مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲٤ ـ تابستان ۱٤۰۰
صفحات ۱۲۱- ۱۴۶ (علمی ـ پژوهشی)

دوستان در پرده می‌گویم سخن
گفته خواهد شد به دستان نیز هم

«در پرده‌گویی» حافظ
(پژوهشی در شگردهای بیانی پوشیده‌گویی حافظ)

میترا گلچین */ عباس کریمی **

چکیده

با توجه به شرایط اجتماعی عصر حافظ، این شاعر توانا برای در امان ماندن از عواقب وخیم انتقادات گزندهٔ خود، به شگردهایی هنرمندانه جهت بیان غیرمستقیم انتقادات خود دست یازیده است. یکی از دستاویزهای وی در حوزهٔ بلاغت، بهره‌گیری از ترفندهای علم بیان بوده است. در این قلمرو، از فنونی از قبیل تشبیه مضمر، استعاره، کنایه از نوع تعریض، کنایه از موصوف، نمادپردازی و نوعی اسناد هنری ناشناخته، بهره جسته و در دو شاخهٔ دیگر بلاغت، یعنی معانی و بدیع نیز شگردهای هنرمندانهٔ دیگری به کار برده است. این مقاله می‌کوشد با تکیه بر غزلیات وی، به‌ویژه اشعار انتقادی‌اش، این شگردهای خلاقانه را فقط در حوزهٔ علم بیان بررسی کند. با این هدف، نویسندگان ابتدا ضمن اشاره به روش‌های پوشیده‌گویی حافظ در حیطهٔ علوم بلاغی، به بررسی شگردهای بیان غیرمستقیم وی در حوزهٔ علم بیان اقدام کرده، در هر مورد با ارائهٔ نمونه‌هایی به این نتیجه رسیده‌اند که حافظ در اغلب غزلیاتش، به‌ویژه اشعار انتقادی، از این روش سخن‌پردازی بهره جسته است.

کلیدواژه: *حافظ، پوشیده‌گویی، بلاغت، علم بیان، تشبیه، استعاره، کنایه.*

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول) mgolchin@ut.ac.ir
** مدرس دانشگاه فرهنگیان
تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۸/۱۱ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۴/۲۳

۱. مقدّمه

دوران حیات حافظ مصادف بوده است با حکومت چند تن از امرای آل اینجو و آل مظفّر در فارس. جوانی وی هم‌زمان با حکمرانی ابواسحاق اینجو است. بعد از قتل ابواسحاق، امیر مبارزالدین مظفری، قاتلِ وی، بر مسند حکومت می‌نشیند؛ در حالی که حافظ در این سال‌ها دوران میان‌سالی خود را می‌گذراند. پس از امیر مبارز، پسرش شاه شجاع، او را کور کرده، بر تخت می‌نشیند. بخشی از دوران میان‌سالی و بیشتر دورهٔ پیریِ حافظ در زمان فرمانروایی شاه شجاع می‌گذرد و نهایتاً در سال‌های پایانی زندگی‌اش حکومت کوتاه‌مدت سلطان زین‌العابدین، پسر شاه شجاع، سپس تیمور لنگ و شاه منصور را درک می‌کند.

به دلیل تفاوت منش اخلاقی و سیاسی هرکدام از این امرا، تفاوتی محسوس در اشعار مربوط به ادوار مختلف زندگی حافظ دیده می‌شود. اشعار دورهٔ جوانی او به دلیل جوانمردی، بخشندگی، آزادمنشی، شاعرنوازی و عیّاشی ابواسحاق، سرشار از عشق، آزادمنشی، شادخواری و صراحت بیان است؛ امّا «خاتم فیروزهٔ بواسحاقی، دولت مستعجلی بود» و چون با جلوس امیر مبارز، «عقاب جور» بر فراز شیراز بال می‌گشاید، سفّاکی، حرص بر جهانگیری، ظاهرپرستی و ریاکاری وی - که او را حائز عنوان «محتسب» از سوی ظرفا و رندان شیراز می‌کند - شیراز را به انواع نابسامانی‌ها، از آبادانی «بیت لطف»ها و «خرابات»ها گرفته تا شرب الیهود قاضیان و محتسب و دیگر مسندنشینان، ریاکاری و آزمندی صوفیان، فساد و تباهی مفتیان و قاضیان جیره‌خوار و... می‌آلاید؛ بنابراین، شعر حافظ، رنگ طنز، عناد، استهزا و تعریض به خود می‌گیرد. این لحن گزنده در دورهٔ نخست امارت شاه شجاع برای مدتی کوتاه قطع می‌شود؛ امّا چون شاه شجاع پس از یک دورهٔ کوتاه دوری از تاج و تخت، بار دیگر بر مسند می‌نشیند و رنگ عوض می‌کند و راه پدر را در میدان دادن به صوفیان و زاهدنمایان و قلندران در پیش می‌گیرد، بار دیگر حافظ، شمشیر زبان را برمی‌کشد و به مبارزه با بیدادگری، فریب‌کاری، تنگ‌نظری، خشک‌اندیشی و تزویر و ریای وی می‌پردازد.

بعد از مرگ شاه شجاع، باز هم اوضاع سیاسی شیراز بهبود نمی‌یابد و جز ایامی کوتاه، رذایل اخلاقی، همچنان استیلای خود را بر خال رخ هفت کشور حفظ می کند.[۱]

در یک کلام می‌توان گفت حافظ، در روزگاری زیسته است که از یک سو، پریشانی‌های سیاسی و «فتنه‌هایی که از سقف مقرنس می‌خیزد»، امنِ عیش را از دلش ربوده است و از دیگر سو، انواع نابسامانی‌های اخلاقی و اجتماعی «می‌کند قصد دل ریش به آزار دگر». این سلطنت تاریکی در دوران امیر مبارزالدین و شاه شجاع، بیش از دیگر ادوار زندگی وی، بر شیراز حاکم است؛ بنابراین، حافظ در کسوت بت‌شکنی رند درصدد برمی‌آید با شمشیر زبان به رزم این پلشتی‌ها و سیاهکاری‌ها برود و با این هدف، گاه به صورتی صریح و بی‌پرده، به انتقاد از وضع موجود پرداخته و گاهی به صورت آگاهانه، به شگردهایی از بیان دست یازیده است تا در عین بازگویی حقایق، جانب احتیاط را از دست نداده و از خطر تیغ و طناب و میل و میله‌های زندان محتسب و همچنین سرزنش‌ها و تکفیر عوام در امان باشد. بنا به فرضیهٔ یکی از محقّقان، «عدم تلائم ابیات غزل حافظ»، یعنی تعدد مضامین یک غزل واحد نیز می‌تواند محصول این عاقبت‌اندیشی و تقیهٔ حافظ باشد (رحیمی و نادعلیزاده، ۱۳۹۷: ۲۰۱)؛ اگرچه نمی‌توان انگیزه‌های هنری را در انتخاب این سبک گفتار، بی‌تأثیر دانست.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در فرایند تحلیل معناشناسانهٔ شعر حافظ، درمی‌یابیم که ایهام فقط یکی از این روش‌ها و البته برجسته‌ترین آن‌هاست. به عبارت دیگر، حافظ نه‌تنها با کاربرد شگفت‌انگیز ایهام و دیگر صنایع بدیعی در شعر خود، از تصریح معنا دوری کرده، بلکه با بهره‌گیری از دیگر دانش‌های بلاغی، یعنی «معانی و بیان» نیز گوی بیان زده است؛ به گونه‌ای که به‌واسطهٔ این نوع بیان منحصربه‌فرد و «در پرده»، می‌توان سبک بیان او را «سبک رندانه» نامید.

تاکنون منابع بسیاری، به خصیصهٔ اصلی شعر حافظ، یعنی «ایهام» پرداخته‌اند؛ از جمله می‌توان به *مکتب حافظ*، تألیف منوچهر مرتضوی، بخش دوم کتاب *ایهام در شعر فارسی*، تألیف محمّد راستگو، کتاب *کثرتابی‌های ذهن و زبان*، تألیف بهاءالدین خرمشاهی، و کتاب *گمشدهٔ لب دریا*، تألیف تقی پورنامداریان، اشاره کرد.

در خصوص شگردهای بلاغی حافظ برای بیان غیرمستقیم، کتابی مستقل نگاشته نشده است. کارهایی که در این زمینه صورت گرفته است، مقالات و فصل‌هایی از برخی کتاب‌ها هستند که به اشعار انتقادی حافظ پرداخته‌اند؛ مانند کتاب *اشعار انتقادی ـ اجتماعی حافظ شیرازی*، اثر طاهره ایشانی، مقالهٔ «زاهد عالی مقام؛ صنعت تهکّم در شعر حافظ»، نوشتهٔ حافظ حاتمی، مقالهٔ «بررسی انتقادات اخلاقی- اجتماعی در غزلیات حافظ شیرازی»، نوشتهٔ باقری خلیلی و کیخا یا مقالاتی که به فنون تشبیه و استعاره در دیوان حافظ پرداخته‌اند؛ مانند سلسله مقالات خسرو فرشیدورد با عنوان «توأم شدن تشبیه با عوامل دیگر در شعر حافظ» و نیز مقالهٔ دیگر ایشان با عنوان «تشبیه و استعاره در شعر حافظ».

با این توضیحات، گفتنی است، جست‌وجوهای نگارندگان این مقاله برای یافتن نوشته‌ای مستقل دربارهٔ شگردهای بلاغی در خدمت پوشیده‌گویی حافظ، نتیجه‌ای دربر نداشت.

همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، یکی از شگردهای حافظ برای ضرب این گونه از سکهٔ سخن، برخی از فنون «علم بیان» بوده است که در این مقاله، به بررسی فنون این علم پرداخته می‌شود.

۳. شگردهای بیانی

علم بیان، «دانش ایراد معنای واحد به طرق مختلف است؛ مشروط بر اینکه اختلاف آن طرق، مبتنی بر تخییل باشد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷). فنون علم بیان در کتاب‌های سنّتی، شامل چهار فنّ مجاز، تشبیه، استعاره و کنایه است؛ امّا در کتاب‌های متأخّر،

علاوه بر ابواب یادشده، مباحثی دیگر، نظیر نماد، اسطوره و... وارد قلمرو این دانش شده است. از میان فنون مذکور، فقط کنایه است که قرینهٔ صارفه ندارد؛ امّا فهم استعاره و مجاز، مستلزم وجود قرینهٔ صارفه است. کنایه به دلیل آنکه مخاطب در ارادهٔ یکی از طرفین، مختار است، نسبت به دیگر فنون بیان، استعدادی بیشتر برای ادای غیرمستقیم مفهوم دارد. پس از کنایه، قسمی از استعاره، موسوم به مصرّحهٔ مرشّحه که قراین بسیار کمی را از رکن محذوف در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و درک آن را مستلزم دقت بسیار زیاد مخاطب و آشنایی با زمینه‌های پوشیدهٔ گفتار می‌کند، مناسب‌ترین دست‌افزار سخنور برای ترک تصریح شمرده می‌شود. مجاز مرسل به‌عنوان یکی دیگر از فنون بیان، جایی در این دسته‌بندی ندارد و نمی‌تواند وسیله‌ای مناسب برای بیان پوشیده باشد؛ زیرا در مجاز، اولاً معنای حقیقی و مجازی کاملاً به هم می‌پیوندد، مخاطب، ملزم به ارادهٔ طرف محذوف است و اختیاری برای انتخاب یکی از طرفین ندارد و ثانیاً وجود قرینهٔ صارفه و معیّنه در مجاز، مانع از ارادهٔ رکن موجود می‌شود و مخاطب را به ارادهٔ رکن محذوف سوق می‌دهد.

تشبیه نیز – حتّی در بلیغ‌ترین نوعش – وسیله‌ای مناسب برای بیان پوشیده نیست؛ چون در آن، هر دو طرف ذکر می‌شود و جایی برای کتمان مفهوم باقی نمی‌ماند. تشبیه مضمر، تنها تشبیه از میان گونه‌های مختلف است که صلاحیت استخدام برای چنین بیانی را دارد؛ زیرا در آن، مخاطب به‌آسانی نمی‌تواند رابطهٔ تشبیه را دریابد و در نتیجه، دلالت تشبیه در پرده می‌ماند. سمبل یا نماد نیز به‌عنوان یکی از مباحث جدید علم بیان، از آنجا که در معنای حقیقی خود نیز فهمیده می‌شود، قرینهٔ صریحی ندارد و همواره قرینه، معنوی و مبهم است و درک آن مستلزم آشنایی با زمینه‌های فرهنگی بحث، همچون کنایه، ابزاری مناسب برای بیان غیرمصرّح به شمار می‌آید. در مجموع باید گفت حافظ در حوزهٔ علم بیان، از همهٔ انواع فنونی که قابلیت بیان پوشیده را دارند و برداشت‌های متعدّد را برمی‌تابند؛ یعنی چهار فنّ تشبیه مضمر، استعارهٔ مصرّحهٔ مرشّحه، کنایه و سمبل، برای ادای مقاصد فلسفی، مذهبی، اجتماعی و سیاسی خود

بهره گرفته و موفّق به خلق سبک رندانهٔ خود شده است. در ادامه، جزئیات هریک از فنون یادشده، به‌تفصیل بیان می‌شود.

۳-۱. تشبیه مضمر

«این صنعت چنان باشد که شاعر چیزی را به چیزی تشبیه کند؛ امّا به‌ظاهر چنان نماید که مقصود من چیز دیگر است، نه این تشبیه و در ضمیر او خود این تشبیه بود» (وطواط، ۱۳۶۲: ۴۹). در تشبیه مضمر، هر دو رکن اصلی تشبیه، یعنی مشبّه و مشبّهٌ‌به وجود دارد؛ امّا ساختار سخن به گونه‌ای است که ذهن مخاطب به‌آسانی متوجه تشبیه نمی شود و موجب می‌گردد بیشتر به جست‌وجو بپردازد و ارتباط‌ها را با دقتی بیشتر دنبال کند. برخی از محقّقان معاصر، این نوع تشبیه را یکی از زیباترین و شاعرانه‌ترین انواع تشبیه و فراتر از آن، شاعرانه‌ترین مقولهٔ سخن می‌دانند (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۱۱).

از میان فنون علم بیان، تشبیه مضمر، پرکاربردترین فنّی است که حافظ برای بنای سبک رندانهٔ خود به کار گرفته است. شمیسا بر این باور است که «وی عمدتاً تشبیه مضمر را با تشبیه تفضیل همراه کرده است؛ به این معنی که اوّلاً مشبّه را به‌طور پنهان به امری تشبیه می‌کند و سپس بر خلاف قاعده - که مشبّهٌ‌به باید اعرف و اجلی از مشبّه باشد- مشبّه را بر مشبّهٌ‌به ترجیح می نهد» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۳۶). البته بررسی‌ها نشان می‌دهد این گونه کاربرد، بیشتر در اشعاری دیده می‌شود که مضامین عاشقانه و غیرانتقادی دارند؛ نظیر ابیات زیر:

شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده عذارِ مغبچگان راهِ آفتاب زده (۴۲۱-۳)

تشبیه مضمر و تفضیل «شعاع جام و قدح به نور ماه» و «عذار مغبچگان به آفتاب».

به آهوان نظر شیر آفتاب بگیر به ابروان دو تا قوس مشتری بشکن (۳۹۹-۵)

تشبیه مضمر و تفضیل «نظر به آفتاب» و «ابروان به مشتری».

به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت (۳-۱۶)

تشبیه مضمر و تفضیل «چشم به نرگس».

در اشعار انتقادی، غالباً تشبیه مضمر بدون تشبیه تفضیل به کار رفته است. برای نمونه در بیت:

ز رهم میفکن ای شیخ به دانه‌های تسبیح که چو مرغ زیرک افتد نفتد به هیچ دامی (۶-۴۶۸)

حافظ برای برجسته کردن فریب‌کاری شیخ ریاکار، «دانه‌های تسبیحِ» او را به‌طور مضمر به «دام» و «خود» را به «مرغ زیرک» تشبیه کرده است. یا در بیت:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد دیو بگریزد از آن قوم که قرآن‌خوانند (۱۰-۱۹۳)

برای آنکه اهریمن‌خویی این دسته از زاهدان عوام‌فریب را نشان دهد، به‌صورت مضمر، «زاهد» را به «دیو» تشبیه کرده است.

ابیات زیر از نمونه‌های فراوان این ترفند حافظ در اشعار انتقادی‌اند:

به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر به بند و دام نگیرند مرغ دانا را (۴-۴)

تشبیه مضمر «اهل نظر» به « مرغ دانا».

حافظ ار میل به ابروی تو دارد شاید جای در گوشهٔ محراب کنند اهل کلام (۹-۳۱۰)

تشبیه مضمر «ابروی یار» به «گوشه محراب».

به سرّ جام جم آن‌گه نظر توانی کرد که خاک میکده کُحل بصر توانی کرد (۱-۱۴۳)

تشبیه مضمر «خاک میکده» به «کُحل».

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

تشبیه مضمر «چنگ» به «پیر».

لبش می‌بوسم و درمی‌کشم می به آبِ زندگانی برده ام پی (۱-۴۳۱)

تشبیه مضمر «لب یار و می» به «آب زندگانی».

۳-۲. استعاره

در کتاب‌های بیان، استعاره به اعتبار ذکر یکی از طرفین (مستعارٌله و مستعارٌمنه) به دو نوع مصرّحه و مکنیه تقسیم شده است (رجایی، ۱۳۷۶: ۲۹۲). استعارهٔ مکنیه، گونه‌ای است که مشبّه با یکی از ملایمات مشبّهٌبه می‌آید و استعارهٔ مصرّحه، خود بر سه قسم است: مجرّده، مطلقه و مرشّحه. در نوع مجرّده، مشبّهٌبه با یکی از ملایمات مستعارٌله (= مشبه) ذکر می‌شود. در نوع مرشّحه، مشبّهٌبه با یکی از ملایمات خود (مستعارٌمنه) می‌آید و در نوع مطلقه، چیزی از صفات و ملایمات مستعارٌمنه و مستعارٌله ذکر نمی‌شود (همان: ۳۰۲-۳۰۹). بدیهی است مناسب‌ترین نوع استعاره برای ادای پوشیدهٔ مقصود از میان انواع مذکور، استعارهٔ مصرّحهٔ مرشّحه خواهد بود؛ زیرا در این نوع، علاوه بر اینکه این‌همانی طرفین، به دلیل نبودن اوصاف مستعارٌله یا خفی بودن آن‌ها تقویت می‌شود، ذهن مخاطب برای تعبیر دلخواه سخن، آزاد گذاشته شد، البته دریافت مستعارٌمنه نیز دشوار می‌شود. برای نمونه در غزلی با مطلع:

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد
(۱-۱۶۶)

اگر سخن غنی را راجع به ناظر بودن غزل، به سرآمدن حکومت پرجور و تعدّی امیر پیرحسین در شیراز و غلبه یافتن شاه شیخ ابواسحاق (غنی، ۱۳۴۰: ۴۸) بپذیریم، باید در ابیات زیر، کلمات و ترکیباتی نظیر خزان، باد دی، خار و شب تار را استعاره مصرّحهٔ مرشّحه از امیر پیرحسین و عباراتی نظیر باد بهار، گل و صبح امید را استعاره از همین نوع از شیخ ابواسحاق بگیریم:

آن همه ناز و تنعّم که خزان می‌فرمود عاقبت در قدم باد بهار آخر شد
شکر ایزد که به اقبال کله‌گوشهٔ گل نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد
صبح امید که بُد معتکف پردهٔ غیب گو برون آی که کار شب تار آخر شد

«استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده، مورد توجه شاعرانی چون خاقانی، نظامی و فرّخی است که تابع آفرینش صور جدید و بدیع خیال هستند. در این‌گونه استعاره‌ها بنا به جدید و بی‌سابقه بودنشان، باید قرائن و نشانه‌هایی حاکی از مستعارٌله ذکر شود؛ امّا شاعری چون حافظ که ارادتمند استعاره‌ها و تصاویر مکرّر است و بنا به محافظه‌کاری یا علاقه‌مندی به بیان سخن دوپهلو و آزاد گذاشتن ذهن مخاطب در تعبیر سروده‌هایش، از طرح صریح ماورای نشانه‌ها و مصداق‌های وضعی خود طفره می‌رود، گونهٔ مرشّحه را برگزیده است. به همین دلیل، استعاره‌های مرشّحهٔ وی دو برابر استعاره‌های مجرّدهٔ اوست» (مظفری، ۱۳۸۱: ۷۰-۷۱). در ابیات زیر نیز قسمت‌های مشخص‌شده، نمونه‌هایی دیگر از استعارهٔ مرشّحه است:

بانگ گاوی چه صدا بازدهد عشوه مخر سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد
(۷-۱۲۸)

از این سَموم که بر طرف بوستان بگذشت عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی
(۷-۴۷۷)

به صبر کوش تو ای دل که حق رها نکند چنین عزیز نگینی به دست اهرمنی
(۸-۴۷۷)

به استناد نظر شادروان غنی، غزل اخیر راجع به حوادث تیمور گورکانی یا شکست شیخ ابواسحاق است (غنی، ۱۳۶۶: ۲۰۲)؛ بنابراین، «سَموم، بوستان، گل و نسرین»، به‌ترتیب می‌توانند استعارهٔ مرشّحه از «تیمور یا امیر مبارز، شیراز، ارجمندان شهر یا زیبارویان شهر یا فضایل اخلاقی و...» باشند و «اهرمن»، استعارهٔ مرشّحه از «تیمور یا امیر مبارز». در بیت:

دیدی آن قهقههٔ کبک خرامان حافظ که ز سرپنجهٔ شاهین قضا غافل بود
(۹-۲۰۷)

بنا بر نظر قاسم غنی و تصریح بیت ماقبل آخر غزل، یعنی عبارت «خاتم فیروزهٔ بواسحاقی»، می‌توان فهمید غزل مذکور در تذکّر به ایام سلطنت شاه شیخ ابواسحاق بوده، کبک خرامان در بیت اخیر، استعارهٔ مرشّحه از امیر ابواسحاق است.

خلوت دل نیست جای صحبت اضداد دیو چو بیرون رود فرشته درآید (۲۳۲-۲)

اگر شأن نزول این غزل را در ارتباط آن با دوران عزل امیر مبارز و سلطنت شاه شجاع بپذیریم، ناگزیر باید «دیو» و «فرشته» را به‌ترتیب، استعارهٔ مرشّحه از «امیر مبارز» و «شاه شجاع» تلقّی کنیم.

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت رخت بربندم و تا ملک سلیمان بروم (۳۵۹-۳)

علامه قزوینی در حاشیهٔ مربوط به بیت بالا می‌نویسد: «مراد از زندان سکندر بنا بر آنچه در فرهنگ‌ها و در تاریخ جدید یزد مسطور است، شهر یزد است و مراد از ملک سلیمان، مملکت فارس» (غنی، ۱۳۶۶: ۱۶۲). این توضیح، مؤیّد آن است که زندان سکندر و ملک سلیمان را باید به‌ترتیب استعارهٔ مرشّحه از یزد و فارس گرفت.

ابیات زیر، نمونه‌هایی دیگر از این نوع استعاره هستند:

من آن نگین سلیمان به هیچ نستانم که گاه گاه بر او دست اهرمن باشد (۱۶۰–۲)
(سلیمان؟ اهرمن؟)

ای کبک خوش‌خرام کجا می‌روی بایست غرّه مشو که گربهٔ زاهد نماز کرد (۱۳۳–۸)

(کبک خوش‌خرام؟ گربهٔ زاهد؟)

صحبت حُکّام ظلمت شب یلداست نور ز خورشید جوی بو که برآید (۲۳۲–۳)
(خورشید: منجی؟ شراب؟)

کجاست صوفی دجّال‌شکل ملحدشکل بگو بسوز که مهدی دین‌پناه رسید (۲۴۲–۶)
(مهدی دین‌پناه؟)

یکی دیگر از تقسیم‌بندی‌های استعاره، بر مبنای جامع آن است. از این دیدگاه، استعاره یا «عامیهٔ مبتذله» است یا «خاصیهٔ غریبه». «اگر جامع در آن مبتذل باشد؛ یعنی بر

اذهان عامّه پوشیده نبوده و همه کس در بادی نظر آن را درک کنند، عامیهٔ مبتذله است؛ ولی اگر جامع چنان خفا و غرابتی داشته باشد که غیر از خواص آن را درنیابند، خاصیهٔ غریبه است» (رجایی، ۱۳۷۶: ۲۹۵). بدیهی است برای بیان پوشیدهٔ مقصود، استعارهٔ خاصیهٔ غریبه، مناسب‌تر از عامیهٔ مبتذله می‌تواند باشد؛ امّا همان گونه که گفته شد، حافظ بیشتر به استعاره‌ها و تصاویر تکراری گرایش دارد؛ از این رو، استعاره‌های وی به‌ویژه در اشعار تغزّلی، عموماً مبتذله هستند؛ استعاره‌هایی نظیر نرگس، لعل، گل، سرو و... . امّا در سروده‌هایی که متضمّن چهارچوب فکری و فلسفی اوست، به‌ویژه در استعاره‌هایی که مستعارٌله آن‌ها «شراب» است، نمونه‌هایی هرچند اندک می‌توان دید که از استعارهٔ غریبه بهره برده‌اند؛ مثلاً در بیت:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان رخصت خبث نداد ارنه حکایت‌ها بود (۸-۲۰۳)

«پیر گلرنگ»، استعاره از «شراب» است و ازرق‌پوشان از ملایمات مشبهٌ‌به. از دید نخست شاید بتوان به قرینهٔ «گلرنگ» -که از ملایمات مشبّه است- آن را مصرّحهٔ مطلقه خواند «که البته گویا چنین نبوده و برخی از حافظ‌شناسان، گلرنگ را از ملایمات مشبّه ندانسته و در نتیجه، مقصود وی را درنیافته و دست به جعل پیری به نام گلرنگ زده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۷-۲۸)؛ امّا از دید جامع و ربط بین طرفین استعاره، باید آن را «استعارهٔ غریبه» تلقّی کرد؛ چراکه ربط بین شراب و پیر، دور از ذهن و جدید و حاصل فعالیت ذهنی شاعر است. در بیت زیر نیز با استعارهٔ غریبه روبه‌رو هستیم:

حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح ورنه طوفان حوادث ببرد بنیادت (۷-۱۸)

یعنی با وجود اینکه ترکیب «کشتی نوح» به واسطهٔ «این» معرفه شده است، تا زمانی که مخاطب با دستگاه فکری حافظ انس نگرفته باشد، به مفهوم استعاری آن، یعنی «صراحی شراب» پی نخواهد برد؛ زیرا ربط بین شراب و کشتی نوح، دور از ذهن و غریب است. ناگفته نماند در نظام فکری حافظ، شراب هم به دلیل خاصیت نجات‌بخشی و هم بدان جهت که «نخستین بار - طبق اخبار قدیم یهود- توسط

حضرت نوح ساخته شده[۲]» (بورگل، ۱۳۷۰: ۱۶)، به «کشتی نوح» تشبیه شده است. در بیت زیر نیز ترکیب «این کیمیای هستی» که استعاره از «شراب» است، چنین وضعی دارد؛ یعنی ربط بین شراب و کیمیا چندان آشکار نیست و برساختهٔ ذهن وقّاد حافظ بوده، با اتّکا بر همان اصول فکری وی است که به مفهوم استعاری آن پی می‌بریم.

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را
(۹- ۵)

۳-۳. کنایه

کنایه، یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار است. به قول شفیعی کدکنی، «بسیاری از معانی را که اگر با منطق عادی گفتار ادا کنیم، لذّت‌بخش نیست و گاه مستهجن و زشت می‌نماید، از رهگذر کنایه می‌توان به اسلوبی دلکش و مؤثر بیان کرد. جای بسیاری از تعبیرات و کلمات زشت و حرام را می‌توان از راه کنایه به کلمات و تعبیراتی داد که خواننده از شنیدن آن‌ها هیچ‌گونه امتناعی نداشته باشد و شاید سهم عمده در استعمال کنایات در حوزهٔ همین مفاهیمی باشد که بیان مستقیم عادی آن‌ها مایهٔ تنفّر خاطر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۴۰-۱۴۱). آنچه این فنّ بیانی را بیشتر دستاویز این نوع بیان غیرمستقیم می‌گرداند، جایز بودن استنباط معنای ظاهری از آن است و به عبارت دیگر، چون کنایه منافاتی با ارادهٔ حقیقت ندارد (همان: ۱۴۲)، هیچ مانعی نیست که نتوان معنای ظاهری را از آن برداشت کرد. سخنوری چون حافظ که درصدد طرح دیدگاه‌های فلسفی و مذهبی غیرمعمول است و سایهٔ سنگین تکفیر عوام را بر سر خود می‌بیند یا به هر دلیل سیاسی، اجتماعی و هنری دیگر، خوش دارد دوپهلو سخن بگوید. به استناد همین تساوی دو جانب آن (لازم و ملزوم) و آزادی سخنور و مخاطب در ارادهٔ هریک از طرفین است که به‌صورت خیالیِ «کنایه» تمایل زیادی نشان می‌دهد؛ مثلاً «ازرق‌لباس و دل‌سیه» کنایه است از «صوفیان ریاکار»، امّا می‌توان معنای ظاهری آن را هم اراده کرد و هر فردی را که کبودجامه و بی‌رحم باشد، مصداق آن دانست. زرین‌کوب سخنی دارد که می‌تواند مؤیّد نظر ما در علت

استعمال پرتکرار کنایه از سوی حافظ باشد. وی می‌گوید: «کثرت کنایه و رمز در آثار یک دوره، غالباً نمودار غلبهٔ حسّ ترس است در آن دوره بر احوال عامّه یا در یک طبقه از جامعه» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۷۵).

۳-۳-۱. کنایه از موصوف

کنایه از یک چشم‌انداز، به لحاظ دلالت مکنیٌ‌به (الفاظ و معانی ظاهری) به مَکنیٌ‌عنه (معنای دور)، به سه قسم کنایه از موصوف، کنایه از صفت وکنایه از فعل یا مصدر تقسیم می‌شود (رجایی، ۱۳۷۶: ۳۲۵). کنایه از موصوف آن است که صفات و ویژگی‌های موصوفی را می‌گویند و خودِ آن موصوف را اراده می‌کنند. کنایه از صفت، قسمی است که «در آن مقصود، صفتی از صفات ذاتی (یک ذات) بوده باشد» (مازندرانی، ۳۱۴:۱۳۷۶). در واقع، در این قسم، «مکنیٌ‌به صفتی است که باید از آن متوجه صفت دیگری (مکنیٌ‌عنه) شد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷۶). در قسم سوم، یعنی کنایه از نسبت، «مکنیٌ‌به، فعل یا مصدر یا جمله‌ای است که در معنای فعل یا مصدر یا جملهٔ دیگر (مکنیٌ‌عنه) به کار رفته باشد» (همان).

از این منظر، کنایات حافظ عمدتاً کنایه از موصوف هستند؛ مثلاً از «کوته‌آستینان»، صوفیان را مدّنظر دارد یا مقصود او از «تلخ‌وش»، «شراب» است. در ابیات زیر، کنایه‌های مشخص‌شده، نمونه‌هایی از این نوع کنایات حافظ هستند که در خدمت مقاصد انتقادی وی قرار گرفته‌اند:

غلام همّت دردی‌کشان یکرنگم نه آن گروه که ازرق‌لباس و دل‌سیه‌اند
(۷-۲۰۱)

ازرق‌لباس و دل‌سیه، کنایه از صوفی است.

خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز پیش‌تر زانکه شود کاسهٔ سر خاک‌انداز
(۱-۲۶۴)

آب طربناک، کنایه از شراب است.

صوفی پیاله‌پیما، حافظ قرابه‌پرهیز ای کوته‌آستینان تا کی درازدستی (۴۳۴-۸)

کوته‌آستین، کنایه از صوفی است.

محتسب نمی‌داند این قدر که صوفی را جنس خانگی باشد همچو لعل رُمّانی (۵-۴۷۳)

جنس خانگی، کنایه از شراب است.

واعظ شحنه‌شناس این عظمت گو مفروش زانکه منزلگه سلطان دل مسکین من است (۶-۵۲)

شحنه‌شناس، کنایه از ریاکار است.

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست نانِ حلالِ شیخ ز آبِ حرام ما (۱۱-۸)

آبِ حرام، کنایه از شراب است.

ساقی بیا که شاهد رعنای صوفیان دیگر به جلوه آمد و آغاز ناز کرد (۳-۱۳۳)

شاهد رعنای صوفیان، کنایه از شراب است.

۳-۳-۲. کنایه از نوع تعریض

از دیگر تقسیم‌بندی‌های کنایه در برخی از آثار قدما، تقسیم آن از لحاظ وضوح و خفا یا قلّت و کثرت وسایط و سرعت یا کندی انتقال از معنای ظاهری به معنای کنایی است که از این حیث، به چهار قسم تلویح، ایما، رمز و تعریض تقسیم شده است (رجایی، ۱۳۷۶: ۳۳۰). از این دیدگاه، اگر میان مکنیٌ‌به و مکنیٌ‌عنه، وسایط اندک باشد، ایما و اشاره نامیده می‌شود. اگر وسایط بین این دو، بسیار باشد، تلویح و اگر وسایطی در کار نباشد، رمز نامیده می‌شود (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۱۷).

اگرچه «تلویح و ایما بیش از دو نوع دیگر مورد توجه حافظ بوده» (مظفری، ۱۳۸۱: ۱۱۸)، نوع چهارم، یعنی تعریض، بیش از سه نوع دیگر دست‌مایهٔ مقاصد عنادی و انتقادی وی شده است. یکی از انواع تعریض که علمای بلاغت آن را ذیل مدخل «استعارهٔ تهکّمیه» هم مطرح می‌کنند، آن است که عکس اعمال یا صفات کسی را

ذکر کنیم. حافظ در بیت زیر، به جای صفت «نادان»، مخاطب خود را «عاقل» خطاب کرده است:

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق؟ برو ای خواجهٔ عاقل هنری بهتر از این؟ (۴-۴۰۴)

یا در بیت زیر، «پاکدامن»، کنایه از نوع تعریض است از «آلوده‌دامن و گناهکار»:

حافظ به خود نپوشید این خرقهٔ می‌آلود ای شیخ پاکدامن، معذور دار ما را (۵-۱۳)

در ابیات زیر نیز می‌توان این‌گونه کنایه را دید:

راز درون پرده ز رندان مست پرس کاین حال نیست زاهد عالی مقام را (۲-۷)

نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو که مستحق کرامت گناهکارانند (۱۹۵-۵)

زاهد از کوچهٔ رندان به سلامت بگذر تا خرابت نکند صحبتِ بدنامی چند (۱۸۲-۵)

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست نانِ حلالِ شیخ ز آبِ حرام ما (۱۱-۸)

زاهد پشیمان را ذوق باده خواهد کشت عاقلا مکن کاری کآورد پشیمانی (۴۷۳-۴)

شیوهٔ دیگر تعریض آن است که جمله‌ای خبری نقل شود و مکنیٌ‌عنه آن، هشدار به کسی یا نکوهش و تنبیه و مسخره کردن وی باشد. «در چنین مواقعی، فهم تعریض دشوار است؛ زیرا باید با زمینهٔ تعریض آشنا بود. در شعر حافظ گاهی بدون اینکه اسم کسی را ذکر کنند، از اعمال و صفات نکوهیدهٔ وی سخن گفته‌اند و حال آنکه اسم را به‌صورت جنس آورده‌اند. برای نمونه در بیت:

صوفی نهاد دام و سر حقّه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقّه‌باز کرد (۱۳۳-۱)

بعید نیست صوفی خاصی مدّ نظر بوده باشد یا در بیت:

هرکه را خوابگه آخر، مشتی خاک است گو چه حاجت که بر افلاک کشی ایوان را (۹-۸)

شاید تعریضی به شاه شیخ ابواسحاق باشد که قصری بنا نهاده بود و عبید زاکانی در ستایش آن قصر، شعری دارد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۸۳-۲۸۴).

نمونه‌های دیگر:

واعظ شهر چو مهر ملک و شحنه گزید من اگر مهر نگاری بگزینم چه شود
(۴-۲۲۸)

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد که می حرام ولی به ز مال اوقاف است (۴۴-۳)

محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد قصّهٔ ماست که در هر سر بازار بماند
(۴-۱۷۸)

نه هر که طرف کُلَه کج نهاد و تند نشست کلاه‌داری و آیین سروری داند (۱۷۷-۲)

هزار نکتهٔ باریک‌تر ز مو اینجاست نه هر که سر بتراشد قلندری داند (۱۷۷-۷)

تعریض به کلاه‌دار و قلندری خاص دارد.

روش دیگر تعریض، ذکر جمع و ارادهٔ مفرد است که در بحث «جمع کنایه از مفرد» که یکی از ترفندهای علم معانی است نیز بررسی می‌شود. مثلاً در بیت زیر، «مردم نادان» احتمالاً محتسب یا شخص خاصی است.

به یکی جرعه که آزار کسش در پی نیست زحمتی می‌کشم از مردم نادان که مپرس
(۳-۲۷۱)

۳-٤. رمزپردازی

رمز با عناوینی دیگر نظیر نماد، مظهر و سمبل، یکی دیگر از فنون پوشیده‌گویی حافظ است. پورنامداریان، صرف‌نظر از معانی متنوّع آن در آثار گذشته و حال، آن را چنین تعریف کرده است: «رمز، عبارت از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی است که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید، دلالت دارد» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۴). وی همچنین در بحث زمینه و انگیزهٔ رمزگرایی در آثار صوفیانه، خارج بودن موضوع معرفت صوفیانه از دایرهٔ محسوسات و قلمرو عقل از یک سو و عقلانی و غیرحسّی بودن دل یا روح یا نفس انسانی را که آلت رسیدن به این معرفت است، از سوی دیگر، سبب دشواری بیان چنین تجربیاتی و نهایتاً توسّل به رمز دانسته است. (همان: ۵۱-۵۲).

رمز یا سمبل را در منابع فرنگی به دو نوع تقسیم کرده‌اند: ۱. قراردادی، عمومی یا سنّتی؛ ۲. خصوصی یا شخصی. سمبل‌های قراردادی یا سنّتی، سمبل‌های مبتذل هستند و به سبب تکرار، دلالت آن‌ها بر یکی دو مشبّه صریح و روشن است. مثلاً سرو، رمز جاودانگی یا عقاب، رمز بلندپروازی است؛ امّا نمادهای شخصی، حاصل ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً در ادبیات قبل از آنان مسبوق به سابقه نیست. برای نمونه، مولانا خورشید را رمز شمس تبریزی و خدا قرار داده است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۱۸-۲۱۹).

شمیسا معتقد است «در داستان‌های تمثیلی، نویسنده در رمزپردازی آزاد است؛ زیرا سمبل‌های او در چهارچوب تمثیل فهمیده خواهند شد؛ امّا اگر اثر، داستانی نباشد؛ مثل شعر حافظ، سمبل‌ها باید از زمینه‌ای انتخاب شوند که خواننده به لحاظ فرهنگی با آن آشنا باشد تا بتواند آن را درک کند. بهترین زمینهٔ فرهنگی در اعصار قدیم که بین خواننده و گوینده مشترک بوده است، داستان‌های اسلامی است که در قرآن و تفاسیر قرآن و قصص الانبیا آمده است و لذا حافظ سمبل‌های خود را عمدتاً از تفاسیر و فرهنگ اسلامی برگرفته استظ؛ چنان‌که سلیمان، پادشاه فارس و آصف، وزیر اوست. مور، حافظ است که با شاه هم‌سخن شده است یا محاجّه می‌کند. دیو (و اهرمن) دشمن شاه (مثلاً شاه محمود) است و نگین، پادشاهی است» (همان، ۱۳۸۸: ۱۰۵-۱۰۶). سخن زرین‌کوب نیز می‌تواند دلیلی بر بهره‌گیری حافظ از سمبل‌های قراردادی یا سنّتی باشد. وی با اعتقاد به تأسّی حافظ از ابن‌عربی که در وجود هریک از پیامبران، جنبه‌ای از جامعیت روحانی انسان را مجسّم می‌یابد، چنین اظهار نظر می‌کند: «مطالعه و تعمّق در قرآن سبب شده است که در کلام او «آدم» رمز فریب‌پذیری، «نوح» مظهر طوفان‌زدگی، «یعقوب» نمونهٔ سوگواری، «یوسف» نمودگار معشوقی، «سلیمان» مظهر حشمت و جلال، «موسی» نمونهٔ خدمت و شوق، «مریم» نشانهٔ پاکدامنی، و «عیسی» رمز روح و حیات شناخته شود (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۶۰).

امّا به نظر می‌رسد هنر نمادپردازی حافظ، پیچیده‌تر از این استعمالات معمول باشد. به قول خرّمشاهی، «اصطلاحات و تلمیحات در خدمت هنر اوست؛ نه اینکه همانند شاه نعمت‌الله و شیخ محمود شبستری، هنر او در خدمت این اصطلاحات باشد. حافظ فقط کدها و سمبل‌های عرفانی را به کار نمی‌برد؛ یعنی صرفاً دنباله‌رو سمبولیسم عرفانی نیست؛ بلکه سمبولیسم خاصی از آنِ خود نیز سکّه زده و بر سنّت افزوده است. این است که بازیابی و غوررسی سمبل‌های او به‌آسانی آن دیگران نیست که تکلیف معنیِ مراد و مابازایش را سنّت روشن کرده باشد» (خرّمشاهی، ۱۳۸۷: ۱۴۷).

در یک نگاه کلّی، با دقت در شعر حافظ، دو نکتهٔ مهم دربارهٔ رمزگرایی وی روشن می‌شود؛ نخست اینکه، او در حوزهٔ نمادگرایی عرفانی، تابع بی‌چون و چرای امثال شیخ محمود شبستری نیست و به قول خرمشاهی، «ساده‌دلی است که هر جا در شعر او زلف دیدیم، بگوییم مراد، غیب هویّت یا کثرت است یا مراد از خال، ذات صرف یا وحدت است و از قد و قامت، برزخ بین وجوب و امکان و نظایر آن. حافظ گاه به سمبولیسم عرفانی اعتقاد دارد و عمل می‌کند؛ چنان‌که سیمرغ یا عنقا و گاه ساقی و خورشید و دریا را رمز ذات باری تعالی به کار می‌برد و گاه یعنی در بیشتر موارد، شعر غیرعرفانی می‌سراید. دیگر آنکه، او شعر و هنر را مقدّم بر عرفان می‌شمارد؛ لذا عرفان با همهٔ ارج و والایی معنوی در خدمت شعر و هنر اوست؛ نه بالعکس» (همان، ۱۴۷-۱۴۸). نکتهٔ دوم اینکه، وی برای بنیان نهادن دستگاه فکری خاص خود، نخست با وارونه کردن مدلول برخی دالّ‌ها اصطلاحاً به نوعی «نمادسوزی» دست زده است و سپس با وضع مدلول‌های شخصی جدید، هنر «نمادسازی» خود را به نمایش گذاشته است. سرگذشت «رند»، حکایت از این قبیل استحاله‌های رمزی دارد. تا روزگار حافظ فقط سنایی است که اولین بار رند را در مفهوم مثبت به کار می‌گیرد و البته در چند مورد معدود آن را در شعر خویش به کار می‌برد. برای نمونه در ابیات زیر:

از بند علایق نشود نفس تو آزاد تا بندهٔ رندان خرابات نگردی

تا خدمت رندان نگزینی به دل و جان شایستهٔ سکّان سماوات نگردی

(دیوان سنایی، ۶۲۷)

امّا پیش از سنایی و حتّی پس از وی، «رند» عموماً مظهر لاابالی گری و بی‌بندوباری و حیله‌گری است تا اینکه حافظ با دست‌کاری هنرمندانه‌ای آن را برکشیده و در مفهوم نمادین «آزادمنشی و جوانمردی و بی‌ریایی» و در یک کلام، «انسان کامل» به کار برده است. به قول خرّمشاهی، «حافظ، نظریهٔ عرفانی انسان کامل را از عرفان پیش از خود گرفت و آن را با همان طبع آفرینشگر اسطوره‌ساز خود بر رند بی‌سروسامان اطلاق کرد و رندان تشنه‌لب را «ولی» نامید» (خرّمشاهی، ۱۳۸۷: ۴۰۷).

رندان تشنه‌لب را آبی نمی‌دهد کس گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت (۹۴-۳)

وضع اصطلاحاتی نظیر مغ، مغبچه، شراب، میکده، خرابات، ترسابچه، دردی‌کش، دیر مغان، آتشکده و... نیز چنین است؛ بدین نحو که حافظ با تأثّر از مشرب ملامتی، مفهوم منفور و مطرود آن‌ها را وارونه کرده و در مفهومی مثبت و عالی به کار گرفته است. در سوی دیگر، همین قلب مفهوم را دربارهٔ نمادهای مثبتی نظیر زاهد، شیخ، امام، صومعه، صلاح، تقوا، تسبیح، سجّاده، واعظ، صوفی، عارف سالک، عابد، خرقه، دلق، مرقّع، خانقاه، قاضی، مفتی، محتسب و... صورت داده، ولی این بار آن‌ها را از عرش به فرش کشانده است. این تغییر منزلت نمادها نوعی روش رندانه و زیرکانه برای مبارزه با پلشتی‌های موجود در جامعه بوده است و از آنجا که مخاطبان این نمادها، ناپاک‌سیرتان روزگار شاعر هستند، این‌گونه بیان رمزآلود در مواجهه با آن‌ها را نیز می‌توان کوششی برای پوشیده‌گویی به شمار آورد.

٤. دلالت مضمر

یکی از شگردهای فراگیر حافظ برای ترک تصریح و نهان‌داشت مقصود، نوعی دلالت پنهان است که از نظر ساختار، شباهت بسیاری به تشبیه مضمر دارد. در این

ترفند، وی در تلاش برای اظهار دیدگاه‌های رندانهٔ خود، گونه سمیه و توصیف جدید از موصوف خود به دست می‌دهد که به دلیل غیرمستقیم بودن، از شعاع حواسّ مخاطب دور می‌ماند. از دید دستور گشتاری، وی در فرایند دلالت، با اِعمال گشتار حذف، یکی از اجزای ژرف‌ساخت را سترده، بدین‌وسیله نام و وصفی جدید برای مصداقی وضع می‌کند. مثلاً وی معتقد است «رند، ولیّ خداست»؛ امّا این خبر را به‌صورت مستقیم بیان نمی‌کند؛ بلکه از ژرف‌ساخت سخن که از سه عبارت «کسی به رندان آب نمی‌دهد + رندان ولیّ خدا هستند + ولی‌شناسان از این ولایت رفته‌اند» تشکیل شده است، عبارت دوم را که جزء زیربنایی خبر است، حذف کرده، به شکلی پنهان، کسوت ولایت را بر تن رند پوشانده است:

رندان تشنه‌لب را آبی نمی‌دهد کس گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت (۹۴-۳)

از منظر اصطلاحات منطقی می‌توان گفت وی برای بیان یک «قیاس اقترانی»، دو «قضیهٔ حملی= صغری و کبری» را به‌عنوان مقدّمه می‌چیند، ولی نتیجهٔ آن را ذکر نمی‌کند؛ بنابراین، استنتاجِ مطلوب پوشیده می‌ماند.

همان گونه که گفته شد، این‌گونه دلالت، از دید ساختار اِسناد، همانندی تام و تمامی با تشبیه مضمر دارد با این تفاوت که بین مسمّی (= رند) و اسم (= ولی خدا) رابطهٔ تشبیه وجود ندارد. به نظر می‌رسد این ترفند حافظ، از دید علمای بلاغت و حافظ‌شناسان مغفول مانده باشد؛ زیرا در هیچ‌یک از کتاب‌های معانی و بیان، از آن سخن نرفته است. البته ثروتیان در بخش کنایه، با طرح قسمی از کنایه با عنوان «کنایه در نسبت و مناسبت» و ارائهٔ تعریفی که ارتباطی به موضوع موردبحث ما ندارد، شواهدی از حافظ و چند شاعر دیگر به دست داده که فقط دو فقرهٔ آخر آن به‌واسطهٔ توضیحاتی که در ذیل هریک از آن‌ها آمده است، با مبحث یادشده ارتباط دارد و نشانگر اعتقاد وی به کنایه بودن این‌گونه دلالت مضمر است (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۱۱۹-۱۲۰). دو نمونهٔ یادشدهٔ وی و توضیحش بدین قرار است: «گاهی نسبت، غیرمستقیم است و معنیِ مقصود، از گوشه‌ای به گوشهٔ دیگر کشیده می‌شود:

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند که اعتراض بر اسرار علم غیب کند

بالکنایه عشق و رندی از اسرار عالم غیب است و من نیز اسرار این علم را می‌دانم.

صحبت حکّام ظلمت شب یلداست نور ز خورشید خواه بو که برآید

بالکنایه: از حکام نور مخواه؛ ایشان نور ندارند.»

به نظر نگارندگان، اگرچه مثال‌های ایشان از جنس مقولهٔ ادعایی ماست، اطلاق عنوان «کنایه» به آن‌ها – در صورتی که منظور ایشان مفهوم مصطلح کنایه در علم بیان باشد – نمی‌تواند درست باشد؛ زیرا با تعریف کنایه در کتاب‌های بیان انطباق ندارد. در تعریف کنایه گفته می‌شود: «کنایه، جمله یا ترکیبی است که مراد گوینده، معنای ظاهری آن نباشد؛ امّا قرینهٔ صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷۳) یا «کنایه، در علم بیان، عبارت است از ایراد لفظ (لازم) و ارادهٔ معنی غیرحقیقی (ملزوم) آن، به صورتی که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد» (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۳۳). حال آنکه در شواهد یادشده، لفظی معیّن، نقش «لازم» را بازی نمی‌کند و گویا کلّ بیت، «لازم» شمرده شده، «ملزومِ» آن از ماحصل دو مصراع استخراج می‌شود که البته این کاربرد جز درمورد تعریض، سابقه ندارد؛ ضمن آنکه مصداق هیچ‌یک از روش‌های تعریض هم محسوب نمی‌شود. با توجه به مجموع مطالب بیان‌شده، نگارندگان با احتیاط و عجالتاً عنوان «دلالت مضمر» را برای این ترفند هنری برگزیده‌اند و غرض آن‌ها تنها اشاره به یکی از دستاویزهای هنری حافظ، برای بیان پوشیده بوده است.

ابیات زیر، نمونه‌های دیگر این کاربرد هنری و نتیجهٔ مفهوم آن‌هاست:

آتش زهد و ریا خرمن دین خواهد سوخت حافظ این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو

(۸-۴۰۷)

خرقهٔ پشمینه نشانهٔ زهد و ریاست.

چه جای صحبت نامحرم است مجلس انس سر پیاله بپوشان که خرقه‌پوش آمد

(۷-۱۷۵)

خرقه‌پوش، نامحرم است.

دوش با من گفت پنـهان کاردانی تیزهوش وز شما پنهان نشاید کرد سرّ می‌فروش
(۱-۲۷۶)

می‌فروش، کاردان تیزهوش است.

کنـون بـه آب مِی لعل خرقه می‌شویم نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت
(۹-۱۶)

می‌خواری، نصیبهٔ ازل است.

تحصیل عشق و رندی آسان نمود اول آخر بسوخـت جـانم در کسب این فضایل
(۲-۳۰۷)

عشق و رندی، فضیلت است.

عـاشق و رندم و می‌خواره بـه آواز بلند وین همه منصب از آن حور پری‌وش دارم
(۲-۳۲۶)

عشق و رندی و می‌خوارگی، منصب است.

ای که در دلق ملمّع طلبی ذوق حضور چشم سرّی عجـب از بی‌خبران مـی‌داری
(۵-۴۵۰)

دلق‌پوشان بی‌بصرند و ذوق حضور ندارند.

زاهـد ار راه بـه رنـدی نـبـرد مـعـذور است عشق کاری است که موقوف هدایـت باشد
(۴-۱۵۸)

زاهد، هدایت نشده است.

سرّ خدا که عارف سالک به کس نـگفت در حیرتم که باده‌فـروش از کـجـا شنید
(۴-۲۴۳)

باده‌فروش، سرّ خدا را می‌داند.

حافظ ار بر صدر ننشیند ز عالی‌مشربیست عاشق دُردی‌کش اندر بند مال و جاه نیست
(۱۱-۷۱)

حافظ، عاشق دُردی‌کش است.

بر آستان تو مشکل توان رسید آری عروج بر فلک سروری به دشواری است (۸–۶۶)

آستان تو (معشوق) فلک سروری است.

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند که اعتراض به اسرار علم غیب کند (۱–۱۸۸)

رندی و عشق، اسرار علم غیب است.

زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است عشق کاریست که موقوف هدایت باشد (۴–۱۵۸)

رند، عاشق است و زاهد، گمراه.

در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب یا رب مباد آنکه گدا معتبر شود (۲۲۶– ۷)

رقیب، گدایی است که معتبر شده است.

صلاح و توبه و تقوی ز ما مجو حافظ ز رند و عاشق و مجنون کسی نیافت صلاح (۸–۹۸)

ما رند و عاشق و مجنون هستیم. حافظِ [قرآن]، رند و عاشق و مجنون است.

۵. نتیجه‌گیری

یکی از جنبه‌های غنایی شعر حافظ، اشعار انتقادی اوست. اگرچه او در برخی از غزلیاتش این انتقادات گزنده را آشکارا بیان کرده، گاهی به دلیل مخاطرات احتمالی، ترک تصریح را پیشهٔ خود ساخته و سخن خود را در پرده گفته است. وی برای نهان‌داشت سخن، برخی از فنون معمول و موجود در دانش‌های بیان، معانی و بدیع را که مناسب این‌گونه بیان غیرمستقیم هستند و نیز ترفندی منحصربه‌فرد را که در این مقاله به «دلالت مضمر» موسوم شده، به کار گرفته است.

پی‌نوشت:

۱. برای آگاهی بیشتر از اوضاع زمانهٔ حافظ، رک: غنی، قاسم، بحث در آثار، احوال و افکار حافظ، ج۱.

۲. در تورات آمده است که پس از طوفان، او اولین مردی بود که قدم بر روی زمین گذاشت و تاکستان بزرگی ایجاد کرد و شراب نوشید (تورات، فصل ۹ داستان آفرینش). قرآن کریم در چندین مورد تحریف کلمات کتاب خدا را به برخی از یهودیان نسبت می دهد؛ از جمله در آیهٔ «مِنَ الَّذِینَ هَادُوا یُحَرِّفُونَ الْکَلِمَ عَنْ مَوَاضِعِهِ» (نساء، ۴۶). و نیز در آیات ۱۳ و ۱۴ سوره مائده و آیهٔ ۷۵ سوره بقره.

منابع

- **تورات** (۱۳۶۴)، ترجمهٔ ماشاءالله رحمان‌پور و خاخام مشه زرگری، تهران: انتشارات انجمن کلیمیان تهران.
- بورگل، یوهان کریستف (۱۳۷۰)، **سه رساله دربارهٔ حافظ**، ترجمهٔ کورش صفوی، چ ۳، تهران: نشر مرکز.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، چ ۴، تهران: علمی و فرهنگی.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۶۹)، **بیان در شعر فارسی**، چ۱، تهران: برگ.
- حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۸۷)، **دیوان**، تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، چ ۳، تهران: نشر گل‌آذین.
- خرّمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۸)، **حافظ‌نامه**، چ ۹، تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۷)، **حافظ**، چ ۲، تهران: ناهید.
- رجایی، محمّدخلیل (۱۳۷۶)، **معالم‌البلاغه**، چ ۴، شیراز: دانشگاه شیراز.
- رحیمی، ناصر و زهیر نادعلیزاده (۱۳۹۷)، **نظم پریشان غزل حافظ و مرکّب‌نوازی**، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۹۳- ۲۱۰.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، **از کوچهٔ رندان**، چ ۹، تهران: سخن.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۱)، **شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب**، چ ۲، تهران: انتشارات علمی.
- سنایی، ابوالمجد (۱۳۶۲)، **دیوان**، به اهتمام مدرس رضوی، چ ۳، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۲)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ ۵، تهران: آگاه.

- ـــــــــــــــ (۱۳۶۸)، **موسیقی شعر**، چ ۳، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، **بیان**، ویرایش سوم، چ ۲، تهران: میترا.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۸)، **یادداشت‌های حافظ**، چ ۱، تهران: نشر علم.
- علوی مقدم، محمّد و رضا اشرف‌زاده (۱۳۸۲)، **معانی و بیان**، چ ۴، تهران: سمت.
- غنی، قاسم (۱۳۴۰)، **بحث در آثار و افکار و احوال حافظ**، دو جلد، چ ۱، تهران: زوار.
- ـــــــــــــــ (۱۳۶۶)، **یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ**، به کوشش اسماعیل صارمی، چ ۳، تهران: انتشارات علمی.
- مازندرانی، محمّدهادی بن محمّدصالح (۱۳۷۶)، **انوار البلاغه**، به کوشش محمّدعلی غلامی‌نژاد، چ ۱، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴)، **مکتب حافظ**، چ ۴، تبریز: ستوده.
- مظفّری، علی‌رضا (۱۳۸۱)، **خیل خیال**، چ ۱، ارومیه: دانشگاه ارومیه.
- وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲)، **حدایق السحر فی دقایق الشعر**، تصحیح عباس اقبال، چ ۱، تهران: کتابخانهٔ طهوری و کتابخانهٔ سنایی.