University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The Subtlety of Word Selection and Combinations in Hafez's Ghazals in Critiquing the Actions of Ascetics and Sufis

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

1. Ph.D. student of Persian language and literature, University of Sulaymaniyah, Iraq and University of Kurdistan, Kurdistan, Iran, Email: Arkan.mahmood@univsul.edu.iq
2. Professor of the Department of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Kurdistan, Iran, Iran, Email: t.malmir@uok.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
7 August 2023
Received in revised form:
3 December 2023
Accepted:
4 December 2023
Published online:
22 September 2024

Keywords:
word selection and combinations, Hafez's satire, Sufi terminology, criticism of the elements of the monastery, tavern elements.

ABSTRACT

Hafez's main profession is a poet, but the number of his remaining poems is not extensive. Most of Hafez's time and efforts have been spent selecting words and combinations that would best fit the overall essence and structure of his ghazals (lyrics). One of the significant factors that has led to disagreement about Hafez's views on Sufis, as well as the concepts and terminology related to the mystic realm found in his poetry, is the lack of precision in choosing and employing these interpretations. This study, based on the perspectives of formalists and structuralists, focuses on the viewpoint of those researchers and interpreters of Hafez's ghazals who have not criticized Hafez's selection of interpretations regarding the judgment of the actions of ascetics and Sufis; or they have interpreted Hafez's words about ascetics, Sufis, and sheikhs in a positive light, overlooking Hafez's wit and satirical nature. The main issue of the article is based on the necessity of precision in the way of choosing Hafez's interpretations and vocabulary in the field of asceticism and mysticism. The research findings show that many of the subtleties of Hafez's words, such as allusions or the combination of Sufi elements with tavern elements, are meant to create a greater impact in satire towards Sufis, ascetics, or claimants who misuse spiritual matters.

Cite this article: Abdollah Mahmood, Arkan; Malmir, Teymoor. (2024). "The Subtlety of Word Selection and Combinations in Hafez's Ghazals in Critiquing the Actions of Ascetics and Sufis", *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22(43), 189-208. http//doi.org/10.22111/JLLR.2023.46356.3185

© Abdollah Mahmood, Arkan; Malmir, Teymoor. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extensive Abstract:

1. Introduction

Hafez is in the group of poets who paid special attention to the edition of his poems, even the different recordings of the same interpretation or verse may be due to this editing and selections of the poet in some cases. According to the changes and edits that Hafez made in his poems, the eclectic correction of Hafez's divan is necessary. Although Hafez's mainly is known as a poet, but he has not written more than ten sonnets each year, and obviously he has not done any artistic or poetic work except for this relatively small amount of sonnets. Therefore, he has been much more precise in selecting words and combinations that are suitable for the context of the sonnet. In addition to the necessity of being accurate about interpretations and vocabularies in Hafez's Divan, the literary critic should also pay attention to the way they are used in the sentence. One of the controversies of researchers in the interpretation and understanding of Hafez's sonnets is about positive and negative beings and characters in his divan. There is more consensus about some characters such as Mohtaseb in the negative aspect or Darvish in the positive aspect, but not in the case of Arif and Sufi. Some have imagined that Sufi is a negative character in Hafez's Divan, but Arif is positive. The accuracy of Hafez's specific choices according to the context of the speech indicates that the researchers' comments were not accurate.

2. Research methodology

The formalists theory is a constructive and helpful way to explain the importance of the word and its place in the whole text. According to the formalists, the choice of words should fit with the whole text and create a kind of (semantic) network. This selection creates the form of an artwork. According to the theoretical connection between formalism and structuralism, because we consider the structure and totality of the sonnet, in addition to the formalists' point of view, we also pay attention to the constructionists' point of view about the components of the structure, deep structure and surface structure. In this research, based on the formalists' point of view, we have paid attention to the cases where the researchers and commentators of Hafez's sonnets have not cited Hafez's well-chosen interpretations about criticizing the actions of ascetics and Sufis, or that they have considered Hafez's words about ascetics, Sufis and Sheikhs in a positive way and have neglected Hafez's irritating humor in the selection of the statistical community, of course, we did not pay attention to the differences between the manuscripts and recordings of different editions of his Divan, but the article relies on the cases that are mostly recorded the same in different editions.

3. Discussion

In this article, we have analyzed some of the terms of Sufis and the way Hafez combines these words and terms in order to create humor and criticism towards the behavior and thoughts of Sufis. He uses terms and ideas such as Vaght, Hawālatgāh and Halghe, Esteghnā, early rising, sanctity, Hemmat, Cheleh-neshini, and austerity of the Sufis often according to the intended meaning of the Sufis and with a hidden irony. In some cases, Hafez contradicts the understanding of Sufis from elements that in non-Sufis texts contained completely earthly meanings, but the Sufis gave them mystical concepts and used them as a code and manifestation of mystical thoughts.

4. Conclusion

One of the factors that caused commentators to turn to unreasonable interpretations in the mystical reading of Hafez's sonnets is their inaccuracy in the reason and method of using mystical elements and terms. The result of this research shows that Hafez's effort in editing his poems in many cases, in addition to the transcendence and richness of art, is to create more effect in creating humor compared to Sufis and ascetics and claimants who abuse spiritual elements and matters. The selection of words and expressions about praying and "Sahar", "Night of Qadr", "Arabaeen" and the seclusion of the Sufis is to express their abuse of these concepts and elements. Also, the combination of the mystical terms "Sharè", "Vaght", "Hemmat" with words that do not correspond to the meaning of these terms in mystical texts and interpretations such as "Bād-e-Esteghna", "Soleiman-e-Zaman" and "Shāhed-e-Qodsi", "Dalgh and Kherghe" "Sālūs" expresses Hafez's intention to cite the abuses of false claimants, not to promote mysticism or to express his mystical states and experiences. Also, some of Hafez's interpretations are a kind of redefining of Sufi elements to show their function in order to be a warning so that no one is deceived by their hypocrisy. Notwithstanding the opinion of researchers and expounders of Hafez poems, praise and description of beauties does not change a text to a romantic

lyric, but is meant to talk about the attention of "Sufis and people who pretend to be in seclusion" to them and also to show that "the praying of the saint people in two worlds" are restricted to beauties, praising of Sufis in these cases by mentioning Their inappropriate behavior is an expression of irony. The ambiguous usage of Sufism elements by Hafez shows that these puns are meant to create humor towards the performance of ascetics and Sufis.

5. References

Qurān

Ahmadi, B. (1991). *The structure and interpretation of texts (Semiotics and structuralism)*, 1th ed., Tehrān: markaz.

Ashrafzadeh, R. (2002). *Peygham-e- Ahl-e- Raz* (explanation of sixty sonnets by Hāfez Shirazi based on Diwan of Hāfez, published by Qazvini), 1 ed., Tehrān: Asātir.

Attar Neyshabouri, Farid al-Din Mohammad bin Ibrahim. (2004). *Mantegh Altayr*, edited by M. R. Shafiei-Kadkani, 1th ed., Tehrān: Sokhn.

Beheshti Shirazi, A. (1992). *Sharh-e- Jonoun (thematic interpretation of Diwān Khwaja Shamsuddin Mohammad Hāfez-e- Shirazi)*, 1 ed., Tehrān: Rowzaneh.

Biruni, Aburihan Mohammad Bin Ahmad. (1973). *Al-Tafhim Leawael Senāat-e- Al-Tanjim*, edited by J. Homaei, 2 ed., Tehrān: National Art Society.

Dehkhoda, A. (1998). *Loghatnameh*, second edition of the new era, Tehrān: University of Tehrān.

Estelami, M. (2007). *Dars-e- Hāfez (Critique and description of Hāfez's lyric poems)*, 2th ed., Tehrān: Sokhan.

Forūzānfar, B. (1992). *Commentary on Masnavi Sharif*, first volume, 5th ed., Tehran: Zavvar.

Hāfez Shirazi, Sh. M. (1999) *Divan*, edited by A. H. Ebtehaj, 6th ed., Tehrān: Norooz.

Hāfez Shirazi, Sh. M. (2011). *Divan*, edited by Qazvini & Ghani, 10th ed., Tehrān: Zavvar.

Hamidian, S. (2013). *Sharh-e- Shogh (Description and Analysis of Hāfez's Poems)*, 2th ed., Tehrān: Qatreh.

Hassanli, K. (2004). "Zolf-e-Tabdar-e-Hāfez", *Persian Language and Literature*, Vol. 12, Issue 45-46, 107-127.

Heidari, A., & Rahimi-e- Harsini, B. (2020). "Rhetorical apposition the basis for the creation of Humor in Hafez sonnets", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 18, Issue, 47-64.

Heravi, H. A. (1988). *Sharh-e- Ghazals of Hāfez*, 1th ed., Tehrān: Now.

Hojviri, Abol-Hasan Ali Ibn Othmān. (2010). *Kashf-ol-Mahjoub*, edited by M. Abedi, 6th ed., Tehrān: Soroush.

Hosseini, S. (1992). "The cosmic order of words in Hāfez's poetry", *Danesh publication*, Vol. 13, Issue 72, 4-10.

Jalaliyan, A. (1999). *Sharh-e- Jalali bar Hāfez*, 1th ed., Tehrān: Yazdan.

Javid, H. (1998). *Hāfez-e- Javid (explanation of the difficulties of verses and lyric poems of Hāfez's divan)*, Tehrān: Farzanrooz.

Kakoee, S., Ziaee, H., & Yazdanpanah, M. (2022). "The hermeneutical analysis and critiques of Hafez's poems", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 20, Issue 38, 221-252.

Khodayar, E, and Hajian, Kh. (2009). Recognizing Hāfez's beloved face by relying on sonnets: that black sheep with whom the world is sweet, Mashreq Mououd (*The Promised East)*, Vol. 4, Issue 14, 141-165.

Khurramshāhi, B. (1988). *Hāfez-Nāmeh (A selective Commentary on Hāfez' Ghazals)*, Tehrān: Elmi & Farhangi & Soroush.

Kligz, M. (2009). *Textbook of Literary Theory*, translated by E. Dehnavi, J. Sokhanvar & S. Sabziyan-Moradabadi, 1th ed., Tehrān: Akhtaran.

Malmir, T. (2018). "Functionality of identical ending syllable in form and structure of Ghazals of Hāfez", Journal *of Poetry Studies (boostan Adab)*, Vol 9, Issue 4, 143-162.

Malmir, T., and Dehghani Yazdali, H. (2013) "Criticism and review of historical and biographical readings of Hāfez's ghazals", *textology of Persian literature*, Vol. 3, Issue 2, 63-86.

Mihani, Mohammad Ibn Munawwar. (1992). *Asrār Al-Towhid (The Secrets of Unity in the Authorities of Abi Saeed)*, edited by M. R. Shafiei Kadkani, 3th ed., Tehr*ā*n, Agah.

Molavi, J. M. (1989). *Masnavi Manavi*, edited by Nicholson, 1th ed., Tehrān, Molā.

Mortazavi, M. (1986). *Hāfez School or Introduction to Hāfezology*, 2 ed., Tehrān: Tus.

Mustamliy Bukhāri, Abu Ibrāhim Ismāil. (1984). S*harh al-Ta'rrof Lemazhab - Altasavvof (Explanation of the doctrine of Sufism)*, first quarter, edited by M. Roshan, 1th ed., Tehrān: Asātir.

Najafi, A. H. (1981). "Hāfez: the final version", *Danesh Publication*, Vol. 2, Issue 7, 30-39.

Omranpour, M. (2007). "The Importance of Structural Elements of Words in The Word Choice of Poetry", *Research on Mystical Literature*, Vol 1, Issue 1, 153-180.

Pournamdarian T. (2012). "Hāfez and Norm-breaking in Form and Content of the Ghazal", *Persian Language and Literature*; Vol. 20, Issue 73, 7-32.

Pournamdarian, T. (2005). *Gomshodeh-e- Lab Darya (a reflection on the meaning and form of Hāfez's poetry)*, 2th ed., Tehrān: Sokhn.

Qoshayri, Abdul Karim Ibn Hawāzen. (2008). *Translation of Resāley Qoshayriyeh*, edited by B. Forūzānfar, 1th ed., Tehrān: Zavvār.

Rajāee Bukhārāee, A. (1989). *Hāfez Poetry Dictionary*, 5th ed., Tehrān: Elmi.

Rastgofar, M. (2004). "Speech Engineering in Hāfez's Poems", *Literary Research*, Vol 1, Issue 3, 65-82.

Scholes, R. (2000). *Structuralism in literature*, Translated by F. Tāheri, 1th ed., Tehrān: Agah.

Servatiyān, B. (2001). *Description of Hāfez lyric poems*, Tehrān: Pooyandegān Rah-e Dānesh.

Shafii Kadkani, M. R. (2017). *In Kimiya-y- Hasti (about Hāfez)*, third volume (Tehrān University Lectures), 1th ed., Tehrān: Sokhn.

Shafii-Kadkani, M. R. (1989). *Music of poetry*, 2th ed., Tehrān: Agah.

Shafii-Kadkani, M. R. (2013). *Rastakhiz Kalamat (Lectures on the Literary Theory of Russian Formalists)*, Tehrān: Sokhan.

Shamisa, S. (2009). *Notes of Hāfez*, 1th ed., Tehrān: Elm.

Shariatmadari, J. (1995). *Explanation and interpretation of Quranic words based on sample interpretation*, second volume, 1th ed., Mashhad: Astan-e- Quds Razavi Islamic Research Foundation.

Tabari, Muhammad bin Jarir. (1977). *Translation of Tab ri's commentary (provided during the reign of Mansour bin Noah Samani)*, volume 5, translation of the scholars of Mavara Alnahr, corrected by H. Yaghmai, 2th ed., Tehrān: Tus.

Tahmasabi, F. (2010). *Asrar-e- Eshgh & Masti (a reflection on the style and structure of Hāfez's sonnets based on texture, tone and associative clusters)*, 1th ed., Tehrān: Elm.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

ظرافت گزینش واژگان و ترکیبات غزلیات حافظ در نقد کردار زاهدان و صوفیان

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

۱. دانشجوی دورهٔ مشترک دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلیمانیه و دانشگاه کردستان، عضو هیئت علمی دانشگاه سلیمانیه (عراق)، کردستان، ایران، رایانامه: Arkan.mahmood@univsul.edu.iq

۲. نویسنده مسئول: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، کردستان، ایران، رایانامه: t.malmir@uok.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۱۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

واژه‌های کلیدی:
گزینش واژگان و ترکیبات، طنز حافظ، مصطلاحات صوفیان، نقد عناصر خانقاه، عناصر میخانه.

چکیده

حرفهٔ اصلی حافظ شاعری است، اما تعداد اشعار باقی‌مانده از وی چندان زیاد نیست. بیشتر وقت و مساعی حافظ صرف گزینش واژگان و ترکیبات، متناسب با کلیّت و بافت غزل شده‌است. یکی از مهم‌ترین عواملی که موجب‌شده دربارهٔ دیدگاه حافظ نسبت‌به صوفیه و مفاهیم و مصطلاحات خانقاهی در اشعار وی اختلاف‌نظر به‌وجودآید، عدم‌دقت در حُسن انتخاب و شیوهٔ کاربرد این تعابیر است. در این پژوهش، براساس دیدگاه فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان به مواردی توجه کرده‌ایم که محققان و شارحان غزل حافظ، متعرض حُسن انتخاب تعابیر حافظ دربارهٔ نقد کردار زاهدان و صوفیان نشده‌اند یا اینکه سخن حافظ را درموردِ زاهد، صوفی و شیخ در وجه مثبت تلقی‌کرده‌اند و از طنز گزندهٔ حافظ غافل شده‌اند. مسئلهٔ اصلی مقاله مبتنی‌بر لزوم دقت در شیوهٔ انتخاب تعابیر و مفردات حافظ در حوزهٔ زهد و عرفان است. نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد بسیاری از ظرافت‌های سخن حافظ ازجمله ایهام یا ترکیب عناصر صوفیانه با عناصر میخانه، برای ایجاد تأثیر بیشتر در طنز نسبت‌به صوفی، زاهد یا مدعیانی است که از امور معنوی سوءاستفاده می‌کنند.

عبدالله محمود، ارکان؛ مالمیر، تیمور. (۱۴۰۳). «ظرافت گزینش واژگان و ترکیبات غزلیات حافظ در نقد کردار زاهدان و صوفیان». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۲(۴۳)، ۱۸۹–۲۰۸.

http//doi.org/10.22111/JLLR.2023.46356.3185

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© عبدالله محمود، ارکان؛ مالمیر، تیمور.

۱- مقدمه

حافظ شیرازی در زبان فارسی، شاعری صاحب‌سبک و تأثیرگذار است؛ درعینِ جمع و هضم زبدهٔ هنر شاعران پیشین، سبک و شیوهٔ شاعری پس از خود را تحت‌شعاع قرار داده‌است، تا جایی که دریافت سبک و تبیین هنر او در غزل‌سرایی به‌منزلهٔ ایجاد خطِ فاصلی میان قبل و بعد از او تلقی می‌شود؛ اما بررسی‌های سبکی شعر او براساس نوعِ تأثیرش بر دیگر شاعران یا نوع برخورد خواننده با آن تبیین شده است. همین شیوه باعث‌شده ارزش اصلی سخن او پنهان‌بماند یا بر سر تلقی خوانندگان از مفاهیم سخن وی، اختلاف‌های بی‌پایان ظاهر شود.

یکی از مشکلات حافظ‌پژوهی اعتقاد به سبک پاشان و پریشان به‌عنوان هنر اصلی حافظ است. خوانندگان شعر حافظ نیز بر اثرِ این تصوّر رایج، عمدتاً در پی فهم خطی غزل حافظ هستند و هر عنصری در شعر او را به یک عقیده و دیدگاه منسوب می‌کنند. این نوع قرائت خطی از اشعار حافظ، موجب شده هر بیت یا واژه و تعبیری را بیانگر بخشی از تاریخ یا زندگی حافظ به‌شمار آورند و از علت و تناسب انتخاب و کاربرد عناصر، واژگان و اصطلاحات حافظ غفلت شود. در مواردی که این الفاظ و تعابیر به حوزهٔ تصوف و زهد مربوط‌می‌شود، به‌عوض آنکه به موقعیت سخن و تناسب انتخاب‌های حافظ توجه کنند، کاربرد این نوع الفاظ و تعابیر زهد و تصوف را دلالت‌بر جنبهٔ عرفانی غزل یا عارف و زاهدخواندن شاعر تلقی می‌کنند و با این روش از شناخت حافظ و مقاصد سخن او دور می‌شوند.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

حافظ از شاعرانی است که اهتمام خاصی به اصلاح و ویرایش اشعار خویش داشته‌است؛ حتی وجود ضبط‌های مختلف از یک تعبیر یا بیت نیز ممکن است در برخی موارد ناشی از این ویرایش و به‌گزینی‌های شاعر باشد. ابتهاج، ضمن اذعان به ارزش تصحیح بر مبنای نسخهٔ اقدم برای دوری از دستبُرد و خطای کاتبان، با توجه به تغییرات و ویرایش‌هایی که حافظ در اشعار خویش انجام داده است، تصحیح التقاطی *دیوان* حافظ را ضروری‌می‌پندارد؛ براساس همین دیدگاه تلاش می‌کند در تصحیح و تنقیح متن اشعار به سبک غالب و پختگی نهایی شاعر بیشتر توجه کند (حافظ، ۱۳۷۸: ۲۱-٤٤). ابوالحسن نجفی معتقد است حافظ پیوسته به «حک و اصلاح و تغییر و تکمیل اشعار خود» پرداخته است. ازنظرِ وی منتقد ادبی باید تغییرات و اصلاحات خود شاعر در متن را بیابد و به‌منظور کشف قواعد هنر و ادبیات، به جست‌وجوی علل انتخاب این موارد بپردازد (نجفی، ۱۳٦۰: ۳۵). با آنکه حرفهٔ اصلی حافظ شاعری است، اما «در هر سال بیشتر از ده غزل نگفته و پیداست که او در این فاصله، جز پرداختن به همین حجم نسبتاً اندک غزل‌ها، کاری هنری و شعری نداشته است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۲۵)؛ ازاین‌رو بیشترین دقت وی صرف گزینش واژگان و ترکیبات متناسب با کلیّت و بافت غزل شده است. منتقد ادبی باید علاوه‌بر لزوم دقت در نوع تعابیر و مفردات حافظ، به شیوهٔ کاربرد آن‌ها در جمله نیز توجه کند.

پرسش‌های زیر مبتنی‌بر لزوم دقت در شیوهٔ انتخاب تعابیر و مفردات حافظ در حوزهٔ زهد و عرفان طرح شده است:

۱- تأویل‌های بی‌وجه در خوانش عرفانی غزل‌های حافظ چقدر متأثر از عدمِ دقت در علت و نحوهٔ کاربرد عناصر و مصطلاحات عرفانی است؟

۲- گزینش واژگان و اصطلاحاتی نظیرِ دعا و مناجات و «سحر»، «شب قدر»، «اربعین» و چله‌نشینی صوفیان چقدر برای بیان استفادهٔ ابزاری آنان از این نوع مفاهیم و عناصر است؟

۳- هدف حافظ از بازتعریف عناصر صوفیانه و ترکیب مصطلحات عرفانی با الفاظ و تعابیر غیرِعرفانی چیست؟

٤- استفادهٔ حافظ از کاربرد ایهام‌آمیز عناصر زهد و تصوف چقدر مبتنی‌بر ایجاد طنز نسبت‌به عملکرد زاهدان و صوفیان است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

یکی از مجادلات محققان در تفسیر و فهم غزلیات حافظ بر سر موجودات و شخصیت‌های مثبت و منفی در *دیوان* اوست. درموردِ برخی شخصیت‌ها نظیر محتسب در وجه منفی یا درویش در وجه مثبت، اتفاقِ‌نظر بیشتری است؛ اما درموردِ عارف و صوفی چنین نیست. برخی تصورکرده‌اند صوفی در *دیوان* حافظ شخصیتی منفی است، اما عارف مثبت است. خرّمشاهی، فقط از یک مورد در شعر حافظ یاد می‌کند که عارف در مفهوم منفی به‌کار رفته است (خرّمشاهی، ۱۳٦۷: ۱۳۸)؛ اما با دقت در مواردی که به‌عنوان مفهوم مثبت از عارف نقل می‌کند، دیدگاه او نقض می‌شود.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

در این پژوهش، متناسب با حجم مقاله صرفاً به مواردی توجه کرده‌ایم که محققان و شارحان غزل حافظ متعرض حُسن انتخاب تعابیر حافظ دربارهٔ نقد کردار زاهدان و صوفیان نشده‌اند یا اینکه سخن حافظ را درموردِ زاهد و صوفی و شیخ در وجه مثبت تلقی کرده‌اند و از طنز گزندهٔ حافظ غافل شده‌اند. البته در انتخاب جامعهٔ آماری، به اختلاف نسخ و ضبط چاپ‌های مختلف از *دیوان* حافظ نپرداخته‌ایم، بلکه تکیهٔ مقاله بر مواردی است که عمدتاً در چاپ‌های مختلف یکسان ضبط شده است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

شفیعی‌کدکنی به تلاش‌های حافظ برای تکامل‌بخشیدن به جوانب گوناگون هنر شعری خود با ایجاد تغییرات مختلف در غزل‌ها اشاره کرده است و بسیاری از نسخه‌بدل‌ها را براثرِ تغییر از جانب خود حافظ می‌داند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۲۱-٤۲۷). ازنظرِ وی این ویرایش و پرداخت غزل‌ها در همهٔ جوانب خلاقیّت شعری حافظ تأثیر گذاشته است، «از اندیشه و حوزهٔ عاطفی شعر گرفته تا تصاویر و انتخاب کلمات و موسیقی شعر» (همان: ٤۲۵). ایشان مبانی تکامل جمال‌شناسی شعر حافظ را فقط در دایرهٔ موسیقی شعر بررسی کرده‌اند (همان: ٤۲٦).

حسینی به بررسی شعر حافظ از منظر نقد فرمالیستی توجه کرده است؛ چنان‌که از نظم شبکه‌ای عناصر در ابیات حافظ با نام نظم کائناتی یاد کرده است (حسینی، ۱۳۷۱: ٤).

راستگوفر برای اثبات سنجیدگی و ساختار استوار و هندسی ابیات حافظ نمونه‌هایی از غزلیات وی را بررسی و تحلیل کرده است تا نشان دهد انتخاب‌های حافظ به‌گونه‌ای است که امکان تغییر یا جابه‌جاکردن واژه‌ای با واژه‌ای دیگر در آن با حفظ همان سنجیدگی وجود ندارد (راستگوفر، ۱۳۸۳: ٦۹-۸۱). در نمونه‌هایی که در این مقاله بررسی‌کرده‌اند و شکل مفصل‌تر آن به‌صورت کتابی با عنوانِ *در پی آن آشنا: مهندسی سخن در سروده‌های حافظ*، به توضیح ارزش‌های هنری انتخاب‌های حافظ متناسب با سایر عناصر بیت پرداخته است. با بررسی ضبط‌های مختلف در نسخه‌های دیوان تلاش کرده است در موارد اختلافی، مبتنی‌بر پیوند واژگان و شگردهای هنری و معنایی حافظ از ارزش یک ضبط خاص دفاع کند و آن را به‌عنوانِ دلیلی بر ساختار سنجیدهٔ غزل حافظ اقامه کند.

حسن‌لی، به دقتِ حافظ در فراخوانی واژه‌های متناسب و گزینش بهترین آن‌ها در پیوند واژگان در حوزهٔ زلف، گیسو و مو پرداخته‌است (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

پورنامداریان، غزل حافظ را حاصل حادثهٔ ذهنی وی در نتیجهٔ تداعی‌های متعدد می‌داند (پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۲۲٦) که برای درک این حادثهٔ ذهنی و دریافت پیوند تداعی‌ها باید به «انواع تناسب‌ها و ایهام‌های گوناگون و ایجاد اشاره‌ها و روابط بین کلمات در یک بیت و در ابیات یک غزل» توجه کرد (همان: ۲۲۷). پورنامداریان براساس دیدگاه فرمالیست‌ها معتقد است خلاف عادت‌ها در شعر حافظ در سه حوزهٔ صورت، معنی، یا ارتباط‌های ممکن در معنی و صورت رخ داده است. نویسنده علاوه‌بر اشاره به خلاف‌عادت‌های بلاغی، هنری و معنایی نشان داده است که به‌رغم ظاهر پراکندهٔ ابیات، پیوندی باطنی در

غزل حافظ وجود دارد که ازطریقِ تبدیل گزاره‌های عادت‌گریز به گزاره‌های عادت‌پذیر دریافتنی است (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۷).

عمران‌پور به اهمیّت و نقش عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در شعر، ازجهتِ ساختار آوایی واژه و ازجهتِ انتقال و القای معانی توجه کرده است (عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵۳). به‌رغم دقتی که در حوزهٔ نقشِ آوایی واژه در انتخاب‌های حافظ دارد، همچنان به‌لحاظ انتقال و القای معانی، نگاهش به شعر حافظ مبتنی‌بر استنباط‌های محققان پیشین است تا دقت در گزینش‌های خاص شاعر.

شمیسا به اهمیّت گزینش واژگان و تعابیر در شعر حافظ به‌خصوص برای ایجاد انواع ایهام ازجمله ایهام تناسب به‌عنوانِ یک خصیصهٔ سبکی اشاره کرده است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۹۵) و در توضیح این دیدگاه مطابق با نشانه‌شناسی بارت از دو نظام معنایی در واژگان یعنی نظام اولیه و نظام ثانویه سخن گفته است؛ معتقد است حافظ اصطلاحات عرفانی را از نظام ثانویه دوباره به نظام اولیه برمی‌گرداند؛ مثل اینکه اصطلاح عرفانی «وقت» را از عرفان خارج می‌کند و در مفهومی خیامی به‌کار می‌برد (همان: ۹۶). بیت‌های زیادی را برای نشان‌دادن این تغییر نظام نقل‌می‌کند؛ اما در هیچ‌یک از این موارد به علت این نوع کاربرد در شعر حافظ توجه نکرده است؛ درحالی‌که این بسامد از کاربرد دگرگون اصطلاحات عرفانی بی‌سبب نیست. حاصل بحث ایشان آن است که شعرهای پخته و مواردی که داعیهٔ صوفیانه در آن‌ها طرح شده باشد، مربوط به اواخر عمر شاعر است؛ اما در مواردی که به دورهٔ جوانی حافظ مربوط است، شجاعت و جسارت بیشتری است و طنز وی نسبت‌به زاهدان و مشایخ قوی‌تر است (همان: ۱۳۵).

طهماسبی برای تحلیل سبک شخصی حافظ، خوشه‌های تداعی‌گر هر غزل را برمی‌شمارد و مقصودش «از خوشه‌های تداعی‌گر، کلمه یا کلماتی است که کاربرد آن‌ها کلمه یا کلمات دیگری را با خود می‌آورد یا معنا و مفهوم کلمه یا کلمات دیگری را تداعی و احضار می‌کند» (طهماسبی، ۱۳۸۹: ۳).

مالمیر و دهقانی یزدلی به نقد قرائت‌های تاریخی دیوان حافظ پرداخته‌اند تا براساس انسجام غزل، اسباب و عوامل قرائت تاریخی از اشعار ناب و غیرِتاریخی حافظ را مشخص کنند. در بخشی از این تحقیق، به نقد مواردی پرداخته‌اند که به گزینش‌های هنری شاعر متناسب با بافت سخن توجه نشده و معانی دیگری فارغ از کاربرد تعابیر و مفردات در کلیّت غزل گزارش شده باشد (مالمیر و دهقانی یزدلی، ۱۳۹۰: ۸۰-۸۳).

مالمیر، نقش انتخاب ردیف متناسب با مضمون، عناصر، بافت و ساختمان غزلیات حافظ را تحلیل کرده است (مالمیر، ۱۳۹۶: ۱۴۳) و معتقد است، «اقتضائات سبکی و مسائل عصر به‌گونه‌ای است که شاعر برای گزینش عناصر و اجزای کلام دچار محدودیت است. این محدودیت، موجب دقت بیشتر شاعر در انتخاب واژگان و تعابیر به‌خصوص ردیف شده است» (همان: ۱۶۰).

حیدری و رحیمی هرسینی از روش خاص حافظ برای ایجاد طنز در حوزهٔ واژگان با اصطلاح «بدل بلاغی» یاد کرده‌اند. ایشان معتقدند حافظ برای آفرینش طنز، «مفاهیم را به چهار طریق جایگزین یکدیگر می‌کند: ۱- واژگانی را که به علت کاربرد در حوزهٔ شرع و عرفان، معنای اصطلاحی و نمادین یافته‌اند، با معانی عادی و اولیهٔ آن‌ها جایگزین می‌کند. ۲- صفات منفی را جانشین چهره‌های مقدس در شرع و عرفان می‌کند. ۳- واژگان را با مفاهیم متضاد و چهره‌های نمادین را با شخصیت‌های مقابلشان جایگزین و نوعی تساوی میان چهره‌ها و واژگان متضاد ایجاد می‌کند. ٤- مشبهٌ‌به را جانشین مشبه در مصراع نخست می‌کند و نوعی استعاره می‌آفریند که لفظ مستعار علاوه‌بر معنای استعاری، دلالت اصلی و اولیهٔ خود را نیز حفظ می‌کند» (حیدری و رحیمی هرسینی، ۱۳۹۹: ٤٧).

کاکویی و همکاران، با توجه به تکثّر معنایی و عدم‌قطعیت معنا و مطابقت ماهیت و کیفیت شعر حافظ با علم هرمنوتیک به نقد تأویل‌های شارحان حافظ پرداخته‌اند (کاکویی، ضیایی و یزدان‌پناه، ۱٤۰۱: ۲۲۱).

۲- مبانی نظری

دیدگاه فرمالیست‌ها برای تبیین اهمیّت واژه و جایگاه آن در کلیّت متن راهگشاست. گزینش واژه ازنظر فرمالیست‌ها باید با کلیّت متن تناسب داشته باشد و نوعی شبکه بسازد. این گزینش، فرم اثر هنری را می‌سازد (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ٦۹ و ۱۷۳). با توجه به ارتباط تئوریک فرمالیسم و ساختارگرایی (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۱۰-۱۱۱)، به‌سبب آنکه ساختار و کلیّت غزل را درنظر داریم، علاوه‌بر دیدگاه فرمالیست‌ها، به دیدگاه ساخت‌گرایان دربارهٔ اجزای ساختار، ژرف‌ساخت و روساخت نیز توجه داریم. در آثار ادبی، اجزای گوناگون بخش بیرونی اثر مانند جمله‌ها، عبارات، واژگان و ترکیبات، روساخت اثر را می‌سازند و بخش درونی و محتوایی آن، ژرف‌ساخت را پدید می‌آورند. این اجزا در تعامل و هماهنگی با هم روابط ساختاری را تشکیل می‌دهند (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸-۲۱). اجزای سخن از واج تا جمله، در رساندن پیام، نقش خاصی برعهده دارند و هیچ‌کدام از اجزای سخن نمی‌تواند نقش دیگری را بازی کند؛ به‌همین‌دلیل، هر نوع جابه‌جایی در هر عبارت، ساختار آن را دگرگون می‌کند و نظام معنایی را برهم‌می‌زند (کلیگز، ۱۳۸۸: ٤۹).

۳- تحلیل و بررسی

۳-۱- وقت

«وقت» از اصطلاحات مهم و محلِّ توجه صوفیان است. هجویری می‌نویسد: «وقت آن بود که بنده بدان از ماضی و مستقبل فارغ شود؛ چنان‌که واردی از حقّ به دل وی پیوندد و سرّ وی را در آن مجتمع گرداند؛ چنان‌که اندر کشف آن نه از ماضی یاد آید نه از مستقبل ... خداوندان وقت گویند علم ما مر عاقبت و سابق را ادراک نتواند کرد. ما را اندر وقت با حقّ خوش است» (هجویری، ۱۳۸۹: ٥٤۰- ٥٤۱).

حافظ گاهی با ذکر «وقت» به‌صراحت از ریاکاری صوفی یاد می‌کند:

روزگاری شد که در میخانه خدمت می‌کنم　　در لباس فقر کار اهل دولت می‌کنم
تا کی اندر دام وصل آرم تذروی خوش‌خرام　　در کمینم و انتظار وقت فرصت می‌کنم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲٤۲)

اما «وقت» را غالباً با توجه به مفهوم موردِنظر صوفیان و با طنزی پنهان به‌کار می‌برد؛ مثل اینکه «وقت» را به‌عنوانِ اصطلاح صوفیه با قید «مصلحت» پررنگ و قابلِ‌توجه می‌سازد تا بگوید صوفیان براساس مصلحت‌بینی عمل می‌کنند:

حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم　　که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم
(همان: ۲٤٤)

در متون صوفیه برای بیان اهمیّت «وقت» آن را به شمشیر بُرّان مانند کرده‌اند؛ چنان‌که گفته‌اند: «اَلْوَقْتُ سَیْفٌ قاطِعٌ» (ر.ک. فروزانفر، ۱۳۷۱: ۹٦). حافظ با توجه به همین تعبیر صوفیان از «وقت» می‌گوید:

به مأمنی رو و فرصت‌شمر غنیمت وقت　　که در کمین‌گه عمرند قاطعان طریق
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۰۲)

حافظ، «قاطعان طریق» را براساس تعبیر «اَلْوَقْتُ سَیْفٌ قاطِعٌ» به‌گونه‌ای به‌کار می‌برد که صوفی را مترصد شادی و عشرت نشان دهد نه آن‌چنان‌که در متون صوفیه ازجمله *رسالهٔ قشیریه* نقل‌شده که مترصد وارد غیبی باشد تا به مقتضای آن عمل کند (قشیری، ۱۳۷۹: ۹۰-۹۱). در مصرع اول نیز «به مأمن رفتن» همان «غنیمت‌شمردن وقت» است.

حافظ با توجه به همین تعبیر صوفیان از وقت، صوفی را به طنز «مفتی زمان» می‌خواند:

منعم مکن ز عشق وی ای مفتی زمان　　معذور دارمت که تو او را ندیده‌ای

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۹٤)

اما به‌سبب آنکه ثروتیان متوجه طنز حافظ نگشته است، «مفتی زمان» را حشو قبیح می‌داند که «محال است اهل قلم آن را به‌کار ببرند» (ثروتیان، ۱۳۸۰: ۳۵۱۸). صوفیه برای بیان اهمیّت وقت تا آنجا پیش رفته‌اند که می‌گویند «صوفی پسر وقت است و مراد آن است کی تا او مشغول هست بدانچه اولی‌تر، اندر حال قیام همی‌کند بدانچه اندر آن وقت فرموده‌اند» (قشیری، ۱۳۷۹: ۸۹). برخی شاعران نظیر مولوی برای بیان اهمیّت وقت درنظر صوفیان، صوفی را با نگاهی مثبت، ابن‌الوقت خوانده‌اند (مولوی، ۱۳٦۸: ۱۰)؛ اما حافظ با قرائتی دیگر از «ابن‌الوقت»، تعبیر «مفتی زمان» را با تعبیری طنزآمیز به‌کار برده است: مفتی، عاشق را از عشق‌ورزیدن به چنان زیبارویی منع کرده است، اما شاعر می‌گوید این عمل وی نه براساس اصول و واقعیت بلکه براساس ندیدن است. تعبیر «مفتی زمان» متناسب با مصرع بعدی که می‌گوید: «معذوردارمت که تو او را ندیده‌ای» به‌کار رفته یعنی این مفتی وقتی آن زیباروی را ببیند از فتوای خود بازمی‌گردد و آن را برای خود حلال می‌پندارد.

استفادهٔ طنزآمیز حافظ از «وقت» در بیان سلوک عارفان گاهی با تأکید بر تلقی خود عارفان بر اهمیّت وقت صورت گرفته است:

من اگر باده خورم ور نه چه کارم با کس　　حافظ راز خود و عارف وقت خویشم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۳۵)

یک اصل عرفانی مبتنی‌بر حدیث نبوی این است که باید رنج کشید تا ایمان آدمی درست شود و این ایمان درست نمی‌شود مگر آنگاه که از ویژگی‌های آدمی دور شود و به اوصاف حق متصف گردد؛ تاآنجاکه آدم را دیوانه تصور کنند (میهنی، ۱۳۷۱: ۳٤-۳۵). عارف غیر از رنج و ریاضتی که در این راه می‌کشد، نباید به قبول خلق اهمیّتی بدهد. نمونه‌هایی از ضرورت عدمِ‌توجه به خلق در متون صوفیه نقل شده است؛ ازجمله در *اسرار التوحید* نقل است که شیخ بوسعید برای دورساختن خواجگی از خواجه حسن مؤدب او را واداشت در شهر بگردد و شکنبه و جگربند هرچه یافت بخرد و بر کواره بگذارد و بر دوش بگیرد؛ «آن وقت را که با خانقاه آمد از آن خواجگی و جاه با وی هیچ نمانده بود. آزاد و خوشدل درآمد» (همان: ۱۹٦). خواجه حسن به توصیهٔ شیخ به بازار رفت و از اهل بازار و از آنجا که شکنبه خریده بود و «از یک‌یک دوکان‌دار و از هر که او را دیده بود، پرسید. هیچ‌کس نگفت که من چنین کسی را دیده‌ام یا آن کس تو بودی. چون حسن با پیش شیخ آمد، شیخ گفت ای حسن آن تویی که خود را می‌بینی و الا هیچ‌کس را پروای دیدن تو نیست. آن نفس توست که ترا در چشم تو می‌آراید، او را قهر می‌باید کرد» (همان). حافظ در این بیت، مفهوم کردار و گفتار عارفان را از اهمیّت «وقت» برای نشان‌دادن مراقبت آنان در پنهان‌ساختنِ کردارهای ناصواب نظیر باده‌نوشی تعبیر کرده است؛ یعنی «وقت» را نزد صوفیه به معنای پنهانکاری و مراقبت از سوی آنان به‌کار برده است تا دیگران از راز آنان و اعمال خلاف آنان در خلوت آگاهی نیابند.

حافظ در برخی موارد به نقض قرائت‌های صوفیان از عناصری می‌پردازد که در متون غیرصوفیان حاوی معانی کاملاً زمینی بوده است؛ اما صوفیان بدان موارد مفهومی عرفانی بخشیده‌اند و به‌عنوان رمز و مظهر اندیشه‌های عرفانی آن را به‌کار گرفته‌اند. در اینجا به یکی از این مصطلاحات یعنی «جام جم» اشاره می‌کنیم که حافظ با ترکیب آن با اصلاح «وقت» مفهومی دگرگون از این دو تعبیر مشهور صوفیان عرضه کرده است:

ای که در کوی خرابات مقامی داری　　جم وقت خودی ار دست به جامی داری

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۳۱۲)

جمشید با سلیمان در متون کهن خلط‌شده و این دو تعبیر را به جای هم به‌کار برده‌اند (ر.ک. مرتضوی، ۱۳٦۵: ۲۲۵-۲۳۵)، همچنین در متون رمزی صوفیه از جام‌جم یا جام جهان‌بین به‌عنوانِ «دل» یاد می‌کنند (همان: ۱٦۱-۱٦۲)؛ اما حافظ در نقد کردار ریاکاران تصوف، تعبیر جام‌جم را در مفهوم اصلی آن به‌کار می‌برد. حافظ در بیتِ «ای که در کوی خرابات مقامی داری ...»، «وقت» را با دقت انتخاب کرده است. مخاطب اصلی بیت کسی است که در شهر مقامی دارد و صاحب قدرت است، البته مقام و قدرت خود را با نیرنگ به‌دست آورده است و با ظاهرسازی می‌خواهد آن را حفظ کند. شاعر به‌سبب همین نیرنگ‌ها او را گوشمال می‌دهد. «کوی خرابات» با توجه به «جم» به‌صورتِ ایهام‌آمیز به‌کار رفته است؛ از سویی در معنی اصلی خود یعنی میخانه به‌کار رفته، از سوی دیگر «تختگاه سلیمان» است (همان: ۲۰۲)؛ ازاین‌رو، مخاطب بیت کسی است که بر تخت جم تکیه داده، منتهی از جم به جام او روی آورده و اهل عشرت است.

۳-۲- حوالتگاه و حلقه

صوفی صومعهٔ عالم قدسم لیکن حالیا دیر مغان است حوالتگاهم
با من راه‌نشین خیز و سوی میکده آی تا در آن حلقه ببینی که چه صاحب‌جاهم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲٤۸)

تعبیر «حوالتگاه» را در این بیت باید با تعبیر «حواله به‌تقدیرکردن» در بیتی دیگر درنظر گرفت که می‌گوید:

قومی به جدّ و جهد نهادند وصل دوست قومی دگر حواله به تقدیر می‌کنند
(همان: ۱۳٦)

حوالتگاه با نگاه تقدیرباور انتخاب شده است؛ یعنی صوفی از میان پدیده‌های مختلف، میخانه (دیرمغان) را انتخاب کرده است؛ اما آن را نه انتخاب خود، بلکه نتیجهٔ تقدیر و حواله نامیده است. عدمِ‌توجه به این انتخابِ تعبیر موجب‌شده از طنز حافظ غفلت شود؛ چندان که شفیعی‌کدکنی، صوفی را در «صوفی صومعهٔ عالم قدسم...» تنها موردِ مثبت از صوفی در *دیوان* حافظ خوانده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷: ۳۲-۳۳). در بیت حسرت است که جای اصلی و مبدأ «عالم قدس» است؛ اما به‌ناگزیر در دیر مغان افتاده است. شارحان حافظ این ناگزیری را شرح داده‌اند؛ اما از سبب این عمل غفلت کرده‌اند به‌خصوص از طنزی که در تعبیر «حوالتگاه» است یاد نکرده‌اند؛ مثل اینکه استعلامی تصور می‌کند «صوفی صومعهٔ عالم قدس، یعنی کسی که صوفی خانقاهی نیست و در درک عالم غیب بر عنایت حق تکیه دارد» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹۲۷). «حلقه» نیز با ظرافت انتخاب شده تا مقایسه‌ای باشد میان حلقهٔ ذکر صوفیان و حلقهٔ جمع میخانه‌نشینان. متناسب با بیت قبل (صوفی صومعهٔ عالم قدسم لیکن...) با طنز از این تقدیر اظهارِ خرسندی می‌کند و خود را در میخانه صاحب جاه و مقام می‌خواند.

۳-۳- شارع میخانه

بگذار تا ز شارع میخانه بگذریم کز بهر جرعه‌ای همه محتاج این دریم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵٦)

شَرع به معنی راه روشن است (شریعتمدرای، ۱۳۷٤: ٤۸۱). «شارع» از ریشهٔ این واژه اخذشده و به معنی راه اصلی و شاهراه به‌کار می‌رود؛ راهی که به‌صورت عمومی کاربرد دارد و همگان از آن عبور می‌کنند (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ شارع). علاوه‌براین، به معنی صاحبِ شریعت و عالم در کتب فقه و اصول به‌کار می‌رود؛ اما در این بیت به همان مفهوم اول یعنی شاهراه به‌کار رفته است؛ اما معنای دیگر آن به‌صورت ایهام‌آمیز نیز موردِنظر شاعر بوده که ترکیب «شارع میخانه» را ساخته‌است؛ سخن از وضعیتی است که میخانه، مرجع و شاهراه بزرگ مراجعهٔ عمومی قرار گرفته است. انتخاب این تعبیر برای بیان اهمیّت میخانه است و برای طنز در کار صوفیان و واعظان به‌کار رفته است. در بیت پنجم این غزل خطاب به واعظ،

«خاک کوی دوست» را برتر از «فردوس» معرفی کرده است (واعظ مکن نصیحت شوریدگان که ما ...)؛ این «خاک کوی دوست» تعبیر دیگری از «میخانه» در بیت اول است. اگر در بیت ششم از صوفیان به‌عنوان «مقتدای رقص» یاد کرده است (چون صوفیان به حالت و رقص‌اند مقتدا...) با همین تعبیر «شارع میخانه» تناسب دارد. حمیدیان دربارهٔ تعبیر «شارع میخانه» از طنز یا علت کاربرد این تعبیر سخنی نمی‌گوید؛ صرفاً براساس کتب لغت آن را شاهراه معنی کرده است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۳٤٦٥)؛ اما درموردِ بیت ششم معتقد به طنز در کلام حافظ است (همان: ۳٤٦۸)، درحالی‌که طنز در مطلع غزل محکم‌تر و گزنده‌تر است. حرف اصلی غزل بیان ریاکاری مدعیانی از صوفی و زاهد و واعظ است؛ بنابراین، انتخاب تعبیر «شارع میخانه» مبتنی‌بر طنز نسبت‌به مدعیانی است که دعوت به راه حق و ایمان می‌کنند؛ اما خود به راه دیگری می‌روند. استعلامی به‌علتِ عدمِ‌توجه به انتخاب این تعبیر، به تأویل بیت روی‌آورده و جرعه را مرحله‌ای از درک اسرار غیب پنداشته است (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹۵٦).

۳-٤- سحرخیزی صوفیان

آن نافهٔ مراد که می‌خواستم ز بخت — در چین زلف آن بت مشکین‌کلاله بود
ازدست‌برده بود خمار غم سحر — دولت مساعدآمد و می در پیاله بود
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱٤۵)

در این بیت طنزی است بدین صورت که مدعی زهد، سحر بیدار شده به اسم مناجات سحری، اما از بخت مساعد او می در پیاله بوده و به کمک آن مشکل سحر بیدارشدنش حل شده است. واژهٔ «سحر» به باقی ابیات معنا می‌بخشد، به‌خصوص وقتی بخت خود یا هدف هستی خود را رسیدن به شراب می‌داند. در بیت هفتم این غزل همچنان متناسب با بیداری سحرگاهی صوفیان برای انجام اعمالی خلاف آنچه در ظاهر مدعی آن هستند با طنز از زبان صوفی می‌گوید:

ز اختر نظری سعد در ره است که دوش — در چین زلف آن بت مشکین‌کلاله بود
میان ماه و رخ یار من مقابله بود
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱٤٦)

حمیدیان تأکید کرده است که حافظ از دلالت «مقابله» به نحوست در نجوم آگاهی داشته است، اما دربارهٔ علت آنکه حافظ به‌رغم اجماع منابع نجوم از سعدبودن مقابله سخن گفته، دو حدس زده است: «اول اینکه خواجه با علم به معنای اصطلاح، خواسته ایهام با مقابله در تناسب با کلماتی چون اختر، نظر و سعد بسازد... دوم اینکه نظر سعد را ازباب تهکّم و طنز گفته و درحقیقت یعنی این مقابله برای من (شاعر) حاصلی جز نحوست ندارد و چیزی عاید من نمی‌شود» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۵٦۷). مطالب و حدس‌های حمیدیان به‌سبب عدمِ‌توجه در طنز حافظ براثرِ نوعی تغییر در خوانش نظریهٔ نجومی است؛ بدین صورت که برخلاف نظریهٔ نجوم که دلالت بر نحوست یا دشمنی می‌کند (بیرونی، ۱۳۵۲: ۳٤٦)، از تقابل نه نحوست بلکه سعادت استنباط کرده است؛ بدین صورت که تقابل ماه و خورشید در غروب روی می‌دهد و دلالت بر نحوست می‌کند؛ اما در این غزل که در سحر حوادث آن روی داده، تقابل میان رخ یار (خورشید) با ماه در سحر و تاریکی روی داده است. از این است که آن را سعد پنداشته؛ چون برخلافِ تقابل مرسوم است.

در بیت زیر نیز با سحرخیزی اهل خلوت با طنز سخن‌می‌گوید:

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است — یارب این تأثیر دولت در کدامین کوکب است
تا به گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد — هر دلی از حلقه‌ای در ذکر یارب یارب است
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۲-۲۳)

در این بیت می‌گوید، اهل خلوت (صوفیان) رسیدن به زیبارویان را به‌منزلهٔ شب قدر می‌پندارند. طنز حافظ در این نکته است که وصال با معشوق را نه براثرِ عبادت و شب‌زنده‌داری آنان، بلکه براثرِ تأثیر کوکب و ستاره می‌شمارد و یارب یارب آنان را برای دورساختن دیگران (ناسزایان) از دست‌یافتن به زیبارویان می‌داند.

حافظ در بیتی دیگر، متناسب با کاربرد طنزآمیز سحر برای ریاکارانی که به اسم مناجات و دعای سحری بیدارمی‌شوند، اما به کاری دیگر می‌پردازند، تعبیر «آه سحر» را به‌کار برده است:

گر تو زین دست مرا بی‌سَروسامان داری　　من به آه سحرت زلف مشوّش دارم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۲۲)

آه سحرِ اهل ایمان برای ظالمان خطرناک است، اما شاعر از آن برای برهم‌زدن زلف معشوق یادکرده تا بگوید آه سحری زاهد نه از حسرت دوری دوست و برای مناجات حق بلکه برای رسیدن به مطلوبی زمینی است.

حافظ برای نشان‌دادن ریاکاری صوفیان و سوءِاستفادهٔ آنان از «سحرخیزی»، به‌صورتِ روایی از گذارش به میخانه در وقت سحر یاد کرده است:

به کوی میکده یارب سحر چه مشغله بود　　که جوش شاهد و ساقیّ و شمع و مشعله بود

حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنی است　　به نالهٔ دف و نی در خروش و ولوله بود

مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت　　ورای مدرسه و قال و قیل مسئله بود

(همان: ١٤٦)

نکتهٔ اصلی این ابیات بیانگر آن است که ما نمی‌توانیم در روزها و وقت‌های رسمی، واقعیت میکده را ببینیم، فقط سحر می‌توان از چنان جایی آگاهی مناسبی یافت. سحر، میکده شلوغ است. میخواران به اسم سحر و خانقاه و عبادت به آنجا می‌روند. استفهام بیت اول برای بیان شکر و مبالغهٔ طنزآمیز است؛ یعنی به‌به از این وضع که چقدر خوب است! نکتهٔ هنری بیت سوم، کاربرد واژهٔ «مباحث» است تا بگوید افراد میکده همان اهل مدرسه هستند. در مدرسه قیل و قال بود، اما در میکده براثرِ «جوش شاهد و ساقیّ و شمع و مشعله» مجلس جنونی برپاست که در آن عربده می‌کنند، منتهی به جای عربده از «مباحث» استفاده کرده است تا نشان دهد اهل میخانه همان صاحبان قیل و قال مدرسه هستند.

۳-۵- شاهد قدسی

ای شاهد قدسی که کشد بند نقابت　　و ای مرغ بهشتی که دهد دانه و آبت

خوابم بشد از دیده در این فکر جگرسوز　　کاغوش که شد منزل آسایش و خوابت

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۲)

استعلامی درموردِ ترکیب‌های «شاهد قدسی» و «مرغ بهشتی» می‌نویسد: «یعنی محبوبی که زیبایی او ملکوتی است، انگار از این جهان خاکی نیست. اگر شاه را به معنی پسر زیباروی گرفته‌اند، درست نیست و خاصه در این بیت. مرغ بهشتی هم در مصراع دوم به همین معنی است» (استعلامی، ١٣٨٦: ١٠٨).

طبعاً عالم قدس، شاهد ندارد. خلق چنین موجودی و سخن‌گفتن با او می‌تواند جنبهٔ استعاری داشته باشد؛ یعنی شاعر در قالب یک طرح داستانی از عشقی ممنوعه سخن بگوید تا بتواند روش و رفتار مدعیان دروغین ایمان را نقد کند. از ترکیب بیت و بافت غزل می‌توان علت کاربرد این تعبیر را دریافت؛ یعنی کسی که مدعی ایمان است، شاهدبازی می‌کند، اما او را «قدسی» می‌خواند. چنین تعبیری به همراه «مرغ بهشتی»، «اندیشهٔ آمرزش» و «پروای ثواب»، هویّت این مدعی را روشن می‌سازد. در ابیاتی دیگر هم که از شاهدبازی زاهد و صوفی سخن‌می‌گوید، همچنان با روش‌های طنزآمیز به نقد کردار آنان

می‌پردازد؛ اما شارحان غالباً به تأویل‌هایی روی می‌آورند که نمی‌تواند هم ظرافت‌های شعر حافظ را نشان دهد هم معنایی به‌دست‌دهد که با کلیّت شعر و غزل تناسب داشته باشد.

در بیت زیر هم آشکارا از شاهدبازی صوفیان و «بزم» آنان سخن گفته است:

بیرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان　　غارت کنیم باده و شاهد به بر کشیم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵۹)

اما عدم‌دقت در نسبت‌دادنِ شاهد به خویش از سوی حافظ برای ایجاد طنز نسبت‌به مدعیان زهد و تصوف، موجب‌شده برخی مواقع محققان تعابیر حافظ را نامناسب بپندارند؛ مثل آنچه درموردِ «فرومی‌گذارمت» در بیت زیر نوشته‌اند:

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست　　فی‌الجمله می‌کنی و فرومی‌گذارمت

(همان: ٦٤)

استعلامی، تعبیر حافظ را در معنی «نادیده‌گرفتن» فرض‌کرده، بر این اساس آن را نامناسب شمرده است (استعلامی، ۱۳۸٦: ۲۹۷). درحالی‌که «فرومی‌گذارمت» یعنی رهایت می‌کنم و مفهوم استدراج را در خود دارد. استدراج در کلام اسلامی مبتنی‌بر آیهٔ «سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَیثُ لا یعْلَمُونَ» (سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۸۲)، عبارت‌است‌از دادنِ نعمت در پی نعمت به کسی تا درجه‌درجه سقوط کند و به ورطهٔ هلاک نزدیک شود. آنچه در *شرح التّعرف لمذهب التصوف* دربارهٔ استدراج نسبت‌به اعمال مدعیان تصوف نقل‌شده با سخن حافظ دربارهٔ صوفیان تناسب دارد: «معنی استدراج آن باشد که چون ایشان بی‌حرمتی کنند، ایشان را اندرکشند به اسبابی که بی‌حرمتی فزون کنند تا اندر تمادی هلاک شوند (مستملی بخاری، ۱۳٦۵: ۹۷۹).

۳-٦- دلق و خرقهٔ صوفی

گاهی طنز شاعر درموردِ دلق‌پوشان آشکار است و اختلافِ‌نظری میان محققان وجود ندارد؛ مثل اینکه می‌گوید:

تو نازک‌طبعی و طاقت نیاری　　گرانی‌های مشتی دلق‌پوشان

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲٦٦)

اما گاهی ساخت نحوی جمله موجب‌شده، از طنز حافظ در حقِّ دلق‌پوشان غفلت شود؛ مثل بیتِ زیر:

ما نگوییم بد و میل به ناحق نکنیم　　جامهٔ کس سیه و دلق خود ازرق نکنیم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲٦۱)

استعلامی، بیت را دربارهٔ دلق خودِ حافظ پنداشته است؛ می‌نویسد: «معنی مصراع دوم این است که ما به ناحق خود را خوب و دیگران را بد نمی‌گوییم» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹۷۱)؛ هرچند معنای این بیت آن است که خیلی‌ها بد می‌گویند و میل به ناحق می‌کنند؛ اما نکتهٔ اصلی در مصرع دوم قرار دارد، آنچه در مصرع اول از ناروا و ناحق نقل‌کرده در مصرع دوم می‌گوید، این روش متعلق به اهل دلق است.

آنچه مهم است دقت حافظ در نحوهٔ به‌کاربردن الفاظی مثل دلق یا خرقه برای بیان وضعیت خرقه‌پوشان است؛ مثل اینکه برای دریافت ظرافت سخن حافظ در دو بیت زیر باید به تکرار فعلِ «برکشیم» در جایگاه قافیه توجه کنیم:

صوفی بیا که خرقهٔ سالوس برکشیم　　وین نقش زرق را خط بطلان به‌سرکشیم

نذر و فتوح صومعه در وجه مِی نهیم　　دلق ریا به آب خرابات برکشیم

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵۹)

سراسر غزل در طرد و انکار ریا و آلودگی صوفیان است، در بیت اول به صراحت، خرقهٔ صوفی را سالوس و ریا می‌شمارد که باید خط بطلان بر نقش این زرق و ریا کشید. «بیا» نیز به معنی به‌هوش‌باش و بدان، در حقیقت بیان غفلت یا تجاهل

مبتنی‌بر نیرنگ صوفی است و اینکه ما می‌دانیم و صوفی نمی‌تواند ما را بفریبد. در بیت دوم نیز نشان می‌دهد اهل صومعه (صوفیان و زاهدان) وجه و بهای شراب را از نذر و فتوح می‌پردازند. نکتهٔ اصلی و طنز بیت در ایهامی است که در فعل «برکشیم» است. استعلامی به آب‌کشیدن و تطهیر در «برکشیم» اشاره کرده است (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹٦۷)؛ اما «برکشیم» هم دلالت بر آب‌کشیدن می‌کند، هم به معنی سنجیدن به‌کار رفته است. می‌خواهد خرقهٔ ریایی را با آب خرابات بشوید و تطهیر کند یا آن را با آب خرابات بسنجد تا کدام سنگین‌ترند. تا بگوید سنگینی خرقه از آن است که آلودهٔ آب خرابات است؛ شراب را از آن بگیرند وزن و اعتباری ندارد.

۳-۷- اربعین و چله‌نشینی صوفیان

سحرگه رهروی در سرزمینی — همی‌گفت این معمّا با قرینی
که ای صوفی شراب آنگه شود صاف — که در شیشه برآرد اربعینی
خدا زان خرقه بیزارست صد بار — که صد بت باشدش در آستینی

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۳٤۲)

واژهٔ معمّا و اربعین و مقایسهٔ صوفی با شراب به دقت انتخاب‌شده و بدون‌توجه به گزینش این واژگان دریافت طنز حافظ ممکن نیست و ارزش شعر او را نمی‌توان دریافت. ثروتیان بدون‌توجه به واژهٔ معمّا، عناصر میخانه را تعبیر عرفانی کرده است؛ گویی حافظ خواسته یک رسم صوفیانه را به سالکان مبتدی بیاموزد (ثروتیان، ۱۳۸۰: ۳۸۱۵). یا استعلامی، معمّا را نشمرده به شراب‌انداختن در شیشه اشاره کرده است، با تأویل می‌نویسد: «در اینجا، سخن از روح آدمی است که در شیشهٔ زندگی و با تحمّل دشواری‌ها صافی‌می‌شود» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۱۲۱٦). یا اشرف‌زاده، صوفی را در این بیت پشمینه‌پوشی دارای صفای باطن و در صف مقدّم جهاد با نفس می‌شمارد که حافظ به او در اینجا طعن و طنزی ندارد و در معنی بیت می‌نویسد: «ای پشمینه‌پوش! شراب هنگامی صافی و خالی از دُرد می‌شود که چهل روز در شیشه بماند (رمزی از صافی وجود است پس از چله‌نشینی)» (اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ۲٤۰). این شارحان به حدیث «مَنْ أَخْلَصَ لِلَّهِ أَرْبَعِینَ صَبَاحاً ظَهَرَتْ ینَابِیعُ اَلْحِکْمَةِ مِنْ قَلْبِهِ عَلَی لِسَانِه» اشاره کرده‌اند؛ اما به علت استناد حافظ به آن توجهی نکرده‌اند، درحقیقت عدم‌توجه به لفظ معمّا در بیت قبلی موجب‌شده که یکسره به حدیث ارجاع بدهند؛ بهشتی شیرازی با استناد به این حدیث ذیل این بیت «که ای صوفی شراب آنگه شود صاف»، می‌نویسد: «هم دُرد و هم صاف، از ساقی ازلی می‌رسد. کجا عاشقان را بر آن حکمی است؟» (بهشتی شیرازی، ۱۳۷۱: ۳۹۳). در میان شارحان حافظ، آنچه هروی نوشته‌است از رسم چله‌نشینی صوفیان، به معنای بیت نزدیک است؛ اما همچنان طنز و گزینش واژگان و تعابیر دقیق شاعر را لحاظ نکرده است، به‌خصوص از مخاطب بیت یعنی صوفی غفلت کرده است؛ درموردِ بیت دوم می‌نویسد: «شراب با صوفی مقایسه‌شده می‌گوید همچنان که صوفی باید چهل روزی را به ریاضت بگذراند تا وجودش مصفا شود، شراب نیز وقتی صاف می‌شود که اربعینی -چهل روزی- را در شیشه بگذراند» (هروی، ۱۳۷٦: ۱۹۷٦).

در بیت اول و دوم، از زبان رهرو، معمّایی طرح می‌کند تا ناپاکی صوفی را نشان بدهد. معمّا این است: شراب با چهل روز ماندن در شیشه، صاف و ناب می‌شود؛ تا با تعریض بگوید چگونه است که صوفی چله‌نشینی می‌کند، اما همچنان آلوده است. به‌خصوص بیت دوم طنز به صوفی دارد که از شراب هم ناپاک‌تری. در بیت سوم، ناپاکی و آلودگی صوفی را توضیح می‌دهد که درون خرقهٔ او بت است، بلکه صد بت در هر آستین اوست.

در غزلی با مطلعِ «شاهدان گر دلبری زین سان کنند...» شبیه به همین طنزی که در تعبیر این غزل از اربعین و چله‌نشینی صوفیان کرده است، در بیتی دیگر با ترکیب «بوتهٔ هجران» وجود دارد:

خـــوش بـــرآ بـــا غصّـــه ای دل کاهـــل راز　　عـــیش خـــوش در بوتـــهٔ هجـــران کننـــد

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۳٤)

در این بیت از تناقض عیش در بوتهٔ هجران سخن است؛ اما شـارحان بـه علـت ایـن نـوع بیـان حـافظ توجـه نکرده‌انـد، همچنان‌که به علت انتخاب تعبیر اهل راز توجه نکرده‌اند؛ اهل راز یعنی صوفیان. یکی از شیوه‌های تربیتی صوفیه چله‌نشـینی و ریاضت‌کشیدن است. در این بیت هم به این روش آنان اشاره شده است که اهل ریاضت و رنج هستند، اما در خلوت به عـیش و خوشی مشغول هستند.

۳-۸- سلیمان زمان

گـــر چـــه شـــیرین‌دهنان پادشـــهانند ولـــی　　او سـلیمان زمـان اسـت کـه خـاتم بـا اوسـت

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ٤۰)

برخی شارحان حافظ معتقدند که تعبیر «سلیمان زمان» دربارهٔ ممدوح شاعر است؛ ازجملـه شمیسـا و جلالیـان، مقصـود از سلیمان زمان را شاه شجاع می‌دانند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۷۰؛ جلالیان، ۱۳۷۸: ۳۹۸). استعلامی ضمن اشاره بـه داسـتان سـلیمان و اهمیّت خاتم انگشتری او در فرمانروایی بر جن و انس، می‌نویسد: «در این غزل عاشقانه، خاتم جذّابیت و دل‌رباییِ خاصّ دلبر است که آنی دارد» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۲۱٦).

تعبیر «سلیمان زمان» حاوی طنز است؛ آنکه با داشتن خاتم می‌تواند جای سلیمان را بگیرد و «سلیمان زمان» شود نـه خـود سلیمان بلکه دیو است، چنان‌که در قصهٔ سلیمان و دیو نقل شده است که سلیمان، انگشتری داشت که اسم اعظم بـر نگـین آن نقش شده بود. روزی سلیمان انگشتری خود را به کنیزی به نام جرّاده سپرد و به آبخانه رفت. دیوی زشت‌روی به نام صخر از این واقعه باخبر شد. خود را به‌صورت سلیمان درآورد و انگشتری را از جرّاده طلب‌کرد. جـرّاده انگشـتری بـه وی داد و دیـو خود را به تخت سلیمان رساند و بر جای او نشست «و انگشتری در انگشت کرد و همه خلقان هـیچ‌کس او را بازنشـناختند از سلیمان و همچنان‌که فرمان سلیمان می‌بردند، جمله فرمان‌بردار او گشتند... پس چون سلیمان علیه‌السلام از آب‌دست فارغ شد، پیش جرّاده رفت و انگشتری طلب‌کرد و جرّاده گفت من انگشتری سلیمان را دادم و تو نه سلیمانی. تو دیوی‌ای و خـود را بـر مثال سلیمان ساخته‌ای» (طبری، ۱۳٥٦: ۱۲٤۲). دیو بر تخت سلیمان نشست و سلیمان را «از خانـه بیـرون کردنـد و هـر کجـا برفتی و گفتی من سلیمان‌ام، او را چندان بزدندی که بی‌هوش‌گشتی و آن دیو بر تخت نشسته بود و آن ملک می‌راند و حکم و فرمان همی‌داد» (همان: ۱۲٤۳).

۳-۹- همّت صوفیان

آن سـیه‌چرده کـه شـیرینی عـالم بـا اوسـت　　چشم میگون لـب خنـدان دل خـرّم بـا اوسـت

روی خوب اسـت و کمـال هنـر و دامـن پـاک　　لاجـرم همّـت پاکـان دو عـالم بـا اوسـت

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ٤۰-٤۱)

خرّمشاهی دربارهٔ همّت در زبان فارسی و شعر حافظ به دو معنی عمده قائل است؛ یکـی معنـای اخلاقـی برابـر بـا اراده و آرمان و آرزوی والا، و دیگری به معنای عرفانی. معنای عرفانی همّت را از رسالهٔ *التعریفات* جرجانی و *کیمیای سعادت* غزالـی نقل کرده است. این بیت حافظ را هم در معنای عرفانی آن تلقی کرده است؛ اما دربارهٔ معنای بیت یا مفهوم خاص یـا اسـتنباط مشخصی از بیت سخن نمی‌گوید (خرّمشاهی، ۱۳٦۷: ۳۲٤-۳۲٦).

خدایار و حاجیان با تلاشی طاقت‌فرسا و کاملاً روزآمد مدعی هستند، براساس هرمنوتیک مفسرمحور، ویژگی‌های سـیمای محبوب در این غزل منطبق بر مهدی موعود(عج) است (خدایار و حاجیان، ۱۳۸۹: ۱٤۱-۱٤۲). استعلامی می‌نویسد: «پاکـان دو عالم، یعنی انسان‌های پاک‌دل و فرشتگان آسمان، به او توجه دارنـد و ایـن توجـه بـاطنی آن‌هـا، او را در امـان نگـه مـی‌دارد»

(استعلامی، ۱۳۸٦: ۲۱۷). ایشان متناسب با مفهومی که همّت نزد صوفیان دارد، تعبیر توجه باطنی را وارد توضیح مختصر مصرع پایانی کرده‌اند و البته به‌موجب غفلت از طنز حافظ و مبنای تأویلی خویش به این شیوه روی آورده‌اند. حمیدیان، همّت را در اینجا به معنی «دعا، نفس صدق و توجه قلبی» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۱۳٤٤) معرفی کرده است و خلاف روش معهود خود در شرح غزلیات حافظ درموردِ این غزل دست به تفسیر و تأویل می‌زند؛ البته با قیدِ احتیاط حدس می‌زند شخصی که در این غزل به زیبایی و با صفات متعدد وصف‌شده، پیامبر اکرم(ص) است (همان: ۱۳٤٦–۱۳٤۸). اگر شارحان محترم به بیت بعدی و تلمیحی که به گناه آدم و اخراج او از بهشت شده، توجه می‌کردند و بر زیبایی فریبندهٔ او برای نشان‌دادن امکان لغزش و گناه مدعیان ایمان، با توجه به وصف خال مشکین بر صورت این زیباروی که رهزن آدم است دقت می‌کردند، بهتر به مقصود بیت دست می‌یافتند.

مبالغه‌ای که در این ابیات دربارهٔ زیباروی شده برای آن است که میل و هوس کسانی را نشان بدهد که مدعی پرهیزگاری هستند؛ اما در مقابل زیبایی می‌لغزند و تمام توجه آنان معطوف به این نوع زیبارویان است. متناسب با این مفهوم «همّت پاکان دو عالم» را مقصور در حقّ زیبارویان نشان داده است. «پاکان» در این تعبیر به‌صورتِ تهکمیه و طنزآمیز به‌کار رفته است؛ همچنان‌که در بیتی دیگر «همّت پاکان روزه‌دار» با طنز به‌کار رفته که در ایام گل موجب تکرار عشرت ایام گل شده است:

عید است و آخر گل و یاران در انتظار　　ساقی به روی یار ببین ماه و می بیار
دل برگرفته بودم از ایّام گل ولی　　کاری بکرد همّت پاکان روزه‌دار
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۹٦)

حافظ در بیتی دیگر اشاره کرده است که حسن زیبارویان اگر شهرت‌یافته، نتیجهٔ همّت صوفی است؛ یعنی همّت صوفیان مصروف زیبارویان می‌شود:

گلبن حسنت نه خود شد دلفروز　　ما دم همّت برو بگماشتیم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۵۵)

حسن معشوق را به گلبن و بوته‌ای مانندکرده که عاشق صاحب همّت همچون باغبان آن را پرورده و دم و نفَس همّت در آن دمیده است. نکتهٔ مهم برای فهم نکته و ظرافت بیت، دقت در سبب انتخاب تعبیر «دم همّت» است؛ اما به سبب آنکه شارحان به علتِ انتخاب این تعبیر از سوی حافظ متناسب با بیت و غزل دقت نکرده، به شرح و توضیح این تعبیر در عرفان بسنده کرده و نهایتاً بیت را عرفانی تلقی‌کرده‌اند؛ چنان‌که استعلامی می‌نویسد: «دم همّت یعنی تأثیر توجه قلب و باطنی و بیشتر به معنی تأثیر روحی پیر در کار مرید به‌کار می‌رود و اصطلاح عارفان و صوفیان است» (استعلامی، ۱۳۸٦: ۹۵۰–۹۵۱).

در ابیات زیر نیز نحوهٔ کاربرد «همّت» همچنان مبتنی‌بر طنز نسبت‌به صوفی است؛ صوفی که نهایت همّت او رسیدن به جوانی زیباروی است تا با وصل او جوان شود:

هر چند پیر و خسته‌دل و ناتوان شدم　　هرگه که یاد روی تو کردم جوان شدم
شکر خدا که هرچه طلب کردم از خدا　　بر منتهای همّت خود کامران شدم
(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۱۹)

۳-۱۰- باد استغنا

به هوش باش که هنگام باد استغنا　　هزار خرمن طاعت به نیم‌جو ننهند
(همان: ۱۳۷)

«استغنا» از اصطلاحات صوفیه است؛ «استغنا بی‌نیازی حق است از نمودها و کردار بندگان و اگر درموردِ عارفان کامل به‌کار برند، مراد بی‌نیازی از غیرِ حق است و نیاز به او» (رجایی بخارایی، ۱۳٦۸: ۵۹). استعلامی با همین دیدگاه بیت را شرح

کرده است: «استغنا بی‌نیازی پروردگار است از عبادت و بندگی ما و این استغنا می‌تواند چون باد، چون طوفان، همهٔ طاعات ما را ناچیز کند» (استعلامی، ۱۳۸٦: ٥٤٩).

در کشاورزی قدیم تا وقتی خرمن، ترکیبی از دانه و کاه بود در مقابل باد مقاومت‌می‌کرد؛ اما وقتی به کمک باد و با ابزاری مناسب، دانه را از کاه جدا می‌کردند، کاه در مقابل باد مقاومتی نداشت. برای نگه‌داشتن کاه از پرچین استفاده می‌کردند تا موقعی که کاه باقی‌مانده را به کاهدان ببرند. با این همه، مقدار کاهی که می‌ماند به نسبت قبل بسیار کمتر بود. وقتی براثرِ آفت یا کمبود بارندگی، خوشه‌های گندم دانهٔ کمتری داشت یا آنکه دانه‌ها سبک و پوچ می‌بود مثل زمانی که دانه را از کاه جدا کرده باشند، این خوشه‌ها نیز در برابر باد مقاومت نداشتند. در شعر حافظ نیز طاعت به خوشه‌ای مانند شده است که حاوی دانه‌ای نیست؛ خوشهٔ بی‌دانه، کاه است که در مقابل باد مقاومت ندارد (بر باد می‌شود). تشبیه استغنا به باد، برای آن است که نشان دهد ریاکاران، ظاهر طاعت و ایمان را برای به‌دست‌آوردن مطلوب خود پیشه می‌کنند. استغنا در اینجا به بنده تعلق دارد؛ یعنی بی‌نیازی بندهٔ ریاکار مثل باد است که طاعت بی‌دانهٔ او را می‌برد. همچنین اشارهٔ طنزآمیزی به این استغنای بندهٔ ریاکار دارد؛ یعنی ادعای استغنای او را با تشبیه به باد، بی‌بنیاد و متزلزل معرفی می‌کند. محققان به‌علت این تشبیه توجه نکرده‌اند؛ ازجمله رجایی بخارایی برای توضیح این بیت حافظ به تشبیه استغنا و بی‌نیازی خداوند به باد در *تاریخ جهانگشای جوینی* ارجاع داده‌اند (رجایی بخارایی، ۱۳٦۸: ۵۹) و شفیعی‌کدکنی در تعلیقات *منطق‌الطیر*، در تعریف استغنا بدون آنکه ضرورتی داشته باشد، متأثر از *تاریخ جهانگشا* نوشته است: «بی‌نیازی حق است که می‌وزد» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ٤۰۰). جاوید با تأثیرپذیری حافظ از جوینی مخالف است و آن را متأثر از داستان ابلیس و آدم در قصص *قرآن* می‌شمارد؛ می‌نویسد «باد بی‌نیازی خداوند است از طاعت فرشتگان گرچه کروبیان عالم قدس و فرشتگان مقرّب باشند و باد استغنای اوست از عبادت بندگان، از شیخ و زاهد و صوفی و محتسب» (جاوید، ۱۳۷۷: ۳۳). حمیدیان به‌رغم توجهی که به باددادن خرمن برای جداکردن گندم کرده‌است، همچنان از طنز این تعبیر غفلت‌کرده‌است؛ باد را در تعبیر «باد استغنا» به معنی صولت و هیبت و شکوه پنداشته‌است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲٤۸۷).

٤- نتیجه

یکی از عواملی که موجب شده شارحان به تأویل‌های بی‌وجه در خوانش عرفانی غزل‌های حافظ روی بیاورند، عدم‌دقت آنان در علت و نحوهٔ کاربرد عناصر و مصطلاحات عرفانی است. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد اهتمام حافظ در ویرایش اشعار خویش در بسیاری از موارد، افزون بر استعلا و غنای هنر، برای ایجاد تأثیر بیشتر در ایجاد طنز نسبت‌به صوفیان و زاهدان و مدعیانی است که از عناصر و امور معنوی سوءاستفاده می‌کنند.

گزینش واژگان و اصطلاحات دعا و مناجات و «سحر»، «شب قدر»، «اربعین» و چله‌نشینی صوفیان برای بیان استفادهٔ ابزاری آنان از این نوع مفاهیم و عناصر است. همچنان‌که ترکیب مصطلحات عرفانی «شارع»، «وقت»، «همّت»، با واژگانی که تناسبی با مفهوم این اصطلاحات در متون عرفانی ندارد و تعبیرهایی نظیر «باد استغنا»، «سلیمان زمان» و «شاهد قدسی»، «دلق و خرقهٔ سالوس» بیانگر تعمد حافظ برای بیان سوءاستفاده‌های مدعیان دروغین است، نه برای ترویج عرفان یا بیانگر حالات و تجربه‌های عرفانی خویش. همچنین برخی تعابیر حافظ نوعی بازتعریف عناصر صوفیانه برای نشان‌دادن عملکرد آنان است تا هشداری باشد که کسی فریب ریاکاری آنان را نخورد.

تمجید و توصیف زیبارویان برخلاف تصور محققان و شارحان حافظ، نشان‌دهندهٔ غزل عاشقانه نیست؛ بلکه برای آن است که از توجه «صوفیان و اهل خلوت» به آنان سخن بگوید و نشان دهد «همّت پاکان دو عالم» مقصورِ زیبارویان است، تمجید صوفیان در این موارد با ذکر کردار ناروای آنان بیانگر طنز و تهکم است. استفادهٔ حافظ از کاربرد ایهام‌آمیز عناصر زهد و تصوف نیز نشان می‌دهد این ایهام‌ها برای ایجاد طنز نسبت‌به عملکرد زاهدان و صوفیان است.

۵- منابع

قرآن کریم.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن (نشانه شناسی و ساختارگرایی)*، چاپ اول، تهران: مرکز.

استعلامی، محمد. (۱۳۸٦). *درس حافظ (نقد و شرح غزل‌های حافظ)*، چاپ دوم، تهران: سخن.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: آگه.

اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۱). *پیغام اهل راز (شرح شصت غزل از حافظ‌شیرازی براساس دیوان حافظ چاپ قزوینی)*، چاپ اول، تهران: اساطیر.

بهشتی شیرازی، احمد. (۱۳۷۱). *شرح جنون (تفسیر موضوعی دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی)*، چاپ اول، تهران: روزنه.

بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد. (۱۳۵۲). *التفهیم لاوائل صناعة التنجیم*، تصحیح جلال همایی، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار ملی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸٤). *گمشدهٔ لب دریا (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ)*، چاپ دوم، تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۱). «حافظ و خلاف عادت در صورت و معنی غزل»، *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ۷۳، صص ۷-۳۲.

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

جاوید، هاشم. (۱۳۷۷). *حافظ جاوید (شرح دشواری‌های ابیات و غزلیات دیوان حافظ)*، چاپ دوم، تهران: فرزان‌روز.

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

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۸). *حافظ به سعی سایه*، تصحیح امیرهوشنگ ابتهاج، چاپ ششم، تهران: نوروز.

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

حسنلی، کاووس. (۱۳۸۳). «زلف تاب‌دار حافظ، به‌گزینی‌های حافظ در پیوند با زلف»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ٤٥-٤٦، صص ۱۰۷-۱۲۸.

حسینی، صالح. (۱۳۷۱). «نظم کائناتی کلمات در شعر حافظ»، *نشر دانش*، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۷۲، صص ٤-۱۰.

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

حیدری، علی؛ رحیمی هرسینی، بهنوش. (۱۳۹۹). ««بدل بلاغی» بستری برای آفرینش طنز در غزلیات حافظ»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۳۵، صص ٤۷-٦٤.

خدایار، ابراهیم؛ حاجیان، خدیجه. (۱۳۸۹). «بازشناسی سیمای محبوب حافظ با تکیه بر غزل: آن سیه چرده که شیرینی عالم با اوست»، *مشرق موعود*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱٤، صص ۱٤۱-۱٦٥.

خرّمشاهی، بهاءالدین. (۱۳٦۷). *حافظ‌نامه (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ)*، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی و سروش.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: دانشگاه تهران.

راستگوفر، محمد. (۱۳۸۳). «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، *پژوهش‌های ادبی*، دورهٔ اول، شمارهٔ ۳، صص ٦٥-۸۲.

رجایی بخارایی، احمدعلی. (۱۳٦۸). *فرهنگ اشعار حافظ*، چاپ پنجم، تهران: علمی.

شریعتمداری، جعفر. (۱۳۷٤). *شرح و تفسیر لغات قرآن براساس تفسیر نمونه*، جلد دوم، چاپ اول، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). موسیقی شعر، تهران: آگه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس)*، چاپ سوم، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *این کیمیای هستی (دربارهٔ حافظ)*، جلد سوم (درس‌گفتارهای دانشگاه تهران)، چاپ اول، تهران: سخن.

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

طبری، محمد بن جریر. (۱۳۵۶). *ترجمهٔ تفسیر طبری (فراهم آمده در زمان سلطنت منصور بن نوح سامانی)*، جلد ۵، ترجمهٔ علمای ماوراء النهر، تصحیح حبیب یغمائی، چاپ دوم، تهران: توس.

طهماسبی، فرهاد. (۱۳۸۹). *اسرار عشق و مستی (تأملی بر سبک و ساختار غزل حافظ با تکیه بر بافت، لحن و خوشه‌های تداعی‌گر)*، چاپ اول، تهران: علم.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۳). *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ اول، تهران: سخن.

عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۶). «اهمیّت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»، *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، صص ۱۵۳-۱۸۰.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۱). *شرح مثنوی شریف*، جلد اول، چاپ پنجم، تهران: زوّار.

قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۷۹). *ترجمهٔ رساله قشیریه*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.

کاکویی، صالح؛ ضیایی، حسام؛ یزدانپناه، مهرعلی. (۱۴۰۱). «بررسی و تحلیل هرمنوتیکی اشعار حافظ»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ بیستم، شمارهٔ ۳۸، صص ۲۲۱-۲۵۲.

کلیگز، مری. (۱۳۸۸). *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ الهه دهنوی، جلال سخنور و سعید سبزیان‌مرادآبادی، چاپ اول، تهران: اختران.

مالمیر، تیمور. (۱۳۹۶). «کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ»، *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۳۴، صص ۱۶۲-۱۴۳.

مالمیر، تیمور؛ دهقانی یزدلی، هادی. (۱۳۹۰). «نقد و بررسی قرائت‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای غزلیات حافظ»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۲، صص ۶۳-۸۶.

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

مستملی بخاری، ابو ابراهیم اسماعیل بن محمد. (۱۳۶۵). *شرح التّعرف لِمذهب التّصوف*، ربع سوم، تصحیح محمد روشن، چاپ اول، تهران: اساطیر.

مولوی، جلال الدین. (۱۳۶۸). *مثنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ اول، تهران: مولی.

میهنی، محمد بن منور. (۱۳۷۱). *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران: آگاه.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۶۰). حافظ: نسخهٔ نهایی، نشر دانش، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۷، صص ۳۰-۳۹.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۹). *کشف‌المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، چاپ ششم، تهران: سروش.

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