Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/
Online ISSN:
ISSN: 2821-2371

Literary and linguistic satires in Hafez's poems

Ghahreman Shiri [1]

1. Full Professor of Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities Hamedan, Buali Sina University, Iran. E-mail: ghahreman.shiri@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 03 February 2023
Received in revised form: 16 April 2023
Accepted: 22 April 2023

Keywords:
Hafez,
Satire,
Literary humor,
Linguistic humor,
Theatrical humor.

ABSTRACT

A quantity of innovations in Hafez's poems have apparently carried the same features that exist in the poems of a number of other poets. However, since Hafez integrates such characteristics through concentration and decisiveness, strength and richness, and a brief and accumulated volume, their manifestation and glory in his poems is a revelation of more brilliance. It is on this basis that it can be said that the most literary poetic verses and the most meaningful linguistic statements, as well as the most artistic literary, situational, linguistic and even dramatic satires, should be found in Hafez's poems. Hafez's sensitivity to the behavior of political and cultural figures has made him fascinated by situational humor. The attraction of this interest has caused some of the literary satires to be used by him due to the double literary-situational function. Some types of literary humor that are the representation of situational humor include: parables and similes, metaphors and symbols, descriptions and adjectives, exaggeration and hyperbole, and even a part of amphiboly and taxis.

Cite this article: Shiri, Gh. (2024). Literary and linguistic satires in Hafez's poems. *Research of Literary Texts in Iraqi Career*, 4 (4), 117-144.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: https://doi.org/10.22126/ltip.2023.2883

Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/
Online ISSN:
ISSN: 2821-2371

Extended Abstract

Introduction:

The chaotic situation of Hafez's era is comparable to the collapse of the Ilkhanate and the empowerment of local governments in different cities of Iran, including Fars and Isfahan, Yazd and Kerman, and the constant conflicts between them. The connection of these events with the uprising of "Timur Gorkani" and the beginning of his conquests, a very shaky and unstable market chaos dominates the livelihood, social and political situation of Iranian cities. This chaotic situation should be placed next to the efforts that aim to combat the dispersion and displacement of people and their thought, culture and literature in the patriarchal era and gather them in some city centers. It is the reflection of this situation that has shown its objective appearance in Hafez's poetry in the form of protest, criticism, satire, metaphor, and dispersal, and the combination of different cultures and subcultures, and thematic diversity and semantic interpretation. It is from this point of view that the statement of Professor Shamisa which declares; "Hafez's poetry is mystical and romantic on the horizontal axis, but on the vertical axis, it is praise and refers to a historical event" seems to be somewhat true (Shamisa, 1997: 16).

Four types of music are predominant in Hafez's poetry: external music with the most pleasant weights, side music with the best rhymes and avoiding nominal rhymes and long lines, internal music with all kinds of phonetic harmonies that Hafez is the undisputed master of, and Spiritual music by choosing expressions close to spoken language and synonyms and antonyms and nationalities and types of special uses of language that naturally make the language musical. A major part of Hafez's efforts in improving the quality of words is spent on choosing and arranging words in the best possible ways to achieve different types of poetic songs. The other part is digging into the network of semantic connections between words and discovering the best meaningful lexical fits and using two / three-meaning metaphors and multi-meaning metaphors in some appropriate situations, and most importantly bringing some of the allusive, historical, mythological and natural metaphors closer to symbols. which have a lot of interpretability, in such a way that it does not cause a disturbance in the transmission of concepts. Hafez is always obsessively careful that his sensitivity to the nature, form, and structure of words and propositions never distracts him from the content and intellectual content. Because, according to Masoud Khayyam, he is "the king of form and meaning". Based on this, if we judge about Shaar Hafez based on Jacobson's communication theory, in addition to giving centrality to the language itself, he also gives great importance to the subject and the audience, and as if the formalists' sensitivities to the form, and the romanticists' sensitivities to the speaker, and It advances phenomenologists to the audience and Marxists to the content in parallel with each other; It means a combination of literary, emotional, persuasive and sympathetic role in verbal communication. Part of the surprise and humor in Hafez's speech is also a product of this kind of miraculous speech, which has various aspects of a complete and perfect speech, and there is no deficiency in it in terms of language, literature, and content. Everything that is at the peak of perfection is stunning, surprising, and admirable; and disturbing the balance in situations. And the lack of balance, and the creation of conflict, are

Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/
Online ISSN:
ISSN: 2821-2371

among the rules that create situational humor. Sometimes too much simplicity causes astonishment and surprise; Like when the weight of his poems is like flowing water and it follows the structure of natural sentences in the language

It wouldn't be considered as an exaggeration if it is claimed that the most artistic literary satires should be found in Hafez's poems. Followed by that, the most artistic Persian poems are in Hafez's court. From time to time, he makes use of multiple literary arts to make a claim, which can rarely be found in other poets. The compatibility of Solomon, the government and the wind, and the allusion to the story of Solomon, and the likeness of himself to Solomon, and then, the ironic and humorous use of the relationship between Solomon and the wind in the sense of being empty-handed and deprived of a lover. And the contrast between becoming Solomon from the power of love and holding the wind because of separation. Furthermore, the sonnet: "O holy witness who wears your veil", has several humorous verses such as those related to the attribution of drunkenness to wine; consideration of the lover's smile as a right decision, not hearing moans and screams due to the loudness of the beloved, head of water and mirage, and being spoiled by blame. The sonnet saying; "in order to make my life weak", carries a dramatic, narrative, and metaphorical humor, due to the fact that it has presented a kind of cartoon movie about the relationship between flowers. From this sonnet, some verses which carry the meaning of delay, and the semantic connection of the second and first stanza being done by intermediaries, the technique of semantic delay and multiplicity of meanings in Hafez's poetry can be reached. Precisely, it leaves the audience's open and provides them with the freedom of having multiple interpretations of the verse concept. The verse "To a charisma that Narcissus sold himself / He deceived your eyes and caused a hundred temptations in the world", which attributes "self-dealing" to Narcissus is firstly providing a humorous claim and secondly, the connection of the lover's eyes that is apparently likened to Narcissus's hangover. This is basically ironic, because it says that you are more self-dealing than Narcissus. The stanza; "The water threw a fire on you in purple", has a paradox bearing in mind that he has considered water to be incendiary and that water is, of course, the sweat caused by drinking wine, which apparently causes heat and irritation in the face. It is the heat that ignites nature's fiery flower (e.g. purple), and with this claim, it involves an exaggeration that becomes a source of humor and being humorous. In this sonnet, the behavior of Banafsheh, Saba, and Seman, who show human movements, is similar to dramatic stories, and its visualization causes humor. In the following, the expression: "Washing clothes with the water of Lal's water" is a type of inversion, and the attribution of this action to the fate and destiny of the eternal, has caused laughter and humor in the verse.

Keywords: Hafez, satire, literary humor, linguistic humor, theatrical humor.

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

طنزهای ادبی و زبانی در اشعار حافظ

قهرمان شیری [۱]

۱. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: ghahreman.shiri@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۰۲

واژه‌های کلیدی:
حافظ،
طنز،
طنز ادبی،
طنز زبانی،
طنز نمایشی.

چکیده

بخشی از نوآوری‌های موجود در اشعار حافظ در ظاهر همان ویژگی‌هایی است که در اشعار برخی از شاعران دیگر نیز وجود دارد، اما چون حافظ این خصوصیات را با غلظت و قاطعیت، قوت و غنا و حجمی متراکم و مختصر به‌کار می‌گیرد، جلوه و جلال آن‌ها در اشعار او از درخشش بیش‌تری برخوردار است. بر این اساس است که می‌توان گفت ادبی‌ترین ابیات شعری و پرمعناترین گزاره‌های زبانی و نیز هنرمندانه‌ترین طنزهای ادبی و موقعیتی و زبانی و حتی نمایشی را باید در دیوان حافظ جستجو کرد. حساسیت حافظ به رفتار شخصیت‌های سیاسی و فرهنگی، او را مجذوب طنزهای موقعیتی کرده است. جاذبه‌های این علاقه باعث شده است که پاره‌ای از طنزهای ادبی نیز به‌دلیل کارکرد دوگانهٔ ادبی –موقعیتی به‌وسیلهٔ او به‌کار گرفته شوند. برخی از انواع طنزهای ادبی که گاه جنبه‌هایی از طنز موقعیتی نیز در آن‌ها وجود دارد عبارت‌اند از: تمثیل‌ها و تشبیهات، استعاره‌ها و نمادها، توصیف‌ها و صفت‌ها، اغراق و مبالغه و حتی پاره‌ای از ایهام‌های تناسب.

استناد: شیری، قهرمان (۱۴۰۲). طنزهای ادبی و زبانی در اشعار حافظ. *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*، ۴ (۴)، ۱۱۷-۱۴۴.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22126/ltip.2023.2883

۱. مقدّمه

اوضاع درهم و آشفتهٔ عصر حافظ، مقارن است با فروپاشی ایلخانان و به قدرت رسیدن حکومت‌های محلی در شهرهای مختلف ایران از جمله فارس و اصفهان و یزد و کرمان و درگیری‌های مداوم بین آنان. اتصال این وقایع به قیام تیمور گورکانی و آغاز کشورگشایی‌های او، آشفته‌بازاری بسیار متزلزل و بی‌ثبات بر وضعیت معیشتی و اجتماعی و سیاسی شهرهای ایران حاکم می‌کند. این وضعیت درهم و برهم را باید در کنار تلاش‌هایی قرار داد که هدف آن نبرد با پراکندگی و آوارگی اهل فکر و فرهنگ و ادب در عصر ایلخانی و گرد آوردن آن‌ها در برخی مراکز شهرها است. بازتاب این اوضاع است که نمود عینی خود را در شعر حافظ به‌صورت اعتراض و انتقاد و طنز و طیبت و استعاره و پراکنده‌گویی و ترکیب فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌های مختلف و تنوّع موضوعی و تأویل معنایی به نمایش گذاشته است. از این منظر است که این گفتهٔ استاد شمیسا تا حدودی درست به نظر می‌رسد که شعر حافظ در محور افقی، عرفانی و عاشقانه است، اما در محور عمودی، مدحی است و به یک واقعهٔ تاریخی اشاره دارد (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۶).

ابواسحاق اینجو یکی از آن پادشاهان مطلوب محلی است که ممدوح عبید زاکانی و خواجوی کرمانی است و حافظ بیش‌ترین ارادت را به او دارد. دربارهٔ این پادشاه ـ که دو صفت شاهی و شیخی را به‌طور هم‌زمان با نام خود همراه دارد ـ یکی از نکته‌هایی که می‌توان گفت این است که برخی از تاریخ‌نویسان دورهٔ ایلخانی و تیموری از جمله حافظ ابرو و دولت‌شاه سمرقندی گفته‌اند که او نه تنها در همهٔ عمر اهل عیش و عشرت بود، بلکه در زمان محاصرهٔ شیراز به‌وسیلهٔ امیر مبارزالدین، یک‌سره غرق در مستی و بی‌خبری بود و بی‌اعتنا به امور مملکت‌داری. دولت‌شاه می‌گوید: «و شاه ابواسحاق پادشاه نیکو اخلاق و پاکیزه سیرت بوده است، اما همواره به عیش و لهو و طرب مشغول بودی و به معظمات امور پادشاهی نپرداختی» و هنگامی‌که «محمد مظفّر برو خروج کرد... از یزد لشکر به شیراز کشید به قصد شاه ابواسحاق و او به عشرت و لهو مشغول بودی و چندان که امرا و وزرا گفتندی که اینک خصم رسید تغافل کردی. تا حدی که گفت هرکس ازین نوع سخن در مجلس من گوید او را سیاست کنم. هیچ آفریده خبر دشمن بدو نمی‌رسانید تا محمد مظفر بر در شهر شیراز نزول کرد. این را هم بدو نمی‌گفتند. امین‌الدین جهرمی که ندیم و مقرب شاه بود روزی شاه را گفت بیا تا بر بام تماشای بهار و تفرج شکوفه‌زارها کنیم که عالم رشک بهشت برین و زمین غیرت کارگاه چین شده. شاه را بدین بهانه بر بام کوشک برآورد. شاه دید که دریای لشکر در بیرون شهر مواج است. پرسید که چه

می‌شود؟ وزیر گفت لشکر محمد مظفر است. شاه تبسمی کرد که عجب ابله مردکی است محمد مظفر که در چنین نوبهاری خود را و ما را از عیش و خوش‌دلی دور می‌گرداند. این بیت شاهنامه بخواند و از بام فرود آمد: بیا تا یک امشب تماشا کنیم/ چو فردا رسد کار فردا کنیم. عقلا این غفلت را ازو پسندیده نداشتند و عن قریب ملک ازو به دشمنان او منتقل شد» (دولت‌شاه سمرقندی، ۱۹۰۰: ۲۹۳).

استاد زرین‌کوب هم می‌نویسد: «وی که غرق لذت باده و ساده بود. اوقاتی را که مست نبود در نشئهٔ تملّق‌هایی می‌گذراند که شاعران و ستایش‌گران نثارش می‌کردند... عبید زاکانی، با طبع شوخ و لحن گستاخ، اما ندیمانهٔ خویش، اوقات او را غرق در ذوق و شادی می‌داشت. خواجوی کرمانی برایش شعر می‌سرود و مثنوی‌های خود ـ کمال‌نامه و روضهٔ الانوار ـ را به نام او می‌ساخت. شاه جوان هرچه می‌یافت، هرچه از رعایا و بازرگانان به خراج و تمغا می‌گرفت و یا از غارت آبادی‌های یزد و کرمان به دست می‌آورد در شیراز صرف این شاعران می‌کرد، یا قصر و باغ و مسجد و مدرسه می‌ساخت و زندگی را در شادی و مستی می‌گذاشت» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۲ ـ ۲۳).

این «شاه شاعرپیشه» حتی در «تاریک‌ترین روزهای زندگی» هم «از عشرت خویش فارغ نبود». هنگامی که شهر شیراز به‌وسیلهٔ سپاهیان امیر مبارزالدین محاصره می‌شود و این محاصره چند ماه طول می‌کشد «شاه نومید، درون دروازه‌های شهر، خود را در حصار بی‌خبری» می‌کِشد؛ «گویی در بیرون نه دشمنی در کار» است و «نه تهدیدی». دربارهٔ حکایت دولت‌شاه نیز اعتقاد استاد زرین‌کوب بر این است که «شاید این روایات خالی از مبالغه نباشد، اما حاکی است از نومیدی او در سال‌های آخر سلطنت» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۸ ـ ۱۹). «وقتی دیگر، در مستی، غوغایی سخت شنید. پرسید که "این چه هنگامه است؟" گفتند: "نقارهٔ امیر مبارز است". گفت: "هنوز این مردک گران‌جان نرفته است؟» [حافظ ابرو، زبدهٔ التواریخ، ج۱: ۲۶۲] (همان: ۲۹). این حکایت‌ها به خوبی از روحیهٔ سخت‌گیرانهٔ ابواسحاق در برابر اطرافیان نیز حکایت دارد و نیز محاصره شدن شاه به‌وسیلهٔ هواداران و متملّقان و بی‌خبر ماندن از حقایق به‌وسیلهٔ دوستان و چاپلوسان، پیش از محاصره شدن به‌وسیلهٔ بیگانگان و دشمنان. دیگر آن که این تاریخ‌ها معمولاً با روایت‌هایی پرتعصّب نگارش یافته‌اند؛ چون در آن روزگاران نیز هر کسی را که با جمود فکری هم‌سویی نشان نمی‌داد به عیاشی و خوش‌باشی متهم می‌کردند. حافظ در قطعهٔ شمارهٔ ۷ دیوان که دولت‌شاه نیز آن را در تذکرهٔ الشعرا نقل کرده است از ابواسحاق و برخی از شخصیت‌های دینی و دیوانی او، یک حکومت آرمانی ترسیم می‌کند که گویی در آن، دین و دانش و دادگری و کرم‌پیشگی و عیش‌ورزی، پنج عامل اصلی در آبادی مُلک فارس بوده‌اند. پادشاهی با عدل و بخشش و

ولایت‌بخش و نه جنگجو، شیخی در زمرهٔ ابدال و اوتاد و با خصائل ملکوتی، قاضیی مربی اسلام و داوری عادل، عالِمی فاضل و مؤلف و وزیری کریم و دریا دل.

آیا جمع شدن دو صفت شاه و شیخ در ابواسحاق اینجو ـ که پدرش شرف‌الدین محمود اینجو از مقرّبان دربار ایلخانی، به‌دلیل ارادت به شیخ ابواسحاق کازرونی صوفی معروف شیراز او را ابواسحاق نامیده بوده است ـ دلالتی بر دل رحمی و رفتار به دور از خشونت او در دوران زمام‌داری نداشته است که به رغم چندین بار لشکرکشی به کرمان و یزد برای جنگیدن با امیر مبارزالدین و افراد دیگر و حتی محاصره این شهرها، هر بار با کوتاه آمدن از کار جنگ دست برمی‌دارد و دوباره به شیراز باز می‌گردد؟ البته آن رفتارها در زمانی به وقوع می‌پیوندد که قاعده بر آن است که اگر خدا باشد هر کاری مجاز نباشد؛ نه در دورهٔ ما که قاعده کاملاً وارونه شده است.

در دورهٔ حافظ، شیخ حسن ایلکانی حاکم بغداد و از ممدوحان حافظ هم هست که شاه است و شیخ. قیام سربداران هم متعلق به دورهٔ ایلخانانیان است که بنیان‌گذاران آن از مشایخ صوفیه و مریدان آن‌ها هستند که یکی از آن‌ها شیخ حسن جوری است. در این دوره چندین آدم معروف هم به نام حافظ معروفند که برخی حافظ قرآنند و برخی واعظند. به نظر می‌رسد دلیل کثرت‌یابی شیخ‌ها و بزرگان دین در رسیدن به قدرت ـ که خود امیر مبارزالدین هم یکی از آن شیخ‌نماها است ـ این باشد که مغولان در دوران خود به مشایخ صوفیه و علمای شریعت عنایت و احترام فراوان نشان می‌دادند؛ درحالی‌که رجال سیاسی را قلع و قمع می‌کردند. این رجال مذهبی بودند که در این دوره بین حکومت و مردم اعتبار بسیار داشتند و می‌توانستند با اندک جنبشی مردم ناراضی را به گرداگرد خود جمع کنند و منطقه‌ای را در اختیار خود بگیرند.

بخشی از فساد حاکم بر روزگار حافظ را از طریق وقایع تاریخی می‌توان دریافت و بخشی دیگر را از طریق آثاری چون دیوان حافظ و نوشته‌های عبید زاکانی. «این دوره از تاریخ ایران را باید دورهٔ فترت و هرج و مرج خواند. به سبب ضعف سلاطین و سرکشی امرا در تمام بلاد آتش جنگ و ستیز در اشتعال بود. نزاع و خون‌ریزی دایم در بین امرا پیوسته دوام داشت و غدر و مکر و حیله و عصیان در بین آنان وحشت و نفرتی پدید آورده بود. در فارس شاه شجاع بر پدر می‌شورید و میل در چشم او می‌کشید [و زنش را می‌گرفت]. مادر شیخ ابواسحاق اینجو را با وزیر وی امیرعلی بن امیر غیاث‌الدین یزدی رابطهٔ نامشروع بود [تاریخ جدید یزد، طبع یزد، ۱۳۱۷: ۱۵۲ ـ ۱۵۳]. امیر شیخ حسن کوچک را زنش به خاطر مول خویش هلاک می‌کرد. دمشق خواجه پسر امیر چوپان با زنان ایلخان سر و سِرّی داشت و

ابوسعید ایلخان با زن امیر شیخ حسن جلایر، نامش بغداد خاتون، عشق می‌ورزید و شوهر را به طلاق او وامی‌داشت. بیداد و نیرنگ و کشتار و غارت در سراسر این دوره در همه‌جا ضعیفان را پایمال قوی-دستان می‌داشت و آشوب و فتنه هرگز پایان نمی‌یافت. این احوال مبانی اخلاق را به شدت متزلزل می-کرد و البته در شعر و ادب هم انعکاس پیدا می‌کرد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۶۸ ـ ۳۶۹). «برادرکشی و راهزنی، کاری» بود که «پادشاهان نیز از آن ابا» نداشتند. «و امیران و وزیران هم که کارشان دزدی» بود «و ثناخوانی»، «دولتشان چنان بی‌دوام» بود «که از برآمدنشان تا سقوط فاصله‌ای» نبود. «این تصویری» بود که «تاریخ از روزگار حافظ عرضه» می‌کرد. «تصویری هم که دیوانش عرضه می‌دارد از این خوش‌تر نیست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۳۸).

حافظ دلایل مختلفی برای ستیز با برخی از حکومت‌ها بیان می‌کند که پاره‌ای از آن‌ها در برخی از ابیات او مطرح شده است و در نقطهٔ مقابل حکومت‌داری، اشاره به عوالم درویشی و دلایل مطلوبیت آن می‌کند: در شاهراه جاه و بزرگی خطر بسی است/ آن به کزین گریوه سبکبار بگذری؛ سلطان و فکر لشکر و سودای تاج و گنج/ درویش و امن خاطر و کنج قلندری؛ یک حرف صوفیانه بگویم اجازت است/ ای نور دیده صلح به از جنگ و داوری؛ نِیل مراد برحسب فکر و همت است/ از شاه نذر خیر و ز توفیق یاوری. در غزل: بیا که رایت منصور پادشاه رسید، هنگامی که از فواید به قدرت رسیدن شاه منصور می‌گوید، شاه بیت سخن او این است که: ز قاطعان طریق این زمان شوند ایمن/ قوافل دل و دانش که مرد راه رسید. یعنی در دوران پیش، کسانی در حوزهٔ قدرت سیاسی و فرهنگی جامعه بودند که نقشی شبیه به راهزنان علم و عاطفه و پدیده‌های مرتبط با آن‌ها را بازی می‌کردند؛ دوران ستیزش‌گری با علم و عقلانیت و مخالفت با عشق و عاطفه و ملازمات آن‌ها به پایان رسید. تجربیات تاریخی نشان می‌دهد که تنها گروه‌های متعصب مذهبی و حامیان آن‌ها بودند که چه در قدرت و چه در خارج از حوزهٔ قدرت همیشه از دشمنان سرسخت این دو پدیده به شمار می‌رفتند و نه سیاست‌مداران.

به گفتهٔ خرمشاهی «حافظ متکلم و قرآن شناس عالی‌مقامی است. همان‌طور که سَلَفِ متدین و حقایق شناس او سعدی از مؤذنان بدآواز به طنز و طعن یاد می‌کرد و قرآن خواندن بی‌دردانه و بی‌اخلاص را عملی می‌دانست که رونق مسلمانی را بر باد می‌دهد، حافظ هم از یک‌سو می‌گوید «هرچه کردم همه از دولت قرآن کردم»، یا: «تا بُوَد وردت دعا و درس قرآن غم‌مخور» و از سوی دیگر می‌گوید: «حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی/ دام تزویر مکن چون دگران قرآن را». در

ادامهٔ این مطالب، خرمشاهی به این واقعیت نیز اشاره می‌کند که «در عصر او دو فساد اجتماعی از فسادهای دیگر بارزتر بود ـ گو این که فساد سیاسی هم بیداد می‌کرد. دو نهاد مقدس به تحریف و انحراف کشیده شده بود: شریعت و طریقت و پیداست که در این میانه چه بر سر حقیقت می‌آید. به عیان می‌دید که نقد صوفی، همه صافی بی‌غش نیست؛ مرغ زیرک به در خانقه اکنون نپرد/ که نهادست به هر مجلس وعظی دامی و می‌گفت: عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس/ که وعظ بی‌عملان واجب است نشنیدن. وگاه از کوتاهی دست خود به طنز یاد می‌کرد: نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس/ ملالت علما هم ز علم بی‌عمل است. حافظ یک دشمن را از میان همهٔ دشمنان خود بیش‌تر به رسمیت می‌شناسد وهمهٔ عمر و اندیشه و هوش و هنر ـ وکاری‌ترین سلاح خود یعنی طنز را ـ وقف مبارزه با آن می‌کند و آن هم خورهٔ «ریا» است که علم و عمل و فضل و هنر و فرد و جامعه را به تباهی می‌کشاند» (خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۹۱). بر این اساس، باز به قول خرمشاهی، «طنز در دیوان حافظ سه آماج مهم دارد: ۱) آداب و عوالم صوفیانهٔ دروغین؛ ۲)ریاکاران وابسته به شریعت از زاهد و واعظ و محتسب که نقطهٔ مقابل و مایهٔ ننگ پارسایان حقیقی و مردان راستین خدا هستند؛ ۳)معشوق که آن هم سنتاً یعنی در سنت شعر و ادب به نوعی مقدس شمرده می‌شود و شاعران با عجز و نیاز با او رفتار می‌کنند» (همان: ۹۴ ـ ۹۵).

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در بارهٔ طنز حافظ، بیش‌ترین پژوهش‌ها از آنِ بهاءالدین خرمشاهی است. استاد شفیعی کدکنی نیز در مقالهٔ «طنز حافظ» که در مجلهٔ حافظ (۱۳۸۴، ش ۱۹: ۳۹ ـ ۴۲) انتشار داده‌اند، کوشیده‌اند تا با استناد به ابیات متعدد، اثبات کنند که طنز حافظ، مصداقی از «تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدین» است. خرمشاهی در نوشته‌های متعدد (چهارده روایت، ۱۳۶۸: ۸۷ ـ ۱۰۷؛ حافظ حافظهٔ ماست، ۱۳۸۲: ۱۹۱ ـ ۲۴۸) بیش‌ترین بحث‌ها را دربارهٔ طنز حافظ انجام داده‌اند و اغلب در پی آن بوده‌اند تا اشعار طنزآمیز و جدی حافظ را از یک‌دیگر تفکیک کنند و در ضمن یکی از مقالات نیز کوشیده‌اند تا نظر استاد شفیعی را دربارهٔ طنز حافظ به نقد و ارزیابی بگذارند. خرمشاهی دربارهٔ نوع خاصی از طنز حافظ می‌نویسد، در جریان پژوهش بر روی اشعار حافظ به «نوع تازه و فراوان از طنز حافظ برخوردم» که متفاوت است از «طنز نکته‌دار و مضمونی». او نام این نوع خاص را «طنز ساختاری» می‌گذارد و می‌گوید: «طنز دیگری هم هست که ما نامش را ساختاری کمابیش برابر با «طنز موقعیت» (با وامِ اصطلاحی از سینمای کمدی) می‌گذاریم. همان طنزی که فضای خوش‌باشانهٔ بی‌خیالانهٔ خاصی دارد و غالباً از همان مطلع غزل آغاز

می‌شود و با وجود «پاشانی» سبک و ساختار غزل حافظ که هم امری شکلی و هم معنایی است در این گونه غزل‌ها دو سه و حتی سه چهار (به ندرت بیش‌تر هم) بیت با این گونه طنز پیدا می‌شود». آن‌گاه مصراع اول ۵۰ غزل را ذکر می کند که داری طنز ساختاری هستند؛ از جمله: صلاح کار کجا و من خراب کجا؛ اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را؛ صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را؛ ساقی به نور باده برافروز جام ما؛ ای فروغ ماه حسن از روی رخشان شما؛ ای شاهد قدسی که کشد بند نقابت؛ خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت؛ روزه یک‌سو شد؛ چو بشنوی سخن اهل دل؛ در دیر مغان آمد؛ ما را ز خیال تو؛ باغ مرا چه حاجت؛ اگر چه باده فرح‌بخش؛ حال دل با تو... .» (خرمشاهی، ۱۳۸۲: ۲۳۹ ـ ۲۴۱). «و اکنون، نمی‌دانم شما عزیزان با این کم‌ترین، آیا کم‌ترین یا بیش‌ترین توافق را دارید که، پس از مسئلهٔ پاشانی که نسل و نژاد و نوع تازه و طرز و طراز دیگری در غزل/ از غزل فارسی پدید آورده، طنز فراگیر، به‌ویژه طنز ساختاری و لحن و فضاآفرین/ طنز موقعیت، چنان که عرض شد و واقعاً عرض عریضی دارد، مهم‌ترین وجه امتیاز غالب (و حتی قالب) و روح حاکم و همیشه حاضر در/ بر غزل‌های حافظ است؟» (همان: ۲۴۴).

واقعیت این است که تقسیم طنز به طنز ساختاری و طنز غیرساختاری، بیش‌تر بر مبنای حجم و کمیت می‌تواند انجام گیرد و ویژگی خاصی از طنز را بازگو نمی‌کند. یعنی متن‌هایی که کلیت یا بخش زیادی از موجودیت و محتوای آن‌ها طنزآمیز باشد دارای طنز ساختاری هستند و اگر تنها اجزای اندکی از آن‌ها طنزآمیز باشد، می‌توانند نام‌های دیگری داشته باشند. بر این اساس موش و گربهٔ عبید زاکانی یا عارف‌نامهٔ ایرج میرزا در دستهٔ طنز ساختاری قرار می‌گیرند، اما در هنگام تجزیه و تحلیل، باز باید قسمت‌ها و تک تک ابیات آن‌ها را بر اساس شگردها و شیوه‌های رایج در طنزپردازی ارزیابی کرد. به این دلیل است که اصطلاح طنز ساختاری به‌دلیل کلی بودن و گستردگی نمی‌تواند ماهیت و اجزای تشکیل دهندهٔ یک متن را نمایندگی کند و برخلاف نظر خرمشاهی، با طنز موقعیت نیز نمی‌تواند مترادف باشد. اگر نام‌گذاری طنز موجود در یک قالب شعری به طنز ساختاری اندکی مقبول باشد، دربارهٔ داستان و فیلم و نمایش‌نامه، این عنوان نمی‌تواند مقبولیت داشته باشد، چون چیزی بر موجودیت آن‌ها نمی‌افزاید و ماهیت و هویت طنز آن‌ها را نیز نمی‌تواند به درستی نشان دهد. به این سبب است که معمولاً از اصطلاح فکاهی یا کمدی برای نشان دادن طنز موجود در آن‌ها استفاده می‌شود: داستان فکاهی، نمایش کمدی، فیلم کمدی. دربارهٔ ساختار طنزآمیز برخی از قطعات شعری نیز می‌توان به جای طنز ساختاری از اصطلاحاتی چون غزل طنزآمیز، قطعهٔ هجوآمیز، مثنوی هزل‌آمیز ـ مثلاً ـ استفاده

کرد. به این دلیل است که طنز ساختاری نمی‌تواند گونهٔ خاصی از طنزپردازی باشد. برخی از غزل‌های حافظ به‌گونه‌ای است که گویی در بیش‌تر ابیات آن‌ها عنصر طنز و شوخ‌طبعی به گونه‌های مختلف حضور دارد. این اشعار را می‌توان غزل‌های شوخ مشربانه یا غزل‌های طنزآمیز به شمار آورد. برخی از نمونه‌های این غزل‌ها چنین است: هر که را با خط سبزت سر سودا باشد/ پای از این دایره بیرون ننهد تا باشد ـ من و انکار شراب این چه حکایت باشد/ غالباً این‌قدرم عقل و کفایت باشد... .

۲. انواع طنزهای ادبی در اشعار حافظ

۲-۱. تشبیه و تمثیل/ همانندسازی موقعیت‌ها

بخشی از تشبیهات حافظ همان اغراق و مبالغه‌هایی است که عنصر همانندسازی نیز به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم با آن‌ها همراه شده است. گرایش حافظ به تشبیهات غیرمستقیم، علاوه بر دلالت بر نبوغ فردی او برای گریز از کلیشه‌پردازی‌ها، نشان دهندهٔ آن است که در عصر حافظ، عناصری چون توصیف و تشبیه، به‌دلیل کاربرد گسترده‌ای که در منشآت و نثر مصنوع یافته بود، نمی‌توانست چندان جاذبه‌ای برای مخاطب داشته باشد. به این سبب حافظ از عناصر دیگری چون استعاره و نماد و تشبیهات غیرمستقیم و مجاز مرسل و تمثیل‌های نزدیک به اسلوب معادله برای تبیین و تحلیل حالات درونی و اوضاع روزگار بهره می‌گیرد. نمونهٔ گزاره‌های تمثیلی که ساختار آن‌ها در واقع از تشبیهات مرکب تشکیل شده است چنین است:

یار دارد سر صید دل حافظ یاران — شاهبازی به شکار مگسی می‌آید
سیل سرشک ما ز دلش کین به در نبرد — در سنگ خاره قطرهٔ باران اثر نکرد
چشم مخمور تو دارد ز دلم قصد جگر — ترک مست است مگر میل کبابی دارد

نمونهٔ تشبیهات اغراق‌آمیز: ببین که سیب زنخدان تو چه می‌گوید/ هزار یوسف مصری فتاده در چه ماست. علاوه بر تشبیه زنخدان به سیب که تکراری است، انتساب گفتار به زنخدان، استعاره از نوع شخصیت بخشی است و افتادن هزار یوسف مصری به چاه زنخدان نیز علاوه بر آن که مبالغه‌آمیز است غیر مستقیم معشوق را به کسی همانند کرده است که بسیار زیباتر از یوسف است و هزار یوسف مصری را شیفتهٔ خود کرده است.

برخی از ترکیب‌های مذهبی ـ ضد مذهبی حافظ در ظاهر تشبیه به نظر می‌رسند، اما در عمل چنین نیستند و آن‌ها را می‌توانیم از نوع ترکیب‌های این‌همانی بدانیم. مثل ترکیب بیت الحرام خم که هم می‌توان آن را تشبیه تلقی کرد و هم بیت الحرام را نام دیگری برای خم قلم‌داد کرد؛ بیتی که پر از

حرام است. جز فلاطون خم‌نشین شراب/ سرِّ حکمت به ما که گوید باز... گرد بیت الحرام خم حافظ/ گر نمیرد به سر بپوید باز (تشبیه شراب به افلاطونِ خم‌نشین و هم‌چنین تنازع داشتن شراب و افلاطون در صفت خم‌نشینی و ایهام داشتن خم‌نشین (مرتضوی، ۱۳۸۳: ۴۸۳)؛ بیتِ حرامِ خم: شراب و نیز تشبیه خم به بیت الحرام). پیر گلرنگ و شیخ جام هم که استعاره‌هایی در معنای شراب کهنه هستند ـ و حتی پیر مغان که گاه تداعی شراب می‌کند و گاه پیر میکده ـ می‌توانند از نوع همان ترکیبات ممنوعه باشند که حافظ آن‌ها را به عنوان بدیلی برای پیران بی‌خاصیت دوران خود ساخته است: پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان/ فرصت خبث نداد ارنه حکایت‌ها بود. حافظ مرید جام می است ای صبا برو/ وز بنده بندگی برسان شیخ جام را. محراب ابرو هم می‌تواند از این نوع ترکیب‌های تشبیهی ـ این همانی باشد. ابرویی که شبیه به محراب است و ابرویی که اصلاً خودش محرابی برای عاشقان و بندگان معشوق است. ابروی یار در نظر و خرقه سوخته/ جامی به یاد گوشهٔ محراب می‌زدم. حافظ ار میل به ابروی تو دارد شاید/ جای درگوشهٔ محراب کنند اهل کلام. تو کافردل نمی‌بندی نقاب زلف و می‌ترسم/ که محرابم بگرداند خَم آن دلستان ابرو. پس ازچندین شکیبایی شبی یارب توان دیدن/ که شمع دیده افروزیم در محراب ابرویت.

نوآوری حافظ در حوزهٔ تشبیه آن است که می‌کوشد آن را از قلمرو واژه‌های ترکیبی به تک‌واژه‌ها یا همان استعاره‌ها و به جمله‌ها یا همان گزاره‌های کلامی تبدیل کند. به گفتهٔ مظفری، با روی آوردن حافظ به تشبیه مؤکد و مجمل و بلیغ که در اولی ادات تشبیه و در دومی وجه شبه و در سومی هر دو حذف می‌شوند، تشبیه را از قاعدهٔ «این از آنی» به «این همانی» بدل می‌کند. «حدود ۵۳ درصد از تشبیهات حافظ فارغ از وجه شبه و ۶۵ درصد نیز فاقد ادات تشبیه هستند. یعنی او بالاترین حد توان خود را برای تناسی تشبیه و تداعی «این همانی» طرفین تشبیه خود به‌کار گرفته است» (مظفری، ۱۳۸۱: ۳۹). «از شیوه‌های بسیار مؤثر تناسی تشبیه در ادب فارسی، تبدیل تشبیه به اسناد است: یعنی برقراری رابطهٔ اسنادی میان مشبه و مشبه به... حافظ آن‌جا که قصد بیان این همانی طرفین تشبیه را دارد از این شیوه به زیبایی و در نهایت هنرنمایی بهره برده است. تقریباً در هر ده بیت حافظ می‌توان یک مورد از این تشبیهات اسنادی را پیدا کرد» (همان: ۴۰). نمونه‌هایی از تشبیهات اسنادی و این همانی: اگرچه مرغ زیرک بود حافظ در هواداری/ به تیر غمزه صیدش کرد چشم آن کمان ابرو. دیدهٔ ما چو به امید تو دریاست چرا/ به تفرج گذری بر لب دریا نکنی.

ور چنین زیر خم زلف نهد دانهٔ خال/ ای بسا مرغ خرد را که به دام اندازد (تشبیه غیر مستقیم معشوق به شکارچی، خرد مجازاً یعنی آدم‌های صاحب خرد و مرغ خرد اضافهٔ تشبیهی است).

تشبیه غیر مستقیم جام شراب به کشتی نوح چون در توفان حوادث، نجات‌بخش است: ساقیا آمدن عید مبارک بادت... . برسان بندگی دختر رز گو به در آی/ که دم همت ما کرد ز بند آزادت... .حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح/ ورنه توفان حوادث ببرد بنیادت.

دهان تنگ شیرینش مگر ملک سلیمان است/ که نقش خاتم لعلش جهان زیر نگین دارد (شخصیت دادن به دهان تنگ معشوق و تشبیه آن به مُلک سلیمان و تشبیه لب او به خاتم).

در برخی از این گزاره‌های اسنادی که از ساختار بی‌نشانهٔ تشبیه برخوردار هستند، گاهی صفت‌های اشیاء و انسان به گونه‌ای به هم‌دیگر نسبت داده می‌شود که گویی تفاوت چندانی با یک‌دیگر ندارند و بین آن‌ها رابطهٔ این ـ همانی برقرار است.

چنگ خمیده قامت می‌خواندت به عشرت/ بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد... گر خود رقیب شمع است اسرار از او بپوشان/ کان شوخ سر بریده بند زبان ندارد.

می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت/ خوش بگذران و بشنو از این پیر منحنی. *قد خمیدهٔ ما سهلت نماید اما/ بر چشم دشمنان تیر از این کمان توان زد.

عشق من با خط مشکین تو امروزی نیست/ دیرگاه است کزین جام هلالی مستم (خط مشکین محبوب تداعی خط جام می‌کند و به این دلیل آن را تشبیه به جام می‌کند).

گاهی کلمه‌ای که به کار می‌برد چندان تناسبی با موقعیت خود ندارد،، اما نوعی برداشت شاعرانه از وضعیت است که موجب به‌کارگیری چنان کلمه‌ای می‌شود. مثلاً کوی معشوق را وطن نامیدن یک تعبیر عجیب است که پیشینهٔ آن به ازلی و ابدی بودن عشق بازمی‌گردد: هوای کوی تو از سر نمی‌رود آری/ غریب را دل سرگشته با وطن باشد (وطن و کوی معشوق).

۲-۲. نمادهای موقعیت‌آفرین؛ تعدد مصادیق

در شعر حافظ، آن نگاه محدود و تک بعدی گذشته که فقط تشبیه و استعاره می‌ساخت دچار تغییر می‌شود و جای خود را به نمادسازی می‌دهد، چون شعر دورهٔ حافظ از یک‌سو جنبهٔ سیاسی و انتقادی پیدا می‌کند و از سوی دیگر در سدهٔ ششم شماری از شاعران، فرهنگ عرفانی را با ادبیات آشتی می-دهند و همین دو عنصر، همراه با عنصر سوم و چهارم که مضمون همیشگی شعر و غزل، یعنی عاطفه و تخیل است، مصداق‌های موجود در مفاهیم شعری را از معانی چندگانه برخوردار می‌کنند. به این دلیل

است که در شمار بسیاری از ابیات حافظ، دیگر استعاره‌ها معنای یگانه ندارند و می‌توان برای آن‌ها مدلول‌های متعددی در نظر گرفت. علاوه بر آن، وقتی این شعرها در دورهٔ ما به مطالعات مجدد و مکرر گذاشته می‌شوند، بسیاری از آن استعاره‌ها می‌توانند مصداق‌های امروزی پیدا کنند و بر معناهایی فراتر از مدلول‌های پیشین خود دلالت کنند. همین تعدد معنایی و توانایی در مصداق‌یابی‌های جدید است که پاره‌ای از استعاره‌های حافظ را به نماد تبدیل می‌کند. تکرار نماد شب و ظلمت و بیابان و خزان و زمستان، به‌طور کلی زمینه‌ای تیره و تار و پر از ابهام از جامعهٔ عصر حافظ ترسیم می‌کند که هم می‌تواند فلسفهٔ وجودی انتقادهای تند و صراحت‌گویی‌های حافظ را توجیه کند و هم شوخ‌طبعی‌ها و تمسخرها و طیبت‌هایی که او در هنگام تصویر رفتار شخصیت‌های سیاسی و فرهنگی جامعه ارائه می‌دهد؛ یعنی از یک‌سو تهاجم و تندی به خطاکاران و از سوی دیگر دل‌داری و امید به دوستان و یاران. مصداقی از آن سیاست اعتدال‌گرایانهٔ خود او که: آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است/ با دوستان مروت با دشمنان مدارا.

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد / زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد
آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود / عاقبت در قدم باد بهار آخر شد
شکر ایزد که به اقبال کله گوشهٔ گل / نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد
صبح امید که بد معتکف پردهٔ غیب / گو برون آی که کار شب تار آخر شد...
شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل/ کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها
شب ظلمت و بیابان به کجا توان رسیدن/ مگر آن که شمع رویت به رهم چراغ دارد...
سزدم چو ابر بهمن که بر این چمن بگریم/ طرب آشیان بلبل بنگر که زاغ دارد

یوسف گم گشته و کنعان و کلبهٔ احزان و گلستان و نیز آب حیوان و خضر فرخ پی و شاخ گل و باد بهاران در اشعار دیگر هم، اگرچه طنزآمیز نیستند، اما از تعبیرات نمادین در اشعار حافظ به شمار می‌روند.

آن‌چه این عبارت‌ها را به حوزهٔ نماد وارد می‌کند از یکسو کلی بودن خود تعبیرها است که به مصداق‌های متعددی تأویل می‌شوند مثل خزان و بهار و ستاره و شب تار و دیگری قرار گرفتن آن‌ها در یک زمینهٔ به نسبت ابهام آمیز و مرتبط با مفاهیم سیاسی و اجتماعی و فرهنگی است که تأویل‌های متعدّدی را برمی‌تابد.

گاهی برخی از این نمادهای طبیعی، ساختار یک بیت را به ضرب‌المثل و نمونه‌ای تمثیلی بدل می‌کنند که در هنگام بهره‌گیری از آن در یک موقعیت مناسب، می‌تواند اسبابی برای طنز و طیبت باشد: مرغ زیرک نزند در چمنش پرده‌سرا/ هر بهاری که به دنباله خزانی دارد.

اگر اشعار حافظ را موقوف المعانی ندانیم و ساختار پاشانی و پراکندگی ارتباط ابیات را به غزل زیر هم سرایت دهیم می‌توانیم ادعا کنیم شب سیاه و بیابان، استعاره نیستند، بلکه هر دو نمادی از حیرت و گمراهی و سردرگمی و روزگار آشفته و انباشته از نابه‌هنجاری و استبداد و اختناق هستند. کوکب هدایت هم نمادی از یک راهنما و هدایت کننده است. می‌تواند اشاره‌ای به آن حدیث شیعی هم باشد که می‌گوید شهاب ثاقبی ظهور خواهد کرد و مردم را در مسیر هدایت خواهد انداخت: در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود/ از گوشه‌ای برون آی ای کوکب هدایت؛ از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود/ زنهار از این بیابان وین راه بی‌نهایت.

گاهی از نام پرندگان به عنوان جای‌گزین برای گزارش واقعیت‌ها و طرح موضوعات اجتماعی استفاده می‌کند که می‌توان آن را صرف‌نظر از منطق الطیر عطار ـ به عنوان یک داستان تمثیلی و برخوردار از نمادهای پرندگان در مفهوم عرفانی آن ـ نخستین نمونهٔ کاربرد پرندگان در جایگاه نماد برای پدیده‌های اجتماعی به شمار آورد.

ای کبک خوش‌خرام کجا می‌روی بایست/ غره مشو که گربهٔ عابد نماز کرد (تلمیح به داستان گربهٔ عابد کلیله و دمنه هم دارد).

دیدی آن قهقههٔ کبک خرامان حافظ/ که ز سرپنجهٔ شاهین قضا غافل بود.

به تاج هدهدم از ره مبر که باز سفید/ چو باشه در پی هر صید مختصر نرود.

۲-۳. صفت‌ها و نسبت‌ها

حافظ گاهی تعبیرهایی که برای برخی موقعیت‌ها به‌کار می‌برد، چه به جد و چه به شوخی، تناسب چندانی با آن موقعیت ندارد و یا در جهت تحقیر و تخریب آن است و یا تعریف و تفخیم آن، به این دلیل کلامش آشنایی‌زدایانه و طنزآمیز است. این نوع عدم تناسب، گاه جنبهٔ زبانی و ادبی دارد و گاهی نیز جنبهٔ فکری و محتوایی. مثلاً تعبیر بی‌سر و پا برای ماه در عین درستی، جنبهٔ تحقیرآمیز هم دارد. یا تشبیه ابرو به محراب و آن‌گاه تبعیت از معشوق را مذهب خود تلقی کردن، تفخیم و بزرگ‌نمایی از جایگاه معشوق است و دانش خود را فکر خطا دانستن، کوچک‌شماری جایگاه خود و یک نوع کنش خودکم بینانه است. استفاده از تعبیر کیمیای سعادت برای رفیق، پر ارزش جلوه دادن جایگاه دوست در

زندگی را نشان می‌دهد. همهٔ این نوع رفتارها که با بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی همراه است در دستهٔ اغراق و مبالغه قرار می‌گیرند که یکی از قاعده‌های اصلی در طنزآفرینی است. تعبیرهایی چون دلِ هرزه‌گرد و شاهد هرجایی، انتساب صفت‌های درست به موصوف‌ها است،، اما چون بر اساس گرایش حافظ به اصطلاحات و تعبیرات عامیانه که در دیوان او نمونه‌های فراوان دارد از صفت‌های عامیانه به شیوهٔ غلط‌انداز استفاده شده و شائبهٔ تحقیر هم در آن‌ها وجود دارد، طنز و طیبت نیز چهره نمایان کرده‌اند. حافظ این دو صفت را ـ هم‌چنین وحشی وضع و هرجایی را ـ معمولاً در معنای تحقیرآمیز به‌کار می‌برد؛ آن هم برای دل خودش: دلا مباش چنین هرزه‌گرد و هرجایی/ که هیچ کار ز پیشت بدین هنر نرود. عیب دل کردم که وحشی وضع و هرجایی مباش.

پاره‌ای از صفت‌ها و گزاره نیز جنبهٔ ارزش‌گذارانه ندارند و صرفاً برای معرّفی وضعیت و موقعیت یک چیز یا یک کس آورده می‌شوند. مثل تعبیر به یاد چشم کسی خود را خراب کردن که یک تعبیر صریح و صادقانه است؛، اما چون یک مفهوم عامیانه را تداعی می‌کند طنزآمیز به نظر می‌رسد: به یاد چشم تو خود را خراب خواهم ساخت/ بنای عهد قدیم استوار خواهم کرد. در عین حال خراب ساختن، گویی نوعی ساختن هم در درون خود دارد، چون این تعبیر، محکم‌تر ساختن بنای عهد قدیم را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. پیش‌تر نیز نمونه‌ای از این خراب کردن را بازگو می‌کند: هر آبروی که اندوختم ز دانش و دین/ نثار خاک ره آن نگار خواهم کرد.

گاهی نیز تعبیرات جای‌گزینی که به‌کار می‌گیرد با موقعیت تناسب بسیار دارد و با نوعی شوخ‌طبعی همراه است: پیش کمان ابرویش لابه همی کنم ولی/ گوش کشیده است از آن گوش به من نمی‌کند. انتساب گوش کشیدگی به ابرو علاوه بر شخصیت‌بخشی، اشاره‌ای به کشیدگی گوشهٔ ابرو هم هست که دلالتی بر غرور و تبختر دارد.

توصیف‌ها و صفت‌هایی که حافظ برای برخی از پدیده‌ها و موقعیت‌ها می‌آورد گاهی برای تحقیر و کوچک‌شماری است و گاهی نیز صرفاً نوعی اسم‌گذاری شیطنت‌آمیز عامیانه است.

دی گله‌ای ز طرّه‌اش کردم و از سر فسوس/ گفت که این سیاه کج گوش به من نمی‌کند.

نی من تنها کشم تطاول زلفت/ کیست که او داغ آن سیاه ندارد.

ز بنفشه تاب دارم که ز زلف او زند دم/ تو سیاه کم بها بین که چه در دماغ دارد.

۲-٤. انواع ایهام

منوچهر مرتضوی ایهام را «خصیصهٔ اصلی سبک حافظ» می‌شمارد و می‌گوید: «بزرگ‌ترین هنر حافظ و مهم‌ترین خصیصهٔ شعر او ایهام است»، اما در سبک حافظ به عنوان یک شاعر بدعت‌گذار و نوآور، ایهام نیز همانند تشبیه و استعاره و مجاز و موسیقی چهرهٔ دیگرگونه‌ای پیدا می‌کند. «ایهام در شعر دیگر شاعران با ایهام در شعر حافظ همان قدر فرق و فاصله دارد که شعر او با شعر دیگران. ایهام در شعر دیگران صنعتی از صنایع شعری و حسنی از محاسن کلامی و حالت و کیفیتی عارض بر شعر محسوب می‌شود درحالی‌که در شعر حافظ روح شعر و کیفیتی جوهری به شمار می‌رود» (مرتضوی، ۱۳۸۳: ۴۵۵). تفاوت ایهام حافظ در آن است که برخلاف تعریف مرسوم ایهام که یک کلمه از دو معنای نزدیک و دور برخوردار باشد و ذهن مخاطب معنای نزدیک را دریابد، اما شاعر ارادهٔ معنای دور کرده باشد. خواجهٔ شیراز ایهام را به گونه‌ای به‌کار می‌گیرد که گاه «معنی قریب معنی اصلی شعر» است و معنی غریب «به کمک قرائن و مناسبات به موازات معنی اصلی ایهاماً از بیت استنباط می‌شود» و گاه معنی غریب و دور معنای اصلی و مقصود شاعر است و زمانی‌نیز «مفاهیم قریب و غریب هر دو» به یک اندازه در محدودهٔ مقصود شاعر قرار می‌گیرند، بی آن که یکی بر دیگری امتیازی داشته باشد (مرتضوی، ۱۳۸۳: ۴۵۷). یکی از هنرهای بزرگ حافظ آن است که با ترکیب مراعات نظیر و ایهام، موجب می‌شود که معنای دور و نزدیک و آشکار و پنهان در ایهام از میان برود و دیگر آن که گاه ایهام نیز به پدیده‌ای چند معنایی بدل شود. به گفتهٔ مظفری، حافظ «در ساختار صنعت ایهام چنان دستی برده است که معنی قریب و بعید آن از یک حد و اندازهٔ پذیرش و مقصود بودن برخوردار شده‌اند» (مظفری، ۱۳۸۱: ۱۲۷). دی می‌شد و گفتم صنما عهد به جای آر/ گفتا غلطی خواجه در این عهد وفا نیست (عهد و پیمان، دوران و روزگار). حافظ لب لعلش چو مرا جان عزیز است/ عمری بود آن لحظه که جان را به لب آرم (تناسب: جان و لب و جان را به لب آوردن: بوسیدن، پذیرش مرگ). بس غریب افتاده است آن مورِ خط گردِ رخت/ گرچه نبود در نگارستان، خطِ مشکین غریب (تناسب خط و رخ و خط و نگارستان موجب ایهام شده است).

حافظ گاهی بعد از طرح یک ایهام، گزاره‌ای بر اساس معنای دوم ایهام می‌سازد که اسباب تعجب و طیبت می‌شود: تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او/ زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند (چین زلف و سفر دراز). در برخی اشعار، آمار ایهام از نمود بیش‌تری برخوردار است و نشان می دهد که حافظ آن‌ها را به تعمد به کار گرفته است. این نوع دوگانگی معنایی معمولاً اسباب تعجب و تبسم است. اغلب اوقات این ایهام‌ها با مراعات نظیر هم همراه است که نامش می‌شود ایهام تناسب. پروانهٔ او گر

رسدم در طلب جان/ چون شمع همان دم به دمی جان بسپارم (پروانه: اجازه، حشرهٔ معروف ـ پروانه و شمع، شمع و دم، دم و دمی جناس تام)؛ گر قلب دلم را ننهد دوست عیاری/ من نقد روان در دمش از دیده شمارم (قلب: زر ناخالص، باطن دل ـ عیار: اندازه، محک، عنایت ـ روان: جان، جاری ـ تناسب‌ها: قلب و عیار و نقد)... بر بوی کنار تو شدم غرق و امید است/ از موج سرشکم که رساند به کنارم (بو: آرزو، رایحه ـ کنار: بغل ـ کنار: ساحل ـ تناسب‌ها: کنار و غرق و موج). پیراهنی که آید از او بوی یوسفم / ترسم برادران غیورش قبا کنند (قبا کردن پیراهن: یعنی تبدیل پیراهن به قبا، یعنی پاره کردن، معنی دومش هم این است که برادران آن را مثل قبا بپوشند. پیراهن قبا شدن برای کسی، یعنی این‌که آن لباس به تن او گشاد است. صفت غیور برای برادران حسود یوسف و برادران جاه‌طلب شاه منصور؟ نوعی مجاز به علاقهٔ تضاد و طنز است. از همان نوع که برعکس نهند نام زنگی کافور).

هم‌چو چنگ ار به کناری ندهی کام دلم/ از لب خویش چو نی یک نفسی بنوازم؛ صحبت حور نخواهم که بود عین قصور/ با خیال تو اگر با دگری پردازم (بازی با کلمات حور العین و قصرهای بهشتی)... مرغ سان از قفس خاک هوایی گشتم/ به هوایی که مگر صید کند شهبازم (هوایی اول به معنی پرواز، هوایی دوم به معنی به این امید؛ تناسب بین مرغ و قفس و صید و شهباز و خاک و هوا).

ـ نمونهٔ ایهام‌های چندگانه در یک بیت: یار دلدار من ار قلب بدین سان شکند/ ببرد زود به جانداری خود پادشهش (دلدار: با جرات، دلبر ـ قلب: دل، میانهٔ لشکر ـ پادشهش: در نقش نهاد، در نقش مفعول). پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد/ وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد؛ از راه نظر مرغ دلم گشت هواگیر/ ای دیده نگه کن که به دام که درافتاد (عشق یک جوان، عشق دورهٔ جوانی، عشق تازه ـ هواگیر به معنی در هوا صیدشده، به هوا پرواز کرده، دنبال هوی و هوس رونده ـ تناسب‌ها: پیر و جوان، مرغ و هوا و دام). ما را ز خیال تو چه پروای نماز است/ خم گو سر خود گیر که خم‌خانه خراب است (سر خود گرفتن ایهام دارد: به دنبال کار خود برو، مواظب سر خود باش چون خم‌خانه خراب شد، سر خود را بپوشان تا شراب تخمیر شود).

این ابیات به قول خرمشاهی از نوع ایهام‌های طنزآمیز حافظ است: من رند و عاشق در موسم گل/ آن‌گاه توبه؟ استغفرالله. من رند و عاشق آن‌گاه توبه؟/ استغفرالله! استغفرالله. آوردن عبارت استغفرالله که آن را برای توبه به کار می‌برند برای انکار توبه و در معنای این که «از توبه، استغفرالله، یعنی مبادا من توبه بکنم» دارای ایهام است (خرمشاهی، ۱۳۸۲: ۱۹۸).

حافظ استاد ایهام‌آفرینی است و پاره‌ای از گزاره‌های ایهام‌آمیز او داری ابهام هم هستند. محمد راستگو در کتاب *ایهام در شعر فارسی* بر این اعتقاد است که ابهام نیز نوعی ایهام است، اما با این تفاوت که ایهامی است با گونه‌ای از چند معنایی (راستگو، ۱۳۷۹: ۲۰).

ایهام و ایهام تناسب و جناس و لحن و موسیقی مناسب با موضوع و همهٔ هنرنمایی‌های بی‌نظیری که حافظ در کلام خود به‌کار می‌گیرد محصول دورانی است که سرشار از تلاطمات سیاسی است و آرامش و امنیت مطلوبی در جامعه وجود ندارد؛ اما ساز ناهمسازِ همان حوادث است که در چالشی دیالکتیکی با شخصیت شاعر، باعث تکامل هنر شاعرانگی در کارنامهٔ حافظ می‌شود و شعر حافظ را به یکی از پدیده‌های بی‌بدیل تاریخ ادبیات فارسی بدل می‌کند.

بعد از خاقانی، حافظ استاد کلمه سازی و تعمدورزی در ایجاد ابهام و ایهام در کلام است. چون او هم به رغم تمایل گسترده به اندیشه‌های رمانتیستی، گرایش نیرومندی نیز به سیاست دارد و بخشی از اشعار خود را به ستایش یا سرزنش عمل‌کرد بعضی از سلاطین دوران خود اختصاص داده است. در غزل بیا که رایت منصور پادشاه رسید که یک غزل ستایشی است در یکی از بیت‌ها با استفاده از تلمیح یوسف و برادران حسودش، اشاره‌ای هم به برادران شاه منصور می‌کند: عزیز مصر به رغم برادران غیور / ز قعر چاه بر آمد بر اوج ماه رسید. در این بیت کلمهٔ غیور در حقیقت معنایی جز حسود ندارد، اما این حسادت با واژه‌ای آمده است که در فرهنگ عرفانی معنایی فراتر از آن حسادت رایج در عرف و اجتماع دارد. چون به موضوع غیرت و غیرت داشتنِ حق نسبت به بنده و بنده نسبت به حق مرتبط است و این که کسی چشم دیدن رقیب را با معشوق نداشته باشد و او را فقط برای خود بخواهد.

آوردن تعبیرهای متفاوت برای برخی اصطلاحات متداول در دنیای می و معشوق که گاه برای غلبه بر ممنوعیت‌ها است و گاه تازه کردن تعبیرها و گریز از تکرارها و گاه نیز انگیزش اعجاب و تحریک تفکر و طیبت، بخشی از تلاش‌های حافظ در آفرینش ایهام و ابهام است. برای نمونه، پیر گلرنگ ـ در معنای شراب ـ از آن صفت‌های به نسبت خنده‌داری است که در هیچ جای دیگر نمونهٔ هم‌سان ندارد؛ حتی اگر به اعتقاد برخی از پژوهشگران «اشاره‌ای با ایهام» باشد «به شیخ محمود عطار شیرازی معروف به پیر گلرنگ و معاصر با حافظ» (مصفا، ۱۳۶۹، ج۱: ذیل پیر گلرنگ).

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان/ فرصت خبث نداد ارنه حکایت‌ها بود (تناسب‌ها: گلرنگ، ازرق‌پوش).

حافظ مرید جام می است ای صبا برو/ وز بنده بندگی برسان شیخ جام را (احمد جام، شراب کهنه).

محتسب نمی‌داند این قدر که صوفی را/ جنس خانگی باشد هم‌چو لعل رمّانی (هرچیز پنهانی، شرابِ دست‌ساز)

رطل گرانم ده ای مرید خرابات/ شادی شیخی که خانقاه ندارد (این شیخ بی‌خانقاه باید همان پیر مغان یا شراب و یا حتی خود حافظ باشد).

حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم/ که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم؛ جام میگیرم و از اهل ریا دور شوم/ یعنی از خلق جهان پاک‌دلی بگزینم (پاک‌دل: انسان پاک، شراب).

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد/ اجر صبری است کز آن شاخ نباتم دادند (زنی با همین اسم، استعاره برای هر کس ـ تناسب و تجانس آوایی: شهد و شکر و شاخه نبات).

ابیاتی که قابلیت دو یا چند قرائت دارند از ایهام خوانشی برخوردارند و در دستهٔ طنز ادبی قرار می‌گیرند. این عنوان نیز به‌وسیلهٔ احمد هاشمی در مقالهٔ «طنز در عاشقانه‌های حافظ» مطرح شده است و این چهار نمونه برای آن ذکر شده است:

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

بگیر طرهٔ مه‌چهره‌ای و قصه مخوان/ که سعد و نحس ز تاثیر زهره و زحل است.

من رند و عاشق در موسم گل/ آن‌گاه توبه استغفرالله.

خم‌ها همه در جوش و خروشند ز مستی/ وان می که در آن جاست حقیقت نه مجاز است. از استثنائات است که بیتی در دیوان حافظ بتوان یافت که حتی به‌صورت ایهام‌دار، معنای غیراخلاقی داشته باشد. خون پیاله خور که حلال است خون او/ در کار یار باش که کاری است کردنی.

۳. انواع بازی‌های زبانی

انواع بازی‌های زبانی ـ چون جناس، اشتقاق، سجع، تناسب، تکرار، ترادف، تتابع اضافات، تنسیق صفات در دیوان حافظ، معمولاً برای ایجاد زیبایی در ساختار گزاره‌ها است و یک استعداد ذاتی و هنر شاعری است که برخی مانند حافظ، بهرهٔ بهتری از آن دارند. این که حافظ کیفیت کار را بر کمیت آن ترجیح می‌دهد، نشان دهندهٔ آن است که در این راه تلاش بیش‌تری نیز می‌کند، اما این تلاش‌ها با صنعت‌بافی‌های مرسوم در دورهٔ تیموری فرسنگ‌ها فاصله دارد. شاعری چون حافظ، وقتی به ورزش واژه‌ها می‌پردازد، می‌خواهد از ظرفیت تداعی‌های معنایی، تناسب‌های آوایی و شبکهٔ ارتباطات پنهان و آشکار زبانی در شعر خود به گونه‌ای استفاده کند که کم‌ترین اختلالی در انتقال مفاهیم پدید نیاورد. هدف

همهٔ این هنرنمایی‌ها چیزی جز مفهوم‌سازی نیست. به این سبب است که شعر حافظ همیشه جذاب و خواندنی است.

ز سرو قد دل‌جویت مکن محروم چشمم را/ بدین سرچشمه‌اش بنشان که خوش آبی روان دارد. در این بیت نوعی بازی با کلمهٔ سر و چشم صورت گرفته و از ترکیب آن دو، کلمهٔ سرچشمه ساخته شده که می‌تواند مصداق‌های متعدد داشته باشد. در عین حال، تناسب پنهانی نیز بین سر و قد و دل و چشم وجود دارد که البته کارکرد چندانی در پیش‌بُرد مفهوم ندارد. ساقیا در گردش ساغر تعلل تا به کی/ دَور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش (بازی با دو اصطلاحِ کلامیِ دَور و تسلسل). در بیت زیر هم اگرچه محتوا طنزآمیز است، اما الفاظ هم با سجعی که در زبان ایجاد کرده‌اند جنبهٔ طنزآمیز آن را دو برابر کرده‌اند: یکی از عقل می‌لافد، یکی طامات می‌بافد/ بیا کاین داوری‌ها را به پیش داور اندازیم.

گو برو و آستین به خون جگر شوی/ هر که در این آستانه راه ندارد.

حریم عشق را درگه بسی بالاتر از عقل است/ کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد

حافظ خلوت نشین دوش به میخانه شد/ از سر پیمان برفت با سر پیمانه شد

هر که شد محرم دل در حرم یار بماند/ وآن که این‌کار ندانست در انکار بماند

ای گدایان خرابات خدا یار شماست/ چشم انعام مدارید ز اَنعامی چند

چنان زند ره اسلام غمزهٔ ساقی/ که اجتناب ز صهبا مگر صهیب کند

گفتم گره نگشوده‌ام زان طرّه تا من بوده‌ام/ گفتا منش فرموده‌ام تا با تو طرّاری کند

میی دارم چو جان صافی و صوفی می‌کند عیبش/خدایا هیچ عاقل را مبادا بخت بد روزی

میان نداری و دارم عجب که هر ساعت/ میان مجمع خوبان کنی میان‌داری

ز چشمت جان نشاید برد کز هر سو که می‌بینم/ کمین از گوشه‌ای کردست و تیر اندر کمان دارد.

حافظ استاد معماری در ساحت زبان است و بر جوانب آن احاطهٔ فراوان دارد،، اما صناعت‌گری‌های بدیعی در کلام او، بیش‌تر تصادفی است تا تعمدی. تفاوت او با شاعران دورهٔ تیموری و صفوی در آن است که هیچ‌گاه ذره‌ای از ارزش‌های محتوایی کلام را قربانی هنرنمایی‌های مربوط به‌صورت و صناعت نمی‌کند. هم‌چنین یک شاعر برخوردار از جهان‌نگری خاص و مشخص است که نمونهٔ هم‌سان آن را مطلقاً در این دو دوره نمی‌توان دید. علاوه بر این، شاعران دورهٔ تیموری، اساساً چشم و گوش و زبانی برای دیدن و شنیدن و بیان کردن حال و هوای درونی و حوادث و رخ‌دادهای بیرونی ندارند. درحالی‌که حافظ دربارهٔ عشق چنین دیدگاهی دارد: در حریم عشق نتوان دم زد از گفت و شنید/ زان

که آن جا جمله اعضا چشم باید بود و گوش. در مسائل مربوط به سیاست و اجتماع هم، همهٔ اعضای حافظ با قدرت تمام صاحب‌نظر و منتقد می‌شوند؛ مانند عقابی به نظاره است همه دشت و دمن را. وضعیتی که از حالات خودش در یک محلس نوش و نغمه به روایت گذاشته است، دقیقاً مشابه همان حالتی است که در جامعه دارد: گوشم همه بر قول نی و نغمهٔ چنگ است/ چشمم همه بر لعل لب و گردش جام است.

زاهد خام که انکار می و جام کند/ پخته گردد چو نظر بر می خام اندازد (علاوه بازی واژگانی از نوع جناس بین خام و جام، تضاد هم هست بین پخته و خام).

دوای درد عاشق را کسی کاو سهل پندارد/ ز فکر آنان که در تدبیر درمانند درمانند.

ز مشرق سر کو آفتاب طلعت تو/ اگر طلوع کند طالعم همایون است (جناس اشتقاق: طلعت، طلوع، طالع).

هر آن که کنج قناعت به گنج دنیا داد/ فروخت یوسف مصری به کمترین ثمنی (کُنج و گنج یکی از انواع جناس است که در این جا از مفهوم متضاد هم برخوردار هستند).

ز جیب خرقهٔ حافظ چه طرف بتوان بست/ که ما صمد طلبیدیم و او صنم دارد.

صلاح از ما چه می‌جویی که مستان را صلا گفتیم/ به دور نرگس مستت سلامت را دعا گفتیم.

دو نصیحت کنمت بشنو و صد گنج ببر/ از در عیش درآ و به ره عیب مپوی.

ای که با زلف و رخ یار گذاری شب و روز/ فرصتت باد که خوش صبحی و شامی داری(تشبیه زلف و رخ به صبح و شام).

آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد/ طوطی خوش لهجه یعنی کلک شکّرخای تو؛ آن‌چه اسکندر طلب کرد و ندادش روزگار/ جرعه‌ای بود از زلال جام جان‌افزای تو (شراب را آب حیوان دانستن و تشبیه قلم به طوطیی که آب حیات از نوک آن می‌چکد).

گاهی نیز با تکرار کلمات و عبارت‌ها و یا آوردن صفت‌های چندگانه می‌خواهد بر موضوعی تأکید کند که موجب طیبت می‌شود: ببرد از من قرار و طاقت و هوش/ بت سنگین دل سیمین بناگوش؛ نگاری چابکی شنگی کله‌دار/ ظریفی مهوشی ترکی قباپوش... دل و دینم دل و دینم ببردست/ بر و دوشش بر و دوشش بر و دوش؛ دوای تو دوای توست حافظ/ لب نوشش لب نوشش لب نوش.

گاهی صفت‌های مسلسل‌وار ـ تنسیق صفات و تتابع اضافات ـ و یا عجیب و نامتعارف برای پدیده‌ها موجب خنده می‌شود. در اشعار حافظ هم از این صفت‌ها وجود دارد. برای باده و معشوق و منِ شاعر

به‌دلیل کاربرد فراوانی که در دیوان حافظ دارند صفت‌های گوناگونی آورده شده که چند جا فقط به‌دلیل غلظت زیاد، اسبابی برای مطایبه می‌شوند: بادهٔ گلرنگِ تلخِ تیز خوشخوارِ سبک. نرگسِ مست نوازش کنِ مردم‌دارش/ خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد. سوی منِ وحشی صفتِ عقل رمیده/ آهوروشی کبک‌خرامی نفرستاد.

گاهی حروف نیز تأثیر آشکاری بر طنزپردازی دارند. این ویژگی را احمد هاشمی در مقالهٔ طنز در عاشقانه‌های حافظ ذکر کرده و مثال‌های معروفی که برای آن آورده چنین است: زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز/ تا تو را خود ز میان با که عنایت باشد. شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد/ بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد. در مثال اول واوها عنصر طنزساز دانسته شده‌اند و در مثال دوم «ی» نکره‌ای که به مویی و میانی و آنی چسبیده است. برای توضیح جزئیات باید به مقاله ایشان مراجعه کرد (۱۳۹۱: ۱۳۷).

گاهی علاوه بر غلظت موسیقایی، صراحت‌گویی دوستانه هم اسبابی برای خنده‌انگیزی است: آن طره که هر جعدش صد نافهٔ چین ارزد/ خوش بودی اگر بودی بوییش ز خوش‌خویی (مصراع دوم موسیقی درونی زیبایی دارد).

هر که را با خط سبزت سر سودا باشد/ پای از این دایره بیرون ننهد تا باشد (به رغم حفظ کامل معنا، از الفاظ هم به زیبایی برای بازی‌های زبانی استفاده کرده و فضای طیبت‌آمیزی خلق کرده است: تناسب سبز و سواد، خط و دایره، سر و پا).

هر که ترسد ز ملال انده عشقش نه حلال/ سر ما و قدمش یا لب ما و دهنش (جناس و سجع ملال و حلال، سر و قدم، لب و دهن).

زلفین سیاه تو به دل‌داری عشاق/ دادند قراریّ و ببردند قرارم (قرار و قرار جناس تام)؛ ای باد از آن باده نسیمی به من آور/ کان بوی شفابخش بود دفع خمارم (باد و باده جناس).

٤. طنزهای تصویری/ نمایش‌وارگی

یکی از زیبایی‌های هنری در کلام جد و طنز حافظ ریزبینی در پاره‌ای از موضوعات و مدعیات و همراه با آن جنبهٔ نمایشی دادن به این ریزبینی‌ها است. بیان این گونه جزئیات در جایی که اصل موضوع نیز یک مفهوم ادعایی است موجب خنده می‌شود. هر سر موی مرا با تو هزاران کار است/ ما کجاییم و ملامتگر بیکار کجاست؛ باز پرسید ز گیسوی شکن در شکنش/ کاین دل غمزده سرگشته گرفتار کجاست؛ عقل دیوانه شد آن سلسلهٔ مشکین کو/ دل ز ما گوشه گرفت ابروی دل‌دار کجاست. در این

بیت‌ها، گیسو و مو و عقل با کنش انسانی به تصویر کشیده شده‌اند و شاعر هیچ تلاشی برای اثبات این تشبیهات ادعایی انجام نداده و بنای کار را بر قطعی بودن آن همانندی نهاده و بلافاصله مدعای بعدی خود را که انتساب حالت‌های ناساز انسانی به آن‌ها است مطرح کرده است.

گاهی نیز بخش زیادی از ساختار یک غزل جنبهٔ نمایشی دارد و همین خصوصیت است که آن را طنزآمیز می‌کند: بگشای تربتم را بعد از وفات و بنگر/ کز آتش درونم دود از کفن برآید؛ بنمای رخ که خلقی واله شوند و حیران/ بگشای لب که فریاد از مرد و زن برآید؛ جان بر لب است و حسرت در دل که از لبانش/ نگرفته هیچ کامی جان از بدن برآید.

مقیم بر سر راهش نشسته‌ام چون گرد/ بدان هوس که بدین رهگذار باز آید
دوش می‌گفت به مژگان درازت بکشم/ یارب از خاطرش اندیشهٔ بیداد ببر
به ادب نافه‌گشایی کن از آن زلف سیاه/ جای دل‌های عزیز است به هم بر مزنش
چو پیراهن شوم آسوده خاطر/ گرش هم‌چون‌قبا گیرم در آغوش

بعضی از شعرهای حافظ ساختاری شبیه به نمایش‌های کمدی یا سیاه‌بازی دارند. نمونهٔ اول را در شعرهایی می‌توان دید که از بافت «گفتم گفتا» تشکیل شده است: گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید. نمونهٔ دوم نیز در آن‌جاست که حافظ به روایت مجادلهٔ خود با معشوق می‌پردازد و بازتاب رفتارهای معشوق را در زندگی خود نابودکنندهٔ آرامش قلم‌داد می‌کند. در این نمونهٔ دوم حافظ خود گویی نقش دوگانهٔ عبدلی و اوسا را با هم بازی می‌کند: زلف برباد مده تا ندهی بربادم/ ناز بنیاد مکن تا نکَنی بنیادم؛ رخ برافروز که فارغ کنی از برگ گلم/ قد برافراز که از سرو کنی آزادم؛ شهرهٔ شهر مشو تا ننهم سر در کوه/ شور شیرین منما تا نکنی فرهادم؛ می مخور با دگران تا نخورم خون جگر/ سر مکش تا نکشد سر به فلک فریادم؛ زلف را حلقه مکن تا نکنی در بندم/ طره را تاب مده تا ندهی بربادم؛ یار بیگانه مشو تا نبری از خویشم/ غم اغیار مخور تا نکنی ناشادم؛ شمع هر جمع مشو ورنه بسوزی ما را/ یاد هر قوم مکن تا نروی از یادم... . چون فلک سیر مکن تا نکُشی حافظ را/ رام شو تا بدهد طالع فرّخ دادم

گاهی کل یک غزل با تصویرهای متعددی که به همراه دارد مانند یک نمایش به نظر می‌رسد؛ شاعر حالات گوناگون خود را با جزئیات تمام به روایت می‌گذارد و مخاطب با کنار هم نهادن آن‌ها می‌تواند وضعیت و موقعیت او را در ذهن خود به‌صورت یک بازی تئاتر تجسّم کند. در این‌گونه اشعار، عبارت‌های تشکیل دهندهٔ کلام یا هنرهای ادبی نیست که به شعر جنبهٔ طنزآمیز می‌دهد، بلکه تصویرهای گوناگونی که از حالات جسمی و روحی شخصیت به دست داده می‌شود به گونه‌ای است

که موجب خنده در مخاطب می‌شود. برای نمونه در این غزل، وقتی از حالات فراقی خود داد سخن می‌دهد، این گونه عمل می‌کند: دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم/ نقشی به یاد خطّ تو بر آب می‌زدم؛ ابروی یار در نظر و خرقه سوخته/ جامی به یاد گوشهٔ محراب می‌زدم؛ روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود/ وز دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم؛ چشمم به روی ساقی و گوشم به قول چنگ/ فالی به چشم و گوش درین باب می‌زدم؛ نقش خیال روی تو تا وقت صبح‌دم/ بر کارگاه دیدهٔ بی‌خواب می‌زدم؛ هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجست/ بازش به طرهٔ تو به مضراب می‌زدم؛ ساقی به صوت این غزلم کاسه می‌گرفت/ می‌گفتم این سرود و می ناب می‌زدم

گاهی کلیت یک غزل با غلظتی که در توصیفات خود دارد، همهٔ عناصر موجود در طبیعت را مانند انسان‌ها به کنش ـ واکنش‌های نمایشی وامی‌دارد: می‌سوزم از فراقت... .مه جلوه می‌نماید بر سبز خنگ گردون/تا او به سر درآید بر رخش پا بگردان؛ یغمای عقل و دین را بیرون خرام سرمست/ در سر کلاه بشکن در بر قبا بگردان؛ مرغول را برافشان یعنی به رغم سنبل/ گِرد چمن بخوری هم‌چون صبا بگردان؛ ای نور چشم مستان در عین انتظارم/ چنگی حزین و جامی بنواز یا بگردان.

گاهی نیز توصیف‌های نمایشی از عناصر طبیعت، مبتنی بر تشبیه و استعاره از نوعِ تشخیص است: ز بنفشه تاب دارم که ز زلف او زند دم/ تو سیاه کم بها بین که چه در دماغ دارد؛ به چمن خرام و بنگر بر تخت گل که لاله/ به ندیم شاه ماند که به کف ایاغ دارد. در بیت: به یاد نرگس مست بلند بالایی/ چو لاله با قدح افتاده بر لب جویم، حالتی را که شاعر از غم عشق و تأثیر شراب، جگرش خون شده و مست و پاتیل بر کنار جوی افتاده بسیار عینی به توصیف درآورده است. تصویرهای نمایشی در اشعار حافظ فراوان است؛، اما تصویرهایی از خصوصیت طنزآمیز برخوردارند که تجسّم آن‌ها جنبهٔ نمایشی داشته باشند، یا آن که با جزئیات ریزبینانه همراه باشند و یا در دستهٔ کنش‌های آشنایی‌زدایانه قرار بگیرند. بیت‌های زیر از این خصوصیت برخوردارند:

روی نگار در نظرم‌جلوه می‌نمود/ وز دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم.

ز کوی میکده دوشش به دوش می‌بردند/ امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش.

ای خوشا دولت آن مست که در پای حریف/ سر و دستار نداند که کدام اندازد... . باده با محتسب شهر ننوشی زنهار/ بخورد باده‌ات و سنگ به جام اندازد.

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار/ دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود.

ای که در کوچهٔ معشوقهٔ ما می‌گذری/ برحذر باش که سر می‌شکند دیوارش... صوفی سرخوش ازین دست که کج کرد کلاه/ به دوجام دگر آشفته شود دستارش.

آن چیزی که بعدها در سبک بسحاق اطعمه در دیوان اطعمه و نظام قاری در دیوان البسه به طنز خوراکی و پوشاکی بدل می‌شود پیش‌تر به‌صورت جدی در شعر حافظ چهره نمایان می‌کند. حافظ هم گاه به اشیا و موجودات غیرجاندار شخصیت انسانی می‌دهد و به روایت کنش‌های انسان‌وارانهٔ آن‌ها می‌پردازد. این‌کنش‌ها چون گاهی با عقلانیت انسانی همراه است رفتاری نامتعارف و طنزآمیز به نظر می‌رسند. زلفت هزار دل به یکی تار مو ببست/ راه هزار چاره‌گر از چارسو ببست... . یا رب چه غمزه کرد صراحی که خون خم/ با نعره‌های غلغلش اندر گلو ببست.

۵. تصویرهای نامتعارف و آشنایی‌زدایانه

برخی از بیت‌های حافظ به‌دلیل استفادهٔ متفاوت و دیگراندیشانه در حوزهٔ بهره‌گیری از تلمیحات و تصویرپردازی‌ها، جنبهٔ طنزآمیز پیدا کرده‌اند. این شیوه از غافل‌گیری در تصویرپردازی، بیش‌تر در سبک هندی متداول بود: گر بایدم شدن سوی هاروت بابلی/ صد گونه جادویی کنم تا بیارمت [استفادهٔ متفاوت از تلمیح]؛ محراب ابرویت بنما تا سحرگهی/ دست دعا برآرم و در گردن آرمت [کاربرد آشنایی‌زدایانهٔ مراعات نظیر]. خرمشاهی به درستی می‌گوید: «شعر حافظ همان گونه که غالباً صناعت‌آمیز است، طنزآمیز هم هست و هرچه ژرف‌کاوانه‌تر و هشیارانه‌تر بخوانید، خواهید دید که طنز او (که غالباً انتقادی است) به همین‌جهت هنری است و هزّالی نیست و غالباً انتقادی است» (خرمشاهی، ۱۳۸۲: ۲۱۰).

دلیل نیرومند بودن جنبه‌های نمایش‌وارگی در شعر حافظ نیز ریشه در این واقعیت دارد که شعر، ابزاری برای تجسم‌بخشی به تصویرهای قوهٔ خیال است. وقتی دنیای خیالی شاعر ترکیبی از وقایع و تصاویر اجتماعی و حالات و احساسات شخصی باشد که هر دو جنبهٔ تجربی و تجسم‌پذیر داشته باشند، مخاطب می‌تواند به سادگی با این تصویرها ارتباط ذهنی برقرار کند. دیگر آن که، وقتی شاعری تنها از یک گونهٔ ادبی برای بیان احساسات و اندیشه‌های خود مدد می‌گیرد، اگر بخواهد همهٔ تصورات و تفکرات خود را به تصویر بکشد، باید از همهٔ ظرفیت‌های موجود در آن گونهٔ ادبی بهره بگیرد. به این سبب است که توصیف دقیق و جزئیات پر اجزا و تصویرهای متحرک که از خصوصیات هنر نمایش است در این گونه اشعار بیش‌تر است. سوم آن که، وقتی شاعر اندیشمندی از رفتار قدرت‌های سیاسی و مذهبی و عرفانی جامعه ناراضی است می‌کوشد نشانه‌های آشکاری از کنش‌های گوناگون آنان را به

عنوان مصداق و مدعای نارضایتی بازگو کند تا ادعای خود را به کرسی بنشاند. این نشانه‌ها هرچه دقیق و جزئی‌نگرانه‌تر باشند بهتر می‌توانند مدعا را اثبات و ذهنیت مخاطب را تغییر دهند.چهارم، نمایش اساساً نوعی تلاش برای همسان‌سازی اثر ادبی با عینیت و واقعیت است. پیداست که در این تلاش، هرچه اثر ادبی با جزئیات ریزتر و حساس‌تر همراه باشد به ذات واقعیت بیش‌تر نزدیک می‌شود و توان همانند سازی و هم‌ذات‌پنداری در آن افزایش پیدا می‌کند. تأثیر عینیتِ واقعیت همیشه بیش از تصویری است که هرکسی از آن به دست می‌دهد و البته هرچه این تصویر دقیق‌تر و جزئی‌نگرانه‌تر باشد توفیق بیش‌تری در تأثیرگذاری می‌تواند داشته باشد. پنجم، از آن جایی که قصد حافظ در بسیاری از اوقات فراهم آوردن موقعیت‌هایی برای طنز و تمسخر و دهن‌کجی به واقعیت بوده است، به این سبب می‌کوشد تصویرهای خود را به گونه‌ای به نمایش درآورد که خود به قدر کافی جنبهٔ نامتعارف و افشاگرانه داشته باشند تا از توان و تأثیر لازم برای رسوایی شخصیت‌ها و گروه‌ها برخوردار باشند، اما نباید این نکته را نیز ناگفته گذاشت که بخش عمده‌ای از تصویرهای نمایشی در شعر حافظ ارتباط مستقیم به عشق و شراب و نظربازی و هجران دارد که همه از عوالم فردی است.

این نوع رفتارهای نمایشی در عالم عشق و عاشقی، گاه نوعی ادعای پراغراق و نامنطبق با واقعیت و البته خنده‌دار برای نشان دادن عمق وفاداری به معشوق است که حتی بعد از مرگ نیز آثار آن بر جنازهٔ عاشق هویدا است. دیگر آن که این نمایش‌ها اغلب بصری است و بیش‌تر هم متمرکز بر واکنش‌های عاشق که خود حافظ باشد در برابر کنش‌هایی چون جور و جفا و بی‌اعتنایی و بی‌وفایی معشوق و شدت نیازمندی و وفاداری عاشق که این نیز نوعی اجتماع نقیضین و ضدین است. در سویهٔ سوم، برخی از این نمایش‌ها بازتاب سرمستی‌های عاشقان و خراباتیان است که از شدت ناهشیاری از عشق و شور و مستی، سر از پای نمی‌شناسند و حرکت‌های خنده‌داری از خود بروز می‌دهند که حافظ گاه با هنرمندی تمام، نمایش‌های خنده‌داری از آن‌ها ترتیب می‌دهد. حافظ گاهی شادی و ترس و بی‌هوشی را نه تنها به آدم‌ها که به پدیده‌هایی چون شراب هم نسبت می‌دهد: پیداست نگارا که مست است شرابت. یا: شراب خانگیِ ترسِ محتسب خورده. گاهی نیز برخی از اشعار حافظ نمایش‌های خاطره‌گون از تجربهٔ دیدار با معشوق است که او آن را مانند برشی از یک نمایش به تصویر می‌کشد؛ عیناً با همهٔ جزئیات شنیداری و دیداری و گفتاری آن و حتی با رعایت لحن. غزلِ: زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست، نمونه‌ای از این اشعار نمایشی است که حتی آهنگ قدم‌ها و نفس‌ها و لحن نجواها و کلام معشوق نیز در آن به تصویر کشیده شده است و لحن کلام عاشق نیز در هنگام روایت که گاه پیوسته و گاه گسسته

و گاه تند و بلند و گاه کند و آرام به روایت حادثه پرداخته است در آن به خوبی هویداست. شور و شیدایی عاشق در پایان ماجرا طنز موجود در صحنه را دو چندان می‌کند: عاشقی را که چنین بادهٔ شبگیر دهند/ کافر عشق بود گر نبود باده‌پرست.

٦. نتیجه‌گیری: هنری‌ترین طنزها

در شعر حافظ چهار نوع موسیقی به‌صورت بسیار مطلوب به کار گرفته شده است: موسیقی بیرونی با دل‌نشین‌ترین وزن‌ها، موسیقی کناری با بهترین قافیه‌ها و پرهیز از قافیه‌های اسمی و ردیف‌های طولانی، موسیقی درونی با انواع تجانس‌های آوایی که حافظ استاد مسلم آن است و موسیقی معنوی با انتخاب تعبیرهای نزدیک به زبان گفتار و مترادف‌ها و متضادها و اتباع و انواع کاربردهای خاص زبانی که به‌صورت طبیعی موجب موسیقایی شدن زبان می‌شود. بخش عمده‌ای از تلاش حافظ در ارتقای کیفی دادن به کلام، صَرف گزینش و چینش واژگان به بهترین شیوه‌های ممکن برای دست‌یابی به انواع آهنگ‌های مختلف شعری می‌شود. بخش دیگر نیز کندوکاوی است در شبکهٔ ارتباطات معنایی بین واژه‌ها و کشف بهترین تناسب‌های واژگانی معنادار و به‌کارگیری ایهام‌های دو ـ سه معنایی و استعاره‌های چندمعنایی در برخی موقعیت‌های مناسب و از همه مهم‌تر نزدیک کردن پاره‌ای از استعاره‌های تلمیحی و تاریخی و اسطوره‌ای و طبیعی به نمادهایی که از قابلیت تأویل‌پذیری فراوان برخوردارند، آن هم به گونه‌ای که اختلالی در انتقال مفاهیم ایجاد نکند. حافظ همیشه با وسواس فراوان مواظب است که هیچ‌گاه حساسیت به ماهیت و صورت و ساختار واژه‌ها و گزاره‌ها او را از درون‌مایه و محتوای فکری دور نکند. چون او به قول مسعود خیام «پادشاه صورت و معنا» است. بر این اساس، اگر بر مبنای نظریهٔ ارتباطی یاکوبسون به داوری دربارهٔ شعرحافظ بپردازیم، او علاوه بر مرکزیت دادن به خود زبان به موضوع و مخاطب نیز اهمیت بسیار می‌دهد و گویی به‌طور هم‌زمان حساسیت‌های فرمالیست‌ها به‌صورت و رمانتیست‌ها به گوینده و پدیدار شناسان به مخاطب و مارکسیست‌ها به محتوا را به موازات هم‌دیگر به پیش می‌برد؛ یعنی ترکیبی از نقش ادبی و عاطفی و ترغیبی و همدلانه در ارتباطات کلامی. بخشی از تحیّر و تعجّب و طنز موجود در کلام حافظ نیز محصول این نوع اعجازگری در کلام است که از جنبه‌های مختلفِ یک سخن تمام و کمال برخوردار است و هیچ گونه کاستی در آن از نظر زبانی و ادبی و محتوایی وجود وجود ندارد. هر چیزی که در اوج کمال باشد خیره‌کننده، شگفت‌آور و تحسین‌برانگیز است و برهم زنندهٔ تعادل در موقعیت‌ها. عدم تعادل و ایجاد تعارض از قاعده‌هایی است که طنز موقعیت می‌آفریند. گاهی نیز سادگی بیش از حد موجب تحیّر و تعجّب است؛

مثل زمانی که وزن شعرهای او، مانندِ آبِ روان است و از ساختار گزاره‌های طبیعی در زبان تبعیت می‌کند:

از من جدا مشو که توام نور دیده‌ای/ آرام جان و مونس قلب رمیده‌ای. *سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی.

درد عشقی کشیده‌ام که مپرس.

شاید ادعای گزافی نباشد اگر بگوییم هنری‌ترین طنزها ادبی را باید در اشعار حافظ جستجو کرد؛ هم‌چنان که هنرمندانه‌ترین اشعار فارسی هم در دیوان حافظ قرار دارد. او گاهی برای طرح یک ادعا از چند هنر ادبی استفاده می‌کند که نمونهٔ آن را در شاعران دیگر به ندرت می‌توان یافت. حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد/ یعنی از وصل تواش نیست به جز باد به دست. تناسب سلیمان و دولت و باد و تلمیح به داستان سلیمان و تشبیه خود به سلیمان و آن‌گاه استفادهٔ کنایی و طنزآمیز از رابطهٔ سلیمان و باد در معنای دست خالی بودن و محروم شدن از معشوق. تضاد بین سلیمان شدن از قدرت عشق و باد به دست داشتن به‌وسیلهٔ هجران و فراق. غزل: ای شاهد قدسی که کشد بند نقابت، دارای چند بیت طنزآمیز است: انتساب مست بودن به شراب؛ تیر غمزهٔ معشوق را رأی صواب تلقی کردن؛ نشنیدن ناله و فریاد به سبب بلند بودن جناب معشوق؛ سرِ آب و سراب؛ خراب بودن از عتاب. غزل: خَمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت/ به قصد جان من زار ناتوان انداخت، دارای طنز نمایشی و داستانی و استعاری است، چون از رابطهٔ گل‌ها گویی یک نوع فیلم کارتونی ارائه داده است. از این غزل که گاه برخی ابیات آن از معنای دیریابی برخوردارند و برقراری ارتباط معنایی مصراع دوم و اول با واسطه‌های زیاد انجام می‌شود می‌توان به تکنیک تأخیر معنایی و تعدّد معنایی در شعر حافظ رسید که یکی از عامل‌های خنده‌انگیزی است؛ چون دست مخاطب را برای تأویل‌های متعدّد از مفهوم بیت باز می‌گذارد. مثل این بیت: به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد/ فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت. انتساب «خودفروشی» به نرگس اولاً یک ادعای طنزآمیز است و ثانیاً ارتباط چشم معشوق که ظاهراً به خماری نرگس تشبیه شده هم، طنز مضاعف است، چون می‌گوید تو از نرگس خودفروش‌تر هستی. مصراعِ: «که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت»، دارای پارادکس است. چون آب را آتش‌افروز دانسته است. آن آب هم البته عرق ناشی از شراب خوردن است که ظاهراً هُرم و حرارت در صورت ایجاد می‌کند. آن هم چنان حرارتی که گل آتشی طبیعت یعنی ارغوان را آتش می‌زند و با این ادعا، اغراق و مبالغه‌ای را به میان می‌کشد که اسبابی برای طنز و طیبت می‌شود. در این

غزل رفتار بنفشه و صبا و سمن که حرکات انسانی از خود بروز می‌دهند نیز شبیه داستان‌های نمایشی است و تجسم آن موجب طنز. در ادامه، تعبیرِ: «به آبِ میِ لعل خرقه شستن» از نوع وارونه‌کاری‌ها است و انتساب این عمل به تقدیر و نصیبهٔ ازل، موجب خنده و طنزی دو قبضه در بیت شده است.

منابع

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۸)، *حافظ به سعی سایه*، تهران: کارنامه.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰)، *دیوان حافظ*، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۸)، *چارده روایت*، مجموعه مقاله دربارهٔ شعر و شخصیت حافظ، چاپ دوم، تهران: کتاب پرواز.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۸۲)، *حافظ حافظه ماست*، تهران: قطره.

خیام، مسعود (۱۳۸۸)، *پادشاه صورت و معنا*، تهران: ابتکار نو.

دولتشاه سمرقندی (۱۹۰۰م)، امیر دولت شاه بن علاءالدّوله بختیشاه الغازی السمرقندی، *تذکرةالشّعرا*، به تصحیح ادوارد برون انگلیسی، چاپ لیدن هلند.

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

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، *از کوچهٔ رندان*، چاپ نهم، تهران: سخن.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، *از گذشتهٔ ادبی ایران*، چاپ دوم، تهران: سخن.

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

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، «طنز حافظ»، *مجلهٔ حافظ*، شمارهٔ ۱۹، مهر ۱۳۸۴: ۳۹-۴۲.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۵)، *یادداشت‌های حافظ*، تهران: میترا.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۳)، *مکتب حافظ، مقدمه‌ای بر حافظ‌شناسی*، تبریز: ستوده.

مصفا، ابوالفضل (۱۳۶۹)، *فرهنگ ده هزار واژه از دیوان حافظ*، ۲جلد، تهران: پاژنگ.

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

هاشمی، احمد (۱۳۹۱)، «طنز در عاشقانه‌های حافظ»، *فصل‌نامهٔ متن‌پژوهی ادبی*، شمارهٔ ۵۱، بهار ۱۳۹۱: ۱۳۱-۱۶۲.

References

Hafez, Khaje Shamsoddin M (1999), *Hafez Be Saie Sayeh*, Tehran: Karnameh Publications.

Diwan-e Hafez (1390), Edited by; Mohammad Qazvini and Qasim Ghani, Tehran: Zovar Publications.

Khorramshahi, B. (1989), *Chardeh Narration*, a Collection of Essays about Hafez's Poetry and Personality, 2nd Edition, Tehran: Ketab-e Faraz Publications.

Khayyam, M. (2008), *The King of Form and Meaning*, Tehran: Ebtekar-e No Publications.
Samarghandi, D. (1900), Amir Daulatshah Bin Ala-Dollah Bakhtishah Al-Ghazi Al-Samarghandi, Tazkira al-Sha'ara, Edited by; Edward Brun English, Leiden, Holland.
Rastgo, S. M. (2000), *Iham in Persian Poetry*, Tehran: Soroush Publications.
Zarin Koob, A. H. (1995), *From Rendan Street*, 9th Edition, Tehran: Sokhan Publications.
From Iran's Literary Past (2008), 2nd Edition, Tehran: Sokhan Publications.
Shafi'i Kodkani, M. R. (2000), *Poetry Music*, 6th Edition, Tehran: Aghaz Publications
Tanz-e Hafez (2005), *Hafez Magazine*, No. 19, 39-42.
Shamisa, S. (2015), *Hafez Notes*, Tehran: Mitra Publications.
Mortazavi, M. (2008), *Hafez School of thought*, An Introduction to Hafezology, Tabriz: Sotoudeh Publications.
Musafa, A. (1969), Dictionary of Ten Thousand Words from Diwan-e Hafez, 2nd volume, Tehran: *Pazhang Publications*.
Mozafari, A.R. (2011), *Kheil-e Khial*, A Discussion about the Aesthetics of the Imaginary Images of Hafez's Poetry, Urmia: Urmia University Publications.
Hashemi, A. (2019), *Humor in Hafez's Romances*, Literary Textual Research Quarterly, No. 51, 162-131.