حافظ و خلاف‌عادت در صورت و معنی غزل

تقی پورنامداریان*

چکیده

خروج از عادت در حیطهٔ ادبیات هم، همچون دیگر معارف انسانی، کار نوابغ است. خلاف‌عادت‌هایی که حافظ در غزل خود ایجاد کرد منشأ جریانی شد که مقلدان بسیاری را پدید آورد. این خلاف‌عادت‌ها در حوزهٔ صورت، معنی، یا ارتباط‌های ممکن در معنی و صورت رخ داده است. نقد اخلاق اجتماعی یکی از هنجارشکنی‌های معنایی بود. ابداع ظرایف بلاغی که تازگی آن‌ها بخصوص در حوزهٔ ایهام مشهود بود، خلاف‌آمد دیگری در ایجاد پیوندهای گوناگون نشانه‌ها بر محور افقی شعر محسوب می‌شود که حاصل توغل حافظ در شناخت بار معنوی کلمات در پیوند با جلوه‌های مختلف فرهنگی بود. هماهنگی زمینهٔ معنایی و عاطفی غزل با موسیقی عمومی حاکم بر آن، که از طریق وزن عروضی، همنشینی کلمات و قافیه پدید می‌آید، یکی دیگر از ویژگی‌های غزل حافظ است که ارزش تأثیربخش آن و صمیمیت عاطفی‌اش در غزل حافظ مشهود است. شاید برجسته‌ترین خلاف‌عادت در غزل حافظ شیوهٔ ارتباط مخفی معانی پراکنده در طول یک غزل باشد که سبب شده است غالب کسانی که دربارهٔ غزل حافظ سخن گفته‌اند، آن را چندمعنایی و فاقد پیوند منطقی میان ابیات بدانند، اما این ابیات با وجود تداعی‌های دور از هم و فاصله‌دار، در باطن عمیقاً به هم مربوط‌اند.

مقالهٔ حاضر علاوه بر اشاره به خلاف‌عادت‌های بلاغی و هنری و معنایی نشان داده است که در آن سوی ظاهر پراکنده‌نمونِ ابیات که ناشی از تداعی‌های دور و درازِ ذهن سرشار از بار فرهنگی و تجربی حافظ است، پیوندی باطنی وجود دارد که از طریق تبدیل گزاره‌های عادت‌گریز به گزاره‌های عادت‌پذیر دریافتنی است. برای روشن‌شدن مطلب غزلی از سعدی با حافظ مقایسه شده است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، خلاف‌عادت، صورت، معنی، پیوند ابیات.

---

* استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تاریخ دریافت: ۹۰/۹/۱۶ تاریخ پذیرش: ۹۱/۸/۱۵

فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۳، پاییز ۱۳۹۱

این روزها حرف تازه دربارهٔ حافظ زدن بسیار دشوار است. از بعضی مبتکران بداهه‌نوازی در تحقیقات ادبی که بگذریم و کشف‌های محیرالعقول تنی چند از نوابغ ادبی را که ندیده بگیریم، به‌ندرت دربارهٔ حافظ چیزی می‌توان گفت که بشاید.

این اشاره بهانه‌ای است که بگویم با آنکه سعی کرده‌ام تا آنجا که ممکن است حرف‌هایم خیلی تکراری نباشد، اما مخاطبان محترم زیاد هم نباید انتظار تازگی داشته باشند. به بعضی از آنچه قبلاً در کتابی نوشته‌ام (پورنامداریان، ۱۳۸۸) از نگاهی دیگر نگریسته‌ام و بعضی چیزها را هم به‌نظر خودم جورِ دیگری طرح کرده‌ام.

یکی از فرمالیست‌های روسی ـ که از دریچه‌ای تازه نسبت به گذشتگان به شعر می‌نگریست ـ گفته است کسانی که در کنار دریا زندگی می‌کنند، پس از مدتی دیگر صدای دریا را نمی‌شنوند، چون ادراک حسی آن‌ها به صدای دریا عادت می‌کند (احمدی، ۱/۱۳۷۰: ٤٨). ادبیات و از جمله شعر هم اگر صورت بیانی آن تغییر نکند و معنی هم به تبعِ آن تازه ننماید و تازه نشود، مخاطبان یا خوانندگان به آن عادت می‌کنند و از آن لذت نمی‌برند. در واقع صورت‌های جدید می‌آیند تا معنی‌های قدیم و معتاد را تازه و بدیع نشان دهند و حس زیبایی‌شناختی ما را تحریک کنند. اینکه عادت به هر پدیده‌ای آن را از حقیقت و ارزش تهی می‌کند، موضوعی است که در ادب عرفانی ما نیز بر آن تأکید بسیار شده است تا آنجا که بعضی نه دین‌داری (عین‌القضات، بی‌تا، الف: ۱۲، ٦٨، ۱۷٦؛ نیز همو، بی‌تا، ب: ٤٦-٤٥)، بلکه عبادتی را هم که از روی عادت باشد فاقد حقیقت دانسته‌اند. عطار حکایتی آورده است که به این نکته اشاره دارد:

سجده‌ای می‌کرد ابلیس لعین — گفتش عیسی در چه کاری اینچنین
گفت من پیش از همه عمری دراز — سجده عادت کرده‌ام از دیرباز
عادتم گشته است این زان می‌کنم — گر همه سجده‌ست تاوان می‌کنم
عیسی مریم بگفتش ای سقط — می‌ندانی هیچ و ره کردی غلط
این یقین می‌دان که اندر راه او — نیست عادت لایق درگاه او

هرچـــه از عـــادت رود در روزگـــار نیست آن را با حقیقت هـیچ کـار
(عطار، ۱۳۸٦: ۲۱۹)

منظورم از این حرف‌ها که به‌صـور گونـاگون تکـرار شـده ایـن اسـت کـه یکـی از علـت‌هـای مـؤثری کـه حـافظ را حـافظ کـرد، شکـستن عـادت‌هـا و در نتیجـه ایجـاد نوآوری‌هایی در غزل فارسی بود تا این قالب کهنه را، در صورت و معنی، تازه نمایـد و ادراک مخاطبان را به آن حساس کند.

غزل‌سرایی که با توجه به‌نمونه‌های موجود با رودکی و شهید آغاز شد، با سعدی به کمال رسید. غزل سعدی جمع هنرمندانهٔ ظرایف بلاغی و زبانی و موسـیقیایی غـزل بـود که قبل از او تجربه و تکرار شده بود. به همین سبب، غزل سعدی توقع و انتظار مخاطبان را که به معانی و ظرایف غزل عادت داشتند به‌سرعت برمـی‌آورد و لـذتی زودگـذر بـه آنان می‌بخشید. ظرایف هنری و معانی محدودی که سعدی خود بـه میـراث گذشـتگان افزود نیز چندان پیچیده و عمیق نبود که مخاطبان غزل او در فهـم آن چنـدان نیـازی بـه تأمل داشته باشند.

بعد از سعدی اگر کسی می‌خواست غزل بگوید، یا می‌بایست از او تقلید کنـد و در حدّ مقلدی ـ گیرم در نهایت قوت و مهارت ـ باقی بماند یـا خطـر خـروج از حـوزهٔ غـزل سعدی را، که خروج از عادت‌های معنایی و هنری میراث و سنّت ادبی بود، بپذیرد.

خروج از عادت و آوردن خلاف‌عادت در حیطهٔ ادبیات نیز مثل بسیاری از جنبه‌ها و معارف انسانی، بخصوص وقتی که زمینهٔ بروز و پذیرش آن مهیا نشده است، کار نوابـغ است. حافظ یکی از کسانی بود که با خروج از عـادت‌هـای هنـری و معنـایی مخاطبـان توانست خود را از مقام یک مقلدِ سعدی خـارج کنـد و منـشأ جریـانی شـود کـه خـود مقلدان بسیار یافت.

خلاف‌عادت‌هایی که حافظ در غزل آورد می‌توانست یا در معنی شـعر باشـد یـا در صورت یـا در ارتبـاط‌هـایی ممکـن در معنـی و صـورت. در حیطـهٔ معنـی نقـد اخـلاق

اجتماعی، بخصوص نقد اخلاقِ دین‌مدارانی که هدایت اخلاقی مردم را در زمان حافظ برعهده داشتند، در شعر او بسیار برجسته شد. اگرچه این نقد اجتماعی با حافظ آغاز نمی‌شود و جلوه‌های متنوع آن را در شعر سنایی و عطار و به‌ندرت در مولوی هم می‌بینیم، با توجه به حجمِ شعر حافظ اولاً در شعر او بسامدی بسیار چشمگیر دارد و کاملاً پیدا و برجسته است، ثانیاً اگر در اشعار دیگران این نقد عمومیت ندارد، در شعر حافظ عمومیت دارد، چنانچه گویی تزویر و ریاکاری این طایفه با گوهر آنان سرشته است و استثنا هم ندارد:

▪ می خور که شیخ و واعظ (حافظ) و مفتی و محتسب — چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند
▪ احوال شیخ و قاضی و شرب الیهودشان — کردم سؤال صبحدم از پیر می‌فروش
گفتا نگفتنی‌ست سخن گرچه محرمی — درکش زبان و پرده نگه‌دار و می بنوش

حافظ گاهی این نقدِ احوال دین‌مداران را با طنز نیز می‌آمیزد. فقیه وقتی مست می‌شود به مالِ وقف خوردنِ خود اشاره می‌کند:

فقیه مدرسه دی مست بود فتوا داد — که می حرام ولی به زِ مال اوقاف است

امام شهر وقتی اوضاع سیاسی و تعصب‌آلود توأم با ریاکاری دورهٔ امیر مبارزالدین جای خود را به دورهٔ شاه شجاع می‌دهد، چندان می می‌نوشد که بر دوش از کوی میخانه بیرونش می‌برند:

زکوی میکده دوشش به دوش می‌بردند — امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش

و حافظ وقتی از زهد ریایی دین‌فروشان طاقتش تمام می‌شود و می‌خواهد از خود بی‌خود شود تا آرامش و قراری پیدا کند، دنبال باده‌ای می‌گردد که صوفیان را از پای می‌افکند:

می صوفی‌افکن کجا می‌فروشند — که در تابم از دست زهد ریایی

این‌ها نمونه‌های اندکی است از بسیار که در شعر شاعران دیگر هرگز این‌قدر برجسته و تند و صریح مطرح نشده است.

خلاف‌عادت دیگری از نوع نقد اجتماعی، ارزش‌بخشیدن به شخصیت‌هایی است که در مقابل دین‌فروشان قرار می‌گیرند. اینان نه اظهار دین‌داری می‌کنند و نه مراعات موازین شرعی؛ نه ادعای هدایت مردم را دارند و نه کسی را به سبب شاهد و شراب منع می‌کنند مثل رند، می‌فروش و پیر مغان.

مکان‌ها نیز در شعر حافظ بسته به اینکه به کدام گروه تعلق داشته باشند ارزشی وارونه و خلاف‌عادت پیدا می‌کنند. میخانه و خرابات، مکان‌های خوب، و مسجد، صومعه، خانقاه و امثال آن مکان‌های بد محسوب می‌شوند.

در جهان شعر حافظ که انعکاسی از جامعهٔ عصر اوست همهٔ ارزش‌ها وارونه شده است و خلاف چیزی است که عموم از پیش به آن عادت داشته‌اند. این خلاف‌عادت سبب می‌شود تا مردم عصر حافظ با شنیدن صریح آنچه خود حس می‌کنند، اما هم از ترس قدرتمندان عصر و هم از جبرِ جوّ ذهنیِ ناشی از اعتقادات خود، جرئت ابرازش را ندارند، نوعی خشنودیِ حاصل از تخلیهٔ روانی پیدا کنند و این یکی از رازهای اشتهار غزل‌های حافظ است که هم در زمان زندگی او آغاز می‌شود.

▪ حافظ در قالب غزل که مبتنی بر تساوی وزنی مصراع‌ها و نظام قافیه‌بندی غزل بر اساس سنت بود نمی‌توانست خلاف‌عادت پیش آورد، چون از یک طرف شعر بیشتر در آن عصر به سبب قلّت باسوادان، هنری شنیداری بود و از شنیدن بود که تفاوت شعر و نثر برای مخاطبان حس‌کردنی بود، و از طرف دیگر اوضاع سیاسی مبتنی بر سلسله‌مراتب، اجازهٔ نوآوری برخلاف سنت و نظام سیاسی را به‌آسانی نمی‌داد. با این همه، حافظ انواعی از ظرایف بلاغی را ابداع کرد که تازگی آن‌ها بخصوص در حوزهٔ انواع ایهام می‌توانست خلاف‌عادتی در ایجاد پیوندهای گوناگون نشانه‌ها بر محور افقی شعر محسوب شود. این ارتباط‌ها که غالباً ناشی از توغّل حافظ در شناخت بار معنوی کلمات در پیوند با جلوه‌های مختلف فرهنگی بود، مخاطبان را در هر سطحی به تأمل وامی‌داشت و وسوسهٔ وجود چیزی پنهان در سخن را در ورای ظاهر آن در ذهن ایجاد

می‌کرد. نمونه‌های متعدد این خلاف‌عادت را در جای دیگر شرح داده‌ام (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۰۳به بعد). یک نمونه‌اش همین بیت مشهور است:

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است بیار باده که بنیاد عمر بر باد است

کلمات این بیت پیوندهای متنوعی با یکدیگر دارند. تجانس کامل صوتیِ «امل» در معنی آرزو، عمل به‌معنی کار و عمل صالح را تداعی می‌کند، امل به معنی آرزو، خود معنی دیگرش را که آرزوی عمر دراز است به‌سبب کلمهٔ «عمر» تداعی می‌کند (غزالی، ۱۳٦۵: ٦۹-۷۰). قصر امل که اضافه‌ای تشبیهی است که در آن امید و آرزو به قصر تشبیه شده است، از یک طرف قصر و عمل صالح را در شعر خود حافظ یادآوری می‌کند که می‌گوید: «قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند»، و از طرف دیگر قصر امل به معنی کوتاه‌کردن آرزوی عمر دراز است که در این معنی به‌عنوان اصطلاحی شرعی، عنوان بخشی از کتاب *احیاء علوم‌الدین* غزالی است (غزالی، بی‌تا: ۲۸٤۳). کلمهٔ باد در عبارت کنایی «بنیاد چیزی بر باد بودن» در ارتباط با کلمهٔ قصر به‌معنی کاخ، معنی حقیقی دارد و در ارتباط با معنی دیگر آن، کوتاه‌کردن عمر، معنی مجازی نَفَس را دارد که با قطع آن عمر آدمی تمام می‌شود.

این پیوندهای گوناگون که هرجا امکان داشته حافظ آن‌ها را به‌سبب برخورداری از میراث فرهنگی وسیع در غزل‌های خود اعمال کرده است، خلاف‌عادتی است که خوانندهٔ شعر حافظ در نتیجهٔ مواجهه با آن مجبور می‌شود به‌جای سطحی و سریع خواندن شعر آن را از روی تأمّل بخواند. برخورداری حافظ از میراث وسیع و متنوع ادبی و فرهنگی با جلوه‌های مختلف آن همراه با حافظهٔ قوی و حضور ذهنی شگفت‌انگیز سبب می‌شود گاهی کلمه یا ترکیب یا نامی معانی و اندیشه‌های متنوعی را برای او تداعی کند که حافظ می‌کوشد طوری سخن گوید و کلمات را در نظمی کنار هم بنشاند که خواننده یا مخاطب شعر را هم به صرافت آن تداعی‌ها بیندازد تا ضمن متوقف‌شدن بر ابیات و تأمل در آن‌ها فضایی مقدس‌گونه را که ناشی از قرارگرفتن در

مقابل یک راز مبهم است تجربه کند. این شاید یکی از باارزش‌ترین خلاف‌عادت‌هاست که به‌صور دیگر نیز در شعر حافظ وجود دارد و جز در بعضی غزل‌های عرفانی مولوی و گاهی عطار کمتر با آن برخورد می‌کنیم. همین ابهام تأمل‌انگیز را در برقراری پیوند میان ابیات نیز ملاحظه می‌کنیم که بعداً به آن اشاره خواهیم کرد.

خلاف‌عادت دیگری که در شعر حافظ وجود دارد و غالباً، بی‌آنکه علت آن فهمیده شود، تأثیر خود را در ذهن و روان مخاطب تسری می‌بخشد هماهنگی زمینهٔ معنایی و عاطفی غزل با موسیقیِ عمومی حاکم بر غزل است که از طریق وزنِ عروضی، همنشینی کلمات و قافیه پدید می‌آید. این هماهنگی یا ناشی از آگاهی و شعور شاعر به ارزش این هماهنگی است و آگاهانه به‌وجود می‌آید، یا از روی ناآگاهی و تحت تأثیر صمیمیت عاطفی و حالت روحی شاعر.

حافظ برخلاف شاعران غزل‌سرا هم به ارزشِ تأثیربخش این هماهنگی آگاهی دارد و هم صمیمیت عاطفی بر شعرسرودن او حاکم است. از این رو، در غالب غزل‌های او این هماهنگی را که سبب تشدید انتقال عواطف و شدت نفوذ معانی شعر او در ذهن و روح مخاطب می‌شود، ملاحظه می‌کنیم.

در شعری که زمینهٔ عاطفی و معنایی غمناکی به‌سبب فراق و دوری از یار دارد، وزن و قافیه و حتی کلماتی به‌کار رفته است که عاطفهٔ مطرح در شعر را تا اعماق روح خواننده نافذ می‌کند، هرچند خواننده یا شنونده خود علت تأثیر عمیق آن را درنیابد.

خنک نسیم معنبر شمامه دلخواه — که در هوای تو برخاست بامداد پگاه
دلیل راه شو ای طایر خجسته لقا — که دیده آب شد از شوق خاک آن درگاه
به یاد شخص نزارم که غرق خون دل است — هلال را ز کنار افق کنید نگاه ...

علاوه بر وزن عروضی که سرشتی غمگنانه دارد، کلماتِ قافیهٔ این شعر همگی به «آه» ختم می‌شوند، به‌طوری‌که می‌نماید شاعر به‌دنبال هر سخنی که دربارهٔ اندوه و

هجران می‌گوید آن را با آهی از سر درد بدرقه می‌کند. کلمهٔ خنک در شعر به‌معنیِ «خوشا» است، اما در عین حال سردی و خنکیِ نسیم آغاز صبح را تداعی می‌کند. جزء «مِ مُعنبر» از «نسیم معنبر» که متشکل از اصوات لبی است و برای ادای آن فقط لب‌ها به‌هم می‌خورد، حالت آهسته و پچپچه‌وار نسیم سبکی را که تازه می‌خواهد برخیزد القا می‌کند و آمدن چند مصوت بلند «آ» بعد از آن‌ـکه برای تلفظ آن دهان کاملاً گشوده می‌گردد‌ـ برخاستن و وزیدن نسیم را کاملاً محسوس می‌کند. تصویر هلال باریک ماه، که می‌رود تا در شفق سرخ و خونین آغاز غروب محو شود، منظرهٔ غمگینی را تصویر می‌کند که حال عاطفی شاعر در متن آن شدیدتر و تأثیرگذارتر می‌شود.

حافظ حتی وقتی وزنی واحد را برای دو حالت متفاوت عاطفی به‌کار می‌گیرد، چنان طبیعت آهنگین آن وزن را به‌یاری کلمات و قافیه و ردیف تغییر می‌دهد که با زمینه‌های عاطفی متفاوت در غزل‌هایش سازگار و هماهنگ می‌شود. این شگرد، علاوه بر آنکه حاکی از صمیمیت و وحدت عاطفی در کل غزل است، نشان‌دهندهٔ شعور حافظ به این هنر تأثیربخش است. در غزلی که حافظ را در موقعیت پرخاش و اعتراض درمقابل گروهی ریاکار نشان می‌دهد که خود جامع عیوب‌اند و دیگران را به عیب و گناه متهم می‌کنند، وزنی که برای شعر انتخاب شده است فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن است و کلمات قافیه همه به هجای «ـَق» ختم می‌شوند که ردیف «نکنیم» پس از آن می‌آید. هجای ـَق که در پایان هر بیت تکرار می‌شود چنان است که گویی گوینده با هر اعتراض خشم‌آلودی در مقابل خیل ریاکاران، مشتش را از سر خشم محکم بر چیزی که در مقابل اوست می‌کوبد. کلماتی که در متن شعر به‌کار رفته است نیز به نوبهٔ خود آهنگ شعر را در جهت زمینهٔ عاطفی خشم تشدید می‌کند:

ما نگوییم بد و میل به ناحق نکنیم — جامه کس سیه و دلق خود ارزق نکنیم
عیب درویش و توانگر به کم و بیش بد است — کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم
رقم مغلطه بر دفتر دانش نکشیم — سرّ حق با ورق شعبده ملحق نکنیم

اما همین وزن را وقتی برای غزلی با زمینهٔ عاطفی بسیار غمناک به‌کار می‌برد، به یاری کلمات قافیه و ردیف و نیز کلماتِ متنِ شعر و مکررکردن مصوت بلند آ چنان غمناک می‌کند که گویی موسیقی شعر فارغ از هر معنایی اندوه و دلتنگی شاعر را می‌نوازد:

ای صبا نکهتی از خاک ره یار بیار — ببر اندوه دل و مژدهٔ دلدار بیار
نکته‌ای روح‌فزا از دهن یار بگو — نامه‌ای خوش‌خبر از عالم اسرار بیار
تا معطّر کنم از لطف نسیم تو مشام — شمه‌ای از نفحات نفس یار بیار ...

(نیز ر.ک پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۸۸-۹۱؛ ۱۷۰-۱۷۵). علاوه بر آنچه گفتیم، شاید برجسته‌ترین خلاف‌عادت در غزل حافظ شیوهٔ طرح و ارتباط مخفی معانی پراکنده در طول یک غزل باشد که سبب شده است تقریباً غالب کسانی که دربارهٔ غزل حافظ سخن گفته‌اند، آن را فاقد پیوند منطقی میان ابیات بدانند. اگر روایت *تاریخ حبیب‌السیر* را بپذیریم، آغاز این نظر را باید از عصر خود حافظ بدانیم و سخن شاه‌شجاع، که خود شاعر بود و عقیده داشت در شعر حافظ هرچندبیت یک معنی مستقل و بی‌ربط با معانی دیگر را بیان می‌کند و این را خلاف شیوهٔ بلغا می‌دانست (خواندمیر، ۳/۱۳۵۳: ۳۱۵).

از چنین نظرگاهی گویی شیوهٔ بزرگ‌ترین شاعر غزل‌سرای فارسی این بوده است که هر وقت فرصت پیدا می‌کرده است، در احوال و مناسبت‌های مختلف یک یا چند بیتی در وزن و قافیهٔ یکسان می‌گفته و دست آخر هم آن‌ها را در کنار هم می‌گذاشته و غزلی از آن‌ها ترتیب می‌داده است!

به نظر من این شیوه‌ای است که بسیاری از شاعران در بسیاری از غزل‌هایشان انجام می‌داده‌اند و حداکثر می‌کوشیده‌اند ابیات زمینهٔ معنایی یکسانی داشته باشند تا کل غزل به نظر دارای پیوند معنایی باشد. در غالب این غزل‌ها پیوند معنایی وجود دارد، اما وحدت عاطفی وجود ندارد. به عبارت دیگر، در این غزل‌ها یک اصل واحد عاطفی که سبب پیوند میان معانیِ حتی به ظاهر پراکنده شده باشد وجود ندارد و به‌جای آنکه

معنی مثل یک حبه قند که در آب حل شده باشد حضورش همه‌جا حس شود، اما به‌عنوان یک حبه قند معلوم و محسوس نباشد (کروچه، ۱۳۵۸: ۷۹)، هریک از معانی روشن و مستقل در کنار هم قرار می‌گیرند و با عوامل انسجام نثر یا تجانس ظاهری با هم مربوط می‌شوند؛ به‌طوری‌که می‌توان ده‌ها معنی دیگر از همان جنس در وزن و قافیهٔ یکسان سرود و به آن اضافه کرد و از یک غزل به غزل دیگر برد و از یکی کم کرد و به دیگری افزود.

این پیوند ظاهری میان ابیات برقرارکردن فقط به‌سبب همسازی معانی و براساس وزن و قافیهٔ یکسان، شبیه همان سفارش شمس قیس رازی برای سرودن شعر است که در آن حدوث معانی برآیند قافیه و وزن و مدد ذهن شاعر است (شمس قیس رازی، بی‌تا: ٤٤٧).

شیوهٔ غزل‌سرایی حافظ آن است که تحت تأثیر یک حالت عاطفی و به یاری نیروی تداعی معانیِ قوی و متنوع و با تکیه بر اندوخته‌های ذهنی سرشار از میراث ادبی و فرهنگی، شعری را آغاز می‌کند و در خلال فعالیت ذهن به پایان می‌برد و به همین سبب اگرچه به علت تداعی‌های دور از هم و بسیار فاصله‌دار معانی دور و پراکنده از یکدیگر می‌نمایند، در باطن عمیقاً با هم مربوط‌اند و این خود خلاف‌عادت چشمگیر و بارزی است که شعر حافظ را هم با پیشینیان و هم با همهٔ مقلّدان او متفاوت می‌کند.

در واقع، آنچه غزل سعدی را، به‌عنوان نمونهٔ کامل غزل، از غزل حافظ جدا می‌کند، همان پیوند ظاهری از طریق معانی هم‌جنس و تداعی‌های مبتنی بر عادت و تجربه‌های عمومی میان گزاره‌های عادت‌پذیر یا عادت‌گریزِ قابلِ تبدیل به گزاره‌های عادت‌پذیر شعر سعدی است، در حالی‌که در شعر حافظ پیوند ظاهری تبدیل به پیوند باطنی میان معانیِ گاه به نظر نامتجانس و تداعی‌های متنوعِ مبتنی بر تجربه‌های خاص و غیرعادی میان گزاره‌های عادت‌گریزِ دشوار برایِ تبدیل به گزاره‌های عادت‌پذیر است.

قبل از اینکه شاهدی برای نمونه و توضیح مطلب بیاورم، اشاره به مطلبی مربوط به مطالب بالا ضروری است.

هر متنی، مثلاً متن یک غزل، از چندین جمله یا گزاره تشکیل می‌شود که به‌منزلهٔ واحدهای معنایی تشکیل‌دهندهٔ ابیات و کل متن است. گزاره‌هایی که در زبان تولید می‌شوند همه دارای معنی‌اند اما همه دارای مصداق نیستند. منظور از معنی چیزی است که از مجموعهٔ واژگان یک گزاره به ذهن می‌آید، خواه مدلول آن واقعیت داشته باشد و خواه نداشته باشد و منظور از مصداق آن است که مدلول یا معنی حاصل از گزاره برحسب عادت‌های تجربی و عقلی ما، در فرهنگ یا عالم عین واقعیت داشته باشد. مثلاً وقتی می‌گوییم: «او در دریا غرق شد»، این گزاره هم معنی زبان‌شناختی دارد هم مصداق زیرا عادات تجربی ما احتمال وقوع آن را می‌پذیرد و عقل آن را ممکن یا محتمل می‌داند. اما اگر بگوییم: «دریا در او غرق شد»، این گزاره معنی زبان‌شناختی دارد اما مصداق ندارد چون نه عادات تجربی آن را ممکن می‌داند نه عقل.

گزاره‌هایی نیز در آثار ادبی بخصوص شعر تولید می‌شود که برحسب معنی قراردادی واژگان مصداق ندارد اما معنای ثانویهٔ آن، که گوینده اراده کرده است، دارای مصداق است. مثلاً: «دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم»، به‌اعتبار ظاهر و معنی قریب مصداق ندارد، اما به اعتبار معنی بعید یا نیت شاعر مصداق دارد، یعنی: دیشب بسیار گریستم.

گاهی معنی بعید گزاره پس از تفسیر و تأویل آشکار می‌شود؛ به‌عبارت دیگر، معنی بعید گزاره مستلزم اشراف بر معارفی است که بتوان از طریق رجوع به آن، و موقعیت گزاره در متن، معنی بعید را دریافت و برای گزاره‌ای که مصداق آن ناممکن یا خلاف‌عادت و عقل می‌نماید، صرف‌نظر از تأثیر عوامل برون‌متنی یا درون‌متنی، مصداقی عقل‌پذیر و عادت‌پذیر یافت. مثلاً این بیت مولوی:

بحر من غرقه گشت هم در خویش بوالعجب بحر بیکران کـه مـنم

(مولوی، ۱۳۵۵: ۷۹/٤)

با توجه به آنچه گفتیم، گزاره‌هایی که متن یک شعر از مجموعه‌ای از آن‌ها تشکیل شده است از جهت معنی و مصداق دارای اقسام زیر خواهد بود:

۱. شعری که مرکب از گزاره‌های عقل‌پذیر است و دارای مصداق عادت‌پذیر است.

۲. شعری که مرکب از گزاره‌های عقل‌گریز است که بی‌مصداق می‌نماید اما معنی ثانوی آن به‌آسانی قابل دریافت است و در این معنی ثانوی عقل‌پذیر و عادت‌پذیر و دارای مصداق است.

۳. شعری که مرکب از گزاره‌های عقل‌گریز است که بی‌مصداق می‌نماید اما معنی ثانوی که در آن معنی دارای مصداق عقل‌پذیر و عادت‌پذیر می‌گردد بسیار دیریاب است و پس از تفسیر و تأویلی مفصل یا مختصر به‌دست می‌آید.

٤. شعری که مرکب از گزاره‌های عقل‌ستیز و عادت‌ستیز است و اگر مهمل نباشد از طریق تأویل می‌توان مصداق یا مصادیقی عادت‌پذیر و عقل‌پذیر از گزاره‌ها استنباط کرد.

طبیعی است که در هر شعری ترکیبی از این گزاره‌ها وجود دارد. از این چهار گزاره، گزارهٔ نوع اوّل بیشتر در شعرهای تعلیمی و حماسی و نیز گاهی همراه با گزاره‌های بعدی در غزل غلبه دارد.

گزارهٔ نوع دوم در اکثر قریب به اتفاق غزل فارسی تا سعدی حضور دارد.

گزارهٔ نوع سوم همراه با دو نوع اول در حافظانه‌ترین غزل‌های حافظ حضور پیدا می‌کند.

گزارهٔ نوع چهارم همراه با گزاره‌های دیگر در بعضی غزل‌های عرفانی بخصوص غزلیات مولوی حضور پیدا می‌کند و نیز در تعداد قابل ملاحظه‌ای از شعرهای نو.

غزل فارسی تا قبل از مولوی و حافظ متشکل از مجموعه‌ای از گزاره‌های عقل‌پذیر و عقل‌گریز یا عادت‌پذیر و عادت‌گریز زودیاب بود که عواملی از نوع عوامل انسجام نثر یا شعر تعلیمی میان گزاره‌ها پیوند برقرار می‌کرد. یعنی هر گزاره‌ای متأثر از معنی گزارهٔ قبل و مؤثر در گزارهٔ بعد بود که از طریق عوامل علّی، توضیحی، تکمیلی، تمثیلی و نتیجه‌ای ـ که برای مخاطب درک آن آسان بود ـ به یکدیگر پیوسته می‌شدند.

این گزاره‌ها پیوستگی معنایی خود را یا از یکدیگر کسب می‌کردند یا از کانون معنایی و گاه عاطفی غزل که در این صورت تداعی‌های مبتنی بر تشبیه آن‌ها را به وجود می‌آورد.

شاید بتوان گفت در این حال هر گزاره‌ای برآیند گزارهٔ قبلی در زمینهٔ موضوعی غزل بود و به همین سبب جریان خوانش غزل بی‌حضور مانعی به پیش می‌رفت. به‌طوری که نه کوششی لازم بود تا خواننده معانی را به هم بپیوندد و نه تأملی تا فواصل خالی میان گزاره‌ها را پر کند. مثلاً به این غزل سعدی توجه کنید:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران — کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران
هر کو شراب فرقت روزی چشیده باشد — داند که سخت باشد قطع امیدواران
با ساربان بگویید احوال آب چشمم — تا بر شتر نبندد محمل به روز باران
بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت — گریان چو در قیامت چشم گناه‌کاران
ای صبح شب‌نشینان جانم به طاقت آمد — از بس که دیر ماندی چون شام روزه‌داران
چندین که برشمردم از ماجرای عشقت — اندوه دل نگفتم الا یک از هزاران
سعدی به روزگاران مهری نشسته در دل — بیرون نمی‌توان کرد الا به روزگاران
چندت کنم حکایت شرح این قدر کفایت — باقی نمی‌توان گفت الا به غمگساران

(سعدی، ۱۳۸۵: ۸٤)

اگر اندکی تأمل کنیم، این غزل مثل بسیاری از غزل‌های سعدی و به‌طور کلی غزل کلاسیک فارسی از گزاره‌های عقل‌پذیر و عقل‌گریزی تشکیل شده است که مفهوم ثانوی و آشنای آن را به‌آسانی می‌توان دریافت. گزاره‌های تصویری را تداعی‌های

مبتنی بر تشبیه پدید آورده است و گزاره‌های بیانگر معنی را پشتوانه‌های فرهنگی عادی و بسیار آشنا رقم زده است. عامل پیوند معنایی میان گزاره‌ها عوامل تکرار مضمون، تأکید بر موضوع و عوامل علّی و توضیحی و تکمیلی هستند. معانی و تصویرها از میان عادی‌ترین و عمومی‌ترینِ تجربه‌ها اخذ شده است تا آنجا که در جهت توقع و انتظار مخاطبان حرکت می‌کند؛ به‌طوری‌که آنان بی‌آنکه نیازی به فعالیت ذهنی برای درک یا برقراری پیوند میان گزاره‌ها داشته باشند لذتی سریع و زودگذر را تجربه می‌کنند که ناشی از پاسخی است که شعر به توقع و انتظار آنان می‌دهد. جدا از فصاحت و شیرینی زبان سعدی و جدا از وزن و قالب آشنای آن، تکرار تصویرها و بن‌مایه‌ها و مضامین شاعرانهٔ آشنا و زودیابِ این غزل پس از حداکثر چندبار خواندن چنان برای مخاطبان عادی می‌شود که دیگر از خواندن و شنیدن آن چندان لذت نمی‌برند. غزل سعدی همهٔ زیبایی خود را یکباره آشکار کرده است و چیزی ناپیدا نگذاشته است تا وسوسهٔ کشف آن خواننده را به چندبار خواندن و تأمل‌کردن وادارد.

شعر حافظ دقیقاً به سبب عادت‌ستیزی‌هایی که امکانات عصر و ساختار ذهنی وی انجام آن را رخصت می‌داد توانست پس از سعدی مطرح شود و به‌تدریج در میان گروه بیشتری از مخاطبان جا باز کند و عدهٔ زیادی از شاعران را به تقلید وادارد.

در آن دسته از غزل‌های حافظ که از تشخص سبکی او برخوردارند، این خلاف عادت‌ها را آشکارتر می‌بینیم. خلاف‌عادت در شعر حافظ بیشتر از آنچه پیشتر اشاره کردم، در شیوهٔ طرح گزاره‌های به‌ظاهر متباین از هم از نظر معنی، فقدان انسجام ظاهری میان گزاره‌ها، و نیز طرح گزاره‌های عادت‌گریز یا عقل‌گریز و ناآشنا صورت می‌گیرد. گزاره‌ها را همان عواملی پیوند نمی‌دهد که در نثر و غزل شاعران پیش از او پیوند می‌داد و در نثر هم رایج است؛ گزاره‌ها و ابیاتی که از ترکیب گزاره‌ها حاصل می‌شوند، به‌جای پیوستگی با هم وابستگی دارند، زیرا مبتنی بر تداعی‌های متنوعی است که به‌سبب ذهنیت سرشار از انواع تجارب فرهنگی و ادبی و اجتماعی حافظ، بسیار از

هم دورند. به همین سبب است که خواننده هنگام خوانش حافظانه‌ترین غزل‌های حافظ مدام متوقف می‌شود تا دربارهٔ یافتن پاسخ پرسش‌هایی تأمل کند که غزل برای او مطرح می‌کند. این تأمل‌ها چه بسا که به سبب اختلاف اندوخته‌های ذهنی حافظ و خواننده به پاسخی قطعی منجر نشود، و چه بسا پاسخی که خواننده یا خوانندگان می‌یابند به‌سبب اختلاف ذهن با هم تفاوت داشته باشد. به این ترتیب، غزل حافظ نه تنها یکباره همهٔ استعدادهای خود را آشکار نمی‌کند، بلکه به خواننده اجازه می‌دهد تا در فرآیند خلاقیت از طریق معنی‌بخشی به شعر شرکت کند و هربار که نکته‌ای کشف می‌کند، لذت هنری پایداری را تجربه کند.

▪ برای تبیین آنچه گفتیم، اکنون در غزلی تأمل می‌کنیم:

سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم — تا به فتوی خرد حرص به زندان کردم
من به سرمنزل عنقا نه به خود بردم راه — قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم
از خلاف‌آمد عادت بطلب کام که من — کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم
سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج روان — که من این خانه به سودای تو ویران کردم
توبه کردم که نبوسم لب ساقی و کنون — می‌گزم لب که چرا گوش به نادان کردم
نقش مستوری و مستی نه به دست من و توست — آنچه سلطان ازل گفت بکن آن کردم
دارم از لطف ازل جنت فردوس طمع — گرچه دربانی میخانه فراوان کردم
اینکه پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت — اجر صبری است که در کلبهٔ احزان کردم
صبح‌خیزی و سلامت‌طلبی چون حافظ — هرچه کردم همه از دولت قرآن کردم
گر به دیوان غزل صدرنشینم چه عجب — سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردم

چنان‌که دیده می‌شود، از همان بیت آغاز با یک خلاف‌عادت معنایی مواجه می‌شویم: مذهب رندان چیست؟

بار معنایی رندان مفاهیمی چون فسق و فجور و شرابخواری و عدم مراعاتِ امور شرعی را تداعی می‌کند، حافظ قرآن را چه کار با رندان و مذهب رندان که سال‌ها از آن پیروی کند؟! مصراع دوم علّت مصراع اول را توضیح نمی‌دهد تا مخاطب را از

حیرت بیرون آورد، بلکه در نگاه اول بر حیرت او می‌افزاید. آیا پیروی از مذهب رندان سبب پرورش خرد می‌شود تا آنجا که به فتوای خرد حافظ حرص را به زندان کند؟ آیا بدون پیروی مذهب رندان نمی‌توان حرص را به زندان کرد؟

از همان آغاز، غزل حافظ پرسش‌هایی برمی‌انگیزد که نتیجهٔ برخورد خواننده با گزاره‌هایی ناآشنا و خلاف‌عادت است که به‌طور طبیعی مصداقی برای آن نمی‌توان پیدا کرد، مگر آنکه از راه تفسیر و تأویل، و نه توضیح، معنایی عادت‌پذیر و عقل‌پذیر برای آن پیدا کنیم.

بیت بعد نه تنها پرسش‌های طرح‌شده در بیت اول را پاسخ نمی‌دهد و هیچ عامل پیونددهنده‌ای از نوع عوامل آشنا، پیوندی میان آن با بیت اول برقرار نمی‌کند، بلکه خود پرسش‌های تازه‌ای برمی‌انگیزد. در بیت دوم حافظ با اشاره به *منطق‌الطیر* عطار ادعا می‌کند مثل سی‌مرغ داستان عطار به یاری هدهد یا مرغ سلیمان به عنقا رسیده است. می‌توانیم بیت را به وصول حافظ به حقیقت به کمک پیر یا راهنمایی تأویل کنیم. اما بیت دوم چرا برای حافظ تداعی شده است؟ آیا حافظ این بیت را به‌عنوان خبری از نتیجهٔ سلوک خود می‌گوید؟ در این صورت این سؤال مطرح می‌شود که پیر حافظ که بوده است که او را به سرمنزل عنقا هدایت کرده است؟ حافظ غیر از پیر مغان که از نامش کفر و بی‌اعتنایی به اسلام می‌بارد، دیگر شیخان و پیران را در عالم شعر خود جاهل و گمراه و ریاکار می‌خواند. پس آیا همین پیر مغان ـ که مظهر تعصّب‌ستیزی و تساهل در کار دین است ـ راهنمای او بوده است؟ مذهب رندان پیرش هم لابد باید پیر مغان باشد که هم شراب می‌خورد و هم، چنان‌که از نامش برمی‌آید، نامسلمان است. پس آیا حافظ میان پیروی خود از مذهب رندان به یاری پیر مغان و سفر مرغان *منطق‌الطیر* به راهنمایی هدهد برای رسیدن به سیمرغ شباهتی می‌بیند و به سبب همین شباهت است که بیت اول بیت دوم را تداعی می‌کند؟ در این صورت آیا قطع «این مرحله» به معنی گذشتن از عقبهٔ دنیاپرستی و حرص جاه و مال و خوش‌نامی میان خلق

نیست؟ مرغان *منطق‌الطیر* هریک به نوعی به دنیا وابستگی دارند و همین وابستگی سبب می‌شود هدهد آنان را راهنمایی کند و از طریق تمثیل‌های متعددِ اقناع‌کننده حرص‌های دنیوی را در دل آنان سرد کند تا برای قطع وادی‌ها برای رسیدن به سیمرغ کوشش کنند. صفت برجستهٔ رندان نیز همین است که نه در فکر جمع‌آوری مال‌اند و نه به فکر به‌دست‌آوردن جاه و به همین سبب هم کذب و ریا و تزویر که در نهایت جز برای کسب مال و جاه و احترام نیست به ساحت آنان راه نمی‌یابد. آنان در اندیشهٔ بهشت و تمنّیات اخروی نیز نیستند تا با امر و نهی در پوستین خلق افتند و عبودیت را دستمایهٔ فریب خلق کنند. در پیروی از مذهب رندان کردن و پیروی از راه دین‌دارنمایانِ دین‌فروش از هر دست نکردن، این پیام هم نهفته است که دین‌مداران در عصر حافظ چنان غرق دنیاپرستی و به تبع آن تظاهر و ریاکاری شده‌اند که پیروی از مذهب رندان بر پیروی از آنان ترجیح دارد. در چنین شرایطی است که پیر مغانِ شرابخواره اما دور از ریا و تظاهر بر همهٔ شیخان و پیران عصر برتری دارد.[1] بدین ترتیب، تفسیر این شعر پایِ بافتار برون‌متنی شعر را که کل دیوان و جامعهٔ عصر حافظ است نیز به میان می‌کشد. از نظرگاه حافظ منشأ تمام ریاکاری‌ها و دروغ‌ها و مفاسد حرص است و غلبه بر حرصِ نفس است که انسان را شایستهٔ وصول به حق می‌کند. او داستان منطق‌الطیر را هم از همین نظرگاه تفسیر می‌کند و به همین سبب است که از پیروی مذهب رندان کردن و حرص را به‌فتوای عقل به زندان کردن، داستان منطق‌الطیر برای او تداعی می‌شود، اما نیروی محرکهٔ این تداعی تشابه میان پیروی مذهب رندان و جستجوی مرغان برای دیدار سیمرغ نیست، بلکه پیروی مذهب رندان و تأویل حافظ از داستان *منطق‌الطیر* و پیوندزدن آن با فرونشاندن حرص است که گویی شرط وصول به سرمنزل عنقاست. میان بیت اول و بیت دوم در ذهن حافظ راهی طولانی طی شده است، اما حافظ این راه یا فاصله را حذف کرده است و حاصل و نتیجهٔ آن را گفته است. در واقع، بیت اول بیت دوم را در ذهن حافظ ـ که به میراث ادبی و فرهنگی اشراف دارد ـ تداعی می‌کند.

اما شأن حدوث و علت این تداعی که ذهنی آماده آن را در لحظه‌ای طی می‌کند حذف می‌شود تا هم مجال تأمّل برای خواننده تحقق پیدا کند و هم از طریق این فاصله خواننده یا شنونده با موقعیتی خلاف‌عادت مواجه شود و براساس اینکه در مقابل یک راز قرار گرفته است جوّ ذهنی مقدسی را تجربه کند که مهم‌ترین خصیصهٔ شعر است.

همین فاصله و به‌ظاهر عدم پیوند را میان بیت دوم و سوم نیز می‌بینیم.

در حافظ قزوینی، بعد از بیت دوم، بیت «سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج روان ...» آمده است اما در حافظ خانلری، سایه و نیساری این بیت:

از خلاف‌آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

وقتی ابیات در نتیجهٔ تداعی‌های دور در یک غزل حضور پیدا می‌کنند، جابه‌جایی آن‌ها چندان اشکالی ایجاد نمی‌کند، اما همین شکل غالب را که بپذیریم، باز همان عدم ارتباط ظاهری را می‌بینیم و گزاره‌های عقل‌گریز یا عادت‌گریز را. اگر در دو بیت اول حافظ سخنی دربارهٔ حال و وضع خود می‌گفت، در بیت سوم فکر یا نظری را بیان می‌کند که می‌توانست در هرجای دیگر غزل هم طرح شود.

در مصراع اول به مخاطب سفارش می‌شود از خلاف‌آمد عادت کام طلب کن! و مصراع دوم دلیل صحت این سفارش را به تجربهٔ خود ارجاع می‌دهد، اما این دلیل تجربی در معنی ظاهری خود عقل‌ستیز است و نمی‌تواند دلیلی بر صحت حکم مصراع اول باشد: چگونه می‌توان از زلف پریشان کسب جمعیت کرد؟ آیا منظور از مصراع دوم این است که کسب جمعیت، از معشوق یا قرب و وصال معشوق برای من حاصل شد که در این صورت زلف پریشان را مجاز مرسل از طریق ذکر جزء و ارادهٔ کل گرفته و آن را تأویل به معشوق کرده‌ایم؟ در این صورت، کسب جمعیت از معشوق یا حضور معشوق چه خلاف‌آمد عادتی است که دلیل صحت حکم مصراع اول باشد؟ آیا فکر کام‌یافتن از خلاف‌آمد عادت را بیت اول تداعی کرده است؟ اگر به سرمنزل عنقا رسیدن از راه پیروی مذهب رندان محقق شود، آیا این خلاف‌آمد عادت نیست؟ ظاهراً

جز این نمی‌توان حدوث چنین فکری را در ذهن حافظ توجیه کرد. ادعای غالب آن است که از راه طریقت یا شریعت به کام می‌توان رسید. اما حافظ درست خلاف آن را ادعا می‌کند. به این ترتیب، شأن حضور این فکر و پیوندش را با دو بیت قبل می‌توان دریافت، اما رابطهٔ مصراع دومِ بیت سوم با مصراعِ اول و نیز عجیب‌بودن این ادعا که حافظ از راه پیروی مذهب رندان به سرمنزل عنقا رسیده باشد، همچنان مبهم باقی می‌ماند.

می‌شود فکر کرد جمعیت اصطلاحی عرفانی است در مقابل اصطلاح تفرقه یا پریشانی. در این صورت، مفهوم کلی مصراع این می‌شود که من جمعیت را از تفرقه به دست آوردم. در صورت صحت چنین معنایی در فرهنگ عرفانی، این حکم می‌تواند هم با مصراع اول تداعی شود و هم دلیلی بر صحت آن باشد. در واقع، مصراع دوم در اینجا هم نتیجهٔ یک تداعی است که حدوث آن تنها مرهونِ حضورِ ذهن شگفت‌انگیزِ حافظ و سرشاری اندوخته‌های ادبی و عرفانی ذهن اوست. جریان خلاقیت را می‌توان چنین تصور کرد که دو بیت اول فکری را که در مصراع اول بیت سوم بیان شده پدید می‌آورد و کام‌یابی را در ارتباط با خلاف‌آمد عادت قرار می‌دهد و تناسب باطنی و تقابل ظاهری این دو کلمه، تناسب و تقابل دو کلمهٔ جمع و تفرقه را تداعی می‌کند و مصراع دوم با واژگان جمعیت و پریشانی شکل می‌گیرد. تفرقه و پریشانی مربوط به هوشیاری و چیزهایی است که به بنده نسبت داده می‌شود و جمع به چیزهایی مربوط می‌شود که از بنده سلب می‌شود. به‌عبارت دیگر، تفرقه حال انسان است در جهان کثرت و حضور افعال بشری که کسب وظایف عبودیت را ایجاب می‌کند و جمع به معنی به‌سرمنزل عنقا رسیدن و از پریشانی جهان و افعال و احوال بشری رهاشدن است.

در *شرح تعرف* پس از بحثی دربارهٔ جمع و تفرقه آمده است: «و جمله معنی آن است هم چندان که او (بنده) را جمع افتد به مشاهدهٔ حق، هم چندان تفرق افتد از مشاهدهٔ خلق تا جنبش او همه برای حق باشد نه برای خلق و نفس هم از جملهٔ خلق

است. باید نخست این تفرقه میان او و میان نفس افتد (کلاباذی، ۱۳٤۹: ۳۹۸). علاوه بر این، چنان‌که اشاره کردم، انجام وظایف عبودیت مشروط به تفرقه است.

آیا منظور از زلف پریشان همان عالم کثرت به تأویل شیخ محمود شبستری و به شرح لاهیجی است که کسبِ جمعیت مقدمه‌اش قطع همت از خلق و معطوف‌کردن به حق است؟ (شبستری، ۱۳٦۱: ۷۱-۷۲؛ نیز لاهیجی، ۱۳۷۱: ٤٦٤ به بعد). حافظ خود را غلام همت آن کس می‌داند که از هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد باشد. آن کس که از رنگ تعلق آزاد است رند است و رندی که به جمعیت و سرمنزل عنقا رسیده است حافظ است و حافظ این جمعیت را در همین جهان به‌دست آورده است که نمادش زلف پریشان معشوق یعنی حق است. بنابراین، گزارهٔ عقل‌ستیز و عادت‌ستیز «کسب جمعیت از زلف پریشان کردن»، از طریق تأویلی مبتنی بر اندوخته‌های عرفانی ذهن حافظ تبدیل به گزاره‌ای عقل‌پذیر می‌شود و در بافتاری عرفانی مصداق پیدا می‌کند. در این صورت، هم شاهدی فرهنگی بر صحت حکم مصراع اول می‌شود و هم با معنی دو بیت قبل وابستگی پیدا می‌کند. بیت بعد دوباره همین عدم پیوند ظاهری را با بیت‌های قبل می‌نماید:

سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج روان که من این خانه به سودای تو ویران کردم

در این بیت خطاب به گنج روان و تقاضای سایه بر دل ریش افکندن او مصداق ندارد و همین‌طور ویران‌کردن خانهٔ دل را به امید گنج روان، در نظام اولیهٔ زبان، نمی‌توان معنی کرد. خواننده مجبور است در اندوخته‌های ذهنی خود جستجو کند تا مفهومی نه در عین بلکه مفهومی عقل‌پذیر در حوزهٔ اندوخته‌های ادبی و فرهنگی ذهن خود برای آن پیدا کند. برخلاف گزاره‌های شعر سعدی که مصداق آن‌ها را در عین می‌شد جستجو کرد، مصداق گزاره‌های این شعر حافظ را می‌توان در اندوخته‌های معرفتی ذهن پیدا کرد. تداعی‌ها در ذهن حافظ خیلی مبتنی بر تداعی‌هایی از نوع تشابه یا تجاور یا تباین نیست، بلکه مبتنی بر وسعت معارف ذهنی و ناشی از حضور ذهن بسیار حسّاس اوست.

گنج روان را می‌توان حق شمرد که هستی، که همچون گنجی گران‌بهاست، از هستی او سرچشمه می‌گیرد و در کل عالم هستی منتشر می‌شود. به قول ابن عربی، حق واحد همان خلق کثیر است (ابن‌عربی، ۱۳٦٦: ۲٤-۳۵، ۵۸، ٦۲؛ الجزءالاول: ۸۳، الجزءالثانی: ٦۵) و بنابر حدیث قدسی مشهور در عرفان همان گنج مخفی است که خلق را خلق کرده است تا آشکار شود (فروزانفر، ۱۳٤۷: ۲۹). پس اگر گنج روان را به حق تأویل کنیم، حافظ از او می‌خواهد بر خانهٔ دل او که از عشق او ریش و ویران است سایه افکند. خدا در دلی که آباد از امیال و تعلقات دنیوی و حضور صفات بشری است فرود نمی‌آید و سایه نمی‌افکند. خراب‌شدن به قول غزالی خراب‌شدن صفات بشریت است که اصول دین است که «این صفات که آبادان است خراب شود تا آنکه ناپیداست در گوهر آدمی پیدا آید و آبادان شود» (غزالی، ۱۳٦۱: ٤۸۵).

ارتباط بین این بیت و بیت قبل در پرتو این تفسیر تاحدی روشن است، چون یافتن جمعیت خود به معنی رهاشدن از صفات بشریت است؛ یعنی ویران‌کردن دل از تعلقات دنیوی تا جای گنج روان یا حق شود؛ اما پرسشی که می‌ماند این است که وقتی حافظ می‌گوید به سرمنزل عنقا رسیده است، دیگر چرا از عنقا یا گنج روان یا حق می‌خواهد سایه‌ای بر دل ریش او بیفکند؟

به نظر می‌رسد این مطلب ناشی از تداعی موضوعی باشد که انگیزهٔ آن همان بیت دوم یعنی رسیدن به منزل عنقاست. کلمهٔ عنقا همان‌طورکه قبلاً گفتیم، در هم‌نشینی با هدهد، *منطق‌الطیر* را تداعی می‌کند و سیمرغ را. اما در عین حال، عنقای *رسالة‌الطیر* غزالی را هم تداعی می‌کند.

مرغان *رسالة‌الطیر* امام‌محمد غزالی ـ که برادرش شیخ احمد آن را به فارسی ترجمه کرده است ـ سفری پرمخاطره را برای رسیدن به ملک خود عنقا آغاز می‌کنند که در جزیرهٔ مغرب مقیم است. وقتی گروهی اندک از آنان به درگاه می‌رسند و خبر آنان را به ملک عنقا می‌رسانند، می‌گوید بپرسند که مقصودشان چیست؟ آنان می‌گویند که

آمده‌ایم تا عنقا پادشاه ما باشد. از طرف عنقا به آنان پاسخ می‌دهند: رنج بیهوده برده‌اید، ما پادشاهیم چه شما بخواهید چه نخواهید. ما را به خدمت و طاعت شما احتیاج نیست. مرغان از شنیدن این خبر مأیوس و ناامید و غرق حیرت می‌شوند و چون یأس بر ایشان غلبه پیدا می‌کند لطف و عنایت شاهانه به تدارک حال ایشان می‌شتابد و به آن‌ها می‌گویند: «نومید مشوید، اگر کمال استغنا و عزت ملک موجب ردّ است، جمال کرم، اقتضای سماحت و قبول می‌کند، چون شما اندازهٔ عجز خود را از معرفت قدر ما شناختید، لایق کرم ماست که شما را در خانهٔ کرم و نعم خود پناه دهیم که این جایگاه درگاه نیازمندان و قرارگاه مسکینان است» (غزالی، ۱۳۵۵: ۲۰).

حافظ وقتی می‌گوید به سرمنزل عنقا رسیدم خود را درست در موقعیت مرغان *رسالة‌الطیر* می‌بیند. تقاضای او برای آنکه گنج روان سایه‌ای بر دل ریش او افکند، اظهار عجزی است تا لطف حق را شامل او کند و نیز اقرار است به اینکه کوشش بنده و عبودیت او بی‌خواست و عنایت خدا به جایی نمی‌رسد.

ابوحامد محمد غزالی ـ که فقیه و متکلم اشعری است ـ در داستان *رسالة‌الطیر* چنین می‌نماید که جهد و کوشش مرغان در خدمت و طاعت، نقشی در فرجام کار آنان ندارد؛ کار با عنایت و لطف حق برمی‌آید. پس اگر کار به عنایت و لطف است، معلوم نیست سلامت‌طلبی شیخ و زاهد از ملامت‌طلبی رند برتر باشد.[۲] در همین‌جاست که حافظ می‌اندیشد توبه‌کردن از بوسیدن لب ساقی به امر یا سفارش شیخ در زمان گذشته، کار نادرستی بوده است. اگر شیخ نمی‌داند که عاقبت کار به‌اقتضای عمل نیست، پس نادان است. پس گوش‌کردن به سخنِ شیخ نادان در گذشته، یعنی زمانی که هنوز حافظ پیروی مذهب رندان نکرده بود، مایهٔ ندامت امروز اوست:

توبه کردم که نبوسم لب ساقی و کنون می‌گزم لب که چرا گوش به نادان کردم

حافظ در تأیید سخنی که دلالت بر پشیمانی امروز او از توبه‌ای در گذشته دارد و ایرادی که ممکن است بر او گرفته شود، مثل موارد متعدد دیگر، متوسل به نظریهٔ جبر

اشعری می‌شود که شیوخ عصر هم آن را قبول دارند، اگرچه از روی مصلحت خویش آن را پنهان می‌کنند تا بتوانند بر دیگران عیب بگیرند و به آنان امر و نهی کنند. سخن اشعری بهانه‌ای به‌دست حافظ می‌دهد تا از ریای شیخ به کنایه سخن گوید نه آنکه واقعاً آن را دستمایهٔ فسق و می‌خواری کند. آنچه حافظ به خود نسبت می‌دهد مجازی است. حقیقت آن ایرادی است که از آن نسبت‌ها متوجه دین‌فروشان عصر می‌شود:

نقش مستوری و مستی نه به دست من و توست آنچه استاد ازل گفت بکن آن کردم

این فکر که بهانهٔ حافظ است، تا حداقل ظاهر سخنان خود را در پیروی از مذهب رندان توجیه کند، در سراسر دیوان حافظ طنین دارد.[۳] با این بیت درمی‌یابیم که چرا حافظ پیروی از مذهب رندان را آشکار می‌کند. پیروی از مذهب رندان بعید است که عملی باشد که حافظ قرآن در شرایط سیاسی و اجتماعی عصر خویش واقعاً به آن دست زده باشد، اما گفتنش که نوعی ملامت‌جویی شاعرانه در برابر سلامت‌طلبی ریاکارانهٔ دینمداران عصر اوست، مبارزه‌ای رندانه با تزویر و ریای دنیاداران است. در ورای ظاهر سخنان حافظ نیتی خیر نهفته است که از وجدانی الهی و حسّاس مایه می‌گیرد. آیا به همین سبب است که حافظ همواره به الطاف حق امیدوار است؟

دارم از لطف ازل جنت فردوس طمع گرچه دربانی میخانه فراوان کردم

موضوع بیت بعدی برخورداری از صحبت یوسف (معشوق/ حق/ ممدوح) است در دورهٔ پیری که حافظ آن را اجر صبر در کلبهٔ احزان می‌داند. این بیت از یک طرف با بیت دوم ارتباط دارد و معنایی همسو با آن دارد. برخورداری از صحبت یوسف مشابه با به‌سرمنزل عنقا رسیدن است. از طرف دیگر، صبر در کلبهٔ احزان در واقع صبر بر درد و رنج ناشی از ملامتی است که در نتیجهٔ پیروی مذهب رندان نصیب شاعر می‌شود. حافظ در این بیت خود را برخوردار از نوازش یوسف می‌داند که مظهر زیبایی است. آیا این یوسف معشوق یا ممدوحی زمینی است یا محبوبی آسمانی؟ در این غزل می‌توان برای واژگان عنقا، زلف پریشان، یوسف و صاحب دیوان بار معنایی مثبتی قائل

شد. یوسف می‌تواند نمایندهٔ هرکدام از آن‌ها باشد، همچنان‌که هرکدام از آن‌ها نیز می‌تواند جانشین بقیه باشد.

اما به نظر می‌رسد غزل با بیتِ «دارم از لطف ازل جنت فردوس طمع» تمام شده است. دو بیت آخر در واقع تمهیدی است برای تشکر از ممدوح که صاحب دیوان است و کمک و دستگیری او از حافظ در دوران پیری سبب می‌شود که نام یوسف و صبر و گریهٔ یعقوب در فراق او برای حافظ تداعی شود و از طریق مقایسهٔ حال خود با صاحب دیوان حال یعقوب را با یوسف مطرح کند.

در واقع بیتِ: «اینکه پیرانه سرم ...» مانند بیت تخلص در قصیده است که زمینهٔ ورود به مدح ممدوح را فراهم می‌آورد و ابیات قبل از آن حکم تغزلی را دارد که با بیت قبل از تخلص به پایان می‌رسد.

بدین ترتیب، می‌توان ملاحظه کرد که ابیات این غزل علی‌رغم گسسته‌نمایی ظاهر وابستگی عمیقی به یکدیگر دارند[۴] و این خلاف‌عادتی دیگر است: از یک طرف، ظاهر غزل خلاف‌عادت می‌نماید و از طرف دیگر، باطن آن. ظاهر برای آن خلاف‌عادت است که گسسته و پراکنده می‌نماید و باطن برای آن خلاف‌عادت می‌نماید که پیوسته است و خلاف ظاهر است. این خود درست وارونه‌کردن وضع غزل فارسیِ پیش از حافظ است.

در عالم شعر حافظ، همهٔ ارزش‌های تهی‌شده از حقیقتِ عالم بیرون ـ که غرق سالوس و ریا و دروغ و دنیاپرستی است ـ وارونه شده است.

وقتی ارزش‌های معنوی و فرهنگی جامعه دستمایهٔ ریاکاری و فریب خلق و کسب مال و جاه و نام می‌شود، سخن از مقبولیت ضدارزش‌ها، انتقاد از جامعه‌ای است که زندگی در آن تحمل‌ناپذیر شده است. عالم شعر حافظ عالم مقبولیتِ ضدارزش‌هاست که در آن جایی برای فریب و ریا نیست. این عالم وارونهٔ عالمی است که در بیرون

جریان دارد؛ عالمی خیالی که در برابر عالم واقعی بیرون قد علم می‌کند تا ازحقیقت تهی‌شدگیِ آن را برملا کند.

پی‌نوشت

۱. گر چه رندی و خرابی گنه ماست ولی عاشقی گفت که تو بنده بر آن می‌داری
بد رندان مگو ای شیخ و هشدار که با مهر خدایی کینه داری
۲. ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست نان حلال شیخ زآب حرام ما
۳. مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند که اعتراض بر اسرار علم غیب کند

٤. بعضی خیال کرده‌اند با گفتن اینکه «این تفسیرها خود دلیل عدم پیوند ابیات غزل است»، عقیده به پیوند باطنی ابیات را خیلی آسان ردّ کرده‌اند. اما پیداست که این حرف‌ها عجز آنان را از تفسیر و برقراری پیوند میان ابیات ـ که مستلزم کسب توانایی‌هایی بسیار در طول زمان است ـ پنهان نمی‌کند.

منابع

ابن‌عربی (١٣٦٤) *فصوص‌الحکم و التعلیقات علیه*. ابوالعلاء عفیفی. تهران: المکتبة الزهراء.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن*. جلد اول. تهران: مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸) *گمشدهٔ لب دریا*. چاپ سوم. تهران: سخن.

خواندمیر (۱۳۵۳) *تاریخ حبیب‌السیر*. زیر نظر محمد دبیرسیاقی. جلد ۳. تهران: کتابفروشی.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵) *غزل‌های سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: سخن.

شبستری، محمود (١٣٦١) *گلشن راز*. به اهتمام صابر کرمانی. تهران: کتابخانهٔ طهوری.

شمس‌الدین محمد بن قیس رازی (بی‌تا) *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح قزوینی و مدرس رضوی. کتابفروشی تهران.

عطار نیشابوری، فریدالدین (١٣٨٦) *مصیبت‌نامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

عین‌القضات (بی‌تا "الف") *تمهیدات*. تصحیح عفیف عسیران. چاپ دوم.

عین‌القضات (بی‌تا "ب") *نامه‌ها*. به اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

غزالی، ابی‌حامد محمد (بی‌تا) *احیاء علوم‌الدین*. المجلد الرابع. دارالشعب. مصر: قاهره.

ـــــ (۱۳٦٥) *منهاج‌العابدین*. تصحیح احمد شریعتی. تهران: امیرکبیر.

ـــــ (۱۳٦۱) *کیمیای سعادت*. به‌کوشش حسین خدیوجم. تهران: علمی و فرهنگی.

غزالی، احمد (۱۳۵۵) *داستان مرغان*. تصحیح نصرالله پورجوادی. تهران.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳٤۷) *احادیث مثنوی*. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

کروچه، بندتو (۱۳۵۸) *کلیات زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

کلاباذی، ابوبکر (۱۳٤۹) *خلاصهٔ شرح تعرف*. به تصحیح احمدعلی رجایی. تهران: بنیاد.

لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۱) *شرح گلشن راز*. تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. تهران: زوّار.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۵۵) *کلیات شمس*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.