه دغل و دروغ او می‌شود. وی به‌سبب عدمِ 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.

٤-۵. 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 می گلگون 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)

خرّمشاهی معتقد است سه بیت اول حاوی اندیشهٔ جبری است (۱۳۶۷: ۱۰۷۴) منتهی ابیات دیگر نیز به‌نظر 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 آیینه 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 ملمّع بشوید. همین سخن موجب شده این غزل ساختار رندانه بیابد؛ بدین‌صورت که منتقدی چون شاعر برای آشکارکردن وضعیت ریاکاری خرقه‌پوشان و صاحب‌دلقان، ضمن پوشیدن خرقه به می گلگون 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 جملهٔ «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 چمن‌آرا 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 استعارهٔ تهکّمیه از «دشمنان» است و بیانگر دشمنی. بدین سبب است که می‌گوید «عیب من بیدل حیران نکنید»، چون دوست اساساً عیب دوست را نمی‌بیند عیب‌بین دشمن است همان‌گونه که سعدی گفته است:

چشم بداندیش که برکنده باد　　عیب نماید هنرش در نظر
گر هنری داری و هفتاد عیب　　دوست نبیند بجز آن یک هنر

(سعدی، ۱۳۷۶: ۳۴۶-۳۴۷)

در این حالت، تعبیر «صاحب‌نظر» نیز طنزآمیز و تهکّمی است؛ یعنی شما صاحب‌نظر نیستید. در بیت پنجم از عدم صاحب‌نظری مدعیان نشانه و مثالی نقل کرده است که می‌گوید شما حکم به ظاهر می‌کنید چون اجتماع دلق ملمع و می گلگون را ضد و نقیض هم می‌پندارید و آن را عیب می‌شمارید؛ حال آنکه غافل هستید که خاصیت این می شستن رنگ ریا از این دلق ملمع است؛ مثلِ

صوفی از پرتو می راز نهانی دانست　　گوهر هرکس از این لعل توانی دانست

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۳۴)

درعین‌حال، مفهوم عدمِ صاحب‌نظری طرف خطاب خود را نشان داده است که با این همه رنگ و درخشش همچنان نمی‌بیند و گمان می‌کند که دیگران نمی‌بینند، اما روشن است که این دو متناقض را در درون خویش جمع کرده است؛ یعنی صوفی هم خرقه به تن دارد هم شراب می‌نوشد، ریا می‌کند، اما غافل است که شراب ضد ریاست و ریاکاری صوفی را عیان می‌سازد.

٤-٦. غزل ششم

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی — می‌خواند دوش درس مقامات معنوی
یعنی بیا که آتش موسی نمود گل — تا از درخت نکتهٔ توحید بشنوی
مرغان باغ قافیه‌سنجند و بذله‌گوی — تا خواجه می خورد به غزل‌های پهلوی
جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد — زنهار دل‌مبند بر اسباب دنیوی
این قصهٔ عجب شنو از بخت واژگون — ما را بکشت یار به انفاس عیسوی
خوش وقت بوریا و گداییّ و خواب امن — کاین عیش نیست درخور اورنگ خسروی
چشمت به غمزه خانهٔ مردم خراب کرد — مخموریت مباد که خوش مست می‌روی
دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر — کای نور چشم من بجز از کشته ندروی
ساقی مگر وظیفهٔ حافظ زیاده داد — کآشفته گشت طرهٔ دستار مولوی

(حافظ شیرازی، ١٣٩٠: ٣٤٥)

استعلامی براثرِ تصور عدمِ انسجام، دربارهٔ این غزل می‌نویسد: «با مضامین و تعبیرهای عارفانه آغاز می‌شود، اما در این حال‌وهوا ادامه نمی‌یابد. از بیت سوم به بعد، سخن حافظ گاه عاشقانه، گاه رندانه و گاه پند و اندرز است» (استعلامی، ١٣٨٦: ١٢٢٤). ایشان تصور می‌کنند، حافظ این اشعار را دربارهٔ 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 سرِ شوخی دارد: ای وای شراب زیاد خوردم و پریشان‌گویی کردم» (همان: ١٢٢٦). این اظهارِنظر استعلامی ناشی از عدمِ اطلاع ایشان از طرح روایی غزل حافظ است. این غزل روایت زاهدی را طرح می‌کند که همهٔ عناصر عرفانی را برای خوشی و عشرت خودش به‌کار گرفته است. شاعر این عناصر عرفانی را بر زبان بلبل و درخت و طبیعت قرارداده تا از زبان مرغان و طبیعت، نیرنگ این زاهد را نشان بدهد.

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

در متون قدیم به‌کار رفته است، همچنین «صورت وصفی پهلوی در اشعار و متون قدیم برای نشان‌دادن 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 نپخته 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 حرام‌می‌پندارد و مدعی ایمان و درس مقامات معنوی است. شاعر برای یادآوری ادعاهای او اشاره می‌کند که آواز بلبل همان «درس مقامات معنوی» موردِ 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 به‌صورت تهکمّیه است تا نشان دهد زاهد مثل خواجگان رفتار می‌کند و «نادرویش» است. با طنز و به‌صورت استعارهٔ تهکّمیه متناسب با وضعیتی که زاهد دارد آتش موسی را به جای شراب به‌کار 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 موردِ ادعای صوفی هدایت می‌کند. نکتهٔ توحید صوفی و درویش ریاکار، نوشیدن شراب است. در بیت پنجم مخاطب غزل مدعی مرده زنده‌کردن است؛ یعنی انفاس عیسوی دارد و این قصه‌ای عجیبی است. از بخت وارونهٔ ما اکنون عزرائیل شده است و موجب مرگ می‌شود. «یار» نیز در این غزل به‌صورت استعارهٔ تهکّمیه به معنی دشمن به‌کار رفته است.

۵. نتیجه‌گیری

شیوهٔ استفادهٔ حافظ از استعارهٔ تهکمیه نشان‌دهندهٔ انسجام در غزلیات اوست و یکی از عواملی که موجب شده حافظ به گفتهٔ 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 گونهٔ استعارهٔ تهکّمیه است. بسیاری از مواردی که شارحان حافظ به سبب عدمِ‌توجه به این شیوهٔ حافظ، به عرفانی‌بودن آن حکم کرده‌اند و در تفسیر عرفانی آن موارد کوشیده‌اند براساس دقت در شیوهٔ کاربرد استعارهٔ تهکّمیهٔ 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 اثرِ قدرت تبلیغی و اهرم‌های مقدسی که در اختیار آنان هست، امکان مقابله با آنان و هشدار به خلق به‌صورت عادی میسّر نیست، شاعر با این روش به نقد مؤثر کردار آنان می‌پردازد. همچنین در این استعاره‌های تهکّمی از زبان و بیان و عناصری استفاده می‌کند که خود آن‌ها برای بیان ادعاهایشان به‌کار می‌گیرند، تا بتواند بهتر و مؤثرتر آنان را نقد کند و برای دیگر مخاطبان نیز آشنا باشند و فریب اعمال فریبندهٔ ریاکاران را نخورند.

نکتهٔ مهمی که بررسی استعارهٔ تهکمیه 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 جدّی تلقی کنند و از ارزش سخن حافظ در نقد رفتار متظاهران و ریاکاران کاسته شود.

منابع

قرآن کریم

ابودیب، کمال (۱۳۹۰)، «طبقه‌بندی استعارهٔ جرجانی با اشارهٔ خاص به طبقه‌بندی استعارهٔ ارسطو»، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، *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، ترجمهٔ محمدمهدی مقیمی‌زاده، 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*، به‌کوشش محمّد رشید رضا، قم: منشورات الرضی.

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

حاتمی، حافظ (۱۳۹۵)، «زاهد عالی‌مقام (صنعت تهکّم در شعر حافظ)»، *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، س۴، ش۱۶، ۹۱-۱۰۱.

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

حافظ‌شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰)، *دیوان*، تصحیح قزوینی و غنی، چاپ دهم، تهران: زوّار.

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

خرّمشاهی، 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*، س۵، ش۸، ۵۲-۵۵.

ذاکری، احمد (۱۳۹۵)، «بررسی استعارهٔ تهکّمیّه در غزلیات حافظ»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، س۵، ش ۱۰، ۶۱-۷۲.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰)، «شعر رندانه و معنی‌گردانی‌های حافظ»، *نامهٔ انجمن*، س۱، ش۲، ۳۹-۶۳.

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

ریچاردز، آی. ا (۱۳۸۲)، *فلسفهٔ بلاغت*، ترجمهٔ علی‌محمّدی آسیابادی، چاپ اول، تهران: قطره.

ریکور، پل (۱۳۸۶)، «استعاره و ایجاد معانی جدید در زبان»، *معرفت*، س۱۶، ش ۱۲۰، ۸۱-۹۴.

سعدی، مشرف الدین مصلح بن عبدالله (۱۳۷۶)، *گلستان*، شرح و توضیح خلیل خطیب‌رهبر، چاپ ۱۱، تهران: صفی‌علیشاه.

سیمز، کارل (۱۴۰۰)، *پل ریکور*، ترجمهٔ 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، نظام الدین (۱۳۷۴)، *اخلاق‌الاشراف*، تصحیح علی‌اصغر حلبی، چاپ اول، تهران: اساطیر.

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

مالمیر، تیمور (۱۳۹۰)، «تصحیح و تبیین برخی دشواری‌های متون کهن براساس گویش لری»، *ادب پژوهی*، س۶، ش ۲۰، ۳۳-۵۲.

مالمیر، تیمور (۱۳۹۶)، «کارکرد استعاره‌های طنزآمیز شراب در غزلیات حافظ»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، س۶، ش۲، 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 ol-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-Nāmeh (A selective 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 Texts", *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). Akhlāgh-ol Ashrāf, 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). *Dorratotāj*, 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.