

حافظ و بازگویی (آیرونی)

حد جنون جهان کجاست؟

رضا فرخ فال



انتشارات آسمانا

حافظ و بازگویی (آیرونی)
حد جنون جهان کجاست؟

رضا فرخ فال

نشر آسمانا، تورنتو، کانادا

۱۴۰۲/۲۰۲۴



حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

نویسنده: رضا فرخ فال

ناشر: آسمانا، تورنتو، کانادا

طرح روی جلد: کیوان مهجور، با نقشی برگرفته از کاشی ای قدیمی

صفحه آرا: ایلیا اشرف

نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۲/۲۰۲۴

شماره آی اس بی ان: ۹۷۸۱۷۷۷۸۸۶۰۷۳



حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

حافظ و باژگویی (آیرونی)
حد جنون جهان کجاست؟

رضا فرخ فال

فهرست

۱۱.....	درآمد.....
۲۱.....	تحریرِ محال.....
۶۱.....	خطا بر قلم صنع.....
۱۰۱.....	حرفی از هزاران.....
۱۴۱.....	تابوتی از چوب سرو.....
۲۰۷.....	سخنی در پایان.....
۲۱۵.....	گزیده منابع.....
۲۲۳.....	پیوست‌ها.....

" شعر حافظ را چگونه باید شرح داد؟"

- رضا براهنی

نوشتن نثر کار دشواری است، دشوارتر از شعر، به ویژه اگر نثری باشد خود درباره شعر. این را حافظ نویسان ما هرگز ندانستند، که اگر می دانستند هرگز نمی نوشتند."

- یدالله رویایی

ای بسا معنی که از نامحرمی های زبان

با همه شوخی مقیم پرده های راز ماند

- بیدل دهلوی

درآمد

حافظ می‌گوید:

گفتگوهاست در این راه که جان بگذارد
هرکسی عربده‌ای این که مبین آن که مپرس

این چه گفتگوهایی است که جان را می‌گذارد؟ این گفتگوها بر سر چه بوده است؟ و چرا شاعر از آن منع شده؟ در فضایی از عربده که این را "مبین" و آن را "مپرس" شاعر به کدام راه می‌رفته است؟...چه راهی را در پیش گرفته بوده است؟

هر گفتگویی، حتا گفتگویی با خود، پاسخی به پرسشی است. حتا هر جمله‌ی ناپرسشی در شعر حافظ پاسخ به پرسشی است در جمله‌ای از پیش محذوف، جمله‌ای نانوشته - گزاره‌ای خاموش، اگر بتوان آن را گزاره نامید، که در شعرش بر زبان نیامده است... این پرسش‌ها و

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

پاسخ‌ها را حافظ چگونه و با چه زبانی با ما در میان می‌گذارد؟ با چه زبانی این گفتگوی بی‌پایان را به "تحریر" درآورده است؟ تحریر هم به معنای نوشتن هم به معنای آزاد ساختن...

بحث اینجا بر سر چگونگی این "گفتن" است؛ گفتن در فضایی از عربده... این فضای عربده را بخوانیم فضایی پر شده از گفتمان‌های بازدارنده از اندیشیدن و سازوکارهای مادی سرکوب که سخن گفتن، "می‌دلیر" نوشیدن و پرسیدن را بر نمی‌تابیده است. چنین فضایی سخن را "به لفظ اندک" و به معنا "بسیار" اقتضا می‌کرده و این نمی‌توانسته صورت گیرد مگر آنکه سخن "سربسته" باشد:

سخن سربسته گفتی با حریفان

خدا را زین معما پرده بردار

سربستگی به چه معنا؟ این چگونه سربستگی است که در روزگار شاعر "...بزم پادشاهان بی نقل سخن‌های ذوق‌آمیزش زیب و زیور نداشتی، بلکه ها و هوی مستان را بی‌ولوله، شوق نبود و سرود رود می‌پرستان بی غلغله شعر او رونق نیافتی." (از مقدمه گلندام هم عصر حافظ بر دیوان) و پس از مرگ او نیز این سخن را هم "ارباب باطن" می‌خواندند و هم "اصحاب ظاهر" و هم مردم عادی در کوچه و بازار، چنانکه امروز نیز آن را می‌خوانند؟ آیا این سربستگی نوعی تعقید در سخن است، بدین

معنا که شاعر به عمد در لفظ گره‌ای انداخته است؟ و آیا می‌توان این سربستگی را فقط در قالب ایهام و کنایات، مجازات و استعارات شرح داد؟ مشکل اما این است که در سخن حافظانه این سربستگی در عین گشودگی است؛ آشکارگی در عین پوشیدگی یا پوشیدگی در عین آشکارگی است... این آن رازی است که شاملو در حافظ یافته بود: "حافظ راز عجیبی است." اما این رازی است که راز نیست؛ همگان آن را فهم می‌کنند، اما آن را فهم نمی‌کنند. پیچیده است اما ساده می‌نماید؛ می‌گوید، اما نمی‌گوید... از این شیوه سخن چه تعریفی می‌توان به دست داد؟ و همچون یک شیوه، در چه مقوله‌ای بلاغی جای می‌گیرد و چه نامی می‌توان بر آن گذاشت؟

نخست باید گفت که ما در اینجا با سخنی شعری، و نه سخنی منظوم سروکار داریم. سازوکار بیانی شعر حافظ را هم، پس، در شعریت متن اوست که می‌جوییم و نه در جایی دیگر. به تعبیر خود شاعر ما با "طرز سخن" یا "طرز غزل"ی یگانه و تقلیدناپذیری در دیوان حافظ سروکار داریم. از این دیدگاه، حافظ شاعر است و بس. نه عارف نه فیلسوف یا حکیمی بدبین و نه صوفی‌ای بریده از خانقاه. اما حافظ شاعری است که مفاهیم صوفیانه، کلامی یا فلسفی را، همچنانکه انگاره‌های محسوس را، در شعر و برای بیان مقصود خود به کار می‌گیرد. این مفاهیم از مفردات شعر او هستند. حافظ چنانکه خود اشاره کرده، سخنش "درهم سرشته"‌ای است از "روان" با "خرد" (روان را با خرد درهم سرشتم). این سرشتگی روان (حس) با خرد عصری شاعر آن سوژگی یا ذهنیتی را شکل داده است که با شعر و در شعر می‌اندیشد.

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

به غزلیات حافظ پرداختن من حیث شعر، شعریت غزل‌هایش، ما را ملزم می‌سازد که از صورت و محتوای سخن حافظ از درون همین شعریت و نه با ارجاع به بیرون از آن از جمله احوالات عصری و زندگینامه‌ای شاعر یا واردات عارفانه و صوفیانه در شعرش تعریفی به دست دهیم، بلکه می‌کوشیم به دریافتی از "معنا" در طرز بیان ویژه و خود این متن شعری نزدیک شویم. این هم هست که تلاش برای رسیدن به تعریفی قطعی از چیزی قطعیت‌ناپذیر همچون معنا در شعر حافظ در قالب مفاهیم تلاش عبثی است. اما این هم هست که با هر تلاشی در این زمینه چهره‌ی حافظ در شعرش برای ما آشکارتر می‌شود.

حافظ یک مشکل است. آیا این از آن روست که سخن او سخنی است آغشته به ابهام؟ این ابهام چگونه ابهامی است؟ در هر سخن شعری به درجاتی می‌توان ابهام یا ابهام یافت. در شعر حافظ چیزی در پرده ابهام فرو نرفته، سخنی دوپهلوی به معنای معمول نیست. در این سخن شاعرانه چیزی پنهان نشده است. همه چیز در حال آشکارگی است، اما در عین پوشیدگی؛ مجموعیتی است در عین پراکندگی، عرصه‌ی گفته‌ها و ناگفته‌ها. در خوانش آن در هر لحظه با این پرسش روبرویم که آیا آنچه گفته شده همه آن چیزی است که می‌گوید؟... پرسشی که مشکل بتوان فقط با یک "آری" یا "نه" بدان پاسخ گفت. در بیشتر لحظات شعرش حافظ چیزی را می‌گوید که همان نیست که می‌گوید. این نه همان‌گویی گاه تا نفی مطلق آنچه می‌گوید پیش می‌رود و تناقضی را بازمی‌نماید. چنین است که شعرش هم در لفظ و هم در معنا عرصه‌ی تناقض‌هاست.

در این مقال به این تناقض در بیان شعری حافظ باژگویی (دربرابر آیرونی irony) نام می‌نهم.

برای مفهوم آیرونی تاکنون برابر نهاد دقیقی در فارسی نداشته‌ایم. آیرونی در اصطلاح شگرد، صناعت یا آرایه‌ای در سخن است: گفتن چیزی و منظور داشتن چیزی دیگر... اما در اینجا قصد فقط برشمردن نمونه‌هایی از این شگرد یا آرایه در شعر حافظ نیست. کارهایی در اصطلاح‌شناسی آیرونی و از جمله درباره کاربست آیرونی همچون آرایه ادبی در حافظ و چند تن دیگر از سخنوران ادب کانونی فارسی به تازگی انجام گرفته است. اما در آنچه می‌خوانید سعی نویسنده بر آن نبوده که نمونه‌هایی از باژگویی را فقط در حد یک آرایه ادبی در دیوان حافظ بیابد و شرحی بر آن بنویسد. در اینجا باژگویی همچون یک "چهارچوب مفهومی" در پرداختن به شعر حافظ به کار گرفته شده است. به سخن دیگر، در آنچه می‌خوانید کوشش بر آن است که مشکل حافظ نه در سطح لفظ، بلکه در باژگویی گفتمان شاعرانه او طرح و تشریح شود. از این رویکرد، باژگویی به معنایی گسترده‌تر از یک آرایه ادبی، گونه‌ای رفتار با زبان است؛ نگرشی به جهان یا بیانی از یک وضعیت هستی‌شناختی است و چنانکه گفته‌اند، باژگویی (آیرونی) نه فقط صنعتی در کلام (ادبیات) که نیز صنعتی در فکر (فلسفه) است. با باژگویی سوژه سخن‌گو از درون زبان، اما وانمود می‌کند که از بیرون زبان و نامحرمی‌های آن (تناقض ذاتی آن) سخن می‌گوید. ازینروست که بیان آیرونی در بنیاد خود بیانی از تناقض است؛ سخنی است ناهمساز با خود؛ طعنه‌زن و شوخ است و هم در آن حال که می‌تواند تلخ و سوگمند (تراژیک) باشد.

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

از باژگویی به صرف ملازمات بلاغی و ادبی آن و فارغ از ملازمات نظری (فلسفی) این مفهوم نمی‌توان سخن گفت. اما به لحاظ روش نکته‌ای را در اینجا باید متذکر شد؛ اینکه، در پرداختن به شعر حافظ در چهارچوب مفهومی باژگویی (آیرونی) غرض آن نبوده که در شعر حافظ یا با شعر حافظ به اصطلاح فلسفیدن بشود. از رویکرد فلسفی با شعر حافظ پرداخته شده است و همچنان هم جا دارد که پرداخته شود. کاری که پیش رو دارید به شعر حافظ همچون متنی ادبی (شعر) می‌پردازد و از ملازمات نظری آیرونی یا باژگویی تا آنجا سود گرفته که برای دریافتی از شعریت شعر حافظ به کار می‌آمده است.

نوشته پیش‌رو در چهار بخش فراهم آمده است. در نخستین بخش کوشیده‌ام به تعریفی از مفهوم باژگویی (آیرونی) نزدیک شوم. تعریفی جامع و مانع از باژگویی (آیرونی) به دست دادن کار آسانی نیست، چنانکه گفته‌اند، به تعریف در آوردن باژگویی (آیرونی) همچون به چنگ آوردن مستی از مه است! در این بخش ضمن برشمردن وجوه و ملازمات کلامی و نظری باژگویی و فرق آن با صناعات کلامی دیگر از پیشینه‌ی تاریخی آن در ادب و فلسفه غرب و نیز در فراهش بلاغی در ادب فارسی سخن رفته است. در بخش دوم باژگویی و گونه‌های متفاوت در شکل‌های ساده و پیچیده آن در شعر حافظ بررسی شده و تفاوت آن با دیگر صناعات سخن همچون استعاره و مجاز و کنایه و ایهام شرح داده شده است و نیز آنچه به شیوه‌ی "رندانه" سخن حافظ اصطلاح کرده‌اند. در بخش سوم باژگویی همچون وجه غالب تغزل حافظانه به صورت گفتمانی در شاعرانگی طرح گردیده و سعی شده خطوطی از این گفتمان

ترسیم گردد. بخش چهارم در مقطعی خردتر به گفتمان شعری حافظ در قالب انگاره پردازی (تصویر پردازی)های شعر او می‌پردازد و آن را در تاریخیت شعر حافظ همچون بینامتنیت آن باز می‌خواند.

خوانش شعری همچون شعر حافظ در چهارچوب مفهومی یادشده خالی از خطر نبوده است. با این چهارچوب مفهومی ما با شعر حافظ همچون عرصه‌ای از تناقض‌ها و ناهمسازی‌ها روبرو می‌شویم. در نگاه اول اگر این کار آسان به نظر می‌آید، اما در بازنگریستن‌ها به وجوه مسئله و ژرفش در آن مشکل‌ها رخ می‌نمایند. این مشکل‌ها از چند سوی ما را احاطه می‌کنند: نخست اینکه، به تعبیری، زبان من حیث زبان خود بازتابی از جهان و اندیشیدن درباره جهان است. پس از آیرونی یا باژگویی مگر به زبانی باژگویانه (آیرونیک) چگونه می‌توان سخن گفت؟ دیگر آنکه، در فرادش (سنت) فلسفی و نیز فرادش بلاغی و ادبی گذشتگان ما از مفهوم باژگویی رد و نشانی نیست؛ و از سوی دیگر، در خود فرادش فلسفی و ادبی غرب از یونان باستان تا مدرن و پسامدرن نیز مشکل بتوان دریافتی همسان و سراسر است از مفهوم پیچیده و تعریف‌ناپذیر آیرونی را یافت. با نگاهی به این فرادش دوم است که می‌توان گفت حتی خود مفهوم آیرونی (باژگویی) مفهومی آیرونیک یا باژگویانه است و این یک همانگویی نیست.

بهتر است در اینجا و در آغاز سخن، و پیش از هر توضیحی دیگر، مفهوم باژگویی یا آیرونی را با یاری گرفتن از تعبیری از شمس تبریز چنین تعریف کنیم که این گونه سخن، سخن باژگویانه، روی به دو سوی

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

دارد، از یک سو رو به هرخواننده‌ای که آن را می‌خواند؛ و از سوی دیگر؛
رو به آنکه مقصود و منظور است:

ورقی فرض کن [متنی را فرض کن که] یک روی در تو یک روی در یار،
یا در هر که هست، آن روی که سوی تو بود خواندی، آن روی که سوی
یارست هم بیاید خواندن...

(تاکید از نگارنده است.)

پس می‌توان گفت که باژگویی سخنی است که دو روی دارد. این دو
رویگی سخن که به تعریفی از مجاز به مفهوم کلی نزدیک می‌شود،
(مجاز در برابر trope در اصل لغت به معنی روی برگرفتن)، اما از مجاز
در لفظ فراتر می‌رود و این همان ویژگی سخن حافظ است: روی
برگرفتن از یک معنا و روی گشودن در معنا یا معناهای دیگر؛ گفتن
چیزی و مراد کردن چیزی به کلی دیگر... این سازو کار باژگویی (آیرونی)
همچون فضایی بیشترین لحظات شعر حافظ در آن معنای خود را آشکار
و در همان حال پوشیده می‌دارند.

حافظ یک "راز" است، اما دیوان او گلشن راز نیست. در گلشن راز
شبه‌ستری نیز کلمات از معنای واقعی (وضع اول) به معنایی مجازی
عبور می‌کنند تا اصطلاحی را شکل دهند یا مفهومی را به تعریف
درآورند. دیوان حافظ چیزی را در زمینه‌ی تصوف یا عرفان به ما
نمی‌آموزاند. گلشن راز را خواندن فقط یکبار کافی است. تفسیرهای
متعدد کتبی و شفاهی که از آن شده و می‌شود در واقع خود را تکرار
می‌کنند. در برابر، سخن حافظ چیزی را تعریف نمی‌کند و نکته‌ای را

نمی‌آموزاند. سخن حافظ را در تراکیب فرحبخشش بارها و بارها می‌خوانیم (و پیش از ما دیگران آن را خوانده‌اند) و در هر بار خوانده شدن حلاوتش از سر گرفته می‌شود. هر حدیثی از آن نیز حلاوتی دیگر دارد.

در پرداختن به مفهوم باژگویی در شعر حافظ نمی‌توان به این مفهوم جدا از بافتگان (کانتکست) تاریخی شعر نگریست. در کار پیش رو همچنین سعی شده به اجمال برای این پرسش پاسخی بیابیم که چه ضرورت‌های اجتماعی و تاریخی این وجه از سخن را در شعر حافظ پدید آورده است؟

و در آخر پرسشی می‌ماند که این نوشته می‌کوشد پاسخی برای آن پیدا کند؛ اینکه آیا سربستگی سخن حافظ در قالب باژگویی با اشعار شاعر بر آن صورت گرفته است؟ یا اینکه، شعر او گاه معنایی را آزاد می‌کند که از اختیار خود شاعر نیز بیرون بوده است؟...

در آنجاها که زبان در شعر (به تعبیر هایدگر) نه از جانب شاعر که از خود سخن می‌گوید...

لاوال، زمستان ۲۰۲۴

١

تحریر محال

مدعی گو لغز و نکته به حافظ مفروش

کَلک ما نیز زبانی و بیانی دارد

شعر حافظ یک "مشکل" است. کسانی نیز آن را "بغرنج" شعر حافظ خوانده‌اند. شعر حافظ تغزلی ساده نیست. این مشکل یا بغرنج را در قالب یک پرسش می‌توان چنین طرح کرد که در تفسیر و تاویل سخن حافظ تا کجا می‌توان با اطمینان و یقین نخست معنای آن را فهم کرد، آنگاه به زبان مفاهیم آن را بازگفت و گوه‌ری شعری آن را به عبارت کشید؟ حافظ خود در شعرش در کنار انگاره‌پردازی^۱ imageryها به صورت تشبیهات، استعارات، کنایات و مجازات از ساده گرفته تا پیچیده، کار دیگرش بازی با مفاهیم است.

^۱ انگاره‌پردازی در برابر imagery و انگاره در برابر image. این برابرنهاد با نگاهی ریشه‌شناختی به ایماژ و انگاره از پیشنهاد‌های محمد مقدم (مقدم) بوده است سال‌ها پیش. به دلایلی از جمله زایا نبودن واژه و صورت جمع "صور خیال" در برابر imagery که مفرد است، از به کار بردن آن در این نوشته اجتناب شده است!

مشکل شعر حافظ، چنانکه گفته‌اند، دوپهلویی یا ایهام زبان آن است. این دو پهلویی از آنجاست که به گفته داریوش آشوری ما "در شعر حافظ با لایه‌ی معنایی نهفته‌ای سروکار داریم که آگاهانه و رندانه در آن نهاده شده است." و هم به گفته او مسئله این است که "به این لایه‌ی معنایی زیرین که مایه‌ی فراوانی ایهام در شعر اوست، چگونه می‌توان راه برد که تناقض‌هایی را که در گفتمان او به چشم می‌خورد و مایه‌ی سرگشتگی در فهم غایی شعر اوست، حل کند؟"^۲ در پاسخ به این پرسش و در همین ابتدا پرسش دیگری را طرح می‌کنیم که آیا این تناقض‌ها در شعر حافظ اصولاً حل شدنی هستند؟ و با حل شدن این تناقض‌ها از شعر حافظ چه می‌ماند؟

درباره زبان شعری حافظ تعبیری گوناگون شده است، تعبیری اغلب توصیفی همچون خیال‌انگیز، لسان‌الغیب، گویای اسرار، اثری، جادویی و نیز "درهم و پریشان."^۳ این تعبیر در حل مشکل زبان حافظ چندان ما را یاری نمی‌تواند رساند، چرا که نخست خود این تعبیر را باید تعریف کرد که مثلاً جادو چیست و غیب کجاست و فرق خیال‌انگیزی غزلیات حافظ با خیال‌انگیزی مثلاً غزلیات سعدی در چیست؟ گذشته از تعبیر یادشده بیان شعری حافظ را در حافظ‌شناسی‌های معاصر به بیانی "رندانه" تعبیر کرده‌اند که نزدیکترین تعبیر به مفهوم باژگویی یا آیرونی است که ما در اینجا قصد پرداختن بدان را داریم. اما آیا طرز سخن

^۲ داریوش آشوری، عرفان و رندی در شعر حافظ، چ. سوم (تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۱)

تحریر محال

حافظ در شعرهایش "رندانه" است؟ رندانه برگرفته از "رندی" به چه معناست؟ می‌دانیم که واژه‌های "رند" و "رندی" بارها در غزل‌های حافظ به کار رفته است:

نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ
طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرده

حافظا می‌خور و رندی کن و خوش باش ولی
دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

یا در این بیت که فقط در یکی دو نسخه از غزلیات حافظ ثبت شده است:

شیوه‌ی رندی نه لایق بود طبعم را، ولی
چون در افتادم، چرا اندیشه‌ی دیگر کنم

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

اگرچه حافظ در یکی دوجا از سخن خود با صفت رندانه یاد می‌کند (پیشتر بدان خواهیم پرداخت)، اما مسئله این است که رندی به مفهوم نوعی رفتار اجتماعی یا منش فردی یکی از مضامین شعری حافظ است و نمی‌تواند بیانگر شیوه سخن او به معنای دقیق صناعی کلمه باشد. ما در اینجا، باژگویی (آیرونی) را، چنانکه در مقدمه اشاره رفت، در نامش "طرز سخن" حافظ به کار می‌بریم. بیان شعری خاص او - یا برای "طرز غزل" حافظانه:

آن که در طرز غزل نکته به حافظ آموخت

یار شیرین سخن نادره‌گفتار من است

باژگویی چیست و با مشتقاتی که از آن می‌توان به کارگرفت همچون "باژگویانه"، "باژگفت"، چه تفاوتی با تعبیر یادشده در توصیف بیان شعری حافظ دارد؟ باژگویی اگرچه نه با فقط یک تعریف، اما اصطلاحی پرسامد در مباحث نظری و ادبی است. تعریف آیرونی همچون مفهوم "رندی" آن هم در شعر حافظ آسان نیست؛ چرا که، از سویی با پیچیدگی خود مفهوم آیرونی و از سوی دیگر با تنوع تعاریف و مصادیق آن در متون نظری و بلاغی از یونان باستان تا زمان کنونی روبرویم. آنچه بر این مشکل می‌افزاید این است که این مفهوم نه در فرادش (سنت) فلسفی ایرانی پیشینه دارد و نه در سنت بلاغی و ادبی ما. در پاسخ به

پرسش آیرونی چیست دو تعریف کوتاه شده را از فرهنگنامه‌های معاصر واژگان ادبی به زبان فارسی در اینجا می‌آوریم: "آیرونی به معنای عام صنعتی است که نویسنده یا شاعر به واسطه‌ی آن معنایی مغایر با بیان ظاهری در نظر دارد."^۴ و در تعریفی دیگر "آیرونی بیانی ادبی است که در لحن آن نوعی دوگانگی وجود دارد چنانکه آنچه گفته شده یا دیده می‌شود از جنبه‌ای دیگر نامعقول یا نامفهوم است یا کاملاً متضاد و خلاف انتظار."^۵ برای شرح بیشتر اصطلاح آیرونی و نیز درباره انواع آن خواننده می‌تواند به همین دو منبع یادشده و نیز به فرهنگنامه‌های ادبی به زبان‌های دیگر رجوع کند.

حال اگر از تعاریف فرهنگنامه‌ای یا قاموسی بگذریم، با این پرسش پل دمان روبرو می‌شویم که آیا آیرونی اصلاً یک مفهوم است؟^۶ از مفهومی که مفهوم نیست یا در مفهوم بودن آن جای شک هست، چگونه می‌توان تعریفی به دست داد؟ آن هم تعریفی که با عقل جور در آید؟ آیرونی به لحاظ کارکرد، نفی "عقل سلیم" *common sense* و من حیث یک نگرش شک و تردید در ماهیت چیزهاست (رورتی).^۷ دمان که بازگویی

^۴ سیما داد، فرهنگ اصطلاحات ادبی (تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۸۵)

^۵ حسن انوشه (ویر.) فرهنگنامه ادبی فارسی (تهران، انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱)

^۶ Paul de Man: "The Concept of Irony" in *Aesthetic Ideology* (Minnesota University Press, 1996) 163-184

^۷ Richard Rorty, *Contingency, irony, and solidarity* (Cambridge press, 1989) 74

(آیرونی) به مفهوم کلاسیک را از رویکردی ساختارگشایانه بازتعریف می‌کند، خود در پاسخ پرسش خود می‌گوید که باژگویی یا آیرونی در سخن اما "آرایه‌ی آرایه‌ها" است،^۸ مجازی است در برگیرنده همه مجازها و استعاره‌ها و چرا چنین است؟ از نگاه او زبان در کنه خود باژتاب است و باژگویی آینه‌ی باژتاب دیگری است در برابر آینه زبان که تا بی‌نهایت هم‌دیگر را باز می‌تابانند. این نگرش ناظر به این اصل زبان‌شناختی است که زبان نظامی از نشانه‌هاست که ما با این نشانه‌ها جهان را به مفهوم در می‌آوریم، اما این مفهوم خود جهان نیست. چنین است که به تعیری دیگر باژگویی (آیرونی) اصلاً مجازی نامجاز است (هیلیس میلر).^۹ درباره آیرونی به مفهوم عام همچنین گفته‌اند که بدون آن زندگی جنگلی است بی‌پرنده (آنا تول فرانس). ما حتا در زندگی روزمره به مناسبت‌هایی نه همان چیزی را بر زبان می‌آوریم که منظورمان است. آیرونی به ویژه از نوع کلامی آن سخنی است شوخ که زیرکانه خود را آشکار می‌کند در حالیکه در ژرفا معنای جدی خود را پنهان می‌دارد (شلگل).^{۱۰} از نگاهی روش‌شناختی حتا گاه در یک منبع نظری درباره

^۸ پل دمان، منبع پیش گفته. از این نوشته‌ی پل دمان ترجمه خوبی به فارسی از محسن ملکی در دسترس نگارنده بوده در <https://www.academia.edu/40787124> که مترجم برای اصطلاح trope واژه مجاز را در برگردان فارسی به کار برده است. به دلایلی که در متن ذکر خواهد شد در اینجا آرایه را برای trope به کار برده‌ایم.

^۹ "The trope-no-trope of irony..." J. Hillis Miller in *Reading Narrative* (University of Oklahoma Press, 1998) 177

^{۱۰} Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments*, trans. Peter Firchow (University of Minnesota Press, 1971) fr. 108

آیرونی یا باژگویی به تعریفی واحد و همگون بر نمی‌خوریم. هر تلاشی برای تعریف این مفهوم و گونه‌هایش و با کاربست‌های مختلف آن در ادبیات، فلسفه و زبان نوشتار و گفتار، به تعبیری همچون چنگ زدن در مه است که هرگز نمی‌توان مستی از آن را به چنگ آورد.¹¹ پس این سخنی به گزاف نیست اگر بگوییم (و با وامی از حافظ) که به مفهوم در آوردن آیرونی همچون تحریر خیال دوست نقش زدن بر آب است.

آیرونی به ساده‌ترین و کوتاه‌ترین سخن، بر زبان آوردن چیزی است و مراد کردن چیزی دیگر خلاف آنچه بر زبان آمده است. این تعریف از زبان سخنور رومی کوین تیلین در سده نخست میلادی تاکنون همچنان به قوت خویش باقی است که در بیانی باژگویانه (آیرونیکی) کلمات نه آن را می‌گویند که در ظاهر مقصود گوینده است:

“aliud verbis significamus, aliud re sentimus”

این تعریف همچنان رسا و موجز برای بررسی شعر حافظ در چهارچوبی اصطلاح‌شناسی کافی به نظر می‌رسد. اما مشکل آنگاه آغاز می‌شود که نخواهیم فقط در سطح اصطلاح‌شناختی به آیرونی در شعر حافظ بپردازیم. باژگویی یا آیرونی از نگاهی زبان‌شناختی، تخالفی یا تنافری است میان دال از یک سو و مدلول از سویی دیگر در یک پاره‌ی سخن دارای معنا، اما این نیز هست که آیرونی از حد یک دال فراتر می‌رود.

¹¹ D. C. Muecke, *The Compass of Irony* (New York: Methuen, 1980) 3

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

آیرونی به مفهومی گسترده‌تر، گفتمانی است ناهمخوان با خود در برابر سخن یا گفتمانی که با خود همخوان (self identical) است.

پرسش‌هایی در اینجا پیش می‌آید از جمله اینکه، آیا باژگویی همان گفتن سخن به مجاز یا کنایه است؟ آیا هر اشاره یا تلمیح در سخن گونه‌ای آیرونی یا باژگویی است؟ به آن تعریف ساده و کهن برگردیم که آیرونی گفتن چیزی است و منظور داشتن چیزی دیگر. این تعریف برخلاف آنچه به نظر می‌رسد چندان جامع و مانع نیست، چراکه هرگونه فراگذشتن از معنای وضع شده لفظ به صورت استعاره و مجاز را نیز در بر می‌گیرد. پرسشی که در اینجا پیش می‌آید این است که آن "چیز دیگر" که آیرونی بیان می‌کند چگونه چیزی است؟ همه حرف و سخن بر سر این دیگریت آن "چیز دیگر" در سازوکار باژگویی یا آیرونی است. ازین دیگریت در گفتمان شعری حافظ چه تعریفی می‌توان به دست داد؟ این دیگریت همیشه فراگذشتن از معنای وضع شده لفظ نیست یا فقط چیزی را به نام چیز دیگری خواندن، چنانکه در استعاره.

اشاره‌ای در اینجا به پیشینه تاریخی این اصطلاح بایسته است. با رجوعی به این پیشینه، هر چند در حد اشاره‌ای کوتاه، این مفهوم وضوح معنایی بیشتری پیدا می‌کند هم در آن حال که پیچیده بودن آن بیشتر آشکار می‌شود. این پیچیدگی را می‌توان گفت ناشی از پیچیدگی نظراتی است که به ویژه از اواخر سده ی هجدهم تا عصر حاضر در باره این مفهوم ابراز شده است. گفتن ندارد که ما در این مقال نمی‌خواهیم وارد دامنه‌ی گسترده‌ی رویکردهای فلسفی به مفهوم آیرونی بشویم و تا آنجا به این

نظرات نزدیک می‌شویم که به ملازمات آیرونی همچون یک صناعت ادبی می‌پردازند و در شناخت کاربرست‌های ادبی آن ما را یاری می‌دهند.

به لحاظ اصل و ریشه واژه آیرونی برگرفته از واژه یونانی *ironia* است (در لاتین *eirōneía*). آیرن نام شخصیتی بود همیشه حاضر در کمدی‌های یونان باستان و اغلب از قشر بردگان که زیرکانه قصد و نیت خود را در جریان ماجرا بر زبان نمی‌آورد. در برابر او، شخصیتی دیگر و مخالف او نقش بازی می‌کرد به نام آلازون *alazon* که لافزن و گزافه می‌بود و هرچه را در سر داشت بر زبان می‌آورد. شیوه سخنگویی سقراط به روایت افلاطون را ملهم از شخصیت اولی آیرن در کمدی دانسته‌اند. در چشم‌اندازی تاریخی می‌توان گفت که مفهوم آیرونی با نام سقراط و گفتمان و روش فلسفی او گره خورده است. سقراط در مکالماتش وانمود می‌کند که نمی‌داند اما می‌داند: "آیرونی سقراطی" به معنای گونه‌ای "تجاهل العارف" و خود را به نادانستگی زدن در برابر حریف که در نهایت نادانستگی حریف را نسبت به یک موضوع آشکار می‌سازد. آیرونی سقراطی در واقع دانستن از راه ندانستن است (به تعبیر سورن کی‌یرکگور) یا به سخن دیگر، دانستن اینکه از یک مفهوم یا یک موضوع همین قدر می‌دانیم که نمی‌دانیم. همچنین می‌توان گفت که مفهوم *peripetie* در بوطیقای ارسطو آن‌گونه آیرونی است که امروز بدان آیرونی تقدیر یا سرنوشت گفته می‌شود. واژه‌ی *peripetie* در متن ارسطو به باژگونی اتفاقی و نابیوسیده بخت قهرمان اشاره دارد. این واژه در ترجمه‌های بوطیقا به فارسی به "تحول" (زرین کوب) و نیز "گردش وقایع" (افنان) و در متون اولیه‌ی ترجمه بوطیقا به عربی "اداره" ترجمه

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

شده است (ابوبشر متی) و می‌توان آن را از زبان حافظ "واژگونی بخت" هم نامید:

این قصه عجب شنو از بخت واژگون

ما را بکشت یار به انفاس عیسوی

معنای آیرونی را همچون هر مفهوم دیگری نمی‌توان فقط در معنای خاستگاهی آن (هنر نمایشی یونان باستان) خلاصه کرد. این مفهوم در فن بلاغت یونانی و سپس رومی در آثار سیسرون، کوین تیلیان... تحول معنایی پیدا کرد و در سیر اندیشه فلسفی در اروپا معنایی گسترده‌تر از معنای خاستگاهی خود پیدا نمود. گفتنی است که مفهوم یا اصطلاح آیرونی تا اوایل سده‌ی شانزدهم میلادی در ادب انگلیسی شناخته شده نبود و به کار نمی‌رفت.^{۱۲} پس نباید اسباب تعجب ما بشود که در متون بلاغی و بیانی فارسی به این مفهوم پرداخته نشده و در نتیجه معادلی دقیق برای آن نداریم. در خود اروپا و سال‌ها پس از بلاغیون یونانی و رومی از سده‌ی هجدهم و از اوایل سده نوزدهم با پیدایی جریان رمانتیسم آلمانی *Jena Romanticism*، به ویژه در نوشته‌های فردریش

12 J. A. Cuddon, *Dictionary of literary Terms and Literary Theory* (London: Penguin books, 1999) 428

شلگل^{۱۳} و برادرش ویلهلم شلگل و نیز کارل زولگر (سولگر، سولژر)^{۱۴} و نیز در نظرات کی‌یرکگورد بود که ابعاد فلسفی مفهوم آیرونی در کنار جنبه‌های ادبی آن طرح می‌شود و آیرونی نه فقط به صورت آرایه‌ای بلاغی که همچون وجهی از زیستن در جهان و وضعیتی از خود جهان به صورت موضوعی در ژرفش‌های ادبی و فلسفی درمی‌آید.^{۱۵} گفتنی است که هگل در کتاب زیباشناسی خود بر نظرات شلگل در باب آیرونی تاخته است و دریافت شلگل را از آیرونی برداشتی ناتاریخمند، نیست‌پندارانه و ابداعی از خود او می‌داند که دیگران درباره آن وراجی بسیار کرده‌اند. در برابر، کی‌یرکگورد نیز با همه وفاداریش به هگل درباره او به تعریض گفته است که هگل از آیرونی چیز چندانی نمی‌دانست و فقط حرف‌های تکراری زده است. کی‌یرکگور همچنین رمان شلگل به نام لوسیندا Lucinde را که به پیوست قطعات پراکنده تاملات فلسفی وی آمده، داستانی که باژگویانه مضامینی از تنکامگی را در قالب مفاهیمی فلسفی بیان می‌کند، اثری نازل خوانده که به زعم او آبروی عشق و عشاق را برده است.^{۱۶} بی‌آنکه بخواهیم به چند و چون این برخوردها پردازیم باید گفت که هر چهار فیلسوف، هگل، شلگل،

^{۱۳} Friedrich Schlegel (1772–1829) فردریش (فردریک) و برادرش ویلهلم شلگل August Wilhelm Schlegel (1767–1845). در این جستار از فردریش شلگل و آرای او سود برده‌ایم.

^{۱۴} Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819)

^{۱۵} در باره سیر تحول رویکردها به باژگویی نگاه کنید به شرحی مفصل در این منبع: Claire Colebrook, *Irony* (New York, Routledge, 2005)

^{۱۶} De Man: “The Concept of Irony”

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

سولجر و کی‌یرکگور در توسع معنای فلسفی و ادبی آیرونی سهم عمده‌ای داشته‌اند. ازین میان آرای فردریش شلگل به ویژه زمینه‌ای برای موضوع پژوهش‌ها و ژرف‌اندیشی‌های بیشتر در فلسفه و نظریه‌های ادبی و هنری معاصر از نقد نو تا ساختارگرا و پسا ساختارگرا را فراهم کرده است تا آنجا که رویکردهای پسا ساختارگرا را در فلسفه به طور کلی متأثر از رمانتیسم آلمانی و واکنشی باژگویانه و شوخ در برابر عجب و ایقان رویکردهای فلسفی مدرن دانسته‌اند.

از میان گونه‌های باژگویی (آیرونی) نخست به گونه‌ی کلامی آن verbal irony در شعر حافظ می‌پردازیم. برای این مفهوم در منابع بلاغی و بیانی گذشتگان معادلی دقیق نمی‌توان یافت، اما این بدان معنا نیست که در شعر و ادب فارسی این آرایه به کار نرفته و در مباحث بلاغی پیشینیان مصطلحاتی را نزدیک به مفهوم باژگویی (آیرونی) نمی‌توان یافت. باید گفت که در کتاب‌های بلاغت و صناعات کلامی به فارسی یا عربی به آیرونی در کلام جز به صورت نمودهایی محدود از آن، برخلاف مفاهیمی همچون مجاز و استعاره و تشبیه، پرداخته نشده است. همچنین باید گفت برخلاف رویکردهای گسترده‌ی فلسفی در غرب به آیرونی، این مفهوم هیچگاه موضوع تامل و اندیشیدن در فرادش فلسفه ایرانی نبوده است. به تازگی است که می‌بینیم در قالب پژوهش‌های دانشگاهی مفهوم آیرونی در نظر آمده و تعاریفی از آن به دست داده شده

است.^{۱۷} در این پژوهش‌ها به ویژه سعی شده برابرنهادی برای آبرونی از مصطلحات بلاغی فارسی به دست داده شود و همچنین کاربست آن در متونی از ادب کهن در آثار شمس، سعدی، ناصر خسرو... و از ادب معاصر در آثار پروین اعتصامی، اخوان، شاملو... بررسی گردد.

از رویکردی اصطلاح‌شناختی مشکل بتوان برابرنهادی را برای آبرونی در تطبیق بلاغت فارسی با بلاغت غربی یافت. پایه‌های نظری متفاوت و مشکل ترجمه متون یونانی از سریانی به عربی و سپس به فارسی باعث شده که مفاهیم و اصطلاحات در برگردان عربی یا فارسی اغلب همپوشی کامل با اصل یونانی نداشته باشند. در این ناهمپوشی اختلاف فرهنگ یونانی با فرهنگ نخستین مترجمان آثار فلاسفه یونانی به عربی ناگزیر نقش داشته است. خورخه لویس بورخس در داستانی می‌گوید ابن رشد تصویری از تئاتر و نمایش یونانی نداشت و ازین رو معنای "میتوس" را در بوطیقای ارسطو به درستی درک نمی‌کرد.^{۱۸} چنین است که می‌بینیم حتی در آثار جرجانی با نوآوری‌های ژرف‌بینانه‌اش مفهوم

^{۱۷} سه نمونه از این پژوهش‌ها در زمینه شعر حافظ که در دسترس نگارنده بوده است: حافظ حاتمی، "زاهد عالی مقام (صنعت تهکم در شعر حافظ)" فصلنامه پژوهشهای

ادبی و بلاغی، پاییز ۱۳۶۹ (۱۰۱-۹۱)

شمس الحاجیه اردلانی "جلوه‌های آبرونی در شعر حافظ"، (پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و

بلاغت، بهار و تابستان ۱۳۹۵) ۱۸۸-۱۷۱

احمد ذاکری، "بررسی استعاره‌ی تهکمیه در غزلیات حافظ"، (پژوهشنامه‌ی نقد ادبی

و بلاغت، پاییز و زمستان ۱۳۹۵) ۷۲-۶۱

^{۱۸} به این موضوع به تفصیل در جستاری با سرنام "مشکل ابن رشد" (در کتابی در دست انتشار) پرداخته‌ام.

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

"نظم" فقط در بعد نحوی و معناشناختی کلام و در واحد جمله بررسی شده است، در حالیکه ارسطو در بوطیقا نظم را همچون مفهومی صناعی و در واحدی بزرگتر از جمله، در شکل روایی تراژدی و در وحدت کل اثر دخیل می‌دانست.^{۱۹} از اینروست که برای مثال از مصطلحات امروز نقد ادبی در زبان‌های اروپایی، در برابر اصطلاح trope مفهومی کلی و در برگزیده انواع مجازها، تشبیهات، استعارات و نیز اغراق‌های شاعرانه ما برابر نهاد دقیقی در فارسی نداریم.^{۲۰} این آرایه به معنای هرگونه مجاز (فراگذشتن لفظ از معنای وضع شده آن) است که آیرونی یا باژگویی یکی از نمودهای آن به شمار می‌آید، مثلاً این اغراق شاعرانه در این بیت حافظ را می‌توان گونه‌ای باژگویی دانست:

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت

غلام حافظ خوش لهجه‌ی خوش‌آوازم

پیشینه تاریخی مفهوم آیرونی در نقد و نظر اروپایی به سختی کار پژوهشگران در یافتن معادلی برای در زبان فارسی طبعاً افزوده است و

^{۱۹} به این موضوع در جستار مفصل "مشکل ابن رشد" پرداخته‌ام.
^{۲۰} ظاهراً واژه مجاز در ادب جاهلی عرب به همین معنای فراگیر trope به کار می‌رفته، اما بعدها به گونه‌های مختلف تخفیف و تخصیص یافته و از مقوله استعاره جدا شده است.

در این زمینه بر کار آنها ایراداتی نیز گرفته شده است.^{۲۱} با این حال و به رغم ایرادات گرفته شده ارزش اصطلاح‌شناختی کار این پژوهشگران را نمی‌توان نادیده گرفت. مشکل این است که آیرونی در خود بلاغت کلاسیک و جدید غرب نیز به لحاظ در هم آمیختگی گونه‌های مختلف آن مفهومی چند وجهی است که به دست دادن تعریفی جامع و مانع از آن را مشکل می‌سازد. برای نمونه می‌توان گفت ادیب اثر سوفکل هم آیرونی نمایشی (دراماتیک) است هم آیرونی تراژیک و نیز آیرونی تقدیر cosmic irony یا آیرونی سرنوشت که همه‌ی این گونه‌ها را می‌توان در مقوله‌ی آیرونی وضعی یا ساختاری structural جای داد. سوگنامه رستم و سهراب را نیز در عین حال که آیرونی تراژیک است، می‌توان در مقوله آیرونی وضعیت situational irony یا آیرونی سرنوشت نیز گنجانند.

نبود پیشینه‌ای ازین مفهوم در زمینه مباحث بلاغی دلیل نبود کاربست صناعت آیرونی در ادب فارسی نیست و می‌توان با این سخن موافق بود که "نبود یک اصطلاح در زمینه ای خاص، کاربرد و مصادیق آن را نفی نمی‌کند."^{۲۲} در پژوهش‌های فارسی به این معادل‌ها برای واژه آیرونی برمی‌خوریم: کنایه یا تعریض، طنز، ایهام محتمل الضدین، مجاز با علاقه‌ی تضاد، اسلوب الحکیم (گونه‌ی آیرونی سقراطی)، مدح شبیه به ذم. و برعکس، استعاره تهکمییه یا استعاره عنادیه و هزل و هجو و

^{۲۱} سیما رحمانی فر، روح الله هادی، "نقد پژوهش‌های آیرونی‌شناسی (ناهمخوانی نمونه‌های فارسی اصلی آیرونی در بلاغت غربی)" (فصلنامه علمی پژوهشی نقد

ادبی، زمستان ۱۳۹۴) ۱۹۳-۱۷۱

^{۲۲} همان

همچنین وارونه‌سازی، رندانه و رند معنایی، گفتار ناسازگونه و حتا "نعل وارونه" ترکیب نارسا و نازایابی که در هیچ بافتگان (کانتکست) جدی نمی‌توان آن را به کار برد!^{۲۳} مشکل این است و در بعضی از این پژوهش‌ها بر آن تاکید شده که، هر کدام از این برابرنهاده‌ها بخشی از معنای آیرونی را می‌رسانند، اما هیچ یک نمی‌توانند یک جا با شمول گسترده معنایی آیرونی در نقد و نظر غربی در زبان فارسی همخوانی داشته باشند. در اینجا باید به برابرنهاد رندی در برابر آیرونی اشاره‌ای بکنیم که سال‌ها پیش باقر پرهام در ترجمه متنی از ژان وال^{۲۴} درباره سورن کی‌یرکگور آن را به کار برده است.

واژه آیرونی از مصطلحات خاص اندیشه کی‌یرکگور است و کتاب مفهوم آیرونی او از منابع کلاسیک آیرونی‌شناسی به شمار می‌آید. تا آنجا که رندی به وجهی از هستی یا تجربه‌ای هستیانه در اندیشه این فیلسوف برمی‌گردد، می‌توان گفت برابرنهادی به جا و رساست، اما چنانکه اشاره شد، رندی یکی از مضامین در شعر حافظ است نه بیانگر طرز سخن او. رندی به معنای گونه‌ای سلوک در تضاد با زهد و سلوک زاهدانه، یا رفتاری خلاف روال و عرف پذیرفته شده در جامعه ما را به چیزی بیرون از شعریت شعر حافظ احاله می‌دهد.

^{۲۳} این برابر نهاده به نقل از سیماداد: فرهنگ اصطلاحات ادبی، زیر مدخل "آیرونی" بر ساخته‌ی سیروس شمیساست در کتاب او کلیات سبک‌شناسی. اما در کتاب ارجاع داده شده یافت نشد.

^{۲۴} ژان وال، اندیشه هستی، ترجمه‌ی باقر پرهام (طهوری، چاپ دوم، ۱۳۵۷)

از پر بسامدترین برابر نهاده‌های آبرونی در فارسی واژه طنز است و گاه حتا واژه‌ی کم‌دی را نیز به کار برده‌اند. به یاد بیاوریم این گفته شلگل را که آبرونی اما لطیفه‌گویی نیست، موضوعی جدی است (نقل به مضمون). اگر طنز را معادلی برای satire در نظر بگیریم، باید گفت اگر چه میان این دو مفهوم رابطه‌ای هست، اما نمی‌توان این رابطه را نوعی رابطه‌ی عموم و خصوص دانست؛ چراکه، نه هر طنزی باژگویی است و نه هر باژگویی طنزآمیز. آبرونی یا سخن باژگویانه همیشه القای طنز نمی‌کند و گاه می‌شود که سخنی است در بیان سوگ و اندوه و حتا در القای طنز خنده‌ای را که برمی‌انگیزد خنده‌ای است از سر درد؛ زهرخند است. سخن طنزآمیز همیشه نگاه به دیگری دارد، در حالیکه سخن باژگویانه به خود گوینده سخن بر می‌گردد، سخنی به خود وانگرنده -self-reflective است. طنز همواره ناظر بر به هم ریختگی وضعیتی از زندگی است که گریز ناپذیر نیست، در حالیکه آبرونی با بی‌معنایی absurdity ناگزیر امور یا به تعبیر حافظ با "هیچ بر هیچ کار جهان" سروکار دارد:^{۲۰}

جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است

هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق

^{۲۰} با نگاهی به:

D. C. Muecke, *The Compass of Irony* (London: Routledge, 2020) 27

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

ازین روست که آیرونی یا باژگویی را نمی‌توان فقط در صنعتی از سخن یا یک ژانر (طنز) خلاصه کرد. آیرونی در فرادش فلسفه غرب بر وجهی از هستی یا نوعی جهان‌نگری یا گونه‌ای مشرب فکری نیز دلالت می‌کند. آیرونی یا باژگویی همچنین مفهومی است که به سرشت متن ادبی برمی‌گردد و نمی‌تواند طنز باشد. چنین است که می‌بینیم برابرنهاد طنز برای آیرونی مثلاً در ترجمه‌ای از لوکاچ متن را در فارسی مبهم و نارسا کرده است.^{۲۶} باژگویی یا آیرونی همچون یک شیوه بازنمایی یا محاکات، از رویکرد لوکاچ، کل مقوله ادب داستانی را در برمی‌گیرد که جهانی مفهوم و برساخته‌ای از کلمات را در برابر واقعیت جهان ارگانیک بیرونی می‌گذارد. نسبت این دو جهان همیشه طنزآمیز نیست.

اقتضای سخن آیرونیک (باژگویی کلامی) سربستگی و پوشیدگی پیام آن است، یا به تعریفی دیگر، ساختاری در سخن است که پیام خود را به تعلیق می‌اندازد. باژگویی با آشکارگویی هجو و هزل نیز مناسبتی ندارد. این دو بیت هزل‌آمیز حافظ مثلاً را نمی‌توان دارای بیانی باژگویانه یا آیرونیک دانست:

شیخم (ناصرح) به طنز گفت حرام است می‌مخور

گفتم به چشم گوش به هر خر نمی‌کنم

^{۲۶} نگاه کنید به گئورگ لوکاچ، نظریه رمان، ترجمه ی حسن مرتضوی (آشیان،

یا این بیت را:

صوفی شهر بین که چون لقمه‌ی شبیه می خورد

پاردُمَش دراز باد آن حیوانِ خوش علف

درباره برابرنهادهای کنایه و ایهام به کوتاه سخن می‌توان گفت که ایهام به معنای سخن دوپهلوی از یکسو با اصطلاح ambiguity بیشتر سازگاری دارد تا با بازگویی (آیرونی). لازمه‌ی هم ایهام (معنی غیر ظاهر آن) و کنایه (معنای دور آن) را سخنگو آگاهانه در نظر دارد و مخاطب نیز بی هیچ درنگ و تعلیقی این معناهای دومین را از معنای نخستین الفاظ دریافت می‌کند، در آیرونی اما به ویژه در آیرونی کلامی (بازگویی) چنین نیست، معنای دیگر گاه از اختیار و حیطه‌ی آگاهی خود گوینده نیز بیرون است و فرآیند دریافت آن نیز با درنگ و تعلیق همراه خواهد بود. بازگویی کلامی به صورت پیچیده و پرداخته آن لحظه‌ای از درنگش یا اپوکه "epoche" را در متن پیش می‌آورد که در این لحظه گاه می‌شود، و به ویژه در شعر حافظ، که معنای به تعلیق افکنده شده از زنجیره‌ی همزمانی synchronic کلمات در نهایت هیچ تعیینی را در بعد درزمانی diachronic زبان و در قالب معنایی "مقدر" به خود نمی‌پذیرد.

در اینجا باید به استعاره‌ی تهکمی‌ه یا عنادیه اشاره‌ای بکنیم که در پژوهش‌های اخیر با استناد به منابع بیانی گذشتگان آن را نزدیکترین

اصطلاح به آیرونی کلامی دانسته و به شرح مصادیق آن در غزلیات حافظ پرداخته‌اند. از آنجاکه رویکرد منابع کلاسیک در مباحث بیانی و بلاغی تنها معطوف به لفظ و کاربست مجازی آن در سخن معطوف بوده، در آنها تنها می‌توان به تعریف باژگویی آیرونی کلامی آن هم در ساده‌ترین شکل آن در قالب استعاره عنادیه یا تهکمی (در برابر استعاره‌ی وفاقیه)^{۲۷} برخورد. تهکم از ریشه همکم به معنای فسوس و ریشخند و طعن... است که آن را "نزاهت" نیز خوانده‌اند. در کتاب انوارالبلاغه (نوشته شده در قرن یازدهم هجری) این استعاره را در کنار استعاره‌ی تملیحیه (طنز آمیز) زیر استعاره عنادیه طبقه‌بندی کرده است: "و از جمله‌ی استعاره عنادیه است استعاره‌ی تهکمی و تملیحیه. و آن این است که استعاره لفظ ضدی از برای ضدی دیگر یا نقیضی از برای نقیضی دیگر بشود به سبب تنزیل تضاد با تناقض به منزله‌ی تناسب از باب تهکم و تملیح یعنی نمکین نمودن کلام."^{۲۸}

در این منبع و در دیگر منابع هم مثالی را که برای استعاره تهکمی آورده‌اند آیه‌ای از قرآن است که در آن خداوند کسانی را به عذابی سخت "بشارت" می‌دهد: *فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ*؛ یا این آیه: "فاهدوهم الی صراط الجحیم" (آنان را به آتش سوزان جهنم راهنمایی کن!) و این آیات را نمونه‌ای از استعاره تهکمی دانسته‌اند که در آنها "بشارت" و "هدایت" نه به معنای مثبت کلمه، بلکه به معنای منفی و به قصد طعن و تسخر به کار

^{۲۷} استعاره‌ای که اجماع معنای طرفین در لفظ ممکن باشد: استعاره نور برای هدایت
^{۲۸} محمد هادی بن محمد صالح مازندرانی، *انوار البلاغه*، به کوشش محمد علی غلامی‌نژاد (نشر قبله، ۱۳۷۶) ۲۸۶

رفته‌اند. اما در هر دو آیه از قرآن اگرچه معنایی از طعن هست، اما استعاره‌ای با ساختار شباهت در آن در کار نیست، مگر اینکه هر نوع عدول کلمه از معنای وضعی کلمه و از جمله فعل را استعاره تلقی کنیم. باژگویی در این دو آیه در یک واحد معنایی (یک جمله کامل امری) اتفاق افتاده است و نه در قالب یک کلمه، بدین گونه که واژه‌ی "بشارت" و "هدایت" در برابر "عذاب الیم" و آتش سوزان جهنم آمده‌اند و در این برابرنهادگی پیامی باژگویانه را می‌رسانند. واژه‌ی بشارت و هدایت بر مدلولی در بافتگان این دو آیه دلالت دارند که به خودی خود و در بافتگانی دیگر چنین دلالتی را ندارند: بشارت به معنای خبر خوش و مژده معنای انداز و ترسانیدن و هشدار نمی‌دهد و هدایت به معنای وضع شده آن راهنمایی به مقصد نیکوست نه آتش جهنم. می‌توان صناعت به کار رفته در این آیه را مجاز با علاقه تضاد بدانیم، چرا که اطلاق استعاره تهکیمیه به آن لازم می‌آورد که بگوییم "قدما، تضاد صد درصد و کاملاً معکوس را جزو شباهت محسوب می‌داشته‌اند."^{۲۹}

در قرآن اگر از حد لفظ و آرایه‌های آن بگذریم، در ساختاری روایی آبرونی سرنوشت یا تقدیر cosmic را در قصه یوسف و سرنوشت او می‌توان دید که به رغم کید و بدخواهی برادرانش از قعر چاه به عزیزی مصر می‌رسد، چنانکه حافظ نیز بر این بازی سرنوشت چنین اشاره دارد:

^{۲۹} سیروس شمیسا، بیان (فردوس، ۱۳۷۰)، ۴۹

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

عزیزِ مصر به رِغمِ برادرانِ غیور

ز قعرچاه برآمد به اوج ماه رسید

و "کلبه احزان" پدرش در دیدار دوباره با او، به تقدیر الهی، "گلستان" می‌گردد.^{۳۰} اندک شمار تہکمات قرآنی در مقایسه با بسیاری تحکاماتش موضوعی است که پرداختن بدان از حوصله این مقال بیرون است. نکته مهم این است که اساس آیرونی یا باژگویی نه بر استعار که بر اختفاست، و برخلاف استعاره چیزها را بر اساس همانندی حسی یا عقلی توصیف نمی‌کند، بلکه بیانی از یک نگرش یا موضع نسبت امری هستیانه یا اجتماعی است؛ سوی‌مند است و متضمن گونه‌ای داوری است:

یاران همه ترک می پرستی کردند

جز محتسب شهر که بی می مست است

(منسوب به شاه شجاع ممدوح حافظ)

^{۳۰} با نگاهی به این منبع:

Mir, Mustansir, Irony in the Qur'an: A Study of the Story of Joseph, Issa J. Boullata, ed. *Literary Structures of Religious Meaning in The Qur'an*. Curzon Studies in The Qur'an (Richmond, Surrey, UK: Curzon, 2000. 173-1187, Chapter 8) .

همین مضمون را به بیانی باژگویانه در این بیت حافظ نیز می‌بینیم:

ای دل طریقِ رندی از محتسب بیاموز

مست است و در حقِ او کس این گمان ندارد

برای مفاهیمی همچون آیرونی با نظر به آنچه گفته شد ما نمی‌توانیم لزوماً برابرنهادی را از سنت بلاغی فارسی یا عربی به کار ببریم. چنانکه مثلاً نمی‌توان برای واژه *mimesis* واژه‌ی "تخیل" را گذاشت حتا اگر ابن سینا آن را مترادف با محاکات به کار برده باشد.^{۳۱} و چرا نباید مثلاً "تمثل" را به جای تخیل به کار برد؟ تخیل، به معنای به خیال افکندن یا خیال‌انگیزی، کارکردی از مایمیسیس است نه سازو کار آن. واژه محاکات اگر چه در زبان نقد معاصر واژه‌ای جا افتاده است، اما ما همچنین برابر واژه‌ی یونانی مایمیسیس واژه‌ی فارسی "بازنمایی" را به کار می‌بریم که رساتر و حتا به لحاظ ریشه‌شناختی فعل "نمودن" نیز به اصل یونانی نزدیک است.^{۳۲} بر این اساس واژه‌ی باژگویی را به قیاس واژه‌ی "فاش‌گویی" در برابر آیرونی می‌گذاریم. واژه‌ی "باژ" صورت

^{۳۱} پیشنهادی از شفیع کدکنی است.

^{۳۲} همچنانکه واژه‌ی *representation* در زبان نقد و نظر انگلیسی رساننده همین معناست.

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

دیگری از واژ پیشوندی به معنای قلب، عکس و دیگرگونی است با این پیشینه در زبان فارسی مثلاً در این بیت از مسعود سعد:

چون طبع جهان باژگونه بود

کردار همه باژگون فتاد

یا در خود حافظ:

مجوی عیش خوش از دور باژگون سپهر
که صاف این سر خم جمله دُردی آمیز است

باژنه همچون پیشوند که همچون اسم به معنای نیایشی زمزمه‌وار و پنهانی در ادبیات آیین زرتشی به کار رفته و در شاهنامه نیز به همین معنا آمده است:

ابا باژ با کردگار جهان

بدو بر کنیم آفرین نهران

شاید گفته شود که مفهوم-واژه‌هایی همچون "آیرونی" که خاستگاهی در فرهنگ اروپایی از یونان باستان تا عصر حاضر دارند، به فارسی برگرداندنی نیستند. این برداشت را و برداشت‌هایی از این نوع را باید ناشی از باور به تقدسی و رای مادیت زبان، برای "نص" دانست که هیچ برگردانی را از آن به زبانی دیگر بر نمی‌تابد. روشن است که مفهومی پیچیده، تاریخمند (تحول یافته) همچون آیرونی در زبان‌های اروپایی را نمی‌توان عین به عین (واژه در برابر واژه) به فارسی برگرداند، همچنانکه برای واژه یا مفهوم "رندی" در زبان فارسی و به ویژه در شعر حافظ نیز مترجمان برابرنهادی عین به عین و واحد در زبان‌های اروپایی نمی‌توانند یافت. شایگان در برابر مفهوم رندی با مسامحه اصطلاح *libertin* *inspire* را پیشنهاد می‌دهد هم در آن حال که به نارسا بودن آن در برابر رندی اذعان دارد، "... این واژه به قول ژاک مارتین چنان با 'اسناد اشرافیت متافیزیک' ما عجین است که نمی‌توان آن را به زبان دیگری ترجمه کرد."^{۳۳}

این آموزه‌ی سوسور را به یاد آوریم که واژه‌ها در انتقال (ترجمه) از زبانی به زبان دیگر خود را با ویژگی‌های معناشناختی و حتا آوا شناختی زبان گیرنده (زبان مقصد) سازگار می‌کنند. پس عجیب و نادرست نیست اگر در فارسی ملت (در اصل به معنای مذهب) به جای "ناسیون" نشسته باشد و سیاست (در اصل به معنای تنبیه) به جای پولیتیک. در روند سازگاری یاد شده گاه یک مفهوم در قالب یک واژه در یک زبان خود را در خوشه‌ای از واژه‌ها در زبان مقصد آشکار می‌سازد که هر کدام

^{۳۳} داریوش شایگان، پنج اقلیم حضور (فرهنگ معاصر، ۱۳۹۳) ۱۳۶

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

رساننده‌ی معنایی از معناهای واژه در زبان مبدا هستند. چنین است که برابر نهاد بازگویی را نمی‌توان در هر زمینه‌ای به جای آیرونی به کار برد. ما همیشه می‌توانیم در مترادف با آن آیرونی را نیز همچون یک وام واژه در مباحث نقد و نظریه ادبی به کار گیریم همچنانکه واژه‌های کم‌دی و تراژدی یا رمان و رمانتیسیم را امروز به کار می‌بریم. زبانها از همدیگر واژه‌ها را به وام می‌گیرند همچنانکه زبان‌های مدرن اروپایی واژه‌ی آیرونی را از زبان یونانی به وام گرفته‌اند و بر آن معناهایی افزون بر اصل سوار کرده‌اند.

آیرونی را همچون صنعتی کلامی یا آرایه‌ی سخن نه تنها در متون کهن و کلاسیک بلکه در متون ادبی مدرن و پسامدرن نیز می‌توان یافت و بر این باید افزود کاربست این آرایه را که در زبان گفتاری روزمره رایج است. تراژدی ادیب گونه‌ای آیرونی در بافتاری روایی (آیرونی سرنوشت یا موقعیت) است و در کتاب مقدس آیرونی را به صورت بازگویی کلامی می‌توان از انجیل مرقس مثال آورد در شرح به صلیب کشیدن عیسی ناصری:

"... تاجی از خاربافته بر سرش گذاردند و او را سلام کردن گرفتند که سلام ای پادشاه یهود!"^{۳۴}

و در پی این سلام بازگویانه است که بر سر عیسا می‌زنند و آب دهان بر او می‌اندازند. در ادبیات کهن فارسی سوگنامه رستم و سهراب را نمونه‌ای حماسی از گونه بازگویی یا آیرونی تقدیر (موقعیت) می‌توان خواند. ما

^{۳۴} مرقس، باب پانزدهم، ۱۸-۱۷

مخاطبان این دو اثر، تراژدی ادیب شهریار و سوگنامه‌ی رستم و سهراب واقعیت‌هایی را در پس زمینه کنش قهرمانان ماجرا می‌دانیم که خود آنها از آن بی‌خبرند و این اساس درک ما از موقعیت تراژیک - آیرونیک آنهاست. آیرونی موقعیت را همچنین می‌توان به خود تاریخ هم سرایت داد به صورت وارون آمد رخدادها، یا همان طنز یا ریش‌خند تاریخ cosmic irony که گاه به صورت سوگناک (تراژیک) tragic irony نیز رخ می‌نماید مصداق این بیت انوری:

هزار نقش برآرد زمانه و نبود

یکی چنانکه در آیینی تصور ماست

این گونه‌ی آیرونی را می‌توان به تقدیری تلخ یا واژگونی بخت تاریخی تعبیر کرد. تاریخ ایران و به ویژه در دوران معاصر ازین لحظات باژگونی بخت و خلاف آمد حادثات کم نداشته است. تاریخنگاری در روزگار مدرن نیز مصون از باژگویی (آیرونی) نیست. تاریخنگاری امروز (مدرن)، به تعبیر هایدن وایت در گذشته به معنایی را جستجو می‌کند که خود گذشته آن را بر زبان نمی‌آورد. گذشته در این تاریخنگاری همواره فراتر از آنچه می‌گوید معنا می‌دهد.^{۳۵}

³⁵ Hayden White, *Metahistory* (John Hopkins University Press, 1973)375

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

آیرونی را در آثار نویسندگان و شاعران مدرن از کافکا تا جویس و توماس مان واز سوییفت تا اورول و بورخس می‌توان دید. سیاهه‌ی نام نویسندگان آیرونیست یا آنها که می‌توان رد و نشانی ازین شگرد ادبی در آثارشان یافت بس دراز است. این سطرها را به ویژه از باژگویی کلامی در شعر کوتاهی از الیوت (برادر زاده نانسی) در اینجا می‌آوریم:

Miss Nancy Ellicott smoked

And danced all the modern dances;

And her aunts were not quite sure how they felt about it,

But they knew that it was modern

میس نانسی الیکوت سیگار کشید

و رقصید همه رقص‌های مدرن را

و عمه‌هایش خیلی مطمئن نبودند که چه احساسی درباره آن دارند

اما می‌دانستند که مدرن است

سطر باژگویانه آخر در این شعر بیان ریشخندآمیزی است از حیرت عمه‌های سنتی (پاک دین) دوشیزه الیکوت از دیدن حرکات مدرن روز برادرزاده‌ی جوان و پرنرژی خود؛ رویارویی جهانی سپری شده با

تحریر محال

جهانی هم اکنون و حاضر. یا این بند از منظومه‌ی "سرزمین هرز" که
الیوت با تقابلی از پیشگویی به مفهوم کهن با فالگیری در زمانه مدرن
بیانی باژگویانه (آیرونیک) از وضعیت مدرن به دست می‌دهد:

Madame Sosotris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations

مادام سوساستریس پیشگوی شهیر
سرمای سختی خورده بود، با این همه او را
بادستی ورق شریر، فرزانه‌ترین زن اروپا
می‌دانند. گفت، هان!
این ورق تست ملاح مغروق فنیقی

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

(آنها مرواریدهایی است که چشمان او بود، نگاه کن!)^{۳۶}

این بلادونا است، بانوی صخره‌ها

بانوی موقعیت‌ها

...

اوراق تاروت که در مصر باستان برای پیشگویی طغیان نیل به کار می‌رفت به "دستی ورق شریر" در دست زن فالگیری در عصر حاضر بدل شده و در واقع به ابتذال کشیده شده است.

در اینجا از ادبیات معاصر ایران نیز نمونه‌هایی بیاوریم، به ویژه از گونه پیچیده و نا آشکار باژگویی. نخست در شعری از فروغ فرخزاد که با این سطرها آغاز می‌شود:

فاتح شدم

خود را به ثبت رساندم

...

ما جمله‌ی "خود را به ثبت رساندم" را می‌خوانیم اما درجا می‌فهمیم که مقصود شاعر نه همان است که می‌گوید. این سطر شعری بی هیچ آرایه‌ی کلامی با لحنی طنز آمیز نمونه‌ای از باژگویی و گونه‌ی نا آشکار آن

^{۳۶} از ترجمه‌ی به‌یادماندنی بهمن شعله‌ور

تحریر محال

است. در تاکید بر مدعای این سطر در خلال سطرهایی که به دنبال آن می‌آید، هرچه شاعر بر مستندات زندگی نامه‌ای خود می‌افزاید، سطر یاد شده از معنای لفظی خود بیشتر تهی می‌شود:

خود را به نامی، در یک شناسنامه، مزین کردم

و هستیم به یک شماره مشخص شد

پس زنده‌باد ۶۷۸ صادره از بخش ۵ ساکن تهران

...

فتحی در واقع اتفاق نیفتاده است. شاعر با ثبت نام خود در یک شناسنامه هویت خود را احراز نکرده، بلکه بر بی‌هویتی یا هویت گم شده خویش انگشت می‌گذارد.

نمونه‌ای از بازگویی پیچیده و نا آشکار را در این سطر از شعر رویایی در سوگ مادر می‌خوانیم:

مادر که می‌میرد دیگر نمی‌میرد

در این جمله مرکب نه طنزی هست و نه سخن به مجاز یا استعاره گراییده است، اما ما را با این پرسش روبرو می‌سازد که این چگونه مرگی

است که آغاز زندگی دوباره است؟ می‌توان آن را به نثر ساده چنین بازنویسی کرد: وقتی که مادر می‌میرد دیگر نخواهد مرد. اما در این جمله بند clause پیرو بند پایه را نفی می‌کند؛ بدین معنا که بندها در این جمله مرکب در بعدی دستوری به هم پیوسته‌اند، اما در بعدی معنانشناختی ناپیوسته و با هم در تناقض‌اند. در اینجا باژگویی نه در کلمه که در نحو جمله و به صورت یک گسل نحوی anacoluthon اتفاق افتاده است و به ویژه با کوتاه شدن قید (وقتی که یا زمانی که به صورت "که") این ویژگی برجسته شده است. نحو پاره‌ی نخست جمله انتظاری را برمی‌انگیزد که پاره دوم آن بدان پاسخ نمی‌گوید و معنایی را خلاف انتظار ما می‌رساند. این جمله مرکب اگر چه از واقعیتی خبر می‌دهد، اما احتمال صدق و کذب را از خود پیشاپیش سلب می‌کند تا به صورتی جمله‌ای گزاردی^{۳۷} یا اجرایی (انجام‌گر)^{۳۸} performative یا به اصطلاح قدما "انشایی" درآید. با این صورت منطق‌گریز سخنی ناهمخوان با خود و باژگویانه است که با خبر مرگ مادر پایان نمی‌گیرد، بلکه به معنای دیگری از مرگ مادر گشوده می‌شود... از یک روی از مرگ مادر خبر می‌دهد، اما از روی دیگر، این مرگ را گویی که برای همیشه به تعلیق یا به تاخیر می‌اندازد.

در چشم‌اندازی گسترده‌تر می‌توان گفت ملت‌ها هرچه با سابقه‌تر به لحاظ تاریخی در دوران‌های خوف و بی‌پناهی به جای اینکه یکسره لال شوند،

^{۳۷} گزاردی از مصدر گزاردن با نگاهی به این بیت حافظ: حافظ اگرچه در سخن خازن گنج حکمت است/ از غم روزگار دون طبع سخن‌گزار کو
^{۳۸} داریوش آشوری، فرهنگ اصطلاحات علوم انسانی

به باژگویی روی می‌آورند. عرصه کارکرد باژگویی تنها در متون نوشتاری ادبی نیست. در زبان نوشتاری غیر ادبی نیز و زبان گفتار روزمره فراوان به کار بست این آرایه برمی‌خوریم. این گفته از شاهرخ مسکوب در روزنوشت‌هایش با خصلتی باژگویانه از نثری سردستی و یادداشت‌گونه به شعر نزدیک می‌شود: "آن وقت‌ها وقت دیگری بود." ^{۳۹} در جایی دیگر اگرچه با لحنی اندوهبار و جدی، اما جمله‌ای که بر قلمش رفته، سخنی باژگویانه است و از گونه رادیکال یا خودکاهانه باژگویی (radical irony)، آنجا که می‌گوید، "... تقریباً همه‌ی ما کمابیش پنیوزیم." ^{۴۰} او با به کار بردن ضمیر "ما" خود را نیز مشمول حکم خود کرده است. در محاوره‌ای روزمره گاهی به کسی می‌گوییم، "خوش آمدید!" که استقبال ما را از حضور و آمدن او بیان می‌کند. اما همین عبارت را در بافتگانی دیگر خطاب به کس دیگر به کار می‌گیریم و می‌گوییم، "خوش آمدید!" که بیانی از ناخوشنودی ما از ادامه حضور یک شخص و برای خلاص شدن از دست اوست. اشاره‌ای در اینجا ضروری است. باژگویی به‌ویژه در زبان گفتاری روزمره مشروط به بافتگان (کانتکست) سخن است. بافتگان (کانتکست) فقط به معنای سیاق کلام نیست، چنانکه به کار می‌برند. بافتگان نه فقط به سیاق (چینش) کلام برمی‌گردد، بلکه ناظر بر شرایط و موقعیت صدور سخن و نیز دریافت آن است. شبی را تصور کنید در سالهای سیاه دهی شصت و بمباران‌ها که پس از آژیر سبز (نشانه‌ی

^{۳۹} شاهرخ مسکوب، روزها در راه، ج دوم (خاوران، ۲۰۱۱) ۴۲۷

^{۴۰} همان منبع، ۵۴۹

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

پایان یک دور بمباران) دوستی به شما تلفن می‌زند و از حالتان می‌پرسد
و شما در پاسخ او فقط می‌گویید:

– حال من بهتر از این نمی‌شود!

مثال دیگری را از کاربست آیرونی در یکی از مناسبت‌های اندوه بار
همان سال‌ها از زندگی واقعی ذکر کنیم. در مراسم ترحیم بهرام صادقی،
هوشنگ گلشیری به پشت تریبون می‌رود و خطابه‌ای را در سوگ رفیق
قدیمی و همکار نویسنده خود با این جمله صریح و با صدای بلند
می‌آغازد:

"خانم‌ها، آقایان، بهرام صادقی نمرده است!"

بهرام صادقی اما مرده بود و نابهنگام و زود مرده بود. شنیدن این جمله
از زبان گلشیری حاضران را در بهت و سکوت فرو برد. گویی هر لحظه
ممکن بود بهرام صادقی از در مسجد وارد و در مجلس ترحیم خود
حاضر شود. گلشیری در این جمله آغازین بی‌آنکه متوجه باشد آموزه‌ای
را از سخنور رومی کویین تیلین را به کار برده بود: آوردن باژگویی در
سخن برای شدت بخشیدن تاثیر آن در مخاطب. اما این سخن باژگویانه
فقط مجلسیان را بهت زده نکرد. برای آنها که با داستان‌های صادقی آشنا
بودند، این جمله یادآور یکی از داستان‌های شاهکار صادقی ("با کمال
تاسف") نیز بود. آیرونی یا باژگویی جولانگاه یاد در زبان است؛ فضایی
از بینامتنیت را در زبان می‌گشاید که بدان خواهیم پرداخت. آدم داستان
"با کمال تاسف" که محض سرگرمی آگهی‌های ترحیم و خبر درگذشت
آدم‌های عادی را از روزنامه‌ها با قیچی می‌برد و در آرشیوی برای خود

نگاهداری می‌کند، روزی با کمال تعجب آگهی مجلس ترحیم خود را در روزنامه می‌بیند. این آگهی شاید ناشی از یک تشابه اسمی و در اثر سهل‌انگاری حروفچین روزنامه بوده است، (آیرونی وضعیت یا ساختاری structural irony)، اما او برآشفته و خشمگین در ساعت مقرر کفش و کلاه می‌کند و راهی محل مراسم می‌شود. آنجا یکراست پشت بلندگو می‌رود و به شدت به این عمل غیرمسئولانه و غیر انسانی بنیان مجلس می‌توپد و سپس از شدت خشم و هیجان بیهوش بر زمین می‌افتد. پزشکی را بر سر جسم مدهوش او می‌آورند. آیا او در اثر غلبه احساسات و بالا رفتن ناگهانی فشار خون مرده است؟ یا هنوز زنده است؟ پزشک پس از معاینات کافی در پاسخ زنده بودن او را تایید می‌کند: "چرا، چرا، البته..." اما در ادامه در باره زنده بودن یا مرده بودن آدم داستان می‌گوید:

"... ولی باز هم باید دید عقیده‌ی خودش چیست."

و داستان که سراسر در فضایی از موقعیتی آیرونیک- باژگویانه جریان داشته با چنین جمله‌ای به صورت یک باژگویی کلامی پایان می‌گیرد. پاسخ کوتاه پزشک به ظاهر جمله‌ای صریح و ساده (بی هیچ آرایه‌ی کلامی) است. در متن داستان داستان اما ما را به زیر- متن یا مجموعه‌ای از دلالت‌های ضمنی connotative داستان می‌برد. این زیر متن subtext در جریان داستان و از همان جملات آغازین آن ساخته و پرورده شده، بی آنکه نشانی از آن در رویه دلالت‌های صریح denotative متن به چشم بخورد.

بهرام صادقی را می‌توان نویسنده‌ای باژگو ironist در ادبیات معاصر ایران دانست. آنچه به عنوان "طنز" در آثار او شهرت یافته در واقع چیزی ژرف‌تر از طنز است. این ویژگی در داستان‌هایش با تأثیری یگانه‌ای که دارد از مقوله باژگویی است. گونه دیگری از باژگویی، باژگویی یا آیرونی رمانتیک romantic irony را در داستان کوتاه دیگری از بهرام صادقی با نام "عافیت" می‌توان یافت. آدم داستان که آخوند قوی هیکی است، لخت مادرزاد، در یکی از نمره‌های حمای خصوصی سرگرم زدودن موهای زاید بدن خود با داروی نظافت "نوره" است و هر از گاهی سر مویی را می‌کشد تا ببیند آیا مو کننده می‌شود یا نه که ناگهان سروکله نویسنده داستان ظاهر می‌شود که می‌گوید: "بیچاره نمی‌داند که با این کارها داستان کوتاه آقای صادقی را کمی ناتورالیستی می‌کند!"^{۴۱} این جمله را می‌توان به صورت گونه‌ای "پارابسیس" (مداخله) بازخواند که در اینجا همانا اخلال نویسنده است در توهمی قصوی که داستان ایجاد کرده است.

نکته‌ای در اینجا در خور یادآوری است؛ اینکه، پارابسیس parabasis یا مداخله که شلگل آن را سازمایه‌ی آیرونی (به مفهوم رمانتیک اصطلاح) می‌دانست، در اصل یونانی برمی‌گردد به آنچه گروه همسرایان در جریان نمایش و در ارتباط با ماجراهای آن می‌خواندند. این کار در واقع نوعی مداخله در جریان نمایش بود. در ادبیات روایی ایران نمی‌توان برای پارابسیس به معنای کلاسیک یونانی کلمه معادلی یافت. می‌توان آن را به

^{۴۱} بهرام صادقی، سنگر و مقممه‌های خالی، چ چهارم (زمان، ۲۵۳۶)

اخلال خطابی در جریانی روایی تعبیر کرد. اما گریزهای خطابی در شاهنامه را در آغاز یا در خلال پاره‌های روایی آن نمی‌توان در مقوله بازگویی به صورت پارابسیس آنهم برای اخلال در نظم توهم قصوی fictional ماجرا گنجانند. این پاره‌ها یا گریزهای خطابی از زبان سراینده در جریان داستان اغلب مکمل و توضیح دهنده پاره‌های توصیفی روایی هستند و گونه‌ای درنگ روایت شناختی را در جریان نقل یا سیر زمان رخدادهای داستان فراهم می‌سازند.

٢

خطا بر قلم صنع

خطا بر قلم صنع

من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست
تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی

به حافظ برگردیم و به ویژگی سخن او... از میان تعبیر و توصیفاتی که تاکنون از شعر حافظ شده، تعبیری همچون خیال‌انگیز، لسان‌الغیب، گویای اسرار جادویی، پراکنده... تعبیر رندانه، برای شیوه سخن حافظ و نیز رندی در توصیف مشرب شاعرانه او، به باژگویی یا آبرونی از همه نزدیکتر می‌نماید. بر این واژه و کاربست و ناهمخوانی‌های آن با باژگویی (آبرونی) در خوانش شعر حافظ درنگی می‌کنیم.

آری، می‌توان گفت که شعر حافظ خیال‌انگیز، گویای اسرار، اثری، جادویی است، چنانکه گفته‌اند. اما عنصر خیال را در هر شعری می‌توان یافت. هر شعری سرشته‌ای از زبان و خیال است. شعر حافظ اثری و جادویی است، اگر از جادویی در توصیف یک شعر، "جادویی دنیوی" (سکولار) را مراد کرده باشیم. جز این اگر تصور ما باشد با متنی مقدس به جای شعر سروکارمان افتاده است! با خواندن شعر حافظ مشق ایمان نمی‌کنیم، بلکه به حظّی شعری می‌رسیم. و آری، شعر حافظ "پراکنده و پریشان" است، اما این پراکندگی که خلاف عرف غزل می‌نماید، خود از اتفاق یکی از ویژگی‌های باژگویانه شعر اوست. ابیات پراکنده غزل حافظ در یک توالی خطی یا در کلیتی "منسجم" به مفهوم بلاغی یونانی،

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

یا "وحدتی ارگانیک" به مفهوم مدرن نه همان معنایی را می‌رسانیدند که در این "نظم پریشان" می‌رسانند. این به اصطلاح "پراکندگی" را در خوانش شعر حافظ باید همچون شرط خوانش پذیرفت. چرا که، قالب یا ژانر غزل در رفتار حافظانه با آن خواستار تعریفی دیگر است. به این ویژگی غزل حافظانه بازهم خواهیم پرداخت.

واژه‌ی رندی، چنانکه اشاره شد، در بافتگان (کانتکست) گفتمانی (مثلاً در ترجمه‌ی پرهام از ژان وال که بدان اشاره شد) برابر نهادی کم و بیش رسا برای آیرونی است. می‌توان به جای "باژگویی" مفهوم رندی را گذاشت و سخن حافظ را سخنی رندانه توصیف کرد. حافظ خود نیز رند و رندانه را در وصف سخن خود به کار برده است:

ساقیا می‌ده که رندی‌های حافظ فهم کرد
آصف صاحب قران جرم‌بخش عیب‌پوش

و یا بیانی دقیق‌تر در بیتی دیگر از "رندانه" سخن گفتن همچون ویژگی شعر خود یاد می‌کند:

همچو حافظ به رغم مدعیان
شعر رندانه گفتم هوس است

یا:

خطا بر قلم صنع

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد؟

دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

در این ابیات حافظ به زبانی استعاری از شیوه بیان خود سخن گفته است. ترکیب سخن رندانه، در اصطلاح قدما استعاره‌ای از گونه‌ی تملیحیه است. مفهوم "رندی" در اینجا خود مفهومی باژگویانه است؛ چرا که، در یک روی بر رفتاری اجتماعی یا منشی فردی دلالت دارد و در روی دیگر بیانگر طرزى از سخن است چنانکه حافظ خود این معنا را در ابیات نقل شده منظور کرده است. رندی دقیقا به چه معناست؟ واژه رندی دگرشی از ریشه‌ی هندو اروپایی *randth* - رند به معنای راندن و دور کردن است و واژه‌های رنده و رندیدن در فارسی امروز هم از همین ریشه‌اند.^{۴۲} می‌توان گفت که رندی در اصل معنایی از نفی و انکار و روی گرداندن داشته است. در معنای قاموسی، رندی رفتاری خلاف معمول را می‌رساند؛ راه و رسمی که هنجارهای اخلاقی جامعه را نمی‌پذیرد. بدین معنا، واژه‌ی رندی مترادف است با عیاری و خراباتیگری و میخوارگی و لابلالیگری که شیوه اوباش و شبگردان شهر در زمان حافظ می‌بود، کسانی که "نه ملاحظه شرع آنها را محدود می‌کرد و نه پند و اندرز..." اما این هم بود که تهور و دهن کجی آنان در برابر عرف زمانه گاه اقتدار حاکمان را تهدید می‌کرد؛ و در برابر، تعجب و ستایش مردم مطیع

^{۴۲} نگاه کنید به علی حصوری، حافظ از نگاهی دیگر (نشر چشمه، ۱۳۹۵) ۱۶۲

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

را برمی‌انگیخت.^{۴۳} پیش از حافظ سعدی به چهره دوگانه این گروه اجتماعی اشاره‌ای دارد:

به چشم عجب و تکبر نگه به خلق مکن
که دوستان خدا ممکن‌اند در او باش

حافظ جای جای از رندی همچون شیوه‌ی زندگی دلخواه خود یاد می‌کند:

نیست در بازار عالم خوشدلی و رزان که هست
شیوه‌ی رندی و خوش باشی عیاران خوش است

غلام همت رندان بی سر و پایم
که هر دو کون نیرزد به چشمشان یک گاه

^{۴۳} عبدالحسین زرین کوب، *از کوچه رندان* (انتشارات سخن، ۱۳۷۴) در این کتاب وصف دقیقی از شیراز زمان حافظ آمده است در فصل اول: شهر رندان

خطا بر قلم صنع

رندی در بعضی تفاسیر نام دیگر "عرفان" در شعر حافظ یا بازتاب آن در یک رفتار است و سخن رندانه برگردانی از سخن عارفانه است. باید گفت که هر دریافت معنایی عارفانه از رندی خود نشانگر ویژگی باژگویانه این مفهوم در سخن حافظ است. نسبت "رندانه" با "عارفانه" در سخن باژگویانه حافظ نیاز به بازتعریفی دارد که بدان خواهیم پرداخت. در اینجا فقط اشاره می‌کنیم که برخلاف بسامد بالای واژه‌ی رندی در هیچ جای دیوان به واژه‌ی "عرفان" بر نمی‌خوریم. حافظ مگر در یک جا آنهم به معنای داننده و شناسنده (معنای قاموسی کلمه) خود را "عارف" نخوانده است:

من اگر باده خورم و نه چه کارم با کس؟

حافظ راز خود و عارف وقت خویشم

و در معدود جاهای دیگر از "عارف" با بیانی باژگویانه و به تمسخر سخن رفته است:

عکس روی تو چو در آینه جام افتاد

عارف از خنده می در طمع خام افتاد

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

سرّ خدا که عارف سالک به کس نگفت

در حیرتم که باده فروش از کجا شنید

به آب روشن می عارفی طهارت کرد

علی الصّبّاح، که میخانه را زیارت کرد

مفهوم رندی آن گونه که در شعر حافظ پرورانده (articulate) و بیان شده مفهومی چند معناست، یا بهتر است بگوییم مفهوی معناگیز است. هرچه بیشتر بر این مفهوم در شعر حافظ درنگ کنیم، ویژگی باژگویانه آن آشکارتر می شود. این مفهوم را اگر بتوان به مشرب فکری یا سلوک فردی حافظ اطلاق کرد (سلوکی که او خود آن را تجویز می کند)، اما چندان در شناخت سخن او و تشریح فنی آن من حیث شعر دقیق و روشنگر نیست. رندی همچون مستی یک "حرکت" *gesture* یا شیوه‌ای معنادار از رفتاری شخصی است:

گر من از سرزنشِ مدعیان اندیشم

شیوه‌ی مستی و رندی نرود از پیشم

خطا بر قلم صنع

حال باید روشن ساخت که چگونه یک رفتار اجتماعی می‌تواند برگردانی از رفتاری ادبی با کلمات پیدا کند؟ چگونه می‌توان این دو، یکی رفتاری اجتماعی و دیگری رفتاری زبانی را به هم برگرداند و با هم یکسان پنداشت؟ حال چگونه است که خود حافظ در بیت "همچو حافظ به رغم مدعیان" رندانه را همچون شیوه‌ای از بیان شاعرانه به کار گرفته است (شعر رندانه گفتنم هوس است)؟ در بیت دیگر، ممدوح شاعر، آصف صاحب قران، رندی شاعر را فهم می‌کند. رندی اگر فقط به معنای نوعی رفتار بود، و در بافتگان بیت یاد شده بر رفتار یا منشی خلاف عرف دلالت داشت، از جانب ممدوح مستحق نکوهش می‌بود یا چشم‌پوشی. برای ممدوح اما فضیلتی به حساب می‌آید که برخلاف مدعیان سخن رندانه حافظ را درک می‌کند. این توصیف حافظ از شیوه و طرز بیان خود با صفت رندانه، چنانکه اشاره شد، کاربستی استعاری از واژه‌ی رندی است. در تفسیر این بیان استعاری نمی‌توان به زبان استعاره سخن گفت. ملازمات صناعی طرز سخن حافظانه را به رندی و رندانه تعبیر کردن کردن نوعی ساده کردن مسئله‌ی این سخن است، به ویژه آنکه می‌بینیم، مفاهیم رندی و عرفان در پاره‌ای حافظ‌پژوهی‌های معاصر همچون ظروفی به کار گرفته شده که مظروفی از مضامینی مبهم‌تر از خود رندی و عرفان و اغلب یکسان و تکراری در آن‌ها سرازیر شده است. آنچه را نیز در تعریف سخن شعر حافظ گفته‌اند همچون بازیگوشی، طنز آمیزی، شوخ‌وشی... که "راه را برای تفسیرهایی بیرون از قالب‌بندی‌های معناهای این زبان رمزی سنتی [عرفانی]

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

بازمی‌گذارد،^{۴۴} "جز نمودهایی از آرایه‌ی باژگویی نمی‌توان برشمرد. باژگویی با نظر به شعر حافظ نوعی عیاری در سخن‌ورزی است و با وامی از بیدل در شعر نقل شده در صدر این مقال، همان رازورزی و شوخ‌طبعی در پس نامحرمی‌های زبان است. این معنا را بیشتر می‌شکافیم.

در اینجا پرسشی پیش می‌آید؛ اینکه، آیا باژگویی، این شیوه "هوس انگیز" سخن به زعم حافظ، چیزی فهم کردنی است؟ آیا می‌توان آن را یک مفهوم دانست؟^{۴۵} پل دمان آن را نه یک مفهوم، بلکه یک نامفهوم می‌دانست، اما پیش از او و درست در نقطه‌ی مقابل او، کی یرگارد بر مفهوم بودن آیرونی در کتابش، مفهوم آیرونی، تاکید داشت و بر این باور بود که برای درک آیرونی باید آن را به مفهوم درآورد. ما نیز این تجویز او را به کار می‌بندیم و می‌کوشیم باژگویی (آیرونی) در شعر حافظ را به مفهوم درآوریم. از تناقض نظری یاد شده در تعریف آیرونی می‌گذریم و به یک ویژگی دیگری از باژگویی یا آیرونی اشاره می‌کنیم. آیرونی یا باژگویی نفی فهم یا به ریشخند کشیدن فهم معقول یا متعارف است. بیان به اصطلاح رندانه‌ی حافظ آکنده از این ویژگی است و حال پرسش این است که پس چگونه ممدوح حافظ آن را فهم می‌کرد؟ در پاسخ به این پرسش باید این ویژگی باژگویی را یادآوری کنیم که باژگویی به ضرورت سخنی با خواص است، روی به سوی خواص و محرمان دارد. آصف صاحب قران، ممدوح شاعر، با درک سخن رندانه حافظ

^{۴۴} داریوش آشوری، عرفان و رندی در شعر حافظ (نشر مرکز، چ. سوم، ۱۳۸۱) ۳۷۱

^{۴۵} با نگاهی به سخن پیشتر ارجاع داده شده از پل دمان

خطا بر قلم صنع

جواز ورود به حلقه خواص را یافته است. اما طرفه سخنی است سخن حافظ که هم روی سوی مخاطب خاص دارد و هم سوی مخاطب عام و هر دو جماعت معنای خود را از آن در می‌یابند اگرچه مخاطب عام یحتمل که معنای دریافته خود را نتواند برزبان بیاورد.

در شعر حافظ به باژگویی در صورت‌های گوناگون آن از ساده تا پیچیده برمی‌خوریم. در اینجا به باژگویی کلامی یا واژگانی verbal irony در شعر حافظ می‌پردازیم.

به تعریفی عام و کلی جناس‌های تام ساده‌ترین و آشکارترین نمودهای باژگویی کلامی در شعر حافظ اند. برای نمونه در تجنیس "رود" (اشک) و "رود" (رودخانه) در این بیت:

گرچه صد رود است در چشمم مدام

زنده رود باغ کاران یادباد

یا کاربست "هوا" در این بیت به دو معنا:

ما در درونِ سینه هوایی نهفته‌ایم

بر باد اگر رَوَد دلِ ما زان هوا رود

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

یا به صورت " هزاران" (عدد) و هزاران (ببلان) در این بیت:

صد هزاران گل شگفت و بانگ مرغی بر نخواست

عندلیبان را چه پیش آمد، هزاران را چه شد

اغراق‌های شاعرانه را نیز می‌توان گونه‌ای سخن باژگویانه به شمار آورد:

ز چَنگِ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت

غلامِ حافظِ خوش لهجهِی خوش آوازم

کس چو حافظ نَگشاد از رخ اندیشه نقاب

تا سر زلفِ سخن را به قلم شانه زدند

در شعر حافظ باژگویی گاه با طعن و سخره در آمیخته ازین گونه:

به وقت گل شدم از توبه شراب خجل

که کس مباد زکردار ناصواب خجل

خطا بر قلم صنع

و نیز در دو بیت زیر:

من و انکار شراب این چه حکایت باشد

غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد

فغان که نرگس جَمّاشِ شیخِ شهر امروز

نظر به دُردکشان از سرِ حقارت کرد

در شعر حافظ به گونه‌ای دیگر از بازگویی کلامی به صورت بازگویی خودکاهانه یا به اصطلاح آیرونی رادیکال radical irony نیز برمی‌خوریم که در رویه سخن تخفیف‌گوینده سخن و سرزنش او را باز می‌نمایاند:

صلاح کار کجا و من خراب کجا

ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

من که شب‌ها ره تقوی زده ام با دف و چنگ

این زمان سر به ره آرم چه حکایت باشد

زهد رندان نوآموخته راهی به دهی ست

من که بدنام جهانم چه صلاح اندیشم؟

در کنار این نمونه‌های ساده، نمونه‌ای پیچیده از باژگویی را در بیت زیر می‌توان یافت که می‌گوید:

بجز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس

عزیز من، که بجز باد نیست دمسازم

در این سخن نه طنزی هست و ایهامی و نه استعاره‌ای، اما باژگویی در یک واحد معناشناختی رخ داده است. در بیان سوگوار کل غزل و در این بیت به ویژه، لفظ عزیز در خطاب شاعر به خود، معنایی دیگر، معنایی باژگون یافته است، خواری و خوارافتادگی شاعر در تنهایی غربت به رغم دلالت لفظی واژه عزیز: مرا ببین که چه خوار و دور افتاده‌ام از موطن و یاران و آشنایان...

خطا بر قلم صنع

باژگویی یا آبرونی بنا به تعریف سرریزشی excess معنایی است در ترکیب الفاظ یا در یک واحد معناشناختی در سخن. در بیتی از حافظ باژگویی در شکل خودکاهانه یا رادیکال نمود یافته، اما با یک سرریزش معنایی (تشکیک در معاد و روز حساب) معنای آن از حد باژگویی خودکاهانه فراتر رفته است:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد

آه اگر از پی امروز بود فردایی

بی سبب نبود که شاعر از بیم جان پس از سرودن این بیت کفر آمیز به توصیه‌ی یاری مشفق به ناچار بیت دیگری را پیش از آن به غزل افزود:

این حدیثم چه خوش آمد که سحرگه می گفت

بر در میکده‌ای با دف و نی ترسایی:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد

آه اگر از پی امروز بود فردایی

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

و با این افزوده، بیت مذکور را به صورت نقل قولی از زبان ترسایی بر در میکده در آورد با این توجیه که نقل سخنی کفرآمیز از زبان دیگری کفر و گناه ناقل به حساب ن می‌آید.

باژگویی را در پیچیده‌ترین صورت آن در این بیت بحث‌انگیز حافظ می‌توان دید که می‌گوید:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت

آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد

درباره این بیت نخست باید گفت که باژگویی در آن صورتی از مجادله عقلایی به خود گرفته که در فضایی دوستانه میان محرمی "پیر ما" و "من سخنگو" در جریان است. ما برآنچه پیش از این پرسش و پاسخ بین پیر و سخنگوی در قالب گفت و شنود یا مجادله‌ی نظری گذشته بی‌خبریم. بیت از غزلی است با این مطلع:

صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باد

ور نه اندیشه‌ی این کار فراموشش باد

خطا بر قلم صنع

درباره این بیت از دیرباز و از دیدگاه‌های مختلف بسیار نوشته‌اند و نظر داده‌اند، اما هرچه بیشتر درباره‌ی آن نوشته و نظر داده شده بر "ایهام" آن افزوده شده است.^{۴۶} این بیت شگرف به گفته‌ی بهالدین خرمشاهی، "با حقیقتی تلخ و بیانی شیرین و هاله‌ای از طنز، به اصطلاح همه را سرکار گذاشته و هنوز هم نمی‌شود مطمئن بود که مراد اصلی حافظ چیست."^{۴۷} اما یک چیز در اینجا معلوم است و با اطمینان می‌توان گفت که آنچه از ویژگی‌های این بیت خرمشاهی برمی‌شمرد (گفتن حقیقتی تلخ به بیانی شیرین با هاله‌ای از طنز) ویژگی و کارکرد باژگویی در این شعر است. سودی در تفسیر خود شرحی به تفصیل درباره این بیت آورده است:

"من در دوران تحصیلی خود در شام از ملاحلیمی شیروانی که صاحب قصائد عجیب و تالیفات غریب است... راجع به معنای این بیت سوالاتی کردم و نیز ملامحمد امین که خواهر زاده حضرت مولانا عبدالرحمان جامی است و همچنین از صاحب دیوان مولانا صبوحی بدخشی... همگی فرمودند که این بیت تلمیحی است به قصه‌ی عبدالرحمن یمنی [؟] اما ملا احمد قزوینی که در شام سکنا گزیده بود و حضرت سلطان سلیمان ماهانه صد سکه برای مشارالیه و وظیفه مقرر کرده بود و ملا مصلح الدین لاری که هم ملا و هم شاعر بود و شیخ حسین خوارزمی که ایشان هم ملا و شاعر بودند و در شهر آمد سکنا داشتند، نظرشان این بود که این شعر تلمیح است به قصه

^{۴۶} محمد استعلامی، درس حافظ، ج نخست (نشر سخن، ۱۳۸۲) ۳۲۶

^{۴۷} بهالدین خرمشاهی، حافظ حافظه‌ی ماست (نشر قطره، ۱۳۸۲) ۱۵۶

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

حضرت موسی پیغمبر که در سوره کهف مسطور و مذکور است. وقتی هم در بغداد از مولانا افضل الدین که از مجاورین تربت شریف حضرت علی بن ابی طالب علیه السلام بود سوال کردم فرمودند، من به معنای حقیقی این شعر واقف نیستم."^{۴۸} (تاکید از نگارنده است.)

سودی برتلمیحات این بیت قصه عاشق شدن شیخ صنعان به دختر ترسا را نیز افزوده است، اما در متن غزل ما هیچ شاهد و قرینه‌ای دال بر این تلمیح نمی‌یابیم. معنای حاصل از بیت در خوانش سوری این است که اعمال انسان‌ها، اختیاری نیست و هر کاری که آنان می‌کنند از پیش در دفتر قضا و قدر ثبت شده و به امر خداوند بوده و هر کاری که به امر خدا باشد، عین صواب است و اگر خطایی هم از بندگان سرزند، به قول پیر، نشان از خطای آفریدگار عالم (قلم صنع) نمی‌دهد. نیازی اما به گفتن نیست که معنای شعر کلی‌تر از این برداشت است و بیت نه به خطای بندگان که به مطلق شر در علم همچون نقصی در کار صنع اشارت دارد.

اگر بازگویی را نوعی ایهام تلقی کنیم مشکل ایهام در این بیت از آن روست که به گفته‌ی خرمشاهی، "حافظ که استاد ایهام و دو پهلوگویی

^{۴۸} شرح سودی برحافظ، ترجمه‌ی عصمت ستارزاده، ج دوم (نشر زرین و نگاه، چ پنجم، ۱۳۶۶) ۶۸۱-۶۸۰

خطا بر قلم صنع

است کمتر ایهامی را به این باریکی و بغرنجی عرضه کرده است.^{۴۹} مضمون این بیت، چنانکه اشاره شد، مسئله یا بغرنج "شر" و بود یا نبود آن در عالم هستی است. پرسش این است که آیا شاعر در این بیت قایل به شرّ یا همان "خطایی" است که به صنع خداوند نسبت داده یا صنع خداوندی را مبرا از آن دانسته است؟ بیره نیست اگر بگوییم که معمای این بیت همچنان حل نشده باقی مانده است. مروری کوتاه در بعضی تفسیرها یا خوانش‌های دیگر ازین بیت می‌کنیم، هم در آن حال که می‌کوشیم ملازمات باژگویانه بیان آن را توضیح دهیم.

از ویژگی‌های دیگر شعر حافظ، چنانکه گفته‌اند، بیان معماگونه، تناقض‌آمیز آن است که لحن "ملایم و مکتوم" آن عناد و استهزا را در خود پنهان می‌کند و سبب می‌شود که گاهی "ظاهر شعر" را "مفهوم واقعی" آن تصور کنیم "درحالیکه شاید درست برعکس آن منظور باشد."^{۵۰} چنین است و در بیت مذکور حافظ چیزی را می‌گوید که نمی‌گوید یا نقیض آنی را می‌گوید که می‌گوید و این ویژگی سازوکار آبرونی یا باژگویی است.

آنچه گفتنی است اینکه، اگر از معدود پژوهش‌های اخیر در چهارچوب اصطلاح‌شناسی بگذریم، در تفاسیر تحلیلی از سخن حافظ ما به مفهوم باژگویی یا آبرونی بر نمی‌خوریم. از میان گفته‌ها و در خوانش بعضی از

^{۴۹} بهالدین خرمشاهی، "شرح یک بیت از حافظ" در کتاب توس، مجموعه مقالات

(توس، ۱۳۶۲) ۳۲۱-۳۳۲

^{۵۰} منوچهر مرتضوی، مقدمه بر حافظ‌شناسی (ستوده، ۱۳۸۳) ۱۰۰

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

حافظ‌شناسان معاصر ازین بیت، سوای مضمون آن به ویژگی بیانی آن اشاراتی شده که نزدیک به شیوه‌ی مد نظر ما باژگویی است بی آنکه از این صنعت نامی برده شود. عباس زریاب خوبی "طنز رندانه" ای را در این بیت یافته است.^{۵۱} به باور او یا باید ازین ویژگی چشم پوشید و کل بیت را سازگار با دیدگاه‌های عرفانی و دینی خواند و چنین تفسیر کرد که خطایی بر قلم صنع نرفته و در عالم هرچه هست نیکویی است؛ یا آنکه این طنز دلکش را پذیرفت و با شاعر هم صدا شد که در عالم هستی شر و ناکاستی هست و این خطا یا نقصانی در کار آفرینش آن است. عبدالحسین زرین کوب بیت مورد نظر را "عمیق"، "مرموز" و "معماگونه" می‌داند و با برشمردن این ویژگی‌ها آن "آن" سحر آسایی را در آن می‌بیند که "در کلام خواجه همه جا هست." و درنهایت به تناقضی که در معنای این بیت نهفته اشاره دارد: تخطئه در لفافه تحسین و انکار در نقش قبول.^{۵۲} همچنین در این تفسیرها از بیت "پیرما گفت" سوای عنصر طنز (شکوه طنز) به "اصل کذب" شاعرانه نیز اشاره شده است.

بیت "پیر ما گفت" به لحاظ بیان باژگویانه‌ی آن بیتی کلیدی است که سازوکار باژگویی را در شکل پیچیده آن باز می‌نمایاند. بیت در غزل زیر آمده است:

صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باد

^{۵۱} عباس زریاب خوبی، "خطا بر قلم صنع نرفت" در پیرما گفت، به کوشش سعید

نیازی کرمانی (پازنگ، ۱۳۷۵) ۱۱-۱۶

^{۵۲} عبدالحسین زرین کوب، "حافظ و قلم صنع"، در منبع پیش گفته، ۳۹-۱۶

خطا بر قلم صنع

ور نه اندیشه‌ی این کار فراموشش باد
آن که یک جرعه می از دست تواند دادن
دست با شاهد مقصود در آغوشش باد
پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد
شاه ترکان سخن مدعیان می شنود
شرمی از مظلومه‌ی خون سیاوشش باد
گر چه از کبر سخن با من درویش نگفت
جان فدای شکرین پسته‌ی خاموشش باد
چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه‌ربایان بر و دوشش باد
نرگس مست نوازش کن مردم دارش
خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد
به غلامی تو مشهور جهان شد حافظ
حلقه‌ی بندگی زلف تو در گوشش باد

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

در اینجا باید به ویژگی دیگری از باژگویی اشاره کنیم که وجه فارق آن با توریه است. در باژگویی برخلاف توریه *dissimulation* منظور گوینده در ظاهر کلام و در بازی با معانی الفاظ از سر ریا یا ترس از چشم مخاطب پنهان داشته نمی‌شود. حافظ در نفی نسبت ریا به خود از اتفاق به شیوه‌ای باژگویانه که از طعن و تسخر نیز خالی نیست، چنین می‌گوید:

گفتی از حافظ ما بوی ریا می‌آید

آفرین بر نفست باد که خوش بردی بوی

در توریه یا در "تقیه" اصل بر انکار و امحای "خود" است درحالیکه در باژگویی اصل بر اثبات زیرکانه "خود" است. در باژگویی تعارض میان ظاهر و باطن سخن یا میان گفته و ناگفته، چنانکه در بیت مورد نظر در این غزل، صریح و آشکار خود می‌نماید، هم در آن حال که معاند نمی‌تواند با استناد بدان گوینده سخن را به کفرگویی متهم کند. این غزل همچون نمونه‌ای از غزل حافظانه چند مضمون را دربرمی‌گیرد. غزل را می‌توان در مجموع شرحی از آرزومندی خواند حتا آنگاه که از روزگار گله و شکایت می‌کند (شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود)؛ پیر را می‌ستاید (بادا که جنین باشد که او می‌گوید) و یا آنجا که به مضمونی عاشقانه گریز می‌زند:

خطا بر قلم صنع

نرگس مست نوازش کن مردم دارش

خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد

هر بیت این غزل با قافیه "باد" پایان می‌گیرد: فعلی آرزویی یا دعایی (کوتاه شده‌ی "بود" یا بباشد صورت التزامی فعل بودن). فعل باد فقط فعلی دعایی یا آرزویی نیست. این فعل در فارسی برای بیان نفرین و نکوهش (شرمی از مظلومه خون سیاوشش باد) هم به کار گرفته می‌شود و گاه نیز معنای آن ترکیبی از ستایش و طعن است چنانکه در این غزل (آفرین برنظر پاک خطاپوشش باد). این معنای دیگر فعل، این "تخطئه در لفافه تحسین" را در انتهای بیت نمی‌توانیم نشنیده یا ناخوانده بگذاریم. همه ضرب و آهنگ شعر در هجای بلند قافیه بازمی‌ایستد و خواستار تامل در همین معنا می‌شود. در این درنگ است که فضایی از باژگویی در هر بیت و در کل غزل گشوده می‌شود. هر باژگویی درنگی را در دریافت سخن پیش می‌آورد. لحظه‌ای از زنجیره‌ی کلمات در بیت فاصله می‌گیریم تا معنای سخن را دریابیم. این درنگ آن زمانی است که پل دمان هم برای باژگویی و هم برای دگرگویی در "بلاغتِ زمانیت"^{۵۳} طرح کرده است.

^{۵۳} با نگاهی به پل دمان در این منبع:

Paul de Man: "The Rhetoric of Temporality" in *Blindness and Insight* (London: Routledge, 1993)

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

بیت بر مسئله‌ی نقص یا خطا در کارگاه آفرینش؛ وجود شرّ در نظام هستی اشارت دارد که از سرآغاز فلسفه ذهن فیلسوفان را به خود مشغول داشته و اسباب درد سر متالهان بوده است. صورت این مسئله را می‌توان از زبان آگوستین قدیس چنین خلاصه کرد که آیا پروردگار آفریننده شرّ است یا خود قربانی در مانده‌ی آن؟.. این بیت چنانکه از قول یکی از حافظ پژوهان نقل شد، ما را بر سر یک دوراهی می‌گذارد. یا باید همچون متکلمان و متالهان و فیلسوفان معتقد به ذات باری بپذیریم که شرّی در عالم هستی نیست و هرچه هست خیر و نیکی است و پس به پیر حافظ باید آفرین گفت؛ یا آنکه بپذیریم شرّ در عالم هست و بر صنع خداوندی خرده بگیریم که چرا چنین است؟ اما این در بیان باژگویانه حافظ فقط یک دو راهی نیست؛ یک راه بست (آپوریا) است که به رغم کوشش متالهان یا فیلسوفان خدا باور مشکل بتوان از آن راه برون‌شدی یافت.

متالهان بخصوص مسلمان چنان از پی اثبات بی‌کم و کاستی جهان قلم‌فرسایی کرده‌اند که گویی شرّ فقط در گزاره‌های منطقی وجود دارد و نمود و بودی عینی و ذاتی در جهان واقع بر آن نمی‌توان متصور شد. بیراه نیست اگر بگوییم که آنچه آنان در حل این مسئله گفته‌اند یکسر عبارت است از مقدماتی خود چیده و استنتاجاتی خودخواسته از همان مقدمات. ما می‌توانیم با خواندن تفاسیر آنان ایمان خود را تازه کنیم، اما به نظر می‌آید که عالم بی‌شرور فقط در همین استنتاج‌های عقلایی و منطقی ایشان است که وجود دارد. تازگی ایمان یا یقین ما به کمال صنع

خطا بر قلم صنع

چندان نمی‌پاید، آنگاه که در همان دیوان حافظ به بیت‌هایی برمی‌خوریم
بیانگر وجود کثری و کاستی همچون نقصی در کار صنع:

این چه استعناست یارب وین چه قادر حکمتست
کاین همه زخم نهان هست و مجال آه نیست

یا:

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر ببايد ساخت وز نو آدمی

از کهن‌ترین تفاسیر و شاید نخستین تفسیر در دست بر این بیت از
ملا جلال‌الدین دوانی از متکلمان و حکمای اواخر سده‌ی نهم و اوایل
سده‌ی دهم هجری است.^{۵۴} از نظر این متکلم اشعری مشرب "فاعل"
صنع فقط یکی است که مبدا کمال و نیکویی هم اوست و هیچ شر و
نقصانی در کارش راه ندارد، مگر آنکه همچون اعتزالیون که مجوس
امت‌اند قایل به دو فاعل حقیقی یکی مبدا نور و خیر و دیگری مبدا شر

^{۵۴} خرمشاهی، منبع یادشده

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

و ظلمت باشیم. برای برون‌شدن از راه‌بستی که بیت حافظ در برابر می‌گذارد شاید ما نیز باید به باور نیاکان مجوس و مانوی خود برگردیم که دو نیروی نور و تاریکی را در ساز و کار جهان هستی درگیر می‌دانستند!

در تفاسیر و تاویلات اخیر از این بیت گاهی هم به منطقی از "هم این و هم آن" برمی‌خوریم که قلم صنع جز بر خیر و نیکویی رقم نزده است، اما این هم هست که شر هم وجود دارد. این شر نسبی است و قلیل در برابر خیر مطلق و کثیر؛ از ضایعات کارخانه آفرینش است و همچون ضایعات هر کارخانه دیگر نافی کمال و پاکیزگی فرآورده اصلی نیست. از قول یکی از مفسران معاصر در مقام اثبات نیکویی و کمال کار جهان می‌خوانیم که این فقط "دیدهای محدود" وقاصران در نظر و جزیی نگران هستند که در صنع الهی خطایی را می‌بینند، چرا که "اطلاع از فاعل حقیقی و احاطه بر مصالح کلیه نظام عالم ندارند."^{۵۵} علم و احاطه بر مصالح کلیه نظام هستی یا دست کم حظی یا پرتوی از آن را خداوند شاید به بعضی بندگانش عنایت کرده باشد (از جمله مفسر مذکور) اما همه‌ی بندگان از جمله خود حافظ، مصداق شاعری گمراه، بعید است که از آن عنایت بهره برده باشد:

ساقیا جام میم ده که نگارنده‌ی غیب

نیست معلوم که در پرده‌ی اسرا چه کرد

^{۵۵} مرتضی مطهری در *عدل الهی و تماشاگه راز*، به نقل از خرمشاهی، منبع یاد شده

خطا بر قلم صنع

آنکه بر نقش زد این دایره ی مینایی

کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد

از این رویکرد، سخن پیر در بیت حافظ در واقع پاسخی به این بی‌خبران از مصالح کلیه نظام هستی است و نه حکمی در باب ساز و کار آفرینش آن (صنع صانع). در متن اما هیچ قرینه‌ای بیانگر این معنا پیدا نمی‌کنیم نه در خود بیت و نه در ابیات پیش یا پس از آن. اگر چنین معنایی در شعر قصد شده بود شاعر می‌بایست سروده باشد:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت

آفرین بر نظر پاک خطا بینش باد!

بدین معنا که خطایی بر قلم صنع نرفته و اگر خطایی هست در نگاه قاصران و از نظر کوتاه بیان است و پس آفرین بر پیر ما که خطای آنان را می‌بیند و بر آن انگشت می‌گذارد!

در یکی دیگر از تفسیرهای اخیر که نمونه وار به آن اشاره می‌کنیم در پاسخ به مسئله مضمون بیت حتا چنین گفته شده که سخن پیر در این بیت بدان معناست که قلم صنع خداوندی خطای امت را ثبت نمی‌کند،

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

آن را به دیده نمی‌گیرد و می‌بخشاید.^{۵۶} خداوند آمرزگار مهربانی است. این پاسخ را مفسر با استناد به حدیث "رفع عن أمتي الخطأ والنسيان" طرح کرده است، اما معلوم نیست که چرا این لطف الهی فقط امت محمدی را شامل می‌شود و از میان همه بندگان فقط این امت محمد هستند که خطایشان پیشاپیش مرفوع است؟ تا آنجا به بیت حافظ برمی‌گردد این نظر آنگاه پذیرفتنی و توجیه شدنی می‌بود که شاعر در مصرع نخست به جای "زفت" زمان حال منفی فعل را به کار می‌گرفت: "نمی‌رود". اما در شعر می‌خوانیم که آنچه بر قلم صنع رفته در مطلق گذشته‌ای دستوری (گرامری) رخ داده است. حال پرسشی که پیش می‌آید و این پرسش بعد از خواندن اغلب این گونه تفاسیر به ذهن می‌آید، که این گذشته دستوری در زبان شعر به چه گذشته‌ای از زمان هستی برمی‌گردد؟ صنع در چه لحظه‌ای از زمان یا بی‌زمانی رخ داده است؟ آیا این مفهوم به لحظه‌ی آغازین آفرینش جهان برمی‌گردد، روز ازل از نگاه حافظ:

مرا روز ازل کاری به جز رندی نفرمودند

هرآن قسمت که آنجا رفت از آن افزون نخواهد شد

^{۵۶} مسیح بهرامیان، "خطا پوشی" در پیرماگفت، به کوشش سعید نیازی کرمانی (پاژنگ، ۱۳۷۵) ۹۴-۸۷

خطا بر قلم صنع

یا آنکه، گردش کار جهان هستی و از جمله سهو و خطای بندگان نیز در جریان زمان ناشی از گردش قلم صانع است؟ و اگر رندی یا هر خطای دیگر حافظ از همان روز ازل مقرر و مقدر شده دیگر چه نیازی به آمرزش و بخشش خداوندی است؟ رویکرد یاد شده نه تنها ابهام شعر را از آن می‌زداید، بلکه آن را دچار ابهامی هستی‌شناختی می‌کند و سخن را از تاثیر می‌اندازد.

در تفسیر معاصر دیگری می‌خوانیم که مصرع دوم واکنش صدای سخنگو در شعر است به سخن پیر که چیزی را می‌گوید که واضح و بدیهی و مبرهن است و در واقع به سخره گرفتن سخن پیر است، چرا که "بیانی امر بدیهی، خاصه وقتی که به عنوان یک نکته مهم یا به صورت یک کشف بیان شود طنز آفرین و انتقاد برانگیز است."^{۷۷} اما می‌توان پرسید که چه اشاره‌ای به تصریح یا به تلویح در پیش و پس این بیت و در کل غزل می‌توانیم بیابیم که بیانگر یقین کامل بر بدیهی بودن کمال صنع از نظر سخنگو در شعر باشد و این معنا را متضمن شده باشد؟ اگر چنین بود چه نیازی به این مجادله با پیر در این بیت می‌بود؟ چنین برداشتی در واقع تنزل دادن سخنی شعری تا حد بگو مگویی محاوره‌ای و روزمره است.

^{۷۷} اصغر دادبه، "خطای قلم صنع در منطق شعر" در پیرمگفت، به کوشش سعید

نیازی کرمانی (پازنگ، ۱۳۷۵) ۸۷-۹۴

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

معنای ترکیب "خطاپوش" چیست؟ این ترکیب گرفته شده از مصدر پوشیدن و پوشاندن است به معنای اغماض و نادیده گرفتن و بخشودن و به همین معنا در شعر حافظ آمده است و از بخشایش به عنوان صفتی از خداوند یاد شده:

پیردردی کش ما گرچه ندارد زرو زور
خوش عطابخش و خطاپوش خدایی دارد

به ترکیب خطاپوش به معنای زداینده و شوینده نیز در شعر حافظ برمی‌خوریم:

آبرو می‌رود ای ابرخطاپوش بیار
که به دیوان عمل نامه سیاه آمده‌ایم

در بیت "پیر ما گفت" صفت خطاپوش در زنجیره‌ی sequence واژه‌های بیت، ساختار نحوی مصرع، نه به خداوند، بلکه با شناسه‌ی ملکی سوم شخص مفرد چسبیده به آن (خطا+ پوش+ ش) به پیر برمی‌گردد و در توصیف نظر اوست. در سازوکار دلالی این ترکیب بخش فعلی آن

خطا بر قلم صنع

"پوش" ریشه حال فعل پوشیدن (پوشاندن)، بر نهان داشتن و چیزی را از برابر چشم دیگران مخفی کردن دلالت می‌کند، مثلاً در این بیت حافظ که فعل به همین معنای حقیقی یا لفظی آن به کار رفته است:

چه جای صحبت نامحرم است مجلس انس؟

سر پیاله بپوشان که خرقه پوش آمد

یا در این بیت که در برابر "نمایاندن" آمده است:

روی رنگین را به هر کس می‌نماید همچو گل

ور بگویم بازپوشان بازپوشاند ز من

در زبان روزمره امروز نیز ما فعل "لاپوشانی کردن" را به کار می‌گیریم که به معنای کتمان یک چیز برای برملا نشدن آن است. پوشاندن یا پوشانیدن هم به معنای مجازی و هم به معنای حقیقی فعلی (گذارا) است و نیاز به مفعول دارد. باید چیزی باشد که بتوان پنهانش کرد. روی رنگینی هست که یار از چشم شاعر می‌پوشاند. پنهان کردن چیزی که نیست و نبوده است جز عملی لغو و بی‌معنا چه می‌تواند باشد؟ پس

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

خطایی بر قلم صنع رفته است و صفت خطاپوش هم در ساختار دلالی و هم در ساختار نحوی بیت به پیر برمی‌گردد که قصد پوشاندن آن را دارد.

مشکل این است که در تفاسیری که نمونه‌وار مرور کردیم، گاه دیده می‌شود که معنای برگرفته شده از شعر از حد و حدود زبان آن فراتر رفته است. لفظ فرو گذاشته شده تا متن یکسره به عالم معنایی روحانی و آسمانی صعود کنند. هر معنایی به ناگزیر در قید و بند مادی زبان language-bound است و نمی‌تواند از آن فراتر رود. نمونه عامیانه و مضحک این گونه تفسیرهاست خواندن "چهارده ساله" به صورت "چهل ساله" (چهارضرب در ده) که از آن سن پیامبر اسلام به هنگام بعثت را معنا کرده‌اند در این بیت حافظ:

می دوساله و محبوب چارده ساله

همین بس است مرا صحبت صغیر و کبیر^{۵۸}

اگر در این اصل تاویل متن با هرش هم نظر باشیم که معنای meaning سخن با "فحوا"ی significance آن تفاوت دارد،^{۵۹} می‌توان گفت در

^{۵۸} خسرو فرشیدورد، نقش‌آفرینی‌های حافظ (صنی‌علیشاه، ۱۳۷۵) ۵

^{۵۹} با نگاهی به: E.D. Hirsch, *Validity of Interpretation* (Yale

University Press, 1967) 8

خطا بر قلم صنع

تفاسیر یاد شده در واقع ما با فحوایی از سخن سروکار داریم نه با معنای شعر. توضیح اینکه، از نگاه تاویلی هر ش معنا آن چیزی است که در متن بازنموده می‌شود، آنچه نشانه‌ها (واژه‌ها در متن) باز می‌نمایانند، در حالی که فحوای سخن بیانگر نسبتی است که خواننده با معنا برقرار می‌کند و در برقرارکردن این نسبت انتظارات و توقعات و پیش‌انگاشته‌های او دخالت دارند. این نسبت خواننده با معنا را می‌توان از زبان شمس تبریز گونه‌ای "بیان حال" مفسر دانست نه خود معنا چنانکه می‌گوید، "...هر کسی از چیزی فهم کرده است، و هر کس حال خود فهم کرده است، و هر که می‌گوید از تفسیر آن سخن حال می‌گوید نه تفسیر.^{۶۰} معنا در متن در قید زبان و دستگاه دلالی و ساختار دستوری زبان است. در خوانش یا تاویل یک متن نمی‌توان حد زبان را زیرپا گذاشت و هر معنای دلخواهی را از آن بیرون کشید. می‌توان به جای "ارزش" به تعبیر سوسور واژه‌ی معنا را در اینجا گذاشت و گفت معنای هر واژه با واژه‌های پیرامونش سنجیده می‌شود از یکسو، و از سوی دیگر، با سازوکار دلالی آن همچون یک نشانه یا همچون یک نشانه در زنجیره‌ای از نشانه‌های دیگر در یک پاره‌ی سخن utterance. ازینروست که در خوانش متنی همچون شعر حافظ ما معنای واژه را در واژه‌های همسایه‌اش و در همان حال در سازوکار دلالی خود آن واژه جستجو می‌کنیم. در هر تجربه شعری برای آنکه ارتباط‌پذیر باشد شاعر و مخاطب و متن هر سه نقش دارند. آری، گاه اتفاق می‌افتد که معنایی، چنانکه

^{۶۰} مقالات شمس تبریزی، با تصحیح و حواشی محمد علی موحد، ج. چهارم

(خوارزمی، ۱۳۹۱) ۲۲۴

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

اشاره شد، در متن شعری آزاد می‌شود که از اختیار شاعر بیرون بوده است. این ویژگی زبان شعر است. آنجاست که زبان در شعر از خود می‌گوید (و به همین دلیل است که افلاطون می‌گفت شاعران از شرح و توضیح آنچه مقصودشان بوده ناتوانند!)، اما همین ویژگی نیز در ساختار معناشناختی و نحوی سخن شعری رخ می‌دهد و به مفسر این اجازه را نمی‌دهد که هر معنایی را از شعر بیرون بکشد و یا دریافت خود را به جای معنا بنشانند. هر تخطی از حد زبان حتا در تفسیر متنی غیر شعری چنان است که بخواهیم از کتاب نبرد من هیتلر معنایی انسان‌دوستانه و مداراجویانه بیرون بکشیم.

ممکن است گفته شود که معنای بازگویانه این شعر در تناقض با ابیات دیگری است از حافظ که در آن‌ها بر بی‌کم و کاستی آفرینش یقین دارد و خطا را بر قلم صنع انکار می‌کند، مثلاً در این بیت که در انتسابش به حافظ البته جای شک است:

نیست در دایره یک نقطه خلاف از کم و بیش

که من این مسئله بی چون و چرا می‌بینم

یا این بیت:

خطا بر قلم صنع

هر چه هست از قامتِ ناساز بی اندام ماست

ور نه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست

وجود چنین ابیاتی این ادعا را ثابت نمی‌کند که حافظ در همه احوال ایمانی مداوم و یقینی پایدار داشته است. در شعر حافظ ما فقط با یک حافظ روبرو نیستیم. شک و تردیدی که بیت "پیر ما گفت" از آن آکنده است را بیانگر عدول حافظ از نظرگاه اشعری و روی آوردن او به فلاسفه و اصحاب اصالت عقل (مشائیان، معتزله، شیعه) دانسته‌اند.^{۶۱} هرچه باشد اما حافظ در شعر بیانیه‌ای در توضیح مشرب خود صادر نکرده است. چرا باید حق شک کردن آن هم در سخن شعری را از این وجدان بی‌قرار، از شاعری به نام حافظ، سلب کنیم؟ و چرا فکر نکنیم که او نیز گاهی "چوبید بر سر ایمان خویش" می‌لرزیده است؟ بر سلب این حق شک کردن در تفاسیر اهل کلام و پاره‌ای از اهل عرفان اصرار عجیبی می‌شود. می‌توان پرسید ایمانی که از ورطه‌ی شک برنگزشته و هرگز خود را به پرسش نگرفته باشد، آیا آن را می‌توان ایمانی حافظانه دانست؟ از درخت ایمان حافظ خوشه‌های ناباوری آویخته‌اند.^{۶۲} در بیت زیر گفتگوهای منع شده (اینکه مبین، آن که نپرس) که جان را می‌گدازند، جز آنکه از دل شک

^{۶۱} خرمشاهی، منبع یادشده

^{۶۲} اسلامی ندوشن، منبع یادشده، ۱۳۸

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

برآمده و به جان یقینیات افتاده باشند، چه موجب و مضمون
دیگری را می‌توان برایشان سراغ گرفت؟

گفت‌وگوهاست در این راه که جان بگدازد

هر کسی عربده‌ای این که مبین آن که مپرس

اشکال دیگری را که در بعضی تفاسیر با آن روبرو می‌شویم این است که در آن‌ها نه تنها بر گونه‌ای اقتدار معنا که بر اقتدار سراینده نیز تاکید می‌شود. در این تفاسیر ما با حافظ‌ی روبرو هستیم که همواره و در همه حالات عمر، با همه‌ی تجربه‌ها بیرونی و درونی خود، همچنان همان حافظ مانده است؛ در حالیکه در دیوان او، حاصل یک عمر، نه با یک حافظ که ما با حافظ‌ها سروکار داریم: از حافظ قیل و قال مدرسه تا مسجد و از حافظ خانقاه تا خرابات؛ حافظ در خلوت و حافظ در جلوت (در جامعه و روی در روی حوادث)؛ حافظ در اصطلاح عرفا در حالت "بسط" خاطر و فکر و حافظ در حالت "قبض" خاطر و فکر... در این باره ما نیازی نداریم که به این یا آن نظریه درباب سوژه یا سوژگی در متن ارجاع دهیم. در آثار حافظ پژوهانی چند ازین نکته سخن رفته است. حافظ همچون یک سوژگی در شعرش بی‌شک برکنار از گذشت و آفات زمان نبوده است و این

خطا بر قلم صنع

امری بدیهی است که "هیچ شاعری دیوان خود را در یک زمان و متوالیا نسروده است... ازین رو مطالب متغایر و مخالف یکدیگر در آن دیده می‌شود. گذشته ازین امر مسلم؛ شاعر، فیلسوف نیست که فقط منظومه‌ی فکری قطعی و جازم داشته باشد." ^{۶۳} در خوانش متن شعر حافظ دگرگون شدگی ذهنیت او را، در حالات روحی متفاوت و در ادوار زمانی مختلف یک زندگی نمی‌توان از نظر دور داشت و عقیده فلسفی منسجم و رای ثابتی را در طول زندگی به او نسبت داد. ^{۶۴}

می‌توان به تصور درآورد حافظ را بامدادان روزی (زمان دلخواه او) در لطافت عطرناک هوای زادگاهش که بر سرخ گلی می‌نگرد. او در آن سرخ گل هیچ نقص و کاستی را نمی‌بیند، همه چیز همچون نقش رخ یار در آن به جا و نیکوافتاده است، کمال زیبایی یا زیبایی کمال:

خیز تا برکلک آن نقاش جان افشان کنیم

کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

^{۶۳} علی دشتی، کاخ ابداع (یغما، ۱۳۵۲) ۱۷-۱۸

^{۶۴} منوچهر مرتضوی، منبع یادشده، ۱۰۰

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

اما همین حافظ را می‌توان تصور کرد در یکی از روزهای سیاه ادوار تاریخ ایران (سده‌ی هشتم هجری) نظاره‌گر روزگار خونریز امیر مبارزالدین: شرّ مطلق بر روی زمین با خیل قربانیان سبعیت زاهدانه او و در همان شهر شیراز... در احوالات امیر مبارزالدین در جامع التواریخ حسنی آمده است که "شمشیر بی‌محابا می‌کشید و خلائق را از میان برمی‌داشت... و بسیار بودی که در اثنای قرائت قرآن و نظر در مصحف مجید جمعی را از اوغانیان [به جرم بت‌پرستی] حاضر کردند به دست خود ایشان را بکشتی و دست شستی و پاس مصحف به تلاوت مشغول شدی.^{۶۵} چرا باید فکر کنیم که ما در این دو حال با یک حافظ روبرو هستیم؟

حافظ من حیث یک نام (تخلص) هم یک شخص نیست. همچون یک سوژگی برخوردارگاه متن‌های گونه‌گون است... از قرآن گرفته تا حکمت خسروانی و یونانی، از متون اشعری و ملامتی گرفته تا اعتزالی و عرفانی و از خیام گرفته تا فردوسی... برخلاف نظر بعضی "شک کردن" در تاریخ اندیشه و ادب ایرانی هنری نیست که از رنسانس اروپایی وارد شده باشد. شک حافظ به ویژه در متون ادبی پیش از او بی‌پیشینه نبوده است. در لحظات شک او می‌توان پژوهاکی از شک خیامی را شنید یا این

^{۶۵} از تاریخ عصر حافظ، تالیف قاسم غنی به نقل از سعید نیاز کرمانی "طنز مورد اعتراض" در پیر ماگفت (پاژنگ، ۱۳۷۵) ۱۰-۱

خطا بر قلم صنع

شک فردوسیانه را در سرآغاز سوگنامه‌ی رستم و سهراب که اگر مرگ داد است پس بیداد چیست؟..

در بیان باژگویانه بیت "پیر ما گفت" ترکیب خطاپوش در هیچ معنایی متوقف نمی‌ماند. نمی‌توان از آن به اصطلاح معنای مقدری را حاصل کرد. با آمدن واژه آفرین در سرآغاز مصرع دوم این شعر چیزی را می‌گوید که نمی‌گوید. در دو مصرع این بیت ایمان و کفر یکی مسطور و دیگری مستور به مصاف همدیگر برخاسته‌اند. مصرع دوم واکنش صدای سخنگو به قول نقل شده از پیر در واقع واکنش اوست با حفظ فاصله‌ای طعن آمیز در این رویارویی. یکی از ملازمات باژگویی فاصله‌ای است که گوینده سخن از سخن می‌گیرد. من سخن‌گو در بیت مذکور در مقام پاسخ به پیر بر نمی‌آید، فقط آن را در ظاهر لفظ "تحسین" می‌کند یا در واقع به ریشخند می‌گیرد. پیر در گفته خود چیزی را نفی کرده است که در برابر، من سخنگو در شعر این نفی را نفی می‌کند. ما خوانندگان شعر می‌توانیم بر معنایی ازین پاسخ باژگویانه، بر این باژگویی، انگشت بگذاریم و استنباط کفر یا ایمان از آن بکنیم، اما مشکل بتوان در بی‌کرانگی دلالی این نفی در نفی در بیان باژگویانه بیت کرانه‌ای را معین کرد.

۳

حرفی از هزاران

این شرح بی‌نهایت، کز زلف یار گفتند

حرفیست از هزاران، کاندر عبارت آمد

باژگویی در شعر حافظ فقط آرایه‌ای در سخن نیست؛ از حد آرایه، صناعات در لفظ، فرا می‌گذارد، تا آنجا که می‌توان گفت در خوانش غزل‌های حافظ ما با گفتمانی باژگویانه در شاعرانگی سروکار داریم: در انداختن طرحی دیگر از هستی به زبان شعر...

باژگویی به یک تعریف نحوه‌ای گفتگو با دیگری است، چنانکه در گفتگوهای سقراطی بازتاب یافته است: باژگویی (آیرونی) سقراطی. حافظ در شعرش متکلم وحده نیست. در شعر حافظ نیز، گفتگویی در جریان است. حافظ یک طرف این گفتگوست. طرف دیگر گفتگو زبان است: "گفتگوهاست در این راه..." این گفتگو را ما فقط استراق سمع می‌کنیم...

باژگویی در شعر حافظ از حد یک صنعت بلاغی، آرایه‌ای در کلام، فراتر می‌رود. اگر چنین نبود یکی دانستن آن با گونه‌ای استعاره از نوع تهکمیه یا عنادیه، تجاهل العارف، ذم شبیح به مدح، کنایه و تعریض و دیگر صناعات بدیعی و بیانی ازین دست بسنده می‌نمود. در پرداختن به

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

باژگویی (آیرونی) در شعر حافظ ما با کارکردی ریشه‌ای تر از مجازات و استعارات سروکار داریم. باژگویی در شعر حافظ فقط در کارکرد مجازی یک لفظ یا ترکیبی لفظی متوقف نمی‌ماند، گاه می‌توان دید که باژگویی در کسوت یک عبارت یا به سخن دیگر، در یک گزاره‌ی شعری خود را نشان می‌دهد:

ساقی، مگر وظیفه‌ی حافظ، زیاده داد

کاشفته گشت، طُره‌ی دستارمولوی

در شعر حافظ ما با باژگویی روبرویم، اما این بدان معنا نیست که شعر حافظ سراسر باژگویانه است، مثلاً در این بیت که بر تنانگی معشوق تاکید و صراحت دارد:

دل و دینم دل و دینم بپرده‌ست

بَر و دوشش بَر و دوشش بَر و دوش

و در این بیت هم:

حرفی از هزاران

لب ار ترشح می پاک کن برای خدا

که خاطر م به هزاران گنه موسوس شد

یا در این انگاره پردازی پیچیده، اما با بیانی سراسر است و بی پیرایه:

عکس خوی بر عارضش بین کآفتاب گرم رو

در هوای آن عرق تا هست هر روزش تب است

باژگویی اما ویژگی غالب سخن حافظ است و گفتمان حافظانه را در شعر برمی‌سازد. با نظر به این ویژگی است که براهنی، با وامی از روزبهان، از سخن حافظ همچون سخنی "ورای ورا" یاد می‌کند و آن را اصلی می‌داند که "هرچه حافظ می‌گوید (گفتمان شاعرانه او) از آن متابعت می‌کند."^{۶۶} این ورای ورا کجاست؟ یا به سخنی دیگر "حافظ در کجاست؟"^{۶۷} پاسخ به این پرسش را می‌کشیم در شعر حافظ همچون یک گفتمان شاعرانه بیابیم. از این رویکرد شعر حافظ نه در سیر تحول صناعی آن از پختگی تا کمال یا دگرگونی‌های زندگی‌نامه‌ای شخص شاعر از جوانی تا پیری بلکه تک تک شعرهای او در مجموع همچون

^{۶۶} رضا براهنی، بحران رهبری نقد ادبی و رساله حافظ (ویراستار، ۱۳۷۵) ۲۶۵

^{۶۷} براهنی، منبع پیشین، ۷۴

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

یک اثر Oeuvre در نظر گرفته می‌شود. گفتمان شاعرانه حافظ به معنای همه آن چیزی است که خود به خود و به محض نام بردن از شعر حافظ به یاد ما می‌آید. این گفتمانی باژگو است.

با نگاهی به کی یرکه گور می‌توان گفت باژگویی کیفیتی ذاتی شعر است و نه فقط در پاره‌ای لحظات شعر، بلکه در شعر و بیان شاعرانه همیشه حاضر است. هرچه این حضور بیشتر به جلوه درآید، بیان شاعر آزادانه‌تر و شاعرانه‌تر "برفراز اثر هنری خود به جولان درمی‌آید."^{۶۸} این جولان آزادانه بیان را در حافظ بیش از هر شاعر دیگری در ادب کانونی فارسی می‌بینیم. می‌توان این کیفیت باژگویانه را در شعر حافظ با وام‌تعبیری از شاهرخ مسکوب "خیال وارونه کردار" نامید. از نظر مسکوب زبان حافظ چند پهلو است که "... تنها از توانایی بیمانند در سخن‌دانی و زبان‌آوری بر نمی‌خیزد... این کنایه و استعاره و طنز و ایهامی که از آن برمی‌خیزد: چیزی گفتن و چیز دیگری مراد کردن و به سخن معنای چند لایه و آشکار و پنهان دادن، ریشه در خیال وارونه کردار، خیالی رنگارنگ دارد."^{۶۹}

می‌دانیم و گفته‌اند که حافظ شاعری "اندیشه‌گر" است.^{۷۰} و اندیشه‌ورزی یکی از شاخص‌های گفتمان شعری حافظ است؛ چنانکه، شعر او را

68 Soren Kierkegaard, *The Concept of Irony; with Continual Reference to Socrates*, Howard V. Hong and Edna H. Hong trans. (Princeton University Press, 1989) 324

^{۶۹} شاهرخ مسکوب، درکوی دوست (خوارزمی، ۱۳۸۹) ۲۷۴

^{۷۰} داریوش آشوری، منبع یاد شده، ۱۸

ادامه‌ی خردورزی ایرانی " با شیوه‌ها و ابزارهای متفاوت " خوانده‌اند.^{۷۱} بی‌درنگ بر این گفته‌ها باید افزود که حافظ شاعری اندیش‌گراست، اما اندیش‌گری است که در شعر و با شعر می‌اندیشد. شعر حافظ ترکیبی از سخن‌دانی و دانایی است و اگرچه نمی‌توان این دو را در شعر حافظ از هم جدا کرد، اما باید گفت مواد کار او در اساس انگاره‌های شعری است و نه ایده‌ها. با این مواد مادی زبان حافظ با شعر نمی‌اندیشد، بلکه در شعر به " دیدار اندیشه"^{۷۲} می‌رود:

کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب

تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

در این دیدار شاعرانه، در این گشایش، کلمات زلف دارند و اندیشه رخسار... سخن حافظ را می‌توان مصداق شعر در این گفته‌ی شلگل نظریه پرداز آبرونی یافت که آنگاه که اندیشیدن (در اصل فلسفه) از سخن گفتن باز می‌ایستد، شعر آغاز می‌شود...

در کارگاه خیال حافظ تابش و بازتابش حس‌کننده و حس‌اندیشه می‌تواند مثل تصویری در آینه‌های رودررو تا بینهایت تکرار شود، " حس اندیشه را صید می‌کند و در قفس خود گرد می‌آورد و اندیشه حس را از

^{۷۱} جواد طباطبایی، *زوال اندیشه‌ی سیاسی در ایران* (کویر، ۱۳۸۳) ۲۹۳

^{۷۲} تعبیری از مسکوب در منبع یاد شده

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

قفس پرواز می‌دهد.^{۷۳} این همان لطیفه نهان اما آشکار در سخن حافظ است که آرامش دوستدار با نوعی ذهنیت فلسفی سخت‌سرانه آن را در نمی‌یافت. شعر حافظ و شاعرانی همچون او ریشخندی است به آن نظر آموزگار خرد، افلاطون، که می‌گفت شاعران و از جمله هومر هرگز نمی‌توانند به قلب حقیقت اشیا راه یابند و آنچه می‌سرایند بازنمودی از نموده‌های حقیقت است نه خود حقیقت.^{۷۴} اندیشه‌ای اگر در شعر حافظ هست، که هست، با وامی از مسکوب بگویم، در بیان باژگویانه اندیشیدنی است خلاف اندیشه از خیالی خلاف‌پرداز... در بیت نقل شده باژگویی به صورت غلوی شاعرانه فقط یک آرایه کلامی نیست، اشاره‌ای به بازی مدام حس و اندیشه در زبان شعر دارد. اندیشه در چنین زبانی اندیشیدنی است بازنگرنده به خود اندیشیدن، تاملی است بر تامل، و از بیروست که بیرون کشیدن هر حکمی منطقی یا استنتاجی فلسفی یا عرفانی از آن کاری بیهوده است، چراکه این اندیشیدن شاعرانه پیشاپیش اندیشیدن یا شک در خود اندیشیدن است. باژگویی گاه بیش از آنکه چیزی بگوید بیانی از سکوت است یادآور سخنی از ویتگنشتاین: سکوت در برابر آنچه نمی‌توان درباره آن چیزی گفت؛ اقرار به نافهمیدن امری فهم‌ناپذیر:

^{۷۳} مسکوب، همان، ۱۶۳

^{۷۴} افلاطون، جمهوری، کتاب دهم

حدیث از مطرب و می‌گو و راز دهر کمتر جو

که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

می‌توانیم بازگویی را خصلت زبان ادبی از هر نوع آن بدانیم در برابر زبان گفتمانی (زبان حقوق، زبان فلسفه...) که مدعی است همان را می‌گوید که می‌گوید یا همان را می‌گوید که در حد کمال مطلوب باید بگوید.^{۷۰} زبان ادبی در سرشت خود بازگوست، دچار شقاق است، چرا که چه در شعر و چه در داستان جهانی برساخته از کلمات را در برابر جهان واقعی قرار می‌دهد و وانمود می‌سازد که به رغم جدایی جهان ساخته شده از کلمات عین واقعیت جهان مطابقت دارد: خوابی است (رویایی یا کابوسی) که ادعای بیداری دارد. از منظری پس‌اساختارگرا ازین نیز می‌توان فراتر رفت و گفت که بازگویی عارضه‌ای درمان ناپذیر و گریز ناپذیر خود زبان است. زبان در سرشت خود بازگو است. تنها زبان ریاضی است که از این عارضه مصون است که در آن هر گزاره جز یک معنا یا مفهوم را نمی‌رساند. این ویژگی زبان در شعر بیش از هر متن دیگری خود را آشکار می‌سازد. بازگویی اخلاقی مدام محور در زمانی diachronic است در محور هم‌زمانی synchronic زبان که ادعای حضور بی‌واسطه معنا را در خود دارد. زبان از یکسو در شعر چیزی یا

^{۷۰} با نگاهی به:

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (London: Penguin, 1990) 81

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

چیزهایی را باز می‌گوید که از اختیار و قصد حتا خود شاعر بیرون است؛ و از سوی دیگر، هرگز آنچه را شاعر قصد و منظور کرده بازنمی‌گوید. ازین روست که شعر برای شاعر همیشه ناتمام می‌ماند: در سرایش هر شعر همیشه لغتی هست که به گفته در نیامده است:

- نوک زبان تو-

امید آمدن لغتی است

لغتی که نمی‌آید - یدالله رویایی

از نگاهی کلی‌تر و بازهم از رویکردی پساساختارگرا، زبان ادبی (شعر، داستان) در بنیاد خود نمی‌تواند از دایره‌ی دگرگویی allegory (تمثیل) و باژگویی (آیرونی) بیرون رود. در زبان دگرگویانه یا تمثیلی نشانه‌ها حاکی از معنا هستند؛ در حالی‌که، در باژگویی هر نشانه شقاقی در معناست. در تمثیل (به مفهوم عام در اینجا: دگرگویی در ساخت و سازی روایی) توهمی از زمان ایجاد می‌شود که نه بر اینجا و اکنون که همواره ناظر بر گذشته یا آینده‌ای بی‌انتهاست، در حالیکه در باژگویی تجربه سوژه (خود) از لحظات هستی در یک لحظه اتفاق می‌افتد به صورت خیالی گسسته از حال و آینده. از این نظر میان این دو ویژگی نسبتی دیگر با دو محور در زمانی و هم زمانی در زبان برقرار می‌شود. برخلاف ساختار در زمانی دگرگویی (تمثیل)، باژگویی (آیرونی) در زنجیره‌ای

معنادار از سخن شکل می‌گیرد و ساختاری هم زمانی دارد. چنین است که تمثیل بعد حکایی زبان و بازگویی بعد نمادین آن را برمی‌سازند.^{۷۶} تفاوت دیوان حافظ را با مثنوی مولوی در این دو وجه بازگویانگی و دگرگویانگی (تمثیلی) زبان آنها می‌توان یافت.

از منظری ساختارگرا، در یک تعریف کلی، اگر شعر را با وامی از رومن یاکوبسن تجاوزی سازمان‌یافته به عرف زبان معمول تعریف کنیم، شعر حافظ با بیانی بازگو تجاوزی سازمان‌یافته به عرف زبان مفاهیم و معقولات زمانه‌ی شاعر است. بازی است با آنچه که مسکوب از آن همچون "تصوراتی چون ایمان کور و تعصب نادانان که از فرط ریشه و رسوخ‌گویی با جسمشان در جسم ما فرو رفته..." یاد می‌کند.^{۷۷} از منظری پس‌ساختارگرا می‌توان گفت که شعر حافظ عرصه‌ای از آشکارگی دورویی‌ها یا بازتابی‌های خود زبان است که رسانش معنا را مدام دچار تاخیر و تفارق می‌کند؛ عرصه‌ی افشای شوخ نامحرمی زبان است به تعبیر بیدل:

ای بسا معنی که از نامحرمی‌های زبان

با همه شوخی مقیم پرده‌های راز ماند

⁷⁶ Paul De Man, *Blindness & Insight* (Routledge, 1996) 226

⁷⁷ مسکوب، منبع یادشده، ۲۵۳

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

اگر رازی در سخن بازگویانه حافظ هست رازی است که راز نیست؛ پوشیدگی در عین آشکارگی است؛ سربستگی در عین گشودگی... با وام تعبیری از کی یرکه گارد می‌توان گفت سخن حافظ وانمود می‌کند که نافهمیدنی است، معمایی است، اما خواستار فهمیده شدن و حل شدن است... در بیانی بازگویانه (آیرونی) این بازی آشکار و پنهان همچنین اقراری به شکست است؛ شکست شاعر در درافتادن با خصلت بنیادی یا خیانت زبان؛ در تقریر آنچه ورای حد تقریر است:

قلم را آن زبان نبود که سر عشق گوید باز

ورای حد تقریر است شرح آرزومندی

نقاب برکشیدن از رخسار راز آن هم به شیوه‌ای "مستانه" پیشاپیش اقراری به همین شکست است در قالب غلوی شاعرانه:

سرّ خدا که در تتق غیب منزویست

مستانه‌اش نقاب زرخسار برکشیم

در این مصاف شاعر هیچگاه برزبان فایق نمی‌آید و اثر خود را تمام و کامل نمی‌یابد. این شکست و باژگویی (آیرونی) همچون شکست در تقریر امر تقریرناپذیر را می‌توان ساخت درونی تصاویر در شعر حافظ به تعبیر براهنی دانست که گاه در شکست در رسیدن و "عدم امکان رسیدن"^{۷۸} به محبوب بازتاب یافته است:

اگرچه در طلبت هم‌عنان باد شمالم
به گرد سرو خرامان قامت نرسیدم

در ساحتی دیگر، اما باژگویی دیگر نشانی از شکست نیست. اگر این گفته فلوبر را به یاد آوریم که باژگویی (آیرونی) بیان خواستی معطوف بر غلبه برجهان است،^{۷۹} طعن و ریشخند نهفته در باژگویی شعر حافظ را باید بیانگر تقلای ذهن شاعر برای غلبه بر نایک‌رنگی‌ها و ناسازی‌های زمانه (واقعیت امور) نیز دانست:

^{۷۸} رضا براهنی، منبع یاد شده، ۷۹

^{۷۹} به نقل از:

Jonathan Culler, *Flaubert: the uses of uncertainty* (Cornell University Press, 1974) 186

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

به آب روشن می‌عارفی طهارت کرد
علی الصَّبَّاح، که میخانه را زیارت کرد

نکته‌ای را باید در اینجا روشن کرد پیش از آنکه بار دیگر گریزی به مفاهیم عرفانی و رندانه بزنیم. هیچ متنی خود به خود بازگویانه نیست و شعر حافظ را هم نمی‌توان ازین قاعده مستثنا دانست، چرا که، در رویه‌ای سخن ادعای بیانی صریح و فاش دارد:

فاش می‌گویم و از گفته‌ی خود دلشادم
بنده‌ی عشقم و از هر دو جهان آزادم

هیچ متنی بازگویانه نیست، مگر آنکه ما آن را همچون متنی بازگویانه بخوانیم، در مستی کلام با شاعر شریک و دمساز شویم:

می‌بده تا دهمت آگی از سر قضا
که به روی که شدم عاشق و از بوی که مست

آیا خوانش ما نیز از بازگویی در شعر حافظ دریافتی از "فحوا" significance ی سخن در این شعر نیست، و نه معنای meaning آن به تعبیر هرش؟ پاسخ این است که در این خوانش دریافت ما از معنا مقید به سازو کار دلالی و نحوی و معناشناختی خود متن است و از آن بیرون نیست.

در متن شعر حافظ متن‌های دیگری و از جمله متون عرفانی جاری است،^{۸۰} اما شعر حافظ هیچ یک از آنها نیست. شعر حافظ ادامه‌ای از متن‌های پیش از خود است (همه‌ی خواننده و شنیده‌های شاعر) و خود نیز در متن‌های دیگری پس از خود ادامه یافته است. از این رویکرد، برای دیوان حافظ نه آغازی می‌توان متصور شد و نه پایانی. کتابی است ناتمام... زبان در این شعر، در بیشتر لحظات نه آن را می‌گوید که می‌گوید یا باید بگوید. این نقطه آغاز بحث ما بوده است، اما آیا معانی "عرفانی" یا به به اصطلاح "رندانه" در سخن حافظ را نیز می‌توانیم با در نظر داشتن این ویژگی همان معنای "دیگر" در سازو کار بازگویی شعر حافظ بخوانیم؟ و اگر می‌توان طرز سخن حافظ را "رندانه" خواند، دیگر چه نیازی به واژه‌ی بازگویی در نامش آن هست؟ باید گفت که تاکنون آنچه درباره رندی همچون شیوه سخن حافظ گفته شده در واقع برشمردن لحظاتی در سخن حافظ بوده است که اشاره به وجوهی از رندی همچون رفتاری بیرونی یا منشی درونی داشته است. باز می‌گوییم که این ذات و صفات برشمرده از رندی و رند، اما ربطی به خود سخن شاعرانه حافظ من حیث شعر نداشته است. اشارات و تلمیحات و مصطلحات عارفانه

^{۸۰} نگاه کنید به بخش پیشین

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

یا صوفیانه را در بسیاری از شعرای سلف و خلف حافظ نیز می‌توان پیدا کرد. پس تفاوت کار در کجاست؟

عرفان و رندی در تفاسیر رسمی شعر حافظ دو مفهوم کلیدی پربسامد هستند که به نحوی با هم گره خورده‌اند و گاه نمی‌توان این دو را از هم تفکیک کرد و مقصود مفسر را به روشنی دریافت. ما همواره با این پرسش ناگزیر روبرویم که رندی چیست؟ اگر رندی را بیانی از مشرب عرفانی در عمل تعریف کنیم، چنانکه کرده‌اند، با پرسش دیگری روبرو می‌شویم که خود این عرفان چیست؟ و اگر بگوییم، چنانکه گفته‌اند، حافظ "عارف" نبود "رند" بود فقط صورت مسئله را تغییر داده‌ایم که در خوانش شعر او گره‌ای از کار را باز نمی‌کند. آیا می‌توان از شعر حافظ به طور کلی خوانشی عرفانی داشت؟ حاصل کار در اغلب تفاسیر عرفانی از شعر حافظ در واقع ترجمه شعر حافظ به زبان و مصطلحات عرفانی بوده است.^{۸۱} در این برگردان‌های عرفانی آنچه از محتوای شعر حافظ دریافت می‌شود در نهایت چیزی است در حد: هم این است هم آن، یا بیانی از کلیات بدیهی مثلاً اینکه خواجه عشق را برتر از عقل می‌داند!.. به تعبیری دیگر، در این برگردان‌های عرفانی "... سرانجام معلوم نمی‌شود

^{۸۱} رضا براهنی، منبع یادشده، ۷۳

که حافظ به جبر معتقد است یا به اختیار یا به هیچکدام، یا نیمه‌ای از جبر و نیمه‌ای از اختیار.^{۸۲}

بیراه نیست اگر بگوییم عرفان جعبه افزاری است که در اغلب تفاسیر رسمی چنان به کار رفته که گویی می‌توان با مفاهیم اندرون این جعبه همه رموز شعر حافظ را بازگشود. از رویکرد این تفاسیر در شعر حافظ نرگس نرگس نیست، گیسو و شراب گیسو و شراب نیستند، بلکه به چیزی دیگر، به مفهومی یا مضمونی ارجاع می‌دهند که به قلمرو متعالی عرفان عملی یا نظری یا عاشقانه و ذوقی تعلق دارد. از این رویکرد که خود گونه‌ای رویکردی عرفانی و ذهن‌محور است، ظاهر و باطنی برای سخن هست که بر اساس آن مرز حقیقت با مجاز را به راحتی می‌توان تشخیص داد. کلماتی همچون می و شمع و نرگس مجازهایی در ظاهر متن هستند که معنای حقیقی آنها نه در خود شعر حافظ که در متون عرفانی (صوفیانه) نهفته است. پرسش این است و این پرسش به سرشت زبان و به ویژه زبان در شعر برمی‌گردد که از شعر همچون باز نمودی مجازی چگونه می‌توان تعریفی از حقیقت را بیرون کشید؟ چنانکه اگر استعاره را خصلت بنیادین زبان بدانیم و با یادآوری این سخن نیچه که مفاهیم در زبان جز استعاره‌هایی در زبان نیستند، حال از حقیقت همچون یک استعاره از طریق زبان چگونه تعریفی می‌توان به دست داد؟ پس می‌توانیم با اومبرتو اکو موافق باشیم که "اگر استعاره است که زبان را بنیان می‌نهد،

^{۸۲} یحیا یثربی "ظرایف عرفان، مشکل اساسی شارحان دیوان حافظ" در مجموعه مقالات نخستین یاد روز حافظ، به کوشش کورش کمالی سروستانی (بنیاد فارس شناسی، ۱۳۷۷) ۱۲۱

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

سخن گفتن از استعاره غیر ممکن است مگر به صورت استعاری.^{۸۳} در شعر حافظ چه نسبتی را میان حقیقت و مجاز می‌توان معین کرد؟ حقیقت از نگاه حافظ چیست و مجاز کدام است؟ در شعر حافظ گاه رسیدن از مجاز به حقیقت امری محال یا فقط یک آرزوست، تناقضی حل ناشدنی است:

نقشی بر آب می‌زنم از گریه حالیا
تا کی شود قرین حقیقت مجاز من

و گاه حقیقت همچون "می" در چند قدمی است مشهود و ملموس:

خُم‌ها همه در جوش و خروشدن ز مستی
وان می که در آن جاست حقیقت، نه مجاز است

^{۸۳} اومبرتو اکو "استعاره، فلسفه و زیباشناسی" ترجمه‌ی فرهاد ساسانی در *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی* (سوره مهر، ۱۳۸۲) ۴۰

مفاهیم و مضامین عرفانی به صورت انگاره‌ها (تصاویر) یا تلمیح و اشاره، یا به تعبیر براهنی "محتواها"یی شعر حافظ، را باید "در حال تغییر شکل و استحاله و حرکت به سوی شکل" بازخواند.^{۸۴} شکل اما در تفاسیر عرفانی قربانی می‌شود تا در اقتدار محتوا مستحیل گردد. حاصل این برخورد به گفته‌ی منوچهر مرتضوی در نقد رویکردهای مذکور آن است که در بهترین حالت با دیوان حافظ "همان معامله‌ای را می‌کنند که با کتاب مدون و منظم تحقیقی باید کرد، درحالی‌که پیرایه‌ها و زوائد شعری و تجلیات ذوقی و ابداعات و تخیلات شاعرانه و زبان رمزی (سمبلیک) شعرا اگر هم فکر و اندیشه را تغییر ندهد، قطعا پرده‌ای روی آن می‌کشد و اسلوب خاص بیان هیئت ظاهر و لباس آن اندیشه را آنقدر تغییر می‌دهد که غالباً موجب گمراهی می‌شود."^{۸۵}

تفاسیر عرفانی ممکن است ما را در تبارشناسی مفاهیم عرفانی (صوفیانه) به کار رفته در شعر حافظ و از جمله "رندی" همچون مشربی عرفانی یاری دهند، اما از منظری ادبی، برای معنایابی شعر حافظ باید این‌گونه تفاسیر و دریافت‌هایشان را واژگونه خواند. رندی در شعر حافظ چنانکه اشاره شد، خود مفهومی باژگویانه است. این تفاسیر را باید واژگونه خواند بدین صورت که آنچه را "باطن" در سخن حافظ خوانده اند، در جای "ظاهر" گذاشت و "ظاهری" را که در رویه‌ی سخن دیده‌اند به "باطن" سخن انتقال داد. تنها با این خوانش واژگونه است که اقتدار معنوی مدعای آن تفاسیر شکسته می‌شود و نرگس و گیسو و شمع و

^{۸۴} براهنی، منبع یاد شده، ۷۵

^{۸۵} منوچهر مرتضوی، مکتب حافظ: مقدمه بر حافظ‌شناسی (ستوده، ۱۳۸۲) ۱۰۰

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

ساغر به ذوات یا شیئیت شعری خود باز می‌گردند. از میان برداشت‌های فلسفی از شعر حافظ در برداشت شایگان از رندی است که می‌بینیم او به معنایی از باژگویی در سخن شعری حافظ نزدیک شده است. به تعریف او رندی "رسالترین ایهام و ابهام وصف ناپذیر خصال ایرانیان" است و "افزون بر اینها رندی مستلزم استفاده از زبانی است اشاری و کنایی که در معنای اصلیش به اقوال شطحیات مانند می‌انجامد و گفتار سربسته و رعایت نوعی تقیه؛ اما به معنای غیر اصیل به لاف و گراف تبدیل می‌شود. گاهی حتا صرف اباطیل و طامات.^{۸۶} در حاشیه این نظر باید افزود که باژگویی اما شطحیات نیست، اگرچه گاه به معنای در اندیشیدن به "باطل اباطیل" جهان به مفهوم توراتی کلام است^{۸۷} و به تعبیر خود حافظ اندیشیدنی است در "هیچ برهیچ جهان"، اما سخنی باطل نیست، باطل‌نما است.

درونمایه‌ی شعر حافظ را نمی‌توان" به صرف عرفانیات فروکاست.^{۸۸} درباره شعر حافظ می‌توان سخن شلگل را در اینجا با دخل و تصرفی در آن چنین باز نقل کرد که این شعر آنگاه آغاز می‌شود که عرفان و تصوف از سخن گفتن باز می‌ایستند. خوانش‌های عرفانی یا بگویم خوانش‌های معنوی در واقع "دریافت معنا" را به جای "معنا" می‌نشانند چنانکه در این سخنان داریوش شایگان می‌بینیم، "حظاً خواندن دیوان حافظ، همچنانکه قرآن بیشتر معنوی است تا عقلی. با زخمه‌های او که بی‌وقفه بر

^{۸۶} شایگان، منبع یادشده، ۱۳۸-۱۳۷

^{۸۷} با نگاهی به مفهوم آیرونی از نگاه کی‌یر که‌گارد

^{۸۸} جواد طباطبایی، زوال اندیشه‌ی سیاسی در ایران (کویر، ۱۳۸۳) ۳۶۵

نہانخانہ‌ی جان می‌نشیند، احوال مختلف روح یگانه می‌شود و بدین ترتیب جان پذیرای شنونده و فحوای رمزآمیز شعر لحظه‌ای از نوعی همنوایی را تجربه می‌کند که حاصلش حال عرفانی ویژه‌ای است.^{۸۹} بلاغتی که از این سخن می‌بارد یحتمل که اگر در یک سخنرانی ایراد شود، شنونده را محظوظ کند و به تحسین وادارد، اما به صورت مکتوب خواننده را دچار بهت می‌کند همراه با پرسش‌هایی که برای او پیش می‌آورد. حظّ معنوی در برابر حظّ عقلی حاصل از سخنی دنیوی (و نه آسمانی همچون قرآن) دقیقاً چگونه حظّی است؟ ویژگی "حال عرفانی" حاصل خواندن شعر حافظ در چیست؟ عرفان به چه معنا و ربطش با تجربه خواندن یک متن شعری چیست؟.. با خواندن اغلب تفاسیر معنوی- عرفانی از خود می‌پرسیم که پس آیا حافظ تکراری از عرفانیات است به نظم؟ چه فرقی هست میان غزل حافظ مثلاً با غزلی از شمس الدین مغربی که قرنی پس از او می‌زیست؟ عرفان روحی حلول کرده در جسمیت شعر حافظ نیست. اگر چنین بود حافظ شاعری به شدت روحانی و عمیقاً ملال‌انگیز می‌بود و شعر او فقط برای ارتقای مدارج عرفانی به کار می‌آمد. اما چنین نیست و گواه این گفته هم آن است که ما همچنان حافظ را می‌خوانیم و باز می‌خوانیم.

در اینجا این پرسش پیش می‌آید که پس بسامد بالای اصطلاحات و "رموز" عرفانی در شعر حافظ را به چیز دیگری جز به معانی عرفانی می‌شود تعبیر کرد؟ یک پاسخ این است که "بی‌گمان این کار حافظ

^{۸۹} شایگان، منبع یادشده، ۱۱۶

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

[استفاده از واژگان عرفانی] رندی دوباره است.^{۹۰} اما این رندی دوباره به چه معناست؟ با یادآوری تعبیر گنگ و مبهم شایگان می‌گوییم که آن حال ویژه‌ای که از شعر حافظ به خواننده دست می‌دهد از خود عرفان نیست. عرفانی اگر در حافظ هست، این عرفان شناختی است با مذاقی از راز، شناختی از "وقت خویش" است. برای مثال در بیت زیر که مشکل بتوان معنای آن را در قالب مفاهیم رسمی عرفانی فروکاست:

من اگر بده خورم ورنه، چه کارم با کس؟

حافظ راز خود و عارف وقت خویشم

درباره عرفان در شعر حافظ گفته‌اند که این عرفان در واقع گذار از جمود و محدودیت‌های عرفان (با صبغه صوفیانه و ملامتی آن) است. رفتار حافظ را با مفاهیم عرفانی نوعی بازیگوشی رندانه او با این مفاهیم توصیف کرده‌اند بدان صورت که خطاب ظاهری کلام رو به معشوق زمینی دارد و خطاب باطنی آن رو به معشوقی ازلی و این بازیگوشی حافظ "به او این توانایی را می‌بخشد که یک بیت یا یک غزل را چنان بیازاید که آن را در دو ساحت معنایی توان خواند."^{۹۱} درباره خود مشرب فکری عرفان نیز به درستی گفته‌اند که "عرفان وصله‌ای است بر

^{۹۰} علی حصوری، حافظ از نگاهی دیگر (نشر چشمه، ۱۳۸۷) ۹۹

^{۹۱} آشوری، منبع یاد شده، ۳۶۱

اسلام...^{۹۲} با نظر به باژگویی در شعر حافظ همچنین در اینجا ما می‌گوییم سخن حافظ واگفتی از معانی و مضامین عرفانی نیست، باژگفتی از آن معانی و مضامین است. شعر حافظ نقیضه‌ای parody بر این "وصله"ی عرفان است نه خود آن. این نقیضه کارش اعاده‌ی گوهرهای محسوس در مصطلح دست سوده‌ای معقول است، اعاده‌ای که متافیزیک عرفان را شاعر با فاصله‌گیری از آن به بازی و سخره می‌گیرد. چه به جاست این سخن از شلگل که در سخن حافظ مصداق پیدا می‌کند؛ این که، باژگویی (آیرونی) نقیضه‌ی نقیضه‌هاست:

مقام اصلی ما گوشه‌ی خرابات است

خدایش خیر دهد آن که این عمارت کرد

باژگویی تناقضی میان بود و نمود چیزهاست. با نگاهی به تعریف کی‌یرکه‌گارد از این مفهوم آیرونی بیانگر تناقضی است که میان ذات (معنا) essence و جهان همچون "پدیدار" phenomenon برقرار است. این تناقض را در شعر حافظ می‌توان تناقضی میان "جان" (این واژه‌ی ترجمه‌ناپذیر در شعر او) و "جهان" بخواند که بر اثر آن از "نهانخانه‌ی هر واقعیتی و پدیده‌ای، حقیقتی دیگر و گاه ناساز" آشکار می‌شود که

^{۹۲} حصوری، منبع یاد شده، ۸۵

"می‌خواهد واقعیت خود را به وجود آورد."^{۹۳} این واقعیت را به صورت یک "ایده" در کسوت بازگویی بنا به تعریفی از شلگل می‌توان هم‌نهادی مطلق از برابر‌نهادهایی مطلق خواند به صورت گرفت و دادی مدام و خود-آفریده self-creating میان اندیشه‌ها [مفوم‌ها]یی متخالف...^{۹۴} سازوکار بازگویی همچون یک تناقض یا تخالف در تش میان دوگانه‌هایی بازتاب دارد که شعر حافظ آکنده از آنهاست: غیبت در برابر حضور؛ هستی در برابر نیستی؛ تن در برابر روح؛ مستی در برابر هوشیاری؛ جبر در برابر اختیار؛ معنا در برابر بی‌معنایی؛ نظم در برابر پریشانی؛ عرش در برابر دامگه خاک، مجاز در برابر حقیقت؛ امید در برابر ناامیدی و حیرت در برابر فکرت... این‌ها همه از واژگان خود حافظ است. بر این فهرست می‌توان دوگانه‌های دیگری نیز افزود (با برداشتی از مقوله‌بندی شلگل) که آنها را نیز در شعر حافظ می‌شود سراغ گرفت: فروبستگی در برابر گشودگی؛ ناممکن در برابر ضروری؛ ایقان در برابر شک؛ شوخ در برابر جد... اما آیا می‌توان از این دوگانه‌ها (برابر‌نهادها) و از تضارب آنها، آن هم در متنی شعری به "هم‌نهادی" مطلق رسید؟ سرنوشت حافظ به گفته اسلامی ندوشن این است که پیوسته میان این دوگانه‌ها "در نوسان" باشد.^{۹۵} ساغر و می و گل در این سخن شعری همچون مجاز و واقع (مفهوم در برابر شیئی فی‌نفسه) از هم جدایی ناپذیرند. در این سخن شعری من حیث شعر گیسو هم نمود است

^{۹۳} مسکوب، منبع یادشده، ۱۱۸

^{۹۴} شلگل، منبع یادشده، پاره‌ی ۱۲۱ ص ۳۳

^{۹۵} اسلامی ندوشن، همان منبع، ۱۳۷

هم بود. حتا در سخن از عشق هم می‌بینیم که این تجربه در شعر حافظ هم بیرونی است هم روی به درون دارد؛ و "درون‌گرا" است^{۹۶} و هم لاهوتی است هم ناسوتی و پیش از آنکه لذتی روحانی باشد در به اصطلاح بیان رندانه "لذت جسم است."^{۹۷} تجربه‌ی عشق در شعر حافظ سرکشی دو نیروی متخالف در برابر یکدیگر است: درون در برابر بیرون، تعشق همچون تجربه‌ای درونی و معشوق همچون واقعیتی بیرونی... در این تجربه، تعشق در خیال، همچون فریب، واقعی‌تر از موضوع تعشق است، چرا که دو قطب برون و درون هرگز با هم همساز نمی‌شوند: آینه رویا، آه از دلت، آه... اندیشیدن به عشق در بیان باژگویانه حافظ اندیشیدن به محال است، اما این محالی زیبا و جنون‌آور است. در عشق حافظانه چگونه می‌توان دو قطب متضاد فانی در برابر باقی را از هم بازشناخت، آنگاه که شرط وجود معشوق باقی وجود عاشق فانی است؟

سایه‌ی معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد؟

ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

در دوگانه‌ای دیگر، هوشیاری در برابر ناهوشیاری، به چه نقطه تعادلی همچون یک هم نهاد می‌توان رسید؟ باژگویی عرصه‌ی تنش، و تنشی

^{۹۶} مسکوب، منبع یادشده، ۱۷۸

^{۹۷} مسکوب، همان، ۱۳۰

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

پایدار میان دو اندیشه متناقض است، تنشی است که که فروکش نمی‌کند و همنهاد را واپس می‌راند. در دوگانه‌ی نقص در برابر کمال آفرینش در گفتگوی در گرفته میان صدای سخنگو (آفرین‌گوی) در شعر و پیر خطاپوش به چه هم‌نهادی می‌توان رسید؟ سر برآوردن ایمانی از دل کفر یا به گفته‌ی مسکوب نوعی بخشش دوجانبه هم از جانب پروردگار هم از جانب آفریده، "گویی در این ماجرای هستی بر آفریده و آفریدگار ستم رفته که هردو با همدردی و همدلی از سر خطای هم در می‌گذرند."^{۹۸} می‌توان گفت دو قطب متناقض در این باژگویی همچون کار خود جهان‌گویی که هرگز با هم به جمعیت و نقطه تعادل یا آرامشی نمی‌رسند. در جهان حافظانه جمعیت تنها در پریشانی زلف یار خانه کرده است.

گفتیم که حافظ شاعر اندیشه است، اما مشکل بتوان نسبت او را با اندیشه یا خرد در تنش دوگانه‌ای دیگر، عقل/جنون، در دوگفته‌ی متناقض زیر به مفهوم درآورد:

روان را [بخوانیم حس و شاعرانگی را] با خرد درهم سرشتم

وز آن تخمی که حاصل بود کشتم

^{۹۸} مسکوب، همان، ۲۰۷

حرفی از هزاران

اما در بیتی دیگر از دیوان می‌خوانیم که نوعی جنون را در برابر خرد
(عقل) می‌گذارد:

خرد در زنده‌رود انداز و می‌نوش

به گلبانگ جوانان عراقی

یا در این بیت که جنون را در جایگاهی ورای مباحث معقول می‌گذارد:

مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت

ورای مدرسه و قال و قیل مسئله بود

چنانکه اشاره شد، در دیوان ما با یک حافظ روبرو نیستیم. "خود" در
شعر حافظ نه "من" سخنگو، بلکه اغلب سوم شخص مفردی است که
گاه مخاطب سخن هم او است:

میانِ عاشق و معشوق هیچ حائل نیست

تو خود حجابِ خودی حافظ از میان برخیز

این من نشانه‌ای بازگوست که به مدلولی همچون یک شخص خاص بر نمی‌گردد. حتا "تخلص حافظ" نیز نام یک شخص نیست و به لحاظ نظری نمی‌توان آن را به واقعیتی زندگی‌نگاشتی (بیوگرافیک) منتسب کرد.^{۹۹} این خود نه "نفس" شاعر است نه شخص شاعر به مفهوم حقوقی مدرن کلمه، بلکه برآیند یا معلولی effect از متن است و در خود فحوای شعر جای دارد و نه بیرون از آن. اگر هم خودی به هنگام سرایش در کار بوده با پایان سرایش برای همیشه از صحنه شعر رخت بر بسته است؛ و اکنون، در زمان خوانش ما، یکی دیگر از مفردات شعری در کنار استعارات و مجازات است. این خود یا سوژگی شاعرانه است و همچون یک متن برخوردارگانه متن‌های دیگر است. به تعبیری این "من" سخنگو در شعر به تعبیر براهنی، این "من" ...پیش از من یا آن دیگری در کنار من یا منی و رای من است... گذری است پایان‌ناپذیر از من به سوی آن چیزی که بی‌نهایت است، وقتی می‌گوید من ملک بودم و فردوس برین جایم بود.... عملا از من پیش از خود حرف می‌زند. در یک مرحله آن من ملک بوده و مکان آن فردوس بوده است: در مرحله دیگر آدم او را برداشته و به این دیر خراب‌آباد آورده است. و رای من، ملک است، و رای دیر خراب‌آباد فردوس است، حافظ هرچه می‌گوید از اصل و رای و را متابعت می‌کند. ولی ملک و فردوس هم آن و رای نهایی نیستند. شاید به قول روزبهان روح ارواح است و شاید به قول فلوطین از آن بالاتر است، چیزی است مجرد، یک اندیشه است... صورت نوعی است... یا صورت ازلی... و شاید به قول لوی اشتروس ساختی است در پشت همه‌ی

^{۹۹} به موضوع تخلص در زنی آرایش روزگار با تفصیل بیشتر پرداخته‌ام.

ساخت‌ها...^{۱۰۰} در اینجا می‌گوییم که این "من" سخنگو در شعر حافظ خود زبان است که سخن می‌گوید. این زبان فارسی است که در شعر حافظ خود را به یاد می‌آورد...

به نموده‌های دیگری از بازگویی (آیرونی) بپردازیم که خطوطی از گفتمان بازگویانه شعر حافظ را ترسیم می‌کنند. بازگویی را می‌توان در نمود دیگری در طرز سخن حافظ یا گفتمان ویژه شعری او یافت که همانا سادگی در عین پیچیدگی آن است. این همان کیفیتی است که داریوش شایگان آن را "رمز آلود" می‌خواند و می‌پرسد، "چگونه است که باطنی‌ترین شاعر ایران، مردمی‌ترین نیز هست؟ چگونه می‌توان پیوند زبان رمزآلودش را با قبول عامی که او را یار غار مردم کرده است دریافت؟"^{۱۰۱} ما دقیقاً نمی‌دانیم مقصود این فیلسوف از "رمز آلود" چیست و آیا به معنای نمادین است؟ از سوی دیگر باید گفت که قبول عام در برابر قبول خاص اگر به معنای ارتباط‌پذیری شعر حافظ با خواننده‌ای عادی باشد، لازمه‌ی این ارتباط اطلاع از غوامض اشارات و لغات در شعر حافظ نیست، این ارتباط را می‌توان در درجه اول با نگاهی به نقش صحبت‌گشایانه phatic function (به مفهوم یاکوبسنی اصطلاح) توضیح داد. این نقش به گونه‌ای ارتباط با متن یا سخنی شنیداری برمی‌گردد که بیش از آنکه "پیام" سخن اهمیت داشته باشد، نفس و خود ارتباط میان مخاطب با مبدا صدور سخن مهم است؛ همچنان است خواندن قرآن یا گوش سپردن بدان برای مردم عادی که

^{۱۰۰} براهنی، منبع پیش‌گفته، ۲۶۵-۲۶۴

^{۱۰۱} شایگان، منبع یادشده، ۱۱۵

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

عربی نمی‌دانند. این پیچیدگی در عین سادگی سخن حافظ را باید مصداق آن "آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها" دانست، "اول آدم احساس می‌کند همه چیز کف دست قرار گرفته و بعد می‌بیند نمادی که بیان‌کننده آن همه چیز بود در واقع رهنمون‌کننده به چیزهایی است در آن سوی همه چیز..."^{۱۰۲} در این سخن شعری ظاهر و باطنی در کار نیست، یا بهتر است بگوییم ظاهر همان باطن است و باطن همان ظاهر. در سخن حافظ اگر رازی هست، در بیانی بازگویانه، آن راز آشکار است. چنین است که عارف و عامی آن را فهم می‌کنند.

حافظ می‌گوید:

با سر زلفِ تو مجموعِ پریشانی خود

کو مجالی که سراسر همه تقریر کنم؟

اگر از مفهوم بلاغی بازگویی بگذریم، بازگویی همچنین در گونه‌ای اجرا، در نوعی رفتار با ژانر یا اسالیب ادبی و هنری نیز رخ می‌نماید. بازتابی ازین کارکرد بازگویی را به صورت باژنمایی در رفتار حافظ با قالب یا ژانر "غزل" می‌بینیم: پراکنده‌گویی‌هایی که کلیتی تعریف‌ناپذیر را تعریف می‌کنند:

^{۱۰۲} براهنی، منبع یادشده، ۲۶۴

حرفی از هزاران

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌نوشت

طایرِ فکرش به دام اشتیاق افتاده بود

چنین است که غزل حافظ مجموعیتی و نظمی است در عین پراکندگی و پریشانی. حافظ خود به این مفهوم متناقض "مجمع پریشانی" اشاراتی دارد:

جمع کن به احسانی حافظ پریشان را

ای شکنج گیسویت مجمع پریشانی

این ویژگی را از زمان خود حافظ تا کنون کسانی نقصی در طرز غزل او قلمداد کرده‌اند. حتا اگر بپذیریم که پیشینیان تعریف دقیقی از ساخت غزل داشته‌اند، پرسش این است که آیا این ساخت یا اسلوب تعریف شده از غزل معتبرتر است یا غزل حافظ همچون اسلوبی دیگر از غزل؟ این ایرادگیری به غزل حافظ را می‌توان از نوع آن ایرادهایی دانست که بر شعر گوته و سهل‌انگاری‌های او در کار بست وزن می‌گرفته‌اند که شلگل در این باره می‌گوید، "...پس آیا باید معیار وزن شش رکنی^{۱۰۳} در شعر

^{۱۰۳} در اصل hexameter

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

آلمانی را به همان انسجام و اعتبار کیفیت خود شعر گوته دانست؟^{۱۰۴} می‌توان چنین گفت که غزل حافظ غزل عاشقانه با وحدت موضوعی در آن گونه غزل نیست. استثنایی هم بر آن گونه از غزل نیست، بلکه خود قاعده دیگری را در سرایش غزل پیش گذاشته است.

شایگان فرم غزل حافظ را به غنچه‌ای در حال شکفتن تشبیه می‌کند و بیان می‌دارد که در این نوع خاص غزل، جهان در تسلسلی از ایده‌ها (بخوانیم گزاره‌های شعری) بازنموده نمی‌شود، "...بلکه گویی به سان غنچه‌ای در آستانه شکوفایی است."^{۱۰۵} مرکز این شکوفایی یا صدور سخن را شایگان قلب یا دل همچون بارگاه و "عرش الهی" می‌داند. اما آیا می‌توان آغازگاه یا مبدا حرکتی را برای این شکوفایی (آشکارگی) در استعاره "دل" یافت؟... دل در شعر حافظ برخلاف نگاه شایگان، به تصریح خود حافظ "بی‌حفاظ"تر از آن است که به چنان قرب و جایگاهی استعلایی برسد. در دستگاه دلالی شعر حافظ "دل" نیز دالی است همچون دیگر دال‌ها و در چین ملموس طره‌ی دلدار گرفتارتر از آن است که آغاز (و انجامی را نیز) برای کار خود به یاد آورد:

در چینِ طره‌ی تو دل بی‌حفاظ من

هرگز نگفت مسکن مألوف یاد باد

¹⁰⁴ Friedrich Schlegel, *Critical Fragments*, fr. 6 (143)

¹⁰⁵ شایگان، همان منبع، ۱۱۶

این ناهماهنگی مضمونی ابیات یا آمدن مضامینی در قالب بیت‌ها آن هم نه در یک توالی خطی در غزل حافظ را می‌توان با اجرای ایوت در سرزمین هرز مقایسه کرد: آوردن پاره‌هایی با تفاوت مضمونی thematic و حتا زبانی به موازات هم که آن را اجرایی باژگوانه از وحدت در عین تکثر دانسته‌اند. غزل پریشان حافظ را می‌توان نسخه کلامی verbal نقش اسلیمی در هنر تصویری دانست، اما به صورتی واژگون. بدین معنا که، اگر در اسلیمی خط اصلی در حرکتی مارپیچ به سوی کانونی فرضی در حرکت است، در غزل حافظ این حرکت دوار از مرکزی نامتعیین آغاز و از آن نقطه به سمت محیطی تعین ناپذیر گشوده می‌شود: کلافی گشایان از کلمات... برای این حرکت آغاز و انجامی در مطلع و بیت تخلص نمی‌توان پیدا کرد. تخلص و مطلع را می‌توان در توالی ابیات جابه جا کرد به طوریکه بدان کلیت تعریف ناپذیر چندان خدشه‌ای وارد نشود. در شعر حافظ باژگویی را نمونشی باژگون حتا در رفتار با غزل می‌بینیم: باژگویی اسلیمی arabesque سخن است (شلگل).^{۱۰۶}

دیگریت باژگویی در شعر حافظ جایی و رای سخن است. این دیگریت را نمی‌توان فقط در چهارچوبی بلاغی و در تعارض ظاهر با باطن سخن شرح داد. هر استعاره‌ای یا مجازی حاوی این تعارض معنایی است. باژگویی گفتن از درون از چیزی است و رای درون؛ گفتن در زبان است اما از چیزی و رای زبان... بیانی از بی‌کرانگی است در تجربه‌ای کرانمند؛ ممکن در محال:

^{۱۰۶} به نقل از دمان: "مفهوم آبرونی"، در منبع یاد شده

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

خیال حوصله بحر می‌پزد هیئات

چه‌هاست در سر این قطره‌ی محال‌اندیش

حافظ شاعر اندیشه است و اندیشه در شعرش اندیشیدنی است در کار جهان، در آنچه او خود به "معمای جهان" تعبیر می‌کند. در بیانی بازگویانه با وام‌تعبیری از شلگل، این اندیشیدن سعی در فهم چیزی است نافهمیدنی... بیانی ازین اندیشیدن به امر نااندیشیدنی بیانی از حیرت در شعر حافظ است. از این روست که می‌توان دیالکتیک بازگویی در شعر حافظ را دیالکتیکی از حیرت نامید:

دل چو پرگار به هرسو دورانی می‌کرد

و اندر آن دایره سرگشته‌ی پابرجابود

گفتن از حیرت است از درون حیرت:

از هر طرفی که گوش کردم

آواز سؤال حیرت آمد

شد مُنْهَزَم از کمال عزت

حرفی از هزاران

آن را که جلال حیرت آمد

سر تا قدم وجودِ حافظ

در عشق، نهال حیرت آمد

"حیرت" را در سخن حافظ البته می‌توان با ساده کردن مسئله، از دریچه نگاه شاعری مدرن همچون شاملو در اثر ظلماتی عمیق حاکم بر دنیای حافظ دانست که او در آن "سرگردان مادرزاد" بوده است، "... او سرگردان مادر زاد ظلماتی عمیق است که از هیچ روزنی آفتاب بر آفاق اش نمی‌تابد و حتا هیچ کورسو چراغی به دستش نمی‌دهد، امکان تصور دنیایی بر مبنای قوانین علمی... همچون امکان تصور روشنایی و آفتاب است در ذهن کور مادرزادی که هرگز کسی با او از نور و آفتاب و احساس شگفت دیدن سخنی به میان نیاورده و لاجرم نه از آن توهمی می‌تواند داشت و نه حتا برای چنان توهمی نامی.^{۱۰۷} فقط با ایقانی مدرن و سستی‌هنده در همه‌ی زمینه‌هاست که می‌توان اینگونه از ناتوانی گذشتگان حتا در نامیدن توهم خودشان سخن گفت. توهمی را که نتوان نامید دیگر توهم نیست. شاید به زعم شاعر معاصر این توهم نوعی "آگاهی کاذب" باشد در مقایسه با آگاهی صادق که او در زمان کنونی از آن بهره‌ور است. از جایگاه سوژه مدرن پس از دکارت نمی‌توان طلبکار سوژه‌ای در قرون وسطای تاریخ ایران شد و بر آن خرده گرفت و این

^{۱۰۷} احمد شاملو، حافظ شیراز، مقدمه (مروارید، ۱۴۰۰)، ۱۰

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

سخن زمانپیشانه را گفت که "شناخت حافظ از جهان شناختی علمی نبوده است."^{۱۰۸} این تکرار همان اشتباهی است که شاملو زمانی در برخورد شفاهیش با شاهنامه و سراینده آن کرده بود. آری امروز ما دیوانگان را برخلاف عصر حافظ در بند نگاه نمی‌داریم و از کالبد مصروعان به کمک اوراد و غزایم "جن" بیرون نمی‌کشیم. در داوری شاملو اگر مادرزادی را به معنای جبری تاریخی بگیریم، معلوم نیست چگونه روزنی از آفتاب و از کجا بر آفاق دانایی عصر ما تابیدن گرفته که در روشنایی آن جهان و معمای آن را بر "مبنای قوانین علمی" برای شاملو یکسره و برای همیشه حل نموده است؟ عصر حافظ ادامه‌ی عصری ظلمانی در تاریخ ایران بوده است. مسئله اما این است، و سخن بر سر این است، که باژگویی در شعر حافظ فرارفت یا خواست به فرارفتی را از آفاق ظلمانی این عصر بازمی‌نماید. ذهنیت ایرانی در طول زمان ذهنیت بهیماه‌ای فاقد اندیشیدن بازتابی (انعکاسی reflexive) نبوده است. حتا رندی را در شعر حافظ چرا نتوان نه صرف رفتاری منفعلانه و خوشباشانه که کنشی آگاهانه در برابر عرفی تحمیل شده مفهوم کرد؟ رندی را در حافظ همچون رفتاری نه به روال و عرف معمول می‌توان در دو حرکت نمادین دید، چنانکه در شعرش بیان شده است: نوشیدن باده ترس محتسب خورده در نهان؛ می دلیر نوشیدن در میکده‌ی مغان...

حیرت در شعر حافظ برآیندی از تقابل دو وسوسه، یا دو نیروی درون و بیرون، خود و جهان یا معنا و بی‌معنایی است:

^{۱۰۸} شاملو، همان، ۹

چو هر خبر که شنیدم رهی به حیرت داشت

ازین سپس من و ساقی و وضع بی‌خبری

حیرت در برابر فکرت به عنوان یک وضعیت هستیانه در شعر حافظ سوی دیگر جنون است، اما جنونی که به تعبیر مسکوب به معنای "عقل باختگی" نیست، بلکه به معنی فراگذشتن از "عقل" است. با نگاهی به پل دمان می‌توان گفت که باژگویی به مفهوم "مطلق"، و در اینجا در شعر حافظ، هوشیاری این جنون است، هوشیاری ناهوشیاری است. سخن‌گوی باژگو خودی را از خود می‌نمایاند که دیوانه است، اما نمی‌داند که دیوانه است. ازینرو باژگویی گفتن از جنون از درون جنون است.^{۱۰۹} در این گفتن از جنون از درون جنون ما با بیان تجربه‌ای کرانمند از چیزی ناکرانمند (به تعریف دیگری از باژگویی) روبرو می‌شویم، به‌ویژه آنجا که سخن از عشق و زیبایی می‌رود، مطلقاً آرزو شده در شعر حافظ اما با دو نام. بر این لطیفه‌ی سخن حافظ مسکوب می‌نویسد، "...به راستی هم اگر دیوانگی دگرگونی اندیشه و عاطفه، پاشیدگی خود سامان دهنده و گم شدن خویش آدمی در وادی ناپیدا و مه آلود ناخودآگاهی باشد، عاشقان [عاشقان زیبایی] دیوانه‌اند. نه تنها به خود نمی‌اندیشند، بلکه

^{۱۰۹} با نگاهی به پل دمان در

"The Rhetoric of Temporality" in *Blindness and Insight*, 216

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

اندیشیدن به خود یا اندیشه خود را در یاد و هوش گم کرده‌اند و چون خود را در خود از دست داده‌اند از خود بیگانه‌اند، مجنونند!^{۱۱۰}

گفتم آه از دل دیوانه‌ی حافظ بی تو

زیر لب خنده‌زنان گفت که دیوانه کیست؟

باژگویی حافظانه، به رغم لحن طرب‌انگیز گهگاهی در لحظاتی از شعر، اما در اساس بیانی سوگمند است، چنانکه در وصفی از جنون خود در این بیت:

مگر دیوانه خواهم شد در این سودا که شب تا روز

سخن با ماه می‌گویم، پری در خواب می‌بینم

مستی نیز حالتی از جنون است. مستی اگرچه گریزی به سرخوشی و بی‌خبری است، و در این شکی نیست:

^{۱۱۰} مسکوب، منبع یادشده، ۱۱۸

حرفی از هزاران

ز باده هیچت اگر نیست، این نه بس که تو را

دمی ز وسوسه‌ی عقل بی‌خبر دارد؟

اما دمی فراغت از عقل است و سعی و وسوسه‌انگیز و بیهوده‌اش در فهم
آنچه فهم‌ناپذیر است: هستی و مرگ. به بیانی بازگویانه مستی هشیاری
ناهوشیاری است:

اگر نه باده غمِ دل زیاد ما ببرد

نهیب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد

اگر نه عقل به مستی فروکشد لنگر

چگونه کشتی از این ورطه‌ی بلا ببرد

...

۴

تابوتی از چوب سرو

گه چون نسیم با گل راز نهفته گفتن

گه سر عشقبازی از بلبلان شنیدن

گفتمان باژگویانه حافظ را در مقاطع خرد آن، در انگاره پردازی‌های شعر حافظ، در اینجا بازمی‌خوانیم.

باژگویی حافظ نه فقط در رفتار با معقولات که در رفتار او با محسوسات، با استعارات و مجازات نیز رخ می‌نماید. گفتیم که باژگویی به کوتاه‌ترین تعریف گفتن چیزی و مراد کردن چیزی دیگر است. با این تعریف، باژگویی (آیرونی) آیا هر بیانی استعاری یا مجازی را نیز در سخن دربرنمی‌گیرد؟ آیا استعاره یا مجاز همچون ساختارهایی برای بیان معنایی دیگر، معنایی غیر از معنای لفظی واژه، باژگویی نیستند؟ با یک تعریف کلی و تا آنجا که به ماهیت زبان برمی‌گردد، این ساختارها را نیز می‌توان گونه‌ای باژگویی دانست. اما تفاوت در چیست آنگاه که به ویژه استعاره به صورت باژگویی درمی‌آید، استعاره آنگاه که فقط یک آرایه سخن نیست؟ استعاره را با بیانی باژگویانه در چه لحظاتی از شعر حافظ می‌توان یافت؟

ما در اینجا فرق می‌گذاریم میان معنای "دیگر"ی که استعاره می‌رساند و "دیگریت" معنایی که قالب باژگویی پیش می‌نهد. این دیگریت معنایی را، چنانکه شرح داده شد، نمی‌توان با برابر نهادن ظاهر و باطن کلام (حقیقی در برابر مجازی) بازیافت. این دیگریت در باژگویی اگر بتوان آن را معنا خواند، معنای معناست^{۱۱۱} که معنای مقدر سخن را، به تعلیق می‌افکند؛ نقض یا نسخ می‌کند یا به سخره می‌گیرد. باژگویی برخلاف استعاره تعارضی مدام است میان لفظ و معنا. در سازوکار استعاره چشم یار همانندی‌ای با نرگس دارد و پس نرگس به جای چشم می‌نشیند. در سازوکار باژگویی فقط یک معنا (همانندی) در مقایسه‌ی نرگس و چشم به دست نمی‌آید. آن رویکردهای تفسیری که، معنایی مقدر و یکه‌ای را از استعارات شعر حافظ، بیرون می‌کشند، آن هم در سازوکار دوگانه‌ی ظاهر/باطن، حقیقت/مجاز، شعر حافظ را برخلاف ادعایشان به عرصه‌ای از تک معنایی تبعید می‌کنند. در این گونه خوانش شراب در شعر حافظ نه شراب انگوری که یک "معنا" است. در حالیکه بیان باژگویانه در شعر حافظ گونه‌گونی شراب را همچون یک "نمود" در برابر "بود" آن به صورت شراب واقعی می‌گذارد و اقتدار معنای واحد را در استعاره شراب درهم می‌شکند. نقش باده در پیمان‌ه نه یک نقش که نقش‌هاست:

^{۱۱۱} تعبیری از شاهرخ مسکوب

تابوتی از چوب سرو

ساقی به چند رنگ، می اندر پیاله ریخت

این نقش‌ها نگر، که چه خوش در کدو بیست

در مجاز، و در ساختاری از مجاز همچون باژگویی معنا نه فقط بیان
علاقه‌ای به ظاهر متضاد میان دو چیز یا دو امر، که طرح افکندن نسبتی به
کلی دیگر میان این دو است، مثلاً در بیت زیر میان دیر و خرابات، یا در
واقع میان آلودگی و پاکی:

شست‌وشویی کن و آنگه به خرابات خرام

تا نگرده ز تو این دیر خراب آلوده

باژگویی امکانی مضاعف و مزید را برای استعاره و مجاز در معنادهی
فراهم می‌سازد. در متن باژگویی شعر حافظ حتا "خدا" هم یک "معنا"
نیست؛ یک راز است و فقط شاید این پیر مغان است که توان گشودن
این راز را دارد، و چرا از میان سرهای دیگر "سر" خدا در سر "پیر مغان"
هم باید باشد؟ این پیر چه تفاوتی با دیگران دارد؟

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

گر پیر مغان مرشد من شد چه تفاوت

در هیچ سری نیست که سرّی ز خدا نیست

در اینجا اشاره‌ای به چند معنایی، یا به سخن دیگر، تعین ناپذیری معنا در شعر حافظ در رفتار با استعاره برای بیان محسوسات ضروری است، مثلاً در انگاره‌پردازی خلاقانه و بدیع او در این بیت:

مهر تو عکسی بر ما نیفکند

آینه رویا، آه از دلت، آه

می‌توان این بیت را به نثر برگرداند و آن را به گفته‌ی براهنی چنین معنا کرد: "ای معبود، ای معشوق، ای خدا، تو به من لطفی نکردی، حیف از آن زیبایی تو، از آن آینه روی بودن تو، که به من هیچ توجه نکردی که من هم از تو یک عکسی گرفته باشم، تا از تو در من انعکاسی حاصل شده باشد..." اما در این برگردان تکثر معنایی شعر از دست رفته است و مهمتر اینکه، "اگر غرض این است [یافتن معنایی که شعر در برگردان به نثر افاده می‌کند] خوب! دو هزار نفر دیگر هم این را گفته‌اند..."^{۱۱۲} در این برگردان به نثر ما محتوایی را از شعر بیرون کشیده‌ایم به صورت یک معنا، در حالیکه و باز هم به تعبیر براهنی، ویژگی سخن حافظ

^{۱۱۲} براهنی، منبع یادشده... ۸۲

جدایی ناپذیری محتوا از شکل (فرم) آن است. این جدایی ناپذیری شکل و محتوا برآمدی از رابطه‌ای است که حافظ میان انگاره‌های "عکس"، "آینه رویا" و "دل" در کنار دیگر مفردات شعر در مجال تنگ این بیت برقرار کرده است.

این رابطه همچون رشته‌ای از معانی هرگز به نثر در نمی‌آید. سازوکار باژگویی در قالب استعارات شعر حافظ آنگاه نمودار می‌شود که استعاره‌ها دیگر استعاره نیستند و به نماد میل می‌کنند. در این دگرذیسی دیگر فقط رابطه‌ای از همانندی اساس ساختار آنها را تشکیل نمی‌دهد. نماد و باژگویی همچون صنعتی در کلام وجه اشتراکی دارند که به گفته گادامر در هم کش پیچیده‌ای از نشان دادن و پنهان نمودن است.^{۱۱۳} در شعر حافظ با دگرذیسی، سرو و می و گیسو و جام به نماد ما به سرریزشی از معنا روبرویم که در عین آشکارگی آن را پنهان می‌کنند. این سرریزش معنایی به صورت باژگویی همه آن تاریخی است که بر این نشانه‌های نمادین زبان شعر گذشته و در پس کسوت استعاری آنها پنهان مانده بوده است. معنای سخن باژگویانه حافظ را در این تاریخیت است که می‌توان بازخواند، یا به تعبیری دیگر در آنچه براهنی از آن همچون "ودایع موروثی الفاظ" یاد می‌کند، "حافظ، حافظه‌ی مشترک ودایع

¹¹³ Hans-Georg Gadamer: "The Relevance of the Beautiful..." in *The Relevance of the Beautiful and other Essays*, Robert Bernasconi ed. and Nicholas Walker trans. (Cambridge University Press, 1986) 33

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

موروثی ماست.^{۱۱۴} این همه‌ی یکتایی سخن حافظ و آن "آن"ی است در این سخن که به زبانی دیگر در نمی‌آید؛ ترجمه‌ناپذیر است. برای خود این واژه‌ی "آن" چه برابر نهاده‌ای مثلا به زبان انگلیسی می‌توان پیدا کرد؟

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد

بنده‌ی طلعت آن باش که آنی دارد

می‌توان گفت و به جرئت گفت که در شعر حافظ بعد از فردوسی بیش از هر شعر دیگری در ادب کانونی ایران، تاریخ (گذشته) حضور دارد. این سخن بدان معنا نیست که حافظ (چنانکه گفته‌اند) در شعرش "آینه‌دار تاریخ"^{۱۱۵} است، یا آنکه به مفهومی نازل و امروزین حافظ شاعری سیاسی بوده است. این حضور تاریخ یا اشعار و حتا دغدغه‌ی گذشته را می‌توان تاریخت شعر حافظ نامید. برای فهم شعر حافظ همچون هر شاعر دیگری اگر چه "بستر تاریخی"^{۱۱۶} آن سودمند است، اما تاریخت در شعر حافظ بازتاب رویدادهای زمانه و زندگی او در شعر نیست. این تاریخت فقط به آن بیت‌هایی بر نمی‌گردد که مضمونی "سیاسی و

^{۱۱۴} براهنی، همان، ۲۶۲

^{۱۱۵} "آینه دار تاریخ" تعبیری از حصوری، منبع یاد شده، ۳۱

^{۱۱۶} تعبیر دیگری از حصوری، همانجا

اجتماعی" دارند و "در مبارزه با ریا و فریب...^{۱۱۷} سروده شده‌اند. این تاریخت کل تاریخ ایران است که حافظ در سخن خود فشرده کرده و "به صورت قطرات بیت بیرون داده است... اگر معمایی در حافظ باشد، همان معمای قوم ایرانی است... کلمات برگزیده او نه تنها معنی موجود خود را دارند، بلکه قطار سلسله معانی آنها تا سپیده دم تاریخ ایران پیش می‌رود.^{۱۱۸} این گفته ارسطو در فصل نهم بوطیقا را در بیان تفاوت شعر با تاریخ در اینجا باید یادآوری کرد که اگر تمامی تاریخ هرودوت را به نظم درآوریم شعر نخواهیم داشت. در اینجا و درباره شاهنامه و شعر حافظ هم می‌توان گفته‌ی ارسطو را واژگون کرد و گفت اگر هر دو متن را نیز به نثر برگردانیم، چیزی به صورت تاریخ به دست نخواهیم آورد. تاریخت مد نظر ما با وام تعبیری از الیوت "حسی از تاریخ" است که شعر حافظ مشحون از آن است:

قدح به شرط ادب گیر زان که ترکیبش

ز کاسه‌ی سرِ جمشید و بهمن است و قباد

^{۱۱۷} محمد استعلامی، درس حافظ، ج نخست (سخن، ۱۳۸۲) ۶۷

^{۱۱۸} اسلامی ندوشن، منبع یاد شده، ۲۲۵

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

این حس تاریخی به تعریف ایوت دریافت شاعر از معاصریت خود و همچنین اشعار به گذشته و حضور هر دو دریافت همزمان در سخن اوست. این حضوری هم زمانمند temporal و هم بی‌زمان است.^{۱۱۹}

ز حسرت لب شیرین هنوز می‌بینم
که لاله می‌دمد از خون دیده‌ی فرهاد

این وقوف دوگانه به گذشته و حال و جلوه‌ای از هر دو در کنار هم را در شعر حافظ شاهرخ مسکوب چنین شرح می‌دهد که "...حافظ فرزند زمان خود بود و با قرآنی که در سینه داشت و اساطیر و حکمتی سامی در عالم مسلمانی به سر می‌برد و عرفان چون تاروپودی خودآگاهی و دانایی او را به هم می‌پیوست و جهان‌بینی او را هستی می‌بخشید. ولی بر زمین این جهان‌بینی گیاه اندیشه‌های کهن بومی پیوسته سر می‌کشید و از این همه طبیعتی دلنواز و هماهنگ پدید می‌آورد. عرفان، این دلفریبان نباتی را که در ناخودآگاه شاعر گل می‌کردند و با زبان شاعر رنگ‌وبویی تازه می‌گرفتند، آبیاری می‌کرد."^{۱۲۰}

¹¹⁹ T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," *Selected Essays* (London: Faber, 1951), 15.

¹²⁰ شاهرخ مسکوب، همان منبع، ۴۳.

تابوتی از چوب سرو

تاریخ در سخن حافظانه نه به صورت تاریخ که به صورت بن‌مایه‌هایی از تاریخ، تاریخ ایران، است که آشکار می‌شود. آری، در شعر حافظ می‌توان به لحظاتی برخورد که به رویدادهای عصری شاعر اشاره دارند:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود

شرمی از مظلومه‌ی خون سیاووشش باد

یا این بیت معروف:

در میخانه بستند خدایا مپسند

که در خانه‌ی تزویر و ریا بگشایند

این هر دو بیت اگرچه به واقعه‌ای در زمانه خود شاعر اشاره دارند، اما از یک واقعه‌ی مشخص و زمانمند و تکرارناشدنی تاریخی حکایت نمی‌کنند. در چه زمانی در میخانه‌ها را بسته‌اند؟ شاه ترکان در کجا و در چه زمانی سخن مدعیان را شنیده است؟ در این دو بیت رخداد فقط یکبار و برای همیشه اتفاق نیفتاده است، بلکه با هر بار خوانده شدن شعر اتفاق می‌افتد. این دو رخداد یا به سخنی دقیقتر و فنی‌تر، این دو نارخداد، در دو بیت یاد شده از جنس همان نارخداد شکست ایرانیان در جنگ با اعراب در شنزارهای بین‌النهرین در روایت شاهنامه است.

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

نمی‌توان آن را با شاخصه‌های زمانی و مکانی تاریخنگاری به اصطلاح علمی اندازه‌گیری کرد و صحت و سقمی برای جزئیات آن متصور شد. حتا آدمها با نام‌های خاص درگیر در این رخدادها نه انسان‌های تک و مشخص تاریخی یا به تعبیر مسکوب، "فرد اجتماعی" که "انسان" به مفهوم جهانی‌اند.^{۱۲۱} باز هم به گفته مسکوب، حتا از ممدوحان نیز حافظ در همه جا به نام یاد نمی‌کند. این ممدوحان در اصطلاح نام‌های "خاص" نیستند، مثلا اشاره به شاه شجاع در این بیت:

سحرم دولت دیدار به بالین آمد

گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد

نکته دیگر که باید بر آن تاکید کرد این است که اگر روایت فردوسی از رخداد قادسیه در شاهنامه همچون متنی ادبی یک گزاره اجرایی (گزاردی) performative است نه خبری (گزارشی) constative، در شعر حافظ این دو نحوه‌ی سخن مبتلاتر از آن به یکدیگرند که بشود در همه حال میان آنها فرقی گذاشت.

تاریخیت همچون فضایی کلامی را می‌توان به تعبیر ایوت ادامه فرادش یک فرهنگ در متن شعری دانست، یا به سخنی دقیقتر و با

^{۱۲۱} مسکوب، منبع یادشده، ۱۸۰. تعبیر "جهانی" را در بیان مسکوب به صورت "کلی" و "یونیورسال" (در برابر جزئی particular و مکانی local) خواند.

وامی از ژولیا کریستوا، آن را فضایی از بینامتنیت خواند. متن در این فضا عرصه‌ی گذر متن‌های‌های دیگر است و عرصه گفتگوی این متن‌ها با یکدیگر (رولان بارت) است. دیگریت را در سازوکار آبرونی می‌توان در سازوکار دیگریت در سخن، (سهم دیگریت در سخن) به تعبیر باختین بازخواند. این فضای بینامتنیت را نمی‌توان به دایره‌ی تاثیرات شاعر از دیگران یا ارجاعات و آشکار و حتا تواردها در یک اثر فروکاست. بخش عمده‌ای از کار حافظ‌پژوهان یافتن خاستگاه و منبع و مرجع وارادت کلامی در شعر حافظ بوده است، تا آنجا که مثلاً شعر حافظ را سطر به سطر ترجمه آیات قرآنی قلمداد کرده‌اند. این‌گونه وارادات در کار هر شاعری هست و آگاهانه در سخن آورده شده است. فضای بینامتنی ناخودآگاه متن است. بینامتنیت به معنای گفتگوی متن‌ها (گفتمان‌ها) در یک متن فارغ از قصد و نیت شاعر یا نویسنده صورت می‌بندد (امبرتو اکو). در این فضای بینامتنیت است که به تعبیر زیبایی از رابرت فراست شاعر چیزهایی را بر زبان می‌آورد که نمی‌دانسته است که می‌دانسته است! یا با وام‌تعبیری از شلگل، به ویژه در این فضا است که کلمات گاه بهتر از سراینندگان شعر خود را می‌فهمند و از خود سخن می‌گویند.^{۱۲۲}

بینامتنیت را نمی‌توان منحصر به متون مدرن ادبی دانست. اصطلاح بینامتنیت اگرچه اصطلاحی نو است، اما همچون یک مفهوم به قدمت

¹²² Friedrich Schlegel, "On Incomprehensibility" in *Lucinde and the Fragments*, 260

معنایی است که از آن کلام عتیق دریافت می‌شود که "در زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست." بدین معنا که، هر شاعری متون شعری پیش از خود را تکرار می‌کند. اصطلاح بینامتنیت با ملازمات امروزینش را ژولیا کریستوا در سال‌های شصت میلادی و به هنگام پرداختن به آثار و نظرات میخیل باختین طرح و وضع کرد، این مفهوم اگر چه برگرفته از مفهوم "گفتاگویی" dialogic است که باختین آن را به متون منثور داستانی و مدرن اختصاص می‌دهد، اما کریستوا کاریستوا آن را از دیدگاهی پساساختارگرا از ساحت متن روایی به ساحت متن شعری نیز گسترش داد. این بینامتنیت را می‌توان جانشین اصطلاح بینادهنیت دانست که افزون بر نقش گوینده سخن و گیرنده آن (خواننده) نقش خود متن را نیز در ارتباط زبانی دخیل می‌داند. در ساختار بینامتنیت به تعریف و از رویکرد کریستوا معنا یکسره از ذهن سخنگو به ذهن گیرنده سخن انتقال نمی‌یابد، بلکه خود متن نیز با در پیش نهادن رمزگان خود (کدهای زبانی code به مفهوم زبان‌شناختی) در رسانش معنا از سخن‌گو به مخاطب سخن دخیل است. به تعبیر کریستوا هر بینامتنیتی یک فرانهمش transposition است، فرانهمه شدن چیزی دیگر در سخن که در اساس به همان معنای "دیگر"ی کلمه (سهم دیگری در معنادهی آن) در نظرات باختین برمی‌گردد و معنای بینامتنیت را فراتر از صرف تاثیرات شاعر از متن‌های دیگر می‌برد.^{۱۲۳}

¹²³ Graham Allen, *Intertextuality* (Routledge, 2000) 53

تابوتی از چوب سرو

معنای بینامتنیت در آثار نظریه‌پردازان ساختارگرا و پساساختارگرا گسترش بیشتری یافته است، اما رویکرد باختین همچنان برای ما بنیادی و راهگشاست که هیچ کلمه‌ای در زبان در معنادهی تنها به خود قایم نیست، حیات کلمه در گرو رفتن از دهانی به دهانی دیگر، از یک بافتگان (کانتکست) به بافتگانی دیگر و از یک مجموعه اجتماعی به مجموعه‌ای دیگر است. کلمه بدون گذر از این روند اصواتی بیش نیست یا فقط سنگ قبری است در گورستان قوامیس و لغتنامه‌ها.

در دیوان حافظ بینامتنیت نیز همچون باژگویی سیری از ساده به پیچیده دارد. بینامتنیت را به ساده‌ترین شکل در شعر حافظ می‌توان در اشارات و تلمیحات آن دید، مثلاً به صورت این تضمین معروف در بیت آغازین دیوان:

ایا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها

که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

یا به صورت تلمیحی به یک اثر ادبی همزمان شاعر (موش و گربه از عبید):

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

ای کبک خوش خرام کجا می‌روی؟ بایست

غرّه مشو که گربه‌ی زاهد نماز کرد

یا به صورت اشاره‌ای به آیه‌ای از قرآن: السابقون سابقون... (واقعه ۱۰)

گفتم ای بخت بخشیدی و خورشید دمید

گفت با این همه از سابقه نومید مشو

و نیز:

آسمان بار امانت نتوانست کشید

قرعه‌ی فال به نام من دیوانه زدند

که اشاره دیگری است به قرآن و آیه‌ای با این شروع: "انا عرضنا المانه

علی...." (احزاب، ۷۲)

و با ایهامی به یک آیین کهن ایرانی (کوسه برنشین) که در آغاز بهار برگزار می‌شده و از قرار در زمان حافظ نیز مردم این آیین را برگزار می‌کرده‌اند:

سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی

که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی^{۱۲۴}

بینامتنیت اما در این سطح ساده متوقف نمی‌ماند و به لایه‌های ژرفتر و پنهان زبان ارجاع می‌دهد. در فضای این بینامتنیت، با وامی از رولات، متن رشته‌ی در هم تنیده‌ای از گفتاروردها (نقل قول‌ها)، ارجاعات، بازتاب‌ها، زبان‌های ویژه idioms و مفاهیم برگرفته از متن‌های "دیگر" است. هر گفته‌ای اثری از گفته‌هایی پیشین و "دیگر" را تداعی می‌کند و

۱۲۴ درباره آیین کوسه برنشین یا رکوب الکوسج به نقل از ویکیپدیای فارسی: "ابوریحان بیرونی شرح این رسم را آورده است که در اولین روز بهار، مردی کوسه را بر خر می‌نشانند که به دستی کلاغ داشت و به دستی بادزن که خود را مرتب باد می‌زد اشعاری می‌خواند که حاکی از وداع با زمستان و سرما بود و از مردم چیزی به سکه و دینار می‌گرفت. آنچه از مردم می‌ستانند، از بامداد تا نیمروز به جهت خزانه و شاه بود و آنچه از نیمروز تا عصر اخذ می‌کرد، تعلق به خودش داشت. آنگاه اگر از عصر وی را می‌دیدند، مورد آزار و شتم قرار می‌دادند. ابوریحان می‌گوید در روزگار ما چنین رسمی در شیراز اجرا می‌شود... مسعودی در مروج الذهب به این رسم اشاره کرده است. چنین رسمی میان اقوام و ملل گوناگون بر پا بوده و شکل‌های مختلف داشته‌است."

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

برای این رشته تداعی سرآغازی را همچون گفته‌ی نخستین نمی‌توان یافت. هر گفتمی در متن یک بازگفت است. ویژگی مهمی را که در اینجا باید یادآور شد در بینامتنیت پیچیده مرز میان گفت و بازگفت نامرئی است. بینامتنیت بدین معنا، به تعبیر بارت، گفتاوردها (نقل قول‌ها) بی‌ناآشکار در متن است، نقل قول‌هایی است بدون علامت نقل قول.^{۱۲۵}

گفتیم که نموده‌های بازگویی را در انگاره‌پردازی‌های شعر حافظ نیز می‌توان یافت. سرو یک انگاره (تصویر) و یکی از استعارات در شعر حافظ است همچون نسیم همچون شراب، نسیم، گیسو...

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند؟

همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند

به خاک پای تو ای سرون‌زپرورمن

که روز واقعه پا وا مگیرم از سرخاک

¹²⁵Roland Barthes: "... quotations without inverted commas" in "From Work to Text" in his *Image Music Text* (Fontana Press, 1977) 69

تابوتی از چوب سرو

اما سرو همچنانکه شراب، جام، ساغر و میکده در شعر حافظ گاهی به کسوت نماد در می‌آید چنانکه در این بیت:

به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید

که می‌رویم به داغ بلندبالایی

در شرحی بر دیوان حافظ درباره این بیت می‌خوانیم که "معنای بیت روشن است.^{۱۲۶} معنای این بیت اگرچه روشن است، اما ساده نیست. سرو را در این بیت فقط به استعاره‌ای از قامت بلند یار نمی‌توان تعبیر کرد. در همین بیت این استعاره در کنار واژه "داغ" و "تابوت" (استعاره‌هایی دیگر) آمده است (در منظر افقی سخن) و معنایی فراتر از معنای آشنای آن همچون یک استعاره از آن سرریز می‌کند. آری، معنای بیت روشن است: بیان آرزویی که تا هنگام مرگ (روز واقعه) برآورده نشده است، داغی که تا دم مرگ بر دل مانده است. این معنا را در شرح سودی بر این بیت نیز می‌خوانیم، "به روز واقعه، روز مرگم تابوت مرا از درخت سرو بسازید... یعنی چون در حسرت دلبری بلند قامت می‌میرم، پس روز مرگم تابوت مرا از درخت سرو کنید."^{۱۲۷} اما چرا "سرو" و تابوتی از چوب سرو؟.. اگر سازوکار استعاره را بنا به تعریف حرکت

^{۱۲۶} استعلامی، منبع یادشده، ۱۲۴۲

^{۱۲۷} شرح سودی بر حافظ، ۲۶۲۵

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

ذهن در محور هم‌نشینی diachronic زبان بدانیم (یا کوبسن)، پرسش این است که در این حرکت در ژرفای زبان، خاطر شاعر چرا بر واژه‌ی سرو از میان بی‌شمار واژه‌ی دیگر متوقف شده و نه واژه‌ای دیگر؟ می‌دانیم که سرو در میراث شعری پیش از حافظ به کار رفته و استعاره‌ای از بلند بالایی و زیبایی یار بوده است، در غزلیات سعدی مثلاً:

ای سرو بلند قامت یار

وه وه که شمایلت چه نیکوست

و نیز در این بیت باز هم از سعدی:

جلوکنان می‌روی و باز می‌ایی

سرو ندیدم بدین صفت متمایل

و در حافظ همچون یک استعاره:

تابوتی از چوب سرو

عاشق و مخمور و مهجورم بت ساقی کجاست؟

گو که بخرامد که پیش سرو بالا میرمت

استعاره سرو پیش از حافظ در فرادش شعر فارسی زیاد به کار رفته است، اما پرسش این است که چرا سرو در بیانی استعاری یا تشبیهی با چنین بسامدی بالایی در این فرادش به کار رفته باشد؟ سرو همیشه و فقط استعاره‌ای از بلند بالایی قامت یار نیست. در بیت "به روز واقعه..." دلالت سرو در بافتگان (کانتکست) سخن از حد استعاره‌ای از بلند بالایی در می‌گذرد و به لایه‌های ژرفتر متن برمی‌گردد. درخت سرو نمادی از زیبایی و نیز آزادی (آزادگی) است. در گلستان سعدی فرازی در باب سرو همچون نماد آزادی و آزادگی چنین آمده است:

"حکیمی را پرسیدند چندین درخت نامور که خدای عزوجل آفریده است و برومند هیچ یک را آزاد نخوانده‌اند مگر سرو را که ثمره‌ای ندارد در این چه حکمت است؟ گفت هر درختی را ثمره‌ای معین است که به وقتی معلوم به وجود آن تازه آید و گاهی به عدم آن پژمرده شود و سرو را هیچ از این نیست و همه وقتی خوش است و این است صفت آزادگان..."

گرت ز دست برآید چو نخل باش کریم

ورت ز دست نیاید چو سرو باش آزاد"

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

همین معنا را در این شعر حافظ در این بیت می‌خوانیم:

سر به آزادگی از خلق برآرم چون سرو
گر دهد دست که دامن زجهان برگیرم

درخت سرو همچنین یادآور معنایی از پایداری و مداومت در زنده بودن است، چنانکه در این بیت:

نه هر درخت تحمل کند جفای خزان
غلامِ همت سروم که این قدم دارد

سرو بن اما با دلالتی گسترده‌تر نمادی از پایداری و مداومت فرهنگ ایرانی است. شکل خدنگ و ایستاده آن و هم شکل خلاصه و کوزکرده و هنوز از پای نیفتاده آن در برابر "بادهای سموم" (نقش بته paisley) در معماری ایرانی از دیرباز و به ویژه در هنر نقاشی و نقش قالی... نشانگان یا نقش مایه‌ای تکرارشونده بوده است. این نشانگان خاطره‌ای را از قلب تاریخ ایرانی با خود دارد. سرو بنا به روایت درخت زرتشت است و فرو انداختن دو نمونه کهن سرو بن سایه‌گستر ایرانی، یکی سرو باستانی

فریومد و دیگری سرو کاشمر، یکی به دست اعراب مسلمان و دیگری به دست ترکان غز، پیش از سرایش شعر حافظ در خاطره زبان فارسی ثبت شده بوده است، به نقل از ابوالحسن علی بن زید می‌خوانیم:

"...چو بیفتاد [سرو کاشمر] در آن حدود زمین بلرزد و کاریزها و بناهای بسیار خلل کرد و نماز شام انواع و اصناف مرغان بیامدند. چندانکه آسمان پوشیده گشت و به انواع اصوات خویش نوحه و زاری می‌کردند بر وجهی که مردمان از آن تعجب کردند و گوسپندان که در ظلال آن آرام گرفتندی همچنان ناله و زاری آغاز کردند."^{۱۲۸}

آن یکی دیگر سرو را، ینالتگین امیر غز، فرمود تا آتش بزنند. به یا بیاوریم که قطع هر درختی در فرهنگ مردمی ایرانی کاری شوم و ناپسندیده است. در شعر حافظ واژه سرو تاریخی را با خود دارد که معنای آن است. نمادی ازین دست خاطره‌ای جمعی communal را در ژرفای زبان بیدار می‌کند. در بیان باژگویی حافظ سرو همچون نماد زیبایی خود را همچون معنایی دیگر ازین خاطره‌ای جمعی برگرفته یا ریشه در آن

^{۱۲۸} نگاه کنید به در حضرت راز وطن تالیف نگارنده و تفسیر نقل شده از هوشنگ گلشیری برگرفته از بره گمشده راعی درباره سرو خمیده اما همچنان ریشه خاک (نقش بته paisley):

"[راعی]...انگشت بر بته‌ی جقه‌ی قالی گذاشته بود: از همان وقت است شاید که این سروهای خمیده را بر متن قالی هاشان نقش کرده اند. بین انگار روی خودش خم شده باشد. یا شکسته باشد." در حضرت راز وطن (آسو، ۲۰۱۹) ۶۱-۶۰

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

دارد. چنین است که طنینی از صدای شاهنامه (بدین سایه‌ی سرو
بغنوید...) را در این بیت حافظ می‌توان شنید که می‌گوید:

یارب اندر کف سایه‌ی آن سرو بلند
گرمن سوخته یک دم بنشینم چه شود

آتش نماد دیگری در سخن حافظ است:

از آن به دیرمغانم عزیز می‌دارند
که آتشی که هرگز نمیرد همیشه در دل ماست

گاه نیز فقط یک استعاره است:

آتش آن نیست که از شعله‌ی او خندد شمع
آتش آن است که در خرمن پروانه زدند

تابوتی از چوب سرو

یا در این بیت که معنایی باژگویانه را می‌رساند:

خرقه‌ی زهد مرا، آب خرابات ببرد

خانه‌ی عقل مرا، آتش میخانه بسوخت

اما در بیت "از آن به دیر مغانم..." ما نماد آتش را در کنار نمادی دیگر، دیر مغان، است که می‌خوانیم. این دو نماد در بیت آینه‌دار معنای یکدیگرند. آیا آتش در شعر حافظ همان آتش طور یا "برق عشق" است مثلاً در این بیت:

شب تار است و ره وادی ایمن در پیش

آتش طور کجا؟ موعد دیدار کجاست؟

یا چنانکه گفته‌اند استعاره‌ای است از محفوظات قرانی در سینه‌ی شاعر؟ می‌توان پرسید که چرا این آتش "نهفته" در سینه‌ی شاعر (استعاره‌ای از خاطر) است و چرا آتش در سینه او جای ندارد؟ چه چیزی این نهفتگی را ایجاب کرده است؟ این آتش نهفته در سینه‌ی شاعر همان محفوظات قرآنی در خاطر شاعر نیست که در بیت زیر بدان اشاره شده:

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

عشقت رسد به فریاد ار خود به سان حافظ

قرآن ز برخوانی در چارده روایت

محفوظات قرآنی را موجبی برای به نهفته شدن در سینه‌ی نبوده است. گذشته ازین، حرف اضافه "ار" در مصرع نخست صورت فشرده‌ی "حتا اگر" است و کل بیت به معنای آن است که جز "عشق" فریادرسی نیست.

برای خوانش این نماد ما آن را در بینامتنیت شعر حافظ یا به تعبیر براهنی در "محفظه‌ی زبانی" حافظ است که می‌خوانیم. در این بینامتنیت، نماد آتش تداخلی از متن‌های دیگر است، متن‌های پیش از حافظ. آتش یادآور فرادش اسطوره‌ای سامی است هم در آن حال که بر اسطوره ایرانی آتش اشارت دارد:

به باغ، تازه کن آیینِ دینِ زردشتی

کنون که لاله برافروخت آتشِ نمرود

نماد آتش را در سخن حافظ به ویژه از فرادش ایرانی آن نمی‌توان جدا کرد:

تابوتی از چوب سرو

سینه گو شعله‌ی آتشکده فارس بکش

دیده گو آب رخ دجله بغداد ببر

آتشکده فارس نام دیگر آتشکده آذر فرنیغ (فرّ و شکوه خداوندی) است، برترین آتشکده در دوران ساسانی که در خوارزم و فارس جای داشته است.^{۱۲۹} روشنی و آتش دو اسباب گشایش در شعر حافظ‌اند، مضمونی که در پرداختن بدان، ایران باستان همچون یک "بدنه‌ی فلسفی" دستمایه حافظ است و آن را در "یک سلسله کنایه‌های پیچ‌درپیچ، استحاله پدیده‌ها، و رمز و راز..."^{۱۳۰} بیان می‌کند که می‌توان همه آنها را در قالب بازگویی فشرده کرد. می‌توان گفت که آتش در شعر حافظ همچون نمادی از "گذشته" است، هم در حال که شوقی سرکش و تعین‌ناپذیر را در تجربه‌ای انسانی شاعر در اکنون متن بازمی‌نمایاند:

^{۱۲۹} از مهرداد بهار، پژوهشی در اساطیر ایران، به نقل از پریسا حبیبی: "آتش و نماد پردازی در غزل حافظ" منتشر شده در ششمین همایش پژوهش‌های ادبی سال ۱۳۹۱ — نسخه اینترنتی در اختیار نگارنده بوده است. برای گونه‌های آتش در اوستا و بازتاب آنها در غزل‌های حافظ نگاه کنید به همین منبع سودمند.

^{۱۳۰} محمد علی اسلامی ندوشن، ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ (انتشارات یزدان، چ دوم، ۲۸۳ (۱۳۷۴)

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

زین آتش نهفته که در سینه‌ی من است
خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت

نمادها و استعاره‌ها این انگاره‌هایی ملموس در شعر آبستن مفاهیم مجرد نیستند. هیچ مفهوم مجردی بر سرو و زلف و باده و نیز نمادگاه‌هایی همچون میکده و خرابات و میخانه در شعر حافظ تحمیل نشده است. در شعریت این شعر سرو سرو است و گیسو گیسوست و باده و میکده باده و میکده‌اند. در شرحی بر دیوان حافظ (حصوری) به درستی اشاره شده که در این بیت حافظ:

صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باد

ور نه اندیشه این کار فراموشش باد

اگر این باده باده نیست، و به اصطلاح شرابی روحانی است، چه نیازی به ذکر کمیت "اندازه و غیر اندازه" آن بوده است؟^{۱۳۱} بر این پرسش، پرسش دیگری را نیز می‌توان افزود که باده روحانی صاف و به اندازه

^{۱۳۱} حصوری، همان منبع، ۱۱۲

تابوتی از چوب سرو

کافی باید گیرا بوده باشد، چه نیازی به افکندن افیون در آن بوده است که حافظ می‌گوید:

از آن افیون که ساقی در می افکند

حریفان را نه سر ماند نه دستار

شراب و می در دیوان یک نماد است و معنای آن در متن شعر معنایی بالقوه است که متن‌های دیگری را که عرصه تداخل و گفتگوی آنها با یکدیگر است فعلیت می‌بخشد هم در آن حال که شراب و هم باده به خود باده انگوری دلالت دارند. دو شیء در بیان شعری هستند با صفاتی مشخص که در این بیت باژگوییانه با افاده‌ای از طنز آمده است:

آن تلخ‌وش که صوفی ام الخبائش خواند

أشهى لنا و أحلى من قُبلة العذارا

شراب و می و باده مصطلحات عاریه‌ای از عرفان و تصوف در شعر حافظ نیستند هرچند که گوشه‌ی چشمی بدان معانی دارند. این افاده معنای ضمنی عرفانی کارکرد باژگویی حافظانه است.

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

اگر معانی تحمیلی عرفانی بر این شیئی شعری (شراب) را کنار بزنیم، دلالت‌های این نماد در بینامتنیت شعر خود را آشکار می‌سازند. در این سازوکار ژرفایی متن شعر حافظ است که معنای شراب همچون یک تاریخ خود را نمودار می‌سازد:

آیینی سکندر، جام می است بنگر

تا بر تو عرضه دارد احوال مُلک دارا

شراب در متن‌های دیگر شعری پیش از حافظ و در خود شعر حافظ با استعاراتی همچون خون رزی یا دختر رز (تاک) بسیار به کار رفته است، اما یک نکته در اینجا گفتنی است. این استعاره برگردانی از استعاره "بنت العنب" در شعر عرب نیست. شاعران عرب در سرزمینی می‌زیستند که جایی برای بالیدن تاک نداشت. اعراب پیش از فتح و فتوحاتشان از راه مبادلات کالایی و فرهنگی با شامات و ایران (از راه حیره) با شراب آشنا شده بودند و انگاره‌پردازی آنان از شراب در ادب جاهلی در قالب خمیره‌سرایي‌ها ریشه در این آشنایی داشت. در برابر، فارس زادگاه حافظ و دیگر مناطق ایران از دیرباز جایگاه پرورش تاک، انواع انگورها و فرآورش شراب بوده است. به روایت خیام در *نوروزنامه* تخم تاک هدیه مرغ افسانه‌ای هما بوده است به پاس تیری که بادان پسر پادشاه هرات (شمیران) انداخت و جان هما را از نیش ماری پیچیده بر پروبالش

نجات داد. به روایت خیام خاستگاه شراب هرات در خراسان بزرگ بوده است:

"گویند که نهال انگور از هرات به همه‌ی جهان پراگند و چندان انگور که به هرات باشد به هیچ شهری و ولایتی نباشد چنانکه زیادت از صدگونه انگور را نام بر سر زبان بگویند."^{۱۳۲}

در فرادش ایرانی همچنین پیشینه‌ی تاریخی شراب به زمانی بس دور و به آیین‌های رازورانه مهری می‌رسد. این پیشینه را می‌توان در زادسپرم و بندهشن یافت. بنا به روایت آنگاه که مهر گاو یکتا را کشت از خون او درخت تاک روید. همچنین در روایات اسطوره‌ای شراب دستاورد جمشید بوده است و چنین است که می‌بینیم در ادبیات پیش از حافظ شراب و می با نام جمشید پادشاه اسطوره‌ای همراه است، مثلاً در این بیت انوری:

چنین خواندم امروز در دفتری

که زنده است جمشید را دختری

و در شاهنامه:

^{۱۳۲} نوروزنامه (منسوب به عمر بن ابراهیم خیام نیشابوری) به کوشش علی حصوری (طهوری، چ دوم، ۱۳۵۷) ۸۱

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

نشسته بر آن تخت جمشید کی

به چنگ اندرون خسروی جام می

از نمادهای دیرین در فرادش هنر ایرانی یکی نیز درخت تاک است چه در شکل اندام‌وار آن و چه به صورت مسبک stylized در حرکت پیچان اما گسترده‌ی نقش اسلیمی... اگر سرو را نمادی از زیبایی، آزادی و ایستادگی و تداوم فرهنگ ایرانی بدانیم، چرا نتوان تاک را نمادی از گسترانگی این فرهنگ دانست؟ آیا این خیال‌پردازی هردودت است که در روایت او از تولد کورش می‌خوانیم که پادشاه ماد در خواب می‌بیند از شکم ماندانا "منیژه" دخترش، مادر کورش، تاکی سر برآورده که شاخ و برگ‌های آن پهنه‌ای گستره از آسیا را پوشانیده است؟ در اسطوره ایرانی درخت چنار نماد پادشاهی (مظهر انسانی نیروهای برکت بخشنده‌ی آسمانی) و تاک نماد همسر پادشاه مظهر ادامه خون خانواده بوده است.^{۱۳۳} از این روست که تاک و محصول آن هر دو نمادی از تداوم زندگی‌اند (استعاره خون تاک) و شگفت نیست اگر در فرادش ایرانی

^{۱۳۳} مهرداد بهار: "درخت مقدس" در *الفبا* (به کوشش غلامحسین ساعدی، جلد اول،

۹۶-۹۳ (۱۳۵۲)

تابوتی از چوب سرو

هر دو جنسیتی مادین دارند.^{۱۳۴} این جنسیت نمادین شراب (دختر تاک) در بیت زیر از حافظ چنین بازتاب یافته است:

دختر شب گرد تند تلخ گلرنگ است و مست

گریبایدش به سوی خانه‌ی حافظ برید

از منظری کلی باید گفت (با وامی از کلینت بروکس) که انگاره‌ها (استعاره‌ها، نمادها و تشبیه‌ها...) صرفاً دسته‌گلی زیبا را برای آرایش سخن شعری تشکیل نمی‌دهند. هر انگاره، تک تک هرگل، در ارتباط با دیگر اجزای شعر همچون یک گیاه است و در این ارتباط است که خوانایی پیدا می‌کند.^{۱۳۵} در این بیت مجاز "جام هلالی" و مضروف آن شراب را نمی‌توان مجزا از استعاره‌ی زلف و تاریکی و هردو استعاره را جدا از مفهوم دل‌گم‌کردگی خواند:

^{۱۳۴} در این باره نگاه کنید به جستار مشروح و سودمند علی رضا مظفری و پریسا حبیبی "تحلیل ژرف ساخت استعاره‌ی دختر رز با تاکید بر شعر حافظ" (فصلنامه

ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، بهار ۱۳۹۴) ۲۳۵-۲۰۱

¹³⁵ Cleanth Brooks, "Irony as a Principle of Structure," in *Literary Opinion in America*, 3d, rev. ed., ed. Morton Dauwen Zabel (Harper & Row, 1962), 729-41.

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

شبی دل را به تاریکی ز زلفت باز می‌جستم
رخت می‌دیدم و جامی هلالی باز می‌خوردم

باژگویی در اینجا بازهم به گفته‌ی بروکس عملکردی از بافتگان سخن است که این انگاره‌ها را تعدیل و دچار اعوجاج معنایی می‌کند.^{۱۳۶} حاصل این تعدیل و اعوجاج همان معنای حافظانه این آرایه‌هاست که نه آن است که در متون دیگر شعری حتا تغزلی (سعدی مثلاً) می‌توان یافت. به این معنای حافظانه می‌توان آنگاه نزدیک شد که هر نماد یا استعاره در شعر حافظ را در محوری عمودی یا به اصطلاح معانی ضمنی واژه و نیز در محور افقی متن (معنادهی یک نماد یا یک استعاره در همنشینی با دیگری نمادها در یک پاره شعر معین و در کل گفتمان شاعرانه یک شاعر) بخوانیم:

بیا ساقی آن آتش تابناک

که زرتشت می‌جویدش زیر خاک

پیر مغان نیز استعاره پربسامدی در دیوان است. در بیت "از آن به دیر مغانم..." ما جایگاه این پیر را در کنار آتش نامیرا خواندیم. باز پرسش

^{۱۳۶} همانجا

این است که چرا این پیر (نمادی از انسان کامل، مظهر دانایی) به "مغان" منسوب است؟ این نماد اگرچه در متون صوفیانه و عارفانه نیز آمده و نمی‌توان گفت که ابداع حافظ است، اما این هم هست که به گفته اسلامی ندوشن هیچکس پیش از حافظ یک جنین بعدی به شخصیت پیر مغان نبخشیده است.^{۱۳۷} مسکوب نیز در باره پیرمغان در شعر حافظ می‌گوید، "هیچ شاعری چون حافظ فقط پیرمغان را مرشد خود ندانست و چون او در هوای پیرمغان نزیست."^{۱۳۸} این نماد و جایگاه او را در بینامتنیت (تاریخیت) و در ساختار بازگویی سخن حافظانه است که می‌خوانیم. این معنا یا این معنای بازگویانه از "نامراد"ی را که "مراد" شاعر شده از زبان شاهرخ مسکوب چنین می‌خوانیم:

"در دوران اسلامی، مسلمانان مغ (مجوس) را به معنای زرتشتی، پرستنده‌ی هرمز خدای نور، آتش پرست و شراب خواره می‌دانستند و از وی کناره می‌کردند. شاعر چنین نامرادی را به مرادی برمی‌گزیند. او از جنگ هفتاد و دو ملتی که هر یک مدعی است تنها خود گوهر حقیقت را در انبان دارد روی می‌گرداند و به گمراهی، سوخته‌ای، خاکساری روی می‌آورد که نمی‌تواند دم از ارشاد این و آن زند."^{۱۳۹}

بازگویی حافظانه چنانکه اشاره شد نقیضه‌ای بر عرفان است، معنای روحانی و عرفانی نمادهایی همچون می و دیر و پیر مغان را همچون

^{۱۳۷} محمد علی اسلامی ندوشن، منبع یادشده، ۲۸۴

^{۱۳۸} مسکوب، منبع یادشده، ۴۲

^{۱۳۹} مسکوب، همانجا

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

معنای باطنی می‌نمایاند تا دیگریت معنای منظور را در آنها در رویه ی کلام پنهان نگاه دارد. این بارهای معنایی عرفانی برخلاف نظر یکی از شاعران معاصر "نمک" کلام نیست.^{۱۴۰} این معانی روحانی در واقع حفاظی برای کلمه‌اند. می‌توان گفت که به طور کلی طرح مضامین و انگاره‌هایی با بارهای عرفانی در شعر حافظ بهانه‌ای بیش نیست تا آنچه ناگفتنی است گفته شود، اما بر زبان ناید. برخلاف ادب صوفیانه (عارفانه) که جوایای ذات اشیا است، شرابیت شراب، آیت آب برخلاف سخن مولوی (آب را دیدی نگر در آبِ آب)، در انگاره‌پردازی حافظ من حیث شعر، خود شراب است و خود آب است همچنانکه نرگسیت نرگس خود نرگس است حتا در مقام استعاره به ویژه درهم‌نشینی با "لب" افسوس‌کنان یار:

نرگش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان

نیمه شب مست به بالین من آمد بنشست

در بیت بالا و نیز در بیت زیر نرگس همان چشم یار است و چشم یار همان نرگس و هردو در این شعر اعیان فی‌الذاتند:

^{۱۴۰} مجید نفیسی، در جستجوی شادی: در نقد فرهنگ مرگ پرستی و مردسالاری در

ایران (نشر باران، ۱۹۹۲) ۱۲۰

تابوتی از چوب سرو

در دیر مغان آمد، یارم قدحی در دست

مست از می و میخواران از نرگس مستش مست

در اینجا لازم است به بینامتنیت عرفانی یا صوفیانه شعر حافظ یکی دو اشاره کوتاه داشته باشیم. نخست اینکه، در تطبیق سخن حافظ با متون عرفانی منثور و منظوم (همچون متنی) دو نحوه اندیشه یا بگویم دو جهان‌بینی متفاوت را باید در نظر داشت. اگر از زبان بایزید در تذکرةالاولیا می‌خوانیم که "هم شرابم هم شرابخوار و هم ساقی..." شعر حافظ از "من" دیگری سخن می‌گوید. این من رابطه دیگری را با جهان برقرار می‌کند. چرا که، در سازوکار باژگویی حافظانه، میان ذهن و عین، سوژه و ابژه؛ بود (جهان) و نمود (گفت و سخن) فاصله‌ای می‌افتد تا تعارضی در این میان برملا می‌شود. اگر چنین نمی‌بود سرتاسر دیوان گفتمانی خالی از تناقض و گزاره‌ای یکسره همساز با خود می‌نمود. مولوی در مثنوی، مگر در پاره‌هایی لحظات، شارح است نه شاعر. در مقایسه سخن مولوی با سخن حافظانه ما با دو جایگاه ذهنیتی و دو سوژگی (من سخنگو در متن) متفاوت سروکار داریم.

گفته شده است که مفاهیم یا به اصطلاح رموز صوفیانه (عارفانه) همچون دیر و میکده و صومعه و پیر و جام... پیش از حافظ در متون ادب عارفانه به کار رفته است. چنین است و می‌توان این کاربست‌ها را از گونه ساده بینامتنیت در شعر حافظ تلقی کرد. آنچه داریوش آشوری از رویکردی هرمنوتیکی ملهم از دیلتای و از راه "درون فهمی" با "همدلی"

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

اما با به کارگیری مفهوم به شدت متن محور پسا ساختارگرایانه "بینامتنیت" *intertextuality* ("میان متن")^{۱۴۱} در خوانش این مفاهیم در شعر حافظ انجام داده در واقع نوعی تبارشناسی این مفاهیم است، به دست دادن خاستگاه یا اصل آنها در فرادش عرفانی یا صوفیانه یا به سخن دیگر همان ارایه منابعی که سخن حافظ برگرفته از آنها یا ملهم از آنهاست. آری، می توان مضمونی را در شعر حافظ یافت که در متنی عارفانه نیز مشابه آن یافت می شود، چنانکه آشوری نمونه آورده است:

کشف الاسرار میبیدی: "...گفت خداوندا! مسافران بی زاد نباشند.
زاد ما در این راه چه خواهی داد؟"

همین مضمون در حافظ: زاد راه حرم وصل نداریم مگر/ به دایی ز
در میکده زادی طلبیم.

کشف الاسرار میبیدی: "رب العالمین سخنان خویش را به او
بشنواید."

حافظ: من به گوش خود از دهانش دوش / سخنانی شنیده ام که
مپرس

کشف الاسرار میبیدی: "...و کلماتی چند او را تلقین کرد [و] گفت
یا آدم! یاد کرد ما تو را در آن غریبستان زاد است. وز پس آن، روز معاد
تو را دیدار ما میعاد است."

^{۱۴۱} برابر نهاد آشوری به جای بینامتنیت

تابوتی از چوب سرو

حافظ: یاد باد آن که سرکوی توام منزل بود
دیده را دیده روشنی از خاک درت حاصل بود
هوای کوی تو از سر نمی‌رود آری!
غریب را دل سرگشته با وطن باشد
شب تار است و ره وادی ایمن درپیش
آتش طور کجا موعده دیدار کجاست؟

کشف الاسرار میبیدی: آنگاه [باوی سخن] سر بسته گفت و تفصیل
بیرون نداد تا اسرار دوستی بیرون نیفتد."

حافظ: راز سر بسته ما بین که به دستان گفتند

هر زمان بادف و نی بر سر بازار دگر^{۱۴۲}

...

روشن است که معارف فلسفی و کلامی عصر و از جمله فرادش عارفانه
آبشخور فکری و مواد و مصالح شعری حافظ بوده‌اند. حافظ تکیه بر این
معارف عصری خود زده هم در آن حال که او را نمونه‌ای از شاعر-

^{۱۴۲} برگرفته از آشوری، منبع یادشده، ۹۲-۹۱ نمونه‌های دیگر نیز همان جا آورده شده
است.

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

خنیانگر نیز همچون رودکی در فرادش ادب فارسی می‌توان به شمار آورد:

دلم از پرده بشد حافظ خوش لهجه کجاست
تا به قول و غزلش ساز نوایی بکنیم

یا:

تا مطربان ز شوق منت آگهی دهند
قول و غزل به ساز و نوا می‌فرستمت

برای نوع این قول و ساز و نوای او شاید امروزه بتوان نمونه‌ای در سنت قوالان شبه قاره هند پیدا کرد. شعر حافظ آکنده از واژه‌ها، زیان ویژه idiom و مضامین نحله‌های فکری و عرفانی و دینی و فلسفی زمان خود است و همه آنها را می‌توان بینامتنیت ساده و دستیاب شعر حافظ دانست. در نمونه‌های بالا و ابیات دیگری که آشوری به اصطلاح با منبع آنها (کشف الاسرار یا مرصاد العباد) مقایسه نموده، این پرسش پیش می‌آید که پس آیا ابیات حافظ فقط رونویسی از آن منابع بوده است به

نظم؟.. آیا روایت کشف الاسرار همه آن چیزی است که در شعر حافظ بیان می‌شود؟ حتی اگر بپذیریم که سخن حافظ برگردانی از منبع یاد شده یا ملهم از آن است، آیا همان گزاره‌های سازگار با خود در منبع مذکور را تکرار می‌کند؟ از این رویکر هرمنوتیکی، اصل شعر حافظ نه خود سخن حافظ که سخن حافظ نسخه بدلی از "اصل"ی است که چیز دیگری و در جای دیگری است.

خوانش شعر حافظ از ورای بینامتنیت آن قرار دادن این شعر در متن‌های فراتر تاریخی و اجتماعی است. ازین رویکرد حتی خود تصوف یا عرفان ایرانی نیز آمیزه‌ای از متن‌های دیگر و به سخن دیگر، حاصل تلاقی گفتمان‌های دیگر است. برای این جریان فکری اصل یا گوهر یگانه و همگنی را نمی‌توان یافت. اگر عرفان را مفهومی اعم از تصوف به عنوان رویکرد شهودی نسبت به جهان بگیریم، در آن رگه‌هایی از اسلام و مسیحیت گرفته تا آیین بودایی و دورتر آیین‌های رازورانه کهن ایرانی و از حکمت خسروانی تا حکمت نوافلاطونی را می‌توان یافت. حتی در آداب خانقاهی رگه‌هایی از آداب رازورانه مهری را نیز می‌توان دید. از نگاهی تاریخی می‌توان گفت تصوف یا گفتمان عارفانه ایرانی تلطیفی از شریعت به صورت طریقت بوده است، اما این نیز واقعیتی تاریخی است که نص این شریعت، متن خاستگاهی آن قرآن، در سده‌ی هفتم میلادی ناگهان به برهوتی از فرهنگ و اندیشه به نام ایران وارد نشده بود. اگر از نگاه مولوی شریعت همه پوسته است و طریقت مغز و اصل، باید گفت آن مغز نیز خود پوست در پوست است؛ پوسته‌های درهم پیچیده‌ای از زبان و بیش از آن نیست.

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

از نگاه آشوری گفتمان صوفیانه در سیر تاریخی خود پیش از حافظ با گذار از خراسان به فارس در مرکز سرزمین ایرانی خود، از گفتمان زهد نخستین به گفتمان عرفان عاشقانه دگردیسی پیدا کرده بود و در این دگردیسی "دیدگاه دوگانه‌انگار زاهدانه جای خود را به دیدگاه یگانه‌انگار وحدت وجودی می‌دهد و زنده‌دلی شاعرانه بر خشک‌دماغی تصوف زاهدانه چیره می‌شود."^{۱۴۳} در چشم‌اندازی گسترده‌تر، در بستره‌ای تاریخی، آنچه از فرادش عرفان صوفیانه پس از حمله مغول به زمان حافظ رسیده بود مرده‌ریگی به صورت "ابتدال عرفان" یا تصوف بود که حافظ در شعر خود مرگ آن را اعلام کرده است.^{۱۴۴} رویکرد حافظ را به این ابتدال در قالب نقد تند و گاه به زبانی باژگو از صوفی در شعرش چنین بازتاب یافته است:

صوفی نهاد دام و سر حُقه، باز کرد

بنیاد مکر با فلک حُقه باز کرد

بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه

زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد

^{۱۴۳} آشوری، منع یادشده، ۲۷۶

^{۱۴۴} جواد طباطبایی، درآمدی بر تاریخ اندیشه‌ی سیاسی در ایران (کویر، ۱۳۸۵) ۲۱۱

یا در این بیت:

صوفی شهر بین که چون لقمه‌ی شبهه می خورد

پاردمش دراز باد آن حیوان خوش علف

آشوری از نگاه تاویل‌گرایانه خود و برای تحکیم و تحدید بینامتنیت شعر حافظ در خاستگاه صوفیانه آن بر "تاریخیت فهم" و "متن تاریخی" شعر تاکید می‌کند. با این تاکید ناگفته پیداست که از نظر او هر خوانش دیگری از این بینامتنیت که بیرون از آن چهارچوب فهم تاریخی مفروض باشد، خوانشی نازمانمند یا به اصطلاح زمان پریشانه از شعر حافظ خواهد بود. اگر "تاریخیت فهم" را به زبان ویژه‌ی هرمنیوتیکی همان افق دانایی یک عصر بدانیم، و در اینجا به افق دانایی عصر حافظ تعبیر کنیم، باید گفت که ذهنیت (سوژگی)، و در اینجا ذهنیتی شاعرانه، تخته بند افق دانایی عصر خود نیست و می‌تواند از آن فرا بگذرد. افق دانایی یک سرنوشت محتموم نیست. ذهنیت، به تعبیری، نگاشته‌ای است از آنچه پیشینیان گفته‌اند و نوشته‌اند، اما هر دم در معرض تحولات گفتمانی و شرایط مادی و مناسبات قدرت عصر خود است و در مجرای زمان به یک حال باقی نمی‌ماند. دیالکتیکی در اینجا به صورت درهم‌کنشی میان سوژه و جهان پیرامونش در کار است که به قول حافظ این کارخانه‌ای است که مدام تغییر می‌کنند. این نیز گفتنی است که

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

سوژگی این فراگذشتن از حد دانایی زمان خود را حتا به صورت بدعت به ناگزیر به همان زبان عصر خود بازمی‌گوید هرچند که زبان هم در این کارخانه تغییر و تحول به یکسان باقی نمی‌ماند. این فرارفت‌های ذهن حافظ از افق دانایی عصر یا به پرسش گرفتن حد و حدود آن در لحظات شک و باژگویی شعرش به صورت حرکتی خلاف یا ایستادگی در برابر گفتمان‌های قاهر و مسلط بر زمانه بازتاب یافته است.

باژگویی چنانکه گفتیم سخنی است که دو روی دارد، اما این سخن و به ویژه در ایام صعب و روزگار بلا، حاکی از دورویی شاعر نیست. باژگویی بنا به تعریف به معنای ریاکاری در کلام (در اصطلاح آیرونی‌شناسی *insincerity*) نیست و با آن فرقی ماهوی دارد. باژگویی حتا به مفهوم "رندی" کلمه (چنانکه بعضی از آن دریافت کرده‌اند) به توجیه و ترویج "خلوت‌گزینی" و "خوش‌باشی" و نوعی هدونیسم شرق‌شناختی راه نمی‌برد. ساده‌نگری است اگر این بیت باژگویانه را به وصف الحالی از خود شاعر و حاکی از ریاکاری و ابن‌الوقتی او تعبیر کنیم:

حافظم در مجلسی دردی‌کشم در محفلی

بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

"صنعت کردن" را به معنای "ظرافت" و "نزاکت" و "تظاهر" (شرح سودی)^{۱۴۵} و نیز "تردستی" و "فریبکاری" (استعلامی)^{۱۴۶} گرفته‌اند، اما بیت در مجموع بیانی نه از یک کردار شخصی و بیرونی (هرچند در رویه‌ی سخن چنین معنا می‌دهد: رندی به مفهوم نازل کلمه) که بیانی باژگویانه از خود است و به این اعتبار "شوخ" را دیگر نمی‌توان در بیت فقط "گستاخی" و "بی‌شرمی" معنا کرد. صنعت کردن و آن هم در "عبارت"، در شعر حافظ به معنای قلب حقیقت یا به تعبیر خود حافظ ناراستی سخن و حاکی از دو رویی سخنگو است که با رفتار باژگویانه حافظ در شعر منافات دارد:

حدیثِ عشق ز حافظ شنو نه از واعظ

اگر چه صنعت بسیار در عبارت کرد

صنعت مکن که هر که محبت نه راست باخت

عشقش به روی دل در معنی فراز کرد

^{۱۴۵} شرح سودی بر حافظ، ترجمه‌ی عصمت ستارزاده (نگاه، ۱۳۶۶) ۱۹۶۰

^{۱۴۶} استعلامی، منبع یاد شده، ج. دوم، ۹۰۴

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

می‌توان گفت که باژگویی حفاظی برای سخن است به وقتی که وقت سخن گفتن نیست حتی با محرمان:

گفتا نه گفتنیست سخن گر چه محرمی

درکش زبان و پرده نگه‌دار و می بنوش

باژگویی گاه آن روی دیگر سکه‌ی سکوت است: گفتن به لفظی اندک اما با معنایی بسیار... سخنی سربسته اما در عین حال سرگشاده. در برابر گفتمان‌های بازدارنده و دستگاه‌های سرکوب و بازدارش در یک عصر که ناهماندیش را برنمی‌تابند تا سکوتی مطلق را بر ذهن و زبان جامعه حکمفرما سازند، باژگویی شکلی از مقامات است در گفتن اما به صورت ناگفتن... غزل زیر تصویرگر چنین عصر و زمانه‌ای است:

اگر چه باده فرح بخش و باد گل‌بیز است

به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است

صراحی‌ای و حریفی گرت به چنگ افتد

به عقل نوش که ایام فتنه انگیز است

در آستین مرقع پیاله پنهان کن

تابوتی از چوب سرو

که همچو چشم صراحی زمانه خونریز است

به آب دیده بشویم خرقه‌ها از می

که موسم ورع و روزگار پرهیز است

مجوی عیش خوش از دور باژگون سپهر

که صاف این سر خم جمله دُردی آمیز است

سپهر بر شده پرویزی ست خون افشان

که ریزه‌اش سر کسری و تاج پرویز است

عراق و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ

بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است

غزل، در مطلع، با سخنی در توصیف موسمی خوش آغاز می‌شود، از فرح‌بخشی باده و بادی گل بیز، یاد آور بهاری در شیراز که هوای آن همیشه آکنده از رایحه‌ی گلها بود... از بد حادثه در همین بهار دل‌انگیز است که صدای چنگ را باید خاموش کرد، چرا که گوش محتسب تیز و ایام فتنه‌انگیز است... بنیاد و عنصر یگانگی بخش این غزل همین دوگانگی و رویارویی زیبایی بهار و زشتی سرکوب است...

می‌توان این غزل را در به اصطلاح "زمینه تاریخی" آن خواند. اما حتا اگر غزل را در زمینه تاریخی آن بخوانیم، چنانکه آشوری توصیه کرده،

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

نمی‌توان ماحصل معنایی آن را در مبارزه‌ی شاعر با "زهد و اندیشه‌ی زاهدانه" خلاصه کرد. البته می‌توان با آشوری موافق بود که در تاختن به این طایفه (و محتسب عامل اجرایی آموزه‌های این طایفه) حافظ "...چنان تند می‌رود که از آزارشان چه در زندگی چه پس از مرگ در امان نمانده است، چنانکه گوربنای او را چند بار ویران کرده‌اند." ^{۱۴۷}

آیا زمانی که این غزل بر آن اشاره دارد زمانی مشخص، بهاری از یکی از بهارها در تقویم حیات شاعر است؟ از نگاهی تاریخی یا سرگذشت‌نگاشتی می‌توان حافظ میان دو دوران وحشت و ویرانی در تاریخ ایران زندگی کرده است، یکی دوران پس از حمله مغول و دیگری که با ایلغار تیموری رقم خورده است. این ایلغار خونبار دوم، بنا به روایات، در اواخر عمر حافظ رخ داده و حافظ آن را خود به چشم خویش شاهد بوده است.

زندگانی حافظ بجز در دوران خوش شاه شجاع مظفری ۷۵۹-۷۸۶ ه. ق. از رنج و آزار حاکم و شیخ و عمال آنها در امان نبوده است. نهاد دین و دولت دست به دست هم داده بودند و "به ظاهر دولت در خدمت دین و در باطن دین در خدمت دولت بود." ^{۱۴۸}

^{۱۴۷} آشوری منبع یادشده، ۳۷۱

^{۱۴۸} مسکوب، منبع یادشده، ۱۹۸-۱۹۶

تابوتی از چوب سرو

محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد

قصه‌ی ماست که در هر سر بازار بماند

غزل نقل شده را از قرآینی که در شعر هست به احتمال حافظ در سال ۷۵۸ یا ۷۵۹ ه.ق. سروده است، "اندکی بعد از قتل شاه شیخ ابواسحاق و تحولات و تغییرات گوناگون و خونریزیها و فتنه و فسادها که حافظ خود شاهد و ناظر بوده."^{۱۴۹} بیت پایانی با بیانی باژگویانه اشاره به رفتن امیرغازی مبارزالدین به آذربایجان و تصرف شهر تبریز دارد:

عراق و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ

بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است

دوران امیر مبارزالدین محمد بن مظفر ۷۱۸-۷۵۹ ه.ق بنیان‌گذار سلسله آل مظفر است که خرقه‌ها را باید از می می شستند. موسم ورع و پرهیز بود و زمانه همچون چشم صراحی خونریز... پاره‌ای اشارات حافظ به "محتسب" اشاره به هم اوست. اما آیا این غزل فقط از اوضاع و احوال یکی از بهارها در شهر شیراز در دوران امیر مبارزالدین را سخن می‌گوید؟ با نگاهی به زمینه تاریخی این شعر باید گفت که آری، شعر

^{۱۴۹} قاسم غنی، تاریخ عصر حافظ (زوار، ۱۳۸۳) ۲۱۵-۲۱۴

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

بازنمایی از اوضاع و احوال روزگار شاعر است. حافظ شاعری نبوده که عمری را در هپروتی از عرفان فارغ از آنچه بر او و جامعه‌اش می‌گذشته به سر برده باشد. او بر احوالات عصر خود اشعاری تمام داشته است، اما این اشعار به تاریخ در شعر او به تاریخیت شعر دگرذیسی یافته است. در این غزل نیز ما نه با یک رخداد که با یک نارخداد روبرویم که هر بار شعر را می‌خوانیم انگار هم اکنون اتفاق افتاده یا در شرف رخ دادن است. در تاریخیت این غزل، شراب نه اکنون که از سرخم، از آغاز، دردآلود بوده و سپهر (استعاره‌ای از سرنوشت و بخت)، بر مداری باژگون می‌چرخد چونان پرویزی خونبار که فرو ریزه‌هایش سر کسرا و تاج پرویز است.

گفتیم که آیرونی سخنی از سر جبن و ریا و تقیه نیست. منظور و مقصود گوینده سخن را در خود پنهان می‌دارد، اما با توریه *dissimulation* فرق دارد. آن گفته فلویبر را باردیگر در اینجا به یاد آوریم که باژگویی (آیرونی) بیان خواستی معطوف بر غلبه بر جهان است و چنانکه در شعر حافظ می‌بینیم، باژگویی بیانی از غلبه یا به سخنی دقیقتر، بیانی از مقاومت در برابر گفتمان‌های سرکوب سخن است. می‌دانیم و در تجربه‌ی زیسته در جوامع کنونی دریافته‌ایم که در رویارویی با سلطه و سرکوب نهاده‌های بازدارنده‌ی سخن، با وام تعبیری از لئو اشتراوس، فن خاصی از نوشتن و ادبیاتی ویژه به صورت "نوشتن در میان سطرها"¹⁵⁰ را پدید می‌آورد. باژگویی همان میان سطرها یا میان مصاریع در شعر

¹⁵⁰ Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing* (University of Chicago Press, 1988)25

حافظ است. نه فقط در دوران جدید که در دوران حافظ نیز سرکوب و بازدارش سخن همیشه به کام سرکوبگر عمل نکرده و کارکردی متناقض (پارادوکسیکال به تعبیر فوکو)^{۱۵۱} به همراه داشته است. بدین معنا که، نهاد سرکوب اگرچه در گفتمانی را می‌بندد تا سکوت را برقرار کند، اما در دیگری را، بی‌آنکه خواسته باشد، برای زایش گفتمانی دیگر می‌گشاید. می‌توان ازین رویکرد، در کنار رویکردهای سنتی تاکنونی، نه تنها شعر حافظ را که فرادش ادب عرفانی ایرانی را در ادوار شکوفایی آن همچون گفتمانی "دیگر" در برابر "همان" گفتمان مسلط باز خواند که گاه نه در پرده رمز که به زبانی فاش صورت گرفته و به گفته مولوی در اثر این فاش‌گویی " .. همی‌بینی در آویزان دو صد حلاج را" ...

سخن حافظانه با انگاره‌پردازی‌ها و مضامین متناقض، در قالب بازگویی، از جنس آن گفتمان دوم، گفتمانی دیگر، است. این سخن اگرچه گاه بیانی از ناامیدی در زمانه هول و بلا است (عجب زمن) که طی آن "عزیز نگینی" به دست اهرمن افتاده است:

^{۱۵۱} با نگاهی به در آمد جلد نخست این کتاب و موضوع منع و بازدارش از سخن گفتن درباره جنسیت:

Michel Foucault, *The History of Sexuality*, trans: Robert Hurley (Pantheon Books, 1978)

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

ز تندباد حوادث نمی‌توان دیدن

در این چمن که گلی بوده است و سمنی

اما همچنین، بیانی از امید است پس از فرونشستن بادهای سموم
حادثات:

از این سموم که بر طرف بوستان بگذشت

عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی

می‌توان فشرده‌ای از تاریخ فرهنگ و تمدن ایرانی پیش از زمان حافظ و
پس او را در گسست‌ها و پیوستگی‌هایش، در زمانه‌های امید و زمانه‌های
ناامیدی، در همین دوبیت کوتاه بازخواند.

سخن باژگویانه یا به تعبیری دیگری که از آن کرده‌اند، سخن "رندانه"
حافظ، نه از سر انفعال و تسلیم یا گریزی عافیت‌طلبانه که بیانی از
مقاومت در برابر نهادهای سرکوب شیخ و محتسب و گفتمان‌های قاهر
عصر خود است. طرفه اینکه اغلب تفاسیر عرفانی امروز درست از همان
گفتمان‌ها یا جریان‌های فکری و اعتقادی در شرح حافظ سود می‌گیرند
که شعر حافظ در زمانه خود حرکتی خلاف آنها را بازمی‌نماید. از منظر
تاریخی گسترده‌تر، مقاومت در بیانی باژگویانه در شعر حافظ ادامه‌ی

تلاش برای زنده نگاه داشتن نمودهایی به جامانده از فرهنگ و اندیشه ایرانی در دوران صعب و پرمخاطره پس از حمله مغول بود. می‌توان با جواد طباطبایی هم‌صدا شد و گفت که در چنین دورانی که خردگرایی یکسره ناممکن شده بود و عرفان نازل زاهدانه جای آن را گرفته بود و صوفیان در جایگاه متفکران قوم نشسته بودند، "حافظ، با رعایت الزامات زمان و درکی که از آن داشت، توانست شعله پایداری را که ایرانیان به دنبال سقوط ایران زمین بر اثر حمله عربان روشن کرده بودند، هم‌چنان روشن نگاه دارد."^{۱۵۲}

یکی دیگر از نمودهای باژگویی در این گفتمان دیگر، گفتن از زبان دیگری یا دیگران است. در شعر حافظ گاه سخن از زبان مغبچه، پیر مغان، رند خراباتی، ترسا و ساقی... گفته می‌شود، چنانکه در این بیت از زبان پیر می‌فروش:

دی پیر می‌فروش که ذکرش به خیر باد

گفتا شراب نوش و غم دل بیر زیاد

گفتم به باد می‌دهدم باده نام و ننگ

گفتا قبول کن سخن و هر چه باد، باد

^{۱۵۲} جواد طباطبایی، *زوال اندیشه‌ی سیاسی در ایران*، ۲۹۳

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

و گاه حتا نه از زبان دیگران که از زبانی به کلی دیگر، از "تقریر" دف و
عود و نی و چنگ و رباب:

به صوت چنگ بگویم آن حکایت‌ها

که از نهفتن آن سینه می‌زد جوش

من حال دل زاهد با خلق نخواهم گفت

وین قصه گر گویم با چنگ و رباب اولی

و بی هیچ ترس و محابا از شیخ و محتسب زیرا:

بی‌خبرند زاهدان، نقش بخوان و لا تَقُلْ

مست ریاست محتسب، باده بده و لا تَخَفْ

به تاریخیت شعر حافظ برگردیم و آن را در بینامتنیت این شعر باز
بخوانیم:

تابوتی از چوب سرو

بیفشان جرعه‌ای بر خاک و حال اهل دل بشنو

که از جمشید و کیخسرو، فراوان داستان دارد

"بینا-متن" inter-text حافظه‌ای است دوار در بی‌انتهایی متن.^{۱۵۳} به تعریفی دیگر، زمانی است در مکانیت زبان. در این تداخل زمانی / مکانی همچون یک فضا است که واژه‌ها گذشته‌ی خود را از دل ناخودآگاه زبان به یاد می‌آورند: "یادایاد" زبان به تعبیر مسکوب...

معنای واژه‌ها در بیت بالا تاریخی است که بر آنها گذشته است؛ یادی که از گذشته با خود دارند، سهم دیگری در دلالت آنها... خاک صامت است، مدفن یادهاست: "خوابگه" یادها... خاک اما همچون "خط ساغر" فقط نقشی صامت نیست، چیزی را به یاد می‌آورد. خاک در این بیت در امتزاج با باده همه خاطر خود را همچون عطری در هوا می‌پراکند. در شعر حافظ بوی و یاد (خاطر)^{۱۵۴} در هم گره خورده‌اند. عطر، بوی، نکهت نه تنها با ذوات همچون عطر گیسو که با معانی نیز در شعر حافظ مضاف می‌شوند: بوی خوش آشنایی، خاطر عاطر... و در اینجا می‌توانیم بگوییم با "یاد" مضاف شده است: یاد و خاطر گذشته همچون یک عطر...

¹⁵³ Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Richard Miller trans. (Hilll & Wang, 1998) 36

^{۱۵۴} من که باشم که بر آن خاطر عاطر گذرم...

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

خاک صامت است، خاک در این بیت استعاره‌ای از گذشته است؛ از گذشته فراوان داستان به یاد دارد و در همان حال صامت است؛ گورگاه یادهاست: استعاره‌ای از زوال و فراموشی است. بوی خاطره‌ای از چیزی یا کسی یا وقتی را با خود می‌آورد که زمانی در گذشته بوده است، حضور داشته است، اما در اکنون شعر دیگر نیست:

بوی تو می‌شنیدم و بر یاد روی تو

دادند ساقیان طرب یکی دو ساغرم

صبا تو نکهت آن زلف مشک بو داری

به یادگار بمانی که بوی او داری

می‌توان هم سخن با اسلامی ندوشن گفت که در عطری که حافظ بوییده غلظتی و شدتی هست که در هیچ شاعر دیگری نمی‌توان یافت. این بوی آرزوی حضور چیزی یا کسی را در غیاب آن چیز یا آن کس در دل برمی‌انگیزد. چنین است که در شعر حافظ بوی گاه ایهامی با بوی (آرزو) پیدا می‌کند. در سازوکار باژگویی سخن حافظ، یاد آوردن فقط یک تداعی ساده و آگاهانه به مفهوم روانشناختی کلمه نیست. به یاد آوردن (با یاد آوردن) در شعر حافظ یاد آوردن فراموشی است. با افشاندن جرعه‌ای

تابوتی از چوب سرو

بر خاک، یاد گذشته همچون یک عطر از دل فراموشی است که سر برمی‌آورد. بوی (عطر) ناپیدا اما محسوس است و در اینجا یاد همچون عطر، رایحه‌ی خاک، حضوری است که هم هست و هم نیست. در سازوکار باژگویی حافظ یاد و فراموشی گرفتار هم‌اند؛ دو نیروی متخالف که ذهن تنها مگر به یاری باده بتواند از تنش میان این دو بگریزد:

بده جامی و زجم مکن یاد

که می‌داند که جم کی بود و کی کی؟

مستم کن آن چنان که ندانم ز بی‌خودی

در عرصه‌ی خیال که آمد، کدام رفت

در اینجا، در باژگویی حافظانه مشکل بتوان به هم‌نهادی مطلق میان دو نیروی متخالف یاد و فراموشی رسید. در (با) یاد آوردن فراموشی، آنچه به خاک سپرده شده، تناقضی رخ می‌دهد: یاد گذشته از یکسو، و ازسوی دیگر زمان اکنونی بی‌محل، عجب، زمانی نه از آن خود:

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

به چشم عقل در این رهگذار پرآشوب

جهان و کار جهان بی ثبات و بی محل است

نام‌های جمشید و کیخسرو و کی تنها تقویمی از آن گذشته‌اند. یاد این گذشته را که با نام‌های اسطوره‌های ایرانی در شعر حافظ رقم خورده، نمی‌توان از بینامتنیت شعر او بیرون راند. این آگاهی حافظ از گذشته باستانی ایران را، یا به تعبیر مسکوب این "روح ایرانی" در شعر حافظ را، نمی‌توان صرفاً به برداشتی ذوقی و از سر "شوری میهن پرستانه" نسبت داد چنانکه آشوری نسبت داده است.^{۱۵۰} خاک همچنین مجازی است از موطن، از زادگاهی که شاعر در آن می‌زیسته است: شیراز... شیراز در شعر سعدی و حافظ نه یک شهر که یک شخص است!

شیراز همچون یک واحه (روضه‌ی شیراز) در زمانه حافظ واحه‌ای است همچون دیگر واحه‌های تمدنی پراکنده در فلات ایران... این درست است که برخلاف شاهنامه یکبار هم از ایران در غزلیات حافظ نام برده نشده، اما باید به یاد داشت که ایران در زمان حافظ پراکنشی از واحه‌های تمدنی بود، "بوستان"هایی در محاصره بیابان و بیابانگردان که بسی بادهای سموم بر آنها وزیدن گرفته بود و نه مجموعه‌ای واحد و برقرار به لحاظ سیاسی که حافظ از آن با نام خاص ایران یاد کند. با این حال، به جای-نگارهایی از کشور واحه‌ای آشنای حافظ در شعر او برمی‌خوریم

^{۱۵۰} آشوری منبع یاد شده، ۳۱۳ پانویس

از جیحون تا ارس و از ارس تا زنده رود، از تبریز، تا اصفهان و یزد و شیراز در فارس (ملک دارا) که قلب این وطن واحه‌ای بود، خاک عنبرین بوی شیراز، "صبا بیار نسیمی ز خاک شیرازم."^{۱۵۶}

گذشته‌ی باستانی این "کشور دوست" متنی گشوده در کنار شاهنامه و رباعیات خیام در بینامتنیت آشکار و پنهان شعر حافظ است. واژه‌های "مغ" و "دیرمغان" و "خط ساغر" و "جام" و "خرابات" و نیز واژه‌ی شراب اگرچه در متون عرفانی پیش از حافظ به کاررفته، اما چنانکه پیشتر اشاره شد، معنای عرفانی این واژه‌ها در بیان باژگویانه حافظانه لعبی بیش نیست که مدام به واپس رانده می‌شود. دیرمغان، خرابات و پیر شراب نوش و میکده باز نمودی "دراماتیک" از "فرود روح به عالم خاکی" نیستند که به زندگی در آن شور و رنگ و بو بخشیده باشند، بلکه برعکس در بیان حافظانه این عروج دیرمغان و خرابات و میکده به عالم بالاست که بدان عالم شور و رنگ و بویی محسوس داده است. عرفان در شعر حافظ، چنانکه پیشتر اشاره شد، نقیضه‌ی (پارودی) عرفان است.

محتوای شعر حافظ به فقط مضامین عرفانی یا کلامی فروکاستنی نیست. در دوران زوال خردورزی ایرانی که تصوف جای تفکر را گرفته بود و قرون وسطای ایرانی مدتها بود که آغاز شده بود، "جاویدان" خرد مسکویه رازی و "حکمت خسروانی" شهاب الدین سهروردی آبخور

^{۱۵۶} درباره این وطن واحه‌ای یا ایران همچون مجموعه‌ای از واحه‌های تمدنی نگاه کنید به در حضرت راز وطن، تالیف نگارنده.

اندیشه حافظ بودند. حافظ را باید ادامه این فرادهدش اندیشه ایرانی، این "آتش نهفته در سینه" اما در شعر دانست.^{۱۵۷} آگاهی به گذشته یا اشعار به گذشته‌ی ایران را در شعر حافظ برخلاف نظر آشوری نمی‌توان از "متشابهات" در شعر حافظ دانست. در شعر حافظ من حیث شعر بر خلاف نص دینی متشابهات و محکمتات وجود ندارد، هرچه هست از متشابهات است. ایران باستان و ایران پس از اسلام در شعر حافظ "مانند لام و الف لا به هم می‌پیچند."^{۱۵۸} در آن هنگام که "بادهای بی‌نیازی" خداوند با حمله مغول بر واحه‌های ایرانی وزیدن گرفته بود و در پی آن، به گفته‌ی مسکوب، "روح و ماوای" ایرانی با شمشیر برهنه خشونت خام بیگانه تکه پاره شده بود، "خاطره ازلی مغان که در پرده فراموشی خفته بود، در خاطر شاعر بیدار می‌شد. غرض آن نیست که او چون جامعه‌شناس یا سیاست‌پیشه‌ای روانشناس در روزگاری آشوب زده با طرحی از پیش سنجیده تاریخ فرهنگ مردم را به یادشان می‌آورد تا از پیوستگی و یگانگی خویش غافل نمانند، اما روح سیال و کهنسال فرهنگ ایرانی پنهان در او کار می‌کرد، در روح وی می‌زیست و بر زبانش هستی می‌یافت و به جهان می‌آمد."^{۱۵۹}

در بینامتنیت شعر حافظ متنی دیگر نیز گشوده است، متنی از یک شهر: شیراز، میهن - زبان شاعر. در این متن حافظ هنوز به چشم خود یادمانده‌هایی را، نشانه‌هایی از گذشته را، می‌بیند. این نشانه‌ها نه

^{۱۵۷} طباطبایی، همانجا

^{۱۵۸} اسلامی ندوشن، منبع یادشده، ۲۸۵

^{۱۵۹} مسکوب، منبع یادشده، ۴۲

همچون کلمات بر صفحه کاغذ که از سنگ و خاک و ساروج ساخته شده بودند: یادهای مادیت یافته. تخت جم اگرچه و شاید که تنها پلکانی و سرستونی از آن از خاک بیرون مانده بود، اما چندان با محل زندگی حافظ فاصله نداشت. ویرانه‌هایی از خرابات معرب "خورابه" یا "مهرابه" حتا تا زمان حاضر در شهر شیراز برجا مانده بوده است.^{۱۶۰} خرابات، مهرابه‌ها، پرستشگاه‌های آیین مهر در دوران اسلامی تاریخ ایران و در عصر حافظ همچون دیر و صومعه به امن جای‌هایی برای رندان باده‌نوش و آتش‌پرست تبدیل شده بودند، چنانکه حمدالله مستوفی نمونه‌ای از دگردیسی این مکان‌ها را در شهر قزوین، پرستشگاهی بر کناره‌ی آب روان، مشاهده کرده و درباره آن چنین می‌نویسد: "بر کنار رودخانه صومعه‌ی یزدان‌پرستی بود که اکنون مقام قلندران است."^{۱۶۱} تحول معنایی واژه‌هایی همچون "دیر"، "مع"، "خرابات" و "صومعه" را از خاستگاهشان در دوران پیش از اسلام و نیز بعدها در خلال متون صوفیانه تا کاربرد آنها در شعر حافظ نباید نادیده گرفت. این سرنوشت هر مفهوم یا اصطلاح در جریان زمان و پس از برگرفته شدن از اصل خود است.

در زمان حافظ جای جای خاک فارس از "حشمت‌ها و آرزوهای بریاد رفته" نشانه‌ها داشت و به یقین می‌توان گفت، "که اگر حافظ در شهری

^{۱۶۰} در این باره نگاه کنید به حصوری، منبع یادشده، ۱۳۱. حصوری با استناد به مشاهدات خود در شیراز شرح سودمندی را در این باره آورده است.

^{۱۶۱} به نقل از حصوری، همانجا

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

غیر از شیراز و ایالتی غیر از فارس زندگی کرده بود، آن قدر در گذشته‌های دور غوطه‌ور نمی‌شد.^{۱۶۲}

سینه‌گو شعله‌ی آتشکده‌ی فارس بکش

دیده‌گو آب رخ دجله‌ی بغداد بیر

در عصر حافظ و در شیراز بود که شاه ابواسحاق فرمان به ساختن ایوانی همچون ایوان کسری داد. در سفرنامه ابن بطوطه که در همان زمان از شهر شیراز دیدار کرده می‌خوانیم که "مردم آن شهر در اجرای فرمان به جنب‌وجوشی بزرگ برخاستند. هر یک از طبقات می‌کوشیدند که در این کار سهم بیشتری داشته باشند... زنبیل‌های بزرگ چرمین برای خاک‌برداری درست کردند و آن سبدها را با پارچه‌های ابریشمین زربفت بپوشانیدند... و برخی کلنگ از نقره درست کرده بودند و در محل کار شمع‌های فراوان می‌افروختند و هنگام حفاری و خاک‌برداری بهترین جامه‌های خود را می‌پوشیدند و فوطه‌های حریر بر کمر می‌بستند و شاه ابواسق از جایگاه مخصوص خود عملیات مردم را تماشا می‌کرد... من خود این بنا را دیدم که در حدود سه ذرع از زمین بالا آمده بود... هر روز هزاران تن کارگر در این بنا مشغول بودند و مزد می‌گرفتند و من خود از فرماندار شهر شنیدم که قسمت اعظم در آمد شهر صرف مخارج این بنا

^{۱۶۲} اسلامی ندوشن، همان منبع، ۲۷۹

می‌شد.^{۱۶۳} شیراز در زمان حافظ نه برهوتی از فرهنگ بود و نه تهی شده از یادهای گذشته‌ی ایرانی خود.

آگاهی از گذشته و هویت ایرانی را، هرچند در کسوت اسطوره، در متون تاریخی پس از حمله مغول نیز از جمله جهانگشای جوینی و جامع التواریخ رشیدی می‌توان یافت. این همان دورانی است که به گفته‌ی مولف جهانگشا "...زبان و خط ایغوری را فضل تمام تمام می‌شناختند و در نظام یاسای چنگیزی هر مزدوری و مزوری وزیری و هر شیطانی نایب دیوانی و هر کون خری سر صدری می‌بود."^{۱۶۴} با خواندن این توصیف می‌توان چشم‌اندازی کلی از زمانه‌ی "بی‌محل"، "عجب" و پراشویی را تصور کرد که بستره تاریخی شعر حافظ است. فارس و شیراز اگر نه همچون خراسان در معرض هجوم خونبار مغول و بعدها تیمور قرار نگرفت، اما از ادبار زمان فاصله میان این دو ایلغار مصون نماند. در برابر چنین زمانه‌ای است که حافظه زمانی آرزو شده را برمی‌نهد:

شهر یاران بود و خاک مهربانان این دیار

مهربانی کی سر آمد شه‌یاران را چه شد؟

...

^{۱۶۳} به نقل از اسلامی ندوشن، همان منبع، ۲۸۱-۲۸۰

^{۱۶۴} به نقل از جواد طباطبایی، *زوال اندیشه‌ی سیاسی در ایران*، ۳۸۸

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

صدهزاران گل شکفت و بانگِ مرغی برنخاست

عندلیبان را چه پیش آمد هزاران را چه شد؟

این ابیات و تمامی غزل دربرگیرنده‌ی این ابیات را تنها نمی‌توان از زبان استعاری و جناسات آن معنایی کرد و در حد توصیفی از وضعیت تاریخی مشخصی در زندگی شاعر فروکاست. حافظ با قراردادن گذشته‌ای زوال یافته در برابر اکنونی نابسامان در اینجا نیز با سازوکای پنهان از باژگویی معنای سخن را به دایره‌ای بس فراخ تر از حد معنای یک رخداد یا وضعیت تاریخی مشخص تکرارناپذیر می‌برد. چنین است که می‌توان این بیت را در ادوار مختلفی از تاریخ ایران پس از حافظ نیز باز خواند چنانکه بسی کسان آن را خوانده‌اند و تصویری از عصر خود را در آن یافته‌اند. در بازی گذشته و اکنون، یاد و فراموشی، باژگویی حافظ را می‌توان بیانی از وجدان باژگون بخت ایرانی در تاریخ سرزمینش خواند.^{۱۶۵}

در آخر سخن را خرد می‌کنیم و می‌گوییم باژگویی در شعر حافظ در هر لحظه معنایی را ورای معنای لفظ یا ورای یک واحد معناشناختی در پیش می‌نهد. چنین است که این شعر خواستار خوانشی مضاعف است. این معنای در پیش نهاده شده را در تاریخیت شعر اوست که باز

^{۱۶۵} با نگاهی به مفهوم و شرح " وجدان نگون بخت ایرانی " از جواد طباطبایی که او خود آن را از هگل به وام گرفته است. نگاه کنید به *زوال اندیشه... ۳۶۶*

تابوتی از چوب سرو

می‌خوانیم، در یادایاد زبان شعر حافظ... باژگویی در شعر حافظ نه یک
صناعت بلاغی که بلاغت یاد است...^{۱۶۶}

^{۱۶۶} با وام تعبیر "بلاغت یاد" rhetoric of memory از دریدا در این منبع:
Jacques Derrida, *Mémoires for Paul de Man*, trans. Trans. Cecile
Lindsay. Jonathan Culler. Eduardo Cadava. and Peggy Kamuf
(Columbia University Press, 1986) 57

۵

سخنی در پایان

شرح شکن زلف خم اندر جانان
کوته نتوان کرد که این قصه دراز است

آنچه درباره بازگویی (آیرونی) در شعر حافظ گفته شد همه آن چیزی نیست که می‌توان در این باره گفت. این قصه‌ای است دراز همچون قصه‌ی پر چین و شکن زلف یار... باب پژوهش درباره این موضوع همچنان گشوده است...

آنچه گفته شد خوانشی بلاغی از شعر حافظ نبوده است؛ چرا که، بازگویی تنها آرایه یا صناعتی بیانی در شعر حافظ نیست. آرایه‌ای در سخن است و چیزی افرون بر آن است. بازگویی یکی از سازمایه‌های گفتمان شعری حافظ است. حافظ‌پژوهان معاصر تا حدی به ویژگی‌ها و کارکردهایی از بازگویی در شعر حافظ نزدیک شده‌اند و آن را همچون بیانی دو پهلوی، رازآمیز، معمایی، طنز آمیز و رندانه توصیف کرده و نمونه‌هایی از آن را در ابیاتی از حافظ به دست داده‌اند. تعبیری ازین گونه اگرچه ویژگی‌ها و کارکردهایی از بازگویی را توصیف می‌کند، اما بیانگر سازوکار خود بازگویی در شعر حافظ و کاربست حافظانه این صنعت نیستند. در آنچه گفته شد سعی بر این بوده که در شعریت شعر

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

حافظ به بازگویی همچون آرایه‌ای در سخن پرداخته شود، و افزون بر آن و مهمتر اینکه، بازگویی آیرونی همچون چهارچوبی مفهومی با ملازمات ادبی و نظری آن در خوانش شاعرانگی گفتمان حافظ به کار گرفته شود. در این خوانش از شعر حافظ تنها به "رخساره‌ی عبارت" بسنده نشده، بلکه با ژرفش در متن آن سعی شده تا شبکه‌ی درهم پیچیده‌ی اشارات آن آشکار گردد. بازگویی سازوکار پیچیده‌ای است که بر پیچیدگی آن اشارات افزوده است. پیچشی مضاعف در سخن است، در استعارات و مجازات شعر حافظ تضاعفی از معناست.

با آنچه شرح داده شد آیا در حل "مشکل" شعر حافظ به سرانجامی رسیده‌ایم؟ چنین نیست و مشکل شعر حافظ نخست این است که نمی‌توان آن را آسان گرفت. همه‌ی آنچه را گفته شد باید منطقی یا رویکردی از میان منظرهای دیگر و رویکردهای دیگر دانست. از منظر بازگویی‌شناسانه تعین‌ناپذیری "معنا" در شعر حافظ بیش از هر ویژگی دیگر آشکار می‌شود. ویژگی‌های دیگر همچون طنز و تسخر، خودفروکاهی، نقض و نفی در این بیان شاعرانه در ساز و کار بازگویی و درپوشیدگی اما در عین حال آشکارگی سخن است که شکل می‌گیرند: گفتن و هم‌زمان نگفتن...

سازوکار بازگویی شعر حافظ را در تاریخیت، یا به سخن دیگر، در بینامتنیت آن بازخواندیم. در این بینامتنیت است که انگاره‌پردازی‌های شعر حافظ به صورت استعاره‌ها، مجازها و نمادها معنایی دیگر، معنایی بازگونه، می‌یابند. رمز و راز بیان حافظ از بینامتنیت آن در تداخل با متن‌های دیگر در بیانی بازگون معنایی "دیگر" می‌یابند. بازگویی

حافظانه، گفتن در عین ناگفتن را، نه فقط آرایشی در کلام، که همچون سازوکاری تعریف کردیم که ضرورت‌هایی تاریخی (اجتماعی) آن را ایجاب می‌کرده است. این ضرورت‌ها از زمان حافظ تا زمانه ما چندان تغییری نکرده‌اند، سخت و ناشکن به صورت نهادهایی چند و هرچند با کارکردهایی متفاوت و متغیر، اما همچنان در کار خوداند. باژگویی حافظانه حرکتی خلاف این ضرورت‌ها و در پی بی اعتبارکردن آنها و بیانی از مقاومت در برابر بوده آنهاست. باژگویی از این نظر "رندی" نیست، هرچند که رندی خود نیز فقط به معنای تسلیم و غفلتی خوشباشانه نیست. ازینروست که خواننده فارسی زبان در طول دوران‌ها که بر دیوان گذشته، و در حال حاضر نیز، چهره خود را در شعر حافظ می‌بیند.

در تاریخیت شعر حافظ یا همان بینامتیت شعر او "حافظه‌ای دوار" (به تعبیر رولان بارت) به کار می‌افتد تا زبان در قالب باژگویی خود را به یاد آورد و ما با خواندن شعر، با گوش سپردن به صدای شعر در این تجدید یاد شراکت می‌کنیم. در این به تعبیر حافظ "با یاد آوردن"، در کوران یادآید زبان، این "روح ایرانی" است که از پس متن‌های دیگر همچون یک عطر، عطری از امتزاج باده و خاک، ناپیدا اما محسوس، از سخن حافظ شنیده می‌شود. بیان باژگویی حافظ بیانی شاعرانه از حساسیت‌های این روح با به تعبیری "وجدان باژگون" ایرانی در زمان‌های بی‌ثبات، بی‌محل و به گفته حافظ "زمن‌های "عجب" در درازای تاریخ است.

باژگویی (آیرونی) صناعتی کهنه است به کهنگی خود زبان... خوانش متنی شعری در چهارچوب مفهومی باژگویی با ملازمات نظری و ادبی این مفهوم نیز کاری بی‌پیشینه و بی‌رویه نیست. شاید گفته شود خوانش شعر حافظ در این چهارچوب آن هم با به کارگرفتن نظریه‌های ادبی معاصر (و برگرفته از غرب) به برداشت‌هایی زمان‌پیشانه (نازمانمند) از شعر حافظ می‌انجامد. در برابر این نگاه به اصطلاح "ادیانه" می‌گوییم بر متن‌ها زمان می‌گذرد و لاجرم بر خوانش متن‌ها نیز. ما شعر حافظ را اکنون و در زمان خود می‌خوانیم نه در گذشته. ما نمی‌توانیم همچنان این شعر را مثلاً با تفسیر سودی از آن بخوانیم یا با صرف رجوع به متون عرفانی یا دینی عصر شاعر به کشف مکنونات معنوی در پس الفاظ مادی آن پردازیم. این کار را یکبار و برای همیشه می‌توان کرد، اما "معما"ی شعر حافظ همچنان ناگشوده خواهد ماند. شعر حافظ شعر است نه رمزنامه‌ای منظوم و هربار خواندن آن در زمان تجربه‌ای تازه است. این شعر روی به سوی خواننده دارد و خواننده آن اکنون ما هستیم و نه انسانی در قرن نهم یا دوازدهم در تقویم هجری قمری. هیچ تفسیری با رویکردی به گذشته نمی‌تواند ما را به اصل معنای شعر حافظ واصل کند. اگر شعر حافظ مقید در بستر تاریخی آن بود که فقط معاصرانش معنای آن را در می‌یافتند، اکنون و برای ما در بستر تاریخی دیگر متنی به کلی نامفهوم می‌بود. حافظ یکی از نزدیک‌ترین شاعران در ادب فارسی به ماست. تاریخت شعر حافظ و نه تاریخی بودن همچنان با ما معاصر است. این هم هست که در خوانش‌ها و در زمان‌ها معنادهی کلمات به یکسان باقی نمی‌ماند. معنای مقدر و نخستین و یکه‌ای اگر

گذشتگان برای شعر حافظ پیدا کرده باشند، به تعبیر هرش، همچون لنگه کفش کهنه‌ای است که دیگر اندازه پای سیندرلا نیست. آن سحر حلال شعر حافظ اکنون برای ما جادویی سکولار و این دنیایی است.

سخن حافظ همین است که اکنون هست و در دسترس ماست. نظمی پریشان به جا مانده در پی کتابسوزان‌ها، نهب و غارت‌ها، جوش موریانه‌ها در پستوی خانه‌ها و نیز پس از گذر از سینه‌ها به سینه‌ها... سخن باژگویانه حافظ بازنمای روح ایرانی یا وجدان واژگون بخت ایرانی است. بازنمایی از تناقض‌های نهان و آشکار یک آگاهی است و نیز رمزی از پایداری این آگاهی در آشوب جهانش و در زمانی "بی‌محل" که در آن شکل گرفته است. قصه‌ی باژگویی حافظ را در اینجا با یادآوری سخنی از شلگل به پایان می‌بریم که باژگویی صورت تناقض (پارادکس) است و تناقض هرآن چیزی است که همزمان خوب و شکوهمند (بزرگ) است. بر این سخن شلگل می‌افزاییم که تناقض گاه نیز بیانی از زیبایی است و شعر حافظ آکنده از این زیبایی است.

گزیده منابع

آشوری، داریوش. عرفان و رندی در شعر حافظ، چ. سوم (تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۱).

اردلانی، شمس‌الحاجیه: "جلوه‌های آبرونی در شعر حافظ"، (پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت، بهار و تابستان ۱۳۹۵).

استعلامی، محمد. درس حافظ، ج نخست (نشر سخن، ۱۳۸۲).

اسلامی ندوشن، محمد علی. ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ (یزدان، چ دوم، ۱۳۷۴).

اکو، اومبرتو: "استعاره، فلسفه و زیباشناسی" ترجمه‌ی فرهاد ساسانی در استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی (سوره مهر، ۱۳۸۲).

انوشه، حسن (ویر.). فرهنگنامه ادبی فارسی (تهران، انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱).

براهنی، رضا. بحران رهبری نقد ادبی و رساله حافظ (ویراستار، ۱۳۷۵).

بهار، مهرداد: "درخت مقدس" در الفبا (به کوشش غلامحسین ساعدی، جلد اول، ۱۳۵۲).

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

بهرامیان، مسیح: "خطاپوشی" در پیر ماگفت، به کوشش سعید نیازی کرمانی (پاژنگ، ۱۳۷۵).

حاتمی، حافظ: "زاهد عالی مقام (صنعت تهکم در شعر حافظ)" فصلنامه پژوهشهای ادبی و بلاغی، پاییز ۱۳۶۹.

حصوری، علی. حافظ از نگاهی دیگر (نشر چشمه، ۱۳۸۷).

خرمشاهی، بهاءالدین: "شرح یک بیت از حافظ" در کتاب توس، مجموعه مقالات (توس، ۱۳۶۲).

----- حافظ حافظه‌ی ماست (نشر قطره، ۱۳۸۲).

داد، سیمیا. فرهنگ اصطلاحات ادبی (تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۸۵).

دادبه، اصغر: "خطای قلم صنع در منطق شعر" در پیر ماگفت، به کوشش سعید نیازی کرمانی (پاژنگ، ۱۳۷۵).

دشتی، علی. کاخ ابداع (یغما، ۱۳۵۲).

ذاکری، احمد: "بررسی استعاره‌ی تهکمیه در غزلیات حافظ" پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت، پاییز و زمستان ۱۳۹۵ (۷۲-۶۱)

زریاب خویی، عباس: "خطا بر قلم صنع نرفت" در پیر ماگفت، به کوشش سعید نیازی کرمانی (پاژنگ، ۱۳۷۵).

زرین کوب، عبدالحسین. از کوچه رندان (انتشارات سخن، ۱۳۷۴).

گزیده‌ی منابع

-----: "حافظ و قلم صنع" در پیرماگفت، به کوشش سعید نیازی کرمانی (پاژنگ، ۱۳۷۵).

رحمانی فر، سیما و روح‌الله هادی: "نقد پژوهش‌های آبرونی‌شناسی: ناهمخوانی نمونه‌های فارسی اصلی آبرونی در بلاغت غربی" (فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی، زمستان ۱۳۹۴).

شاملو، احمد، حافظ شیراز "مقدمه" (مرورید، ۱۴۰۰).

شایگان، داریوش. پنج اقلیم حضور (فرهنگ معاصر، ۱۳۹۳).

شرح سودی بر حافظ، ترجمه‌ی عصمت ستارزاده، ج دوم (نشر زرین و نگاه، چ پنجم، ۱۳۶۶).

شمیسا، سیروس. بیان (فردوس، ۱۳۷۰).

شمس تبریزی. مقالات. تصحیح و حواشی محمد علی موحد، چ چهارم (خوارزمی، ۱۳۹۱) ۲۲۴

صادقی، بهرام. سنگر و قمقمه‌های خالی، چ چهارم (زمان، ۲۵۳۶).

طباطبایی، جواد. درآمدی بر تاریخ اندیشه‌ی سیاسی در ایران (کویر، ۱۳۸۵).

----- . زوال اندیشه‌ی سیاسی در ایران (کویر، ۱۳۸۳).

غنی، قاسم. تاریخ عصر حافظ (زوار، ۱۳۸۳).

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

فرشیدورد، خسرو. نقش آفرینی‌های حافظ (صفی‌علیشاه، ۱۳۷۵).

حبیبی، پریسا: "آتش و نمادپردازی در غزل حافظ" (نشریه ششمین همایش پژوهش‌های ادبی سال ۱۳۹۱).

محمد هادی بن محمد صالح مازندرانی. *انوار البلاغه*، به کوشش محمد علی غلامی‌نژاد (نشر قبله، ۱۳۷۶).

مرتضوی، منوچهر. *مکتب حافظ: مقدمه بر حافظ‌شناسی* (ستوده، ۱۳۸۲).

مسکوب، شاهرخ. *در کوی دوست* (خوارزمی، ۱۳۸۹).

روزها در راه، ج. دوم (خاوران، ۲۰۱۱).

نفیسی، مجید. *در جستجوی شادی: در نقد فرهنگ مرگ پرستی و مردسالاری در ایران* (نشر باران، ۱۹۹۲).

نوروزنامه (منسوب به عمر بن ابراهیم خیام نیشابوری) به کوشش علی حصوری (طهوری، چ دوم، ۱۳۵۷).

یثربی، یحیا: "ظرایف عرفان، مشکل اساسی شارحان دیوان حافظ" در مجموعه مقالات نخستین یاد روز حافظ، به کوشش کورش کمالی سروستانی (بنیاد فارس‌شناسی، ۱۳۷۷).

Barthes, Roland: "From Work to Text" in his *Image Music Text* (London: Fontana Press, 1977).

-----: *The Pleasure of the Text*, Richard Miller trans. (New York: Hilll & Wang, 1998).

Brooks, Cleanth: "Irony as a Principle of Structure" in *Literary Opinion in America*, 3d, Morton Dauwen Zabel ed. (New York, Harper & Row, 1962).

Colebrook, Claire. *Irony* (New York, Routledge, 2005)

Cuddon, J. A. *Dictionary of literary Terms and Literary Theory* (London: Penguin books, 1999).

Culler, Jonathan. *Flaubert: The uses of uncertainty* (Cornell University Press, 1974).

De Man, Paul. *Blindness & Insight* (London: Routledge, 1996).

-----: "The Concept of Irony" in *Aesthetic Ideology* (Minnesota University Press, 1996).

Derrida, Jacques. *Mémoires for Paul de Man*, Cecile Lindsay. Jonathan Culler. Eduardo Cadava. and Peggy Kamuf trans. (Columbia University Press, 1986).

Eliot, T. S. *Tradition and the Individual Talent, Selected Essays* (London: Faber, 19515).

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays* (London: Penguin, 1990).

Gadamer, Hans-Georg: "The Relevance of the Beautiful..." in *The Relevance of the Beautiful and other Essays*, Robert Bernasconi ed. and Nicholas Walker trans. (Cambridge University Press, 1986).

Graham, Allen. *Intertextuality* (London: Routledge, 200).

Hillis Miller, J. *Reading Narrative* (University of Oklahoma Press, 1998).

Hirsch, E.D. *Validity of Interpretation* (Yale University Press, 1967).

Kierkegaard, Soren. *The Concept of Irony; with Continual Reference to Socrates*. Howard V. Hong and Edna H. Hong trans. (Princeton University Press, 1989).

Muecke, D. C. *The Compass of Irony* (London: Routledge, 2020).

Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity* (University of Cambridge Press, 1989).

Schlegel, Friedrich. *Lucinde and the Fragments*, Peter Firchow trans. (University of Minnesota Press, 1971).

Strauss, Leo. *Persecution and the Art of Writing* (University of Chicago Press, 1988).

White, Hayden. *Metahistory* (John Hopkins University Press, 1973).

پیوست‌ها

بازگویی تقدیر (سرنوشت)، cosmic irony (بختی)	بازگویی واژگان (اصطلاحات)
۳۷	
tragic بازگویی تراژیک	
۴۹ irony	
radical بازگویی خودکاهانه	آرایه (در سخن) figure ۲۸،
۵۵ irony	۱۰۳
romantic بازگویی رمانتیک	آیرونی — بازگویی
۵۸ irony	اثر Oeuvre ۱۰۶
بازگویی کلامی یا واژگانی	اسلمیمی arabesque ۱۳۳، ۱۷۲
۷۱ verbal irony	انگاره image ۲۳
بازگویی وضعیت یا ساختاری	انگاره‌پردازی imagery ۲۳
۵۷، ۳۷ structural irony	ایهام ambiguity ۴۱
context بافتگان (کانتکست)	
۱۹	بازتابی (انعکاسی) reflexive
۵۴ clause بند	۱۳۶
language-bound بند زبانی	بازنمایی representation ۴۵
۹۲	بازگو ironic (آیرونیک) ۵۷
۳۹ absurdity بی‌معنایی	بازگویانه (آیرونیک) ۱۱۴
intertextuality بینامتنیت	بازگویی (آیرونی) Irony ۳،
۱۷۸	، ۷، ۵، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹،
۱۹۵ inter-text بینا-متن	، ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰،
	، ۳۳، ۳۴، ۳۶، ۳۹، ۴۰، ۴۱،
۹۳ utterance پاره‌ی سخن	، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵.....

حافظ و بازگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

دگرگویی allegory (تمثیل)	۱۲۳ phenomenon
۱۱۰	پرورندان (سخن) articulate
دورویی insincerity ۱۸۴	۶۸
دیگریت otherness ۱۳۳، ۳۰،	
۱۷۶، ۱۵۳، ۱۴۴	تاریخیت historicity ۲۱۱
	تناقض (پارادکس) ۲۱۳
ذهنیت (سوژگی)	تنانگی corporeality ۱۰۴
subjectivity ۱۰۸، ۹۷، ۱۳	توریه dissimulation ۸۲
۱۸۳، ۱۷۷	۱۹۰
راه‌بست (آپوریا) aporia ۸۴	جزئی particular ۱۵۲
رخداد event ۱۵۱	جمعی communal ۱۶۳
زبان ویژه idiom ۱۵۷، ۱۸۰	حرکت gesture ۶۸
زمانمند temporal ۱۵۰	
زمانیت temporality ۸۳،	خود-آفریده self-creating
۱۹۵	۱۲۴
زنجیره (sequence) زنجیره	خود وانگرنده self-reflective
سخن) ۹۰	۳۹
زیر متن subtext ۵۷	
	درزمانی (محور) diachronic
ساختارگشایانه	۱۰۹، ۴۱
deconstructive ۲۸	درنگش (اپوکه) epoche ۴۱
	دگرگویانه (تمثیلی) ۱۱۰

مداخله (پاراابسیس) parabasis	صحبت‌گشایانه function
۵۸	phatic (به مفهوم یاکوبسنی)
مادین: feminine ۱۷۳	اصطلاح) ۱۲۹
مسبک stylized ۱۷۲	
مضمونی thematic ۱۳۳	طنز satire ۴۰، ۳۹، ۳۷
معنا meaning ۹۲، ۱۱۵	
مکانی local ۱۵۲	فرادهش (سنت) ۱۶، ۱۷، ۲۶،
	۳۴، ۴۰، ۱۵۲، ۱۶۱
نارخداد nonevent ۱۵۱، ۱۹۰	فرانهمش transposition ۱۵۴
نامش (از مصدر نامیدن) ۲۶،	فحوا significance ۹۲، ۹۳،
۱۱۵	۱۱۵، ۱۲۱، ۱۲۸
نقیضه parody ۱۲۳، ۱۷۵،	قصوی fictional ۵۸، ۵۹
۱۹۹	
	گزاردی (انجام‌گر)
هستیانه existential ۳۸، ۴۴،	۱۵۲، ۵۴ performative
۱۳۷	گزارشی (خبری) constative
همخوان باخود self	۱۵۲
(identical) ۳۰	گسل نحوی anacoluthon ۵۴
هم‌زمانی (محور) synchronic	گفتاگویی dialogic ۵۴، ۱۵۴
۴۱، ۱۰۹	
هم‌نشینی (محور) diachronic	مجاز trope ۱۸، ۲۸، ۳۶
۱۶۰	محاکات (بازنمایی)
	mimesis ۴۰، ۴۵

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

واژگونی بخت، واژگون بختی

۳۱ peripetie

یادایاد ۱۹۵، ۲۰۵، ۲۱۱

نمایه‌ی نام‌ها

- انوشه، حسن ۲۷، ۲۱۷
- ب**
- باختین، میخائیل ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵
- بارت، رولان ۱۵۳، ۱۵۸، ۲۱۱
- براهنی، رضا ۱۰، ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۲۱۷
- بروکس، کلینت ۱۷۳، ۱۷۴
- بهار، مهرداد ۱۶۷، ۱۷۲
- بهرامیان، مسیح ۸۸، ۲۱۸
- بورخس، خورخه لویس ۳۵، ۵۰
- بیدل دهلوی ۱۰، ۷۰، ۱۱۱
- پ**
- پرهام، باقر ۳۸، ۶۴
- ج**
- جلال‌الدین دوانی ۸۵
- ح**
- حاتمی، حافظ ۳۵، ۲۱۸
- حبیبی، پریسا ۱۶۷، ۲۲۰
- حصوری، علی ۶۵، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۴۸، ۱۶۸، ۱۷۱، ۲۰۱، ۲۱۸، ۲۲۰
- آ**
- آشوری، داریوش ۲۴، ۵۴، ۷۰، ۱۰۶، ۱۲۲، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۰، ۲۱۶
- آگوستین ۸۴
- ا**
- اردلانی، شمس‌الحاجیه ۳۵، ۲۱۷
- ارسطو ۳۱، ۳۵، ۳۶، ۱۴۹
- استعلامی، محمد ۷۷، ۱۴۹، ۱۵۹، ۱۸۵، ۲۱۷
- اسلامی ندوشن، محمد علی ۹۵، ۱۲۴، ۱۴۹، ۱۶۷، ۱۷۵، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۱۷
- اشتراوس، لئو ۱۹۰
- افلاطون ۳۱، ۹۴، ۱۰۸
- الیوت، تی. اس. ۵۰، ۵۱، ۱۳۳، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۲
- اکو، امبرتو ۱۵۳
- امیر مبارز‌الدین محمد ۹۸، ۱۸۹

حافظ و باژگویی (آیرونی): حد جنون جهان کجاست؟

سوسور، فردیناند ۴۷، ۹۳	خ
سیسرون ۳۲	خرمشاهی، بها الدین ۷۷، ۷۸،
ش	۲۱۸، ۹۵، ۸۶، ۸۵، ۷۹
شاملو، احمد ۱۳، ۳۵، ۱۳۵،	خیام ۹۸، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۹۹،
۲۱۹، ۱۳۶	۲۲۰
شاه شجاع ۴۴، ۱۵۲، ۱۸۸	د
شایگان، داریوش ۴۷، ۱۲۰،	داد، سیما ۲۷، ۳۸، ۲۱۸
۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۹، ۱۳۲، ۲۱۹	دادبه، اصغر ۸۹، ۲۱۸
شلگل، فردریک ۲۸، ۳۳، ۳۴،	دریدا، ژاک ۲۰۵
۳۹، ۵۸، ۱۰۷، ۱۲۰، ۱۲۳،	دشتی، علی ۹۷، ۲۱۸
۱۲۴، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۵۳، ۲۱۳	دمان، پل، ۲۷، ۲۸، ۷۰، ۸۳،
شمس تبریزی ۱۷، ۹۳، ۲۱۹	۱۱۳۳، ۱۳۳
شمیسا، سیروس ۳۸، ۴۳، ۲۱۹	ر
شیخ ابواسحاق ۱۸۹، ۲۰۲	رورتی، ریچارد ۲۷
ص	رویایی یداله ۱۰، ۵۳، ۱۰۹،
صادقی، بهرام ۵۶، ۵۸، ۲۱۹	۱۱۰
ط	ز
طباطبایی، جواد ۱۰۷، ۱۲۰،	زولگر (سولزر)، کارل ۳۳
۱۸۲، ۱۹۳، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۴،	س
۲۱۹	سعدی ۲۴، ۳۵، ۶۶، ۱۶۰،
ع	۱۶۱، ۱۷۴، ۱۹۸
زریاب خویی، عباس ۸۰، ۲۱۸	سقراط ۳۱، ۳۷، ۱۰۳
زرین کوب، عبدالحسین ۸۰،	سودی ۷۷، ۷۸، ۱۵۹، ۱۸۵،
۲۱۸	۲۱۹، ۲۱۲

مسکوب، شاهرخ ۵۵، ۱۰۶،	غ
۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۲۴، ۱۲۵،	غنی، قاسم ۹۸، ۱۸۹، ۲۱۲
۱۲۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۴، ۱۵۰،	ف
۱۵۲، ۱۷۵، ۱۸۸، ۱۹۵، ۱۹۸،	فرخ‌زاد، فروغ ۵۲
۲۰۰، ۲۲۰	فرشیدورد، خسرو ۹۲، ۲۲۰
مطهری، مرتضی ۸۶	فلویر، گوستاو ۱۱۳، ۱۹۰
مظفری، علی رضا ۱۷۳	فوکو، میشل ۱۹۱
ن	ک
نفیسی، مجید ۱۷۶، ۲۲۰	کریستوا، ژولیا ۱۵۳، ۱۵۴
و	کوبین تیلین ۲۹، ۳۲، ۵۶
ویتگشتاین، لودویگ ۱۰۸	کی‌یرکگورد، سورن ۳۱، ۳۳،
ه	۳۴، ۳۸، ۱۲۰، ۱۲۴
هرش، اریک دونالد ۹۲، ۹۳،	گ
۱۱۵، ۲۱۳	گلشیری، هوشنگ ۵۶، ۱۶۳
هگل، گ.و.ف ۳۳، ۲۰۴	ل
ی	لوکاج، گئورگ ۴۰
یثربی، یحیا ۱۱۷، ۲۲۰	م
	محمد هادی بن محمد صالح
	مازندرانی ۴۲، ۲۲۰
	مرتضوی، منوچهر ۷۹، ۹۸،
	۱۱۷، ۱۱۹، ۲۲۰

بیوگرافی

رضا فرخ‌فال کار ادبی خود را با انتشار داستان‌هایش در **جنگ اصفهان** در اواخر دهه چهل آغاز کرد. از آن زمان تاکنون از او داستان‌ها و نوشته‌هایی در نقد ادب و فرهنگ فارسی و نیز ترجمه‌های متعددی منتشر شده است. مجموعه داستان‌های او به نام **آه، استانبول** از سوی منتقدان و صاحب‌نظران یکی از بهترین نمونه‌های آثار داستانی دهه شصت شناخته شده است. کتاب **زنی آرایش روزگار (در احوالات شعری طاهره قره‌العین)** تازه‌ترین کتاب پیش از کتاب حاضر از این نویسنده است. او همچنین به‌عنوان ویراستار با بنگاه‌های معتبر انتشاراتی همکاری داشته و به همراه زنده‌یاد کریم امامی از پایه‌گذاران نخستین انجمن ویراستاران در ایران بوده است. رضا فرخ‌فال دانش‌آموخته‌ی دانشگاه پهلوی (شیراز) و دانشگاه کنکوردیا (مونترآل) است. رضا فرخ‌فال همچنین به تدریس زبان فارسی در دانشگاه‌های مگیل (مونترآل) و در آمریکا در دانشگاه ایالتی ویسکانسن در شهر مدیسون و نیز دانشگاه ایالتی کلرادو در شهر بولدر اشتغال داشته است. دو دوره کتاب در آموزش زبان فارسی در سطح دانشگاهی به نام **فارسی: اینجا و اکنون** از تالیفات اوست که در چند دانشگاه معتبر آمریکا تدریس می‌شود. از همین نویسنده و درباره حافظ: **قصه‌ی گیسوی یار (شرحی بر بویطقای قصه در آن "بیت معروف" حافظ)**



انتشارات آسمانا (تورنتو) منتشر کرده است:

پژوهش‌های علمی و دانشگاهی

- زنان‌گرد در بطن تضاد تاریخی فمینیسم و ناسیونالیسم، تالیف شهرزاد مجاب (استاد دانشگاه تورنتو)، ۲۰۲۳
- شورش دهقانان مکریان ۱۳۳۲ - ۱۳۳۱: اسناد کنسولگری، مکاتبات دیپلماتیک و گزارش روزنامه‌ها، پژوهش امیر حسن‌پور (استاد فقید دانشگاه تورنتو)، ۲۰۲۲

تصحیح انتقادی

- رستم در قرن بیست و دوم (تصحیح انتقادی و مصور)، تالیف عبدالحسین صنعتی‌زاده (ویرایش م. گنجوی و م. منصور)، ۲۰۱۷

شعر

- عجایب یاد، شعر از امیر حکیمی، ۲۰۲۳
- کهکشانشان خاطره‌ای از غروب خورشید ندارد، شعر از مهدی گنجوی، ۲۰۲۳
- غریبه‌هایی که در من زندگی می‌کنند، شعر از مهدی گنجوی، ۲۰۲۱
- تبعیدی راکی، شعر از علی فتح‌اللهی، ۲۰۱۸

داستان

- انتظار خواب از یک آدم نامعقول، مجموعه داستان از مهدی گنجوی

برای ارتباط با نشر آسمانا:

Asemanabooks@gmail.com

**Hafez and Irony:
Where is the limit of the
world's madness?**

Reza Farokhfal

Asemana Books

2024

-----Asemana Books-----

Hafez and Irony

Where is the limit of the world's madness?

Reza Farokhfal

شعر حافظ "راز"ی است، رازبدان معنا که سخنی "سربسته" است اما در عین گشودگی؛ مجموعیتی است در عین پراکندگی؛ پیچیده است در عین سادگی، آنچنانکه همگان آن را خوانده‌اند و می‌خوانند و فهم می‌کنند. شعر حافظ در بیشترین لحظات چیزی را می‌گوید که همان نیست که می‌گوید. تناقضی هم در بیان و هم در نگرش شاعرانه‌ی حافظ هست که در این کتاب به باژگویی (آیرونی) irony تعبیر شده است. در این کتاب باژگویی (آیرونی) نه فقط همچون یک آرایه سخن (صناعتی بلاغی)، بلکه با در نظر داشتن ملازمات ادبی و نظری آن همچون یک چهارچوب مفهومی در خوانش شعر حافظ به کار گرفته شده است. در این خوانش همچنین سعی شده برای این پرسش پاسخی یافت شود که چه ضرورت‌های تاریخی این وجه باژگویانه (آیرونیک) را در گفتمان شعری حافظ موجب شده است.

