Artistic image of combined contrasts in Hafez's lyrics*

Dr. Asghar Shahbazi [1]
Assistant professor of Persian Language and Literature, Farhangian University, Shahrekord

Abstract

The artistic expression of the combined contrasts, in the sense of the artistic combination of contrasting paradigms, is one of the foundations of aesthetics in poetry. This issue is rooted in the language of the Qur'an, prayers and vocalizations of ancient Sufi elders and is one of the general features of the mystical language that has made its way from Sufi prose to Sufi poetry. Among the mystic poets, Hafez is one of those who have made use of this method. Examination of Hafez's lyrics shows that the frequency of this point in his poetry is relatively high because in most cases he has tried to present an artistic image by placing things that are often contradictory. This issue, with all its importance, has not been studied specifically in Hafez's lyrical poems. Therefore, this study seeks to examine it through a content analysis with a descriptive-analytical method. In this study, it has been determined that the artistic images in combined contrasts are one of the linguistic features of Hafez's poetry. He has used this feature in 48 verses to express religious concepts, in 45 verses to express mystical topics, in 24 verses for romantic concepts and in 15 verses for rhetorical issues. In most cases, paradoxical images are expressed as propositions (sentences). Regarding the reasons for Hafez's use of this method of expression, it can be said that the artistic expression of contrasts in the world is one of the characteristics of mystical language and Hafez, as a mystic poet, considers this world and its beauties next to the world of contrasts. Moreover, at his time, due to religious prejudices and hypocrisy, a strange contrast arose between the heart and the behavior of the government and the people.

Keywords: Lyric poems, Combined contrasts, Quasi-contradictions, contradictory ideas, Artistic image.

---

* Date of receiving: 2020/9/7 Date of final accepting: 2020/1/11
1 - email of responsible writer: asgharshahbazi88@gmail.com

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، پاییز ۱٤۰۰، شمارهٔ ۵۰
صفحات ۲۱۰-۱۷۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.50.6.0

تصویر هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ *

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر اصغر شهبازی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فرهنگیان شهرکرد

چکیده

بیان هنرمندانهٔ اجتماع نقیضین، در معنای ترکیب هنری پارادیم‌های متضاد یکی از مبانی زیبایی‌شناسی شعر است. این موضوع ریشه در زبان قرآن، ادعیه و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه دارد و یکی از ویژگی‌های عام زبان عرفانی است که از نثر صوفیه به شعر صوفیه راه پیدا کرده است. از میان شاعران عارف، حافظ (وفات: ۷۹۲ هـ ق) یکی از کسانی است که از این شیوه در شعر خود بهرهٔ زیادی برده است. بررسی غزلیات حافظ نشان می‌دهد که بسامد این هنرسازه در شعر او، نسبتاً بالاست؛ زیرا این شاعر سعی کرده در بیشتر موارد، با قراردادن هر چیزی در برابر ضدّ آن، تصویری هنری ارائه کند -تصویری که غالباً متناقض‌نماست.

از آنجا که این موضوع با همهٔ اهمّیّتی که دارد تا کنون به صورت اخص در غزلیات حافظ بررسی نشده، نگارنده کوشیده است تا آن را در قالب این مقاله، با روش تحلیل محتوا (رویکرد تحلیلی ـ توصیفی) بررسی کند. در این بررسی مشخص شده است که تصویر هنری اجتماع نقیضین یکی از ویژگی‌های زبانی-محتوایی شعر حافظ است و حافظ در ٤۸ بیت، از این شیوه برای بیان مفاهیم مذهبی، در ٤۵ بیت، برای بیان موضوع‌های عارفانه، در ۲٤ بیت، برای بیان مفاهیم عاشقانه و در ۱۵ بیت برای بیان مباحث کلامی استفاده کرده و در اغلب موارد، تصاویرِ متناقض‌نما (پارادوکسیکال) به صورت گزاره (جمله) بیان شده‌اند. دربارهٔ علل استفادهٔ حافظ از این شیوهٔ بیانی، می‌توان گفت که بیان هنرمندانهٔ تناقض‌های موجود در عالم، یکی از ویژگی‌های زبان عرفانی است و حافظ به عنوان شاعری عارف، چون برای این عالم و زیبایی‌های آن در کنار

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰٦/۱۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: asgharshahbazi88@gmail.com

آن عالم، اصالت قائل است، تناقضی در کلام او آشکار شده است؛ وانگهی، در روزگار حافظ به دلیل تعصّبات مذهبی، ریا و تظاهر زیاد شده و به دنبال آن تناقض عجیبی بین دل و رفتار حکومت و مردم به وجود آمده و حافظ با بهره‌گیری از این شیوهٔ بیانی، خواسته است تا بخشی از تناقض‌های حاکم بر رفتار جامعهٔ عصر خود را نیز باز نماید.

واژه‌های کلیدی: حافظ، اجتماع نقیضین، متناقض‌نما، انگاره‌های متضاد، تصویر هنری.

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان موضوع

تصویر هنری اجتماع نقیضین، در معنای ترکیب هنری انگاشته‌های فکری (پارادایم‌های) متضاد، یکی از مبانی جمال‌شناسی شعر است که دایرهٔ احتمالات را گسترده‌تر و افق معنایی شعر را وسیع‌تر می‌کند. در این نوع تصاویر، از ترکیب هنرمندانهٔ مجموعه‌ای از مفروضات، مفاهیم، ارزش‌ها و تجربیّات متضاد (پارادایم‌ها)، تصویری ارائه می‌شود که ظاهراً، دو سوی آن یا عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن با هم در تعارض و تناقض‌اند، اما در باطن و فراسوی ظاهر، تناقضی وجود ندارد و درواقع مخاطب با بیانی متناقض‌نما روبه‌رو است.

تحقیقات نشان می‌دهد که این ویژگی، ریشه در زبان قرآن، ادعیّه و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه دارد. در قرآن کریم، در آیاتی همچون «هُوَ الْأَوّلُ وَالْآخِرُ وَالظّاهِرُ وَالْبَاطِنُ» (قرآن کریم، ۱۳۷٦: ۵۷/ ۳) با نوعی اجتماع نقیضین روبه‌رو هستیم. در شطحیّات واقعی مشایخ صوفیه نیز که در آنها از احاطهٔ جزء (انسان) بر کل (خدا) حکایت می‌شود، اجتماع نقیضین در معنای هنری وجود دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ٤۰۷). با این توضیح که در بلاغت آثار صوفیه، شکستن عرف و عادت‌های زبانی (اصوات، موسیقی و معانی) محور جمال‌شناسی است؛ بویژه عرف و عادت‌هایی که به تناقض یا متناقض‌نمایی منجر می‌شوند.

این اسلوب بیانی بعدها، از قرآن و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه به نثر صوفیه راه پیدا کرده و به یکی از ویژگی‌های عام زبان عرفانی تبدیل شده است (فولادی، ۱۳۸۷: ۲۸۵). وقتی ابوسعید می‌گوید: «این تصوّف عزّتی است در ذل؛ توانگریی است در درویشی؛ خداوندیی است در بندگی؛ سیریی است در گرسنگی» (محمّدبن‌منوّر، ١٣٦٦، ج۱: ۲۸۹- ۲۹۰) و بایزید می‌گوید: «غیبی ناشناخته است و شهودی گم‌شده و من در غیب محضورم و در شهود موجود» (بایزید بسطامی، ١٣٨٤: ٢٤) و شبلی بازگو می‌کند: «العجزُ عن درک الأدراک، ادراک» (سمعانی، ١٣٦٨: ٤٩٣؛ خواجه عبدالله انصاری، ١٣٦٢: ١٦٤) و عین‌القضات می‌گوید: «چون قبولم کرد، نصیب من از او رد آمد و چون بر منش رحمت آمد، مرا لعنت کرد.» (عین‌القضات، ١٣٨٦: ٢٢٥) در تمام موارد، با بیان هنریِ اجتماع نقیضین (اسلوب پارادوکسیکال) مواجه‌ایم.

این ویژگی سپس از نثر صوفیه به شعر این فرقه راه پیدا کرده و در ابیات ایشان به هنرسازهٔ غالب (Dominant) و به یکی از عوامل برجستگی زبان (Foregrounding) تبدیل شده است. آنجا که سنایی «مات» را «بُرد» و «نیستی» را «هستی» و «کفر» را «هدایت» می‌داند، با تصاویرِ هنری اجتماع نقیضین روبه‌رو هستیم:

چون مات، بردِ ماست همه کس حریف ماست وآنجا که نیستی است همه عین هست ماست
(سنایی، ۱۳۷۷: ۱۸)

به هدایت نیامده است از کفر هر که را کفر چون هدایت نیست
(همان: ٢٤)

و آنجا که مولانا از «جانب بی‌جانبی»، «دانهٔ بی‌دانگی» و... سخن می‌گوید، هنرسازهٔ غالب، همین اجتماع نقیضین است که در قالب تصاویر و ترکیبات متناقض‌نما ارائه شده است:

هر کبوتر می‌پرد در مذهبی وین کبوتر جانب بی‌جانبی
ما نه مرغان هوا نه خانگی دانهٔ ما دانهٔ بی‌دانگی
زان فراخ آمد چنین روزیّ ما که دریدن شد قبادوزیّ ما
(مولوی، ۱۳٦۵، ۲٤)

دربارهٔ علّت روی‌آوردن صوفیه و عرفا به این شیوهٔ بیانی در ادامهٔ مقاله بحث خواهد شد، اما دربارهٔ کاربرد این هنرسازه در غزلیات حافظ می‌توان گفت یکی از ویژگی‌های اصلی شعر حافظ این است که از درونِ هر چیز ضدّ آن را می‌جوید و با هم جمع می‌کند؛ به عبارت دیگر، یکی از مهم‌ترین مبانی جمال‌شناسی شعر حافظ آن است که از درون هر چیز، ضدّ آن را بیرون می‌کشد و تصویری هنری از تقابل‌ها و پارالل‌ها ارائه می‌کند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷، ج۳: ۸۳). حافظ به مصداق جملهٔ معروفِ «**تُعرَفُ الاشیاءُ بأَضدادِها**» بر آن است تا با در کنار هم قراردادن انگاره‌های فکری متضاد بتواند اجتماعِ رفتارها و حالات متناقض مردم عصر خود را بهتر نشان دهد؛ بویژه آنکه حافظ در زمانه‌ای می‌زیسته که ریا، دوگانگی عجیبی بین دل و رفتار مردم ایجاد کرده و او با درک این وضعیّت و با بهره‌گیری از این شیوهٔ بیانی، به جنگ با ریا رفته و الحق در این جنگ پیروز شده و هنرمندانه توانسته ریای مسلّط بر روح و روان جامعهٔ عصر خود را نشان دهد؛ موضوعی که با همهٔ اهمّیّتی که دارد تا کنون به صورت اخصّ در غزلیات حافظ بررسی نشده و از همین روی، نگارنده با طرح سؤالات زیر بر آن شده است تا این موضوع را در این مقاله بررسی کند:

الف) اجتماع نقیضین در شعر حافظ عمدتاً دربارهٔ چه موضوع‌هایی پدید آمده است؟

ب) حافظ از چه شیوه‌هایی برای بیان اجتماع نقیضین در غزلیات خود استفاده کرده است؟

ج) دلایل حافظ برای استفاده از این شیوهٔ بیانی کدام‌اند؟

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ تصـویر هنری اجتماع نقیضـین در غزلیات حافظ، پژوهش اختصـاصـیی صورت نگرفتـه و آنچـه در این بـاره وجود دارد، به دو بخش تقسـیم می‌شـود: الف) مطالب پراکنده‌ای که در ضـمن آثار دیگر، بویژه شرح غزلیات حافظ آمده است؛ ب) مطالبی که در ضمن مقالات نوشته‌شده دربارهٔ پارادوکس در اشعار حافظ وجود دارد. از گروه اوّل، خرمشـاهی در کتاب «حافظ‌نامه» (۱۳۷۳، ۱۰۳۸- ۱۰۴۳) با تمایز قائل‌شدن بین شطح و متناقض‌نما، معتقد است حافظ علی‌رغم مخالفت با شطح، شطّاحی هم کرده و این، جدا از سخنان متناقض یا متناقض‌نمای اوست.

حمیدیان نیز در کتاب «شرح شوق» (۱۳۹۲، ۱۸۰- ۱۸٦ و ۳٦٤- ۳٦٦) با بیان اینکه بینش عرفانی بدون شـطح و پارادوکس قابل تصوّر نیست، معتقد است حافظ از تناقض میان عناصـر محتوایی بهرهٔ بسیار برده است. از همین گروه شفیعی‌کدکنی ابتدا در کتاب «موسـیقی شـعر» (۱۳۷٦: ٤۳۲- ٤۳۳) بیان می‌کند که جوهرهٔ شـعر حافظ و خلاصـهٔ جهان‌بینی وی، در تصـویر میدانی از ارادهٔ معطوف به آزادی منعکس شده و این موضوع وقتی محقّق شـده که حافظ توانسـته آزادانه در دو سـوی متناقضـات رفت و آمد کند و تصـویری هنری از این اجتماع نقیضـین را در زبان جاری سازد. وی سپس این بحث را در کتـاب «این کیمیـای هسـتی» (۱۳۹۷، ج ۲: ۷۰؛ ج ۳: ۳٦۱) نیز مطرح کرده و بیان داشـته که هنرسازهٔ غالب در غزلیات حافظ، اسلوب پارادوکسیکال یا ارائهٔ تصویر هنری اجتماع نقیضین است.

شـمیسـا نیز در کتاب «یادداشـت‌های حافظ» (۱۳۸۸: ۱۱٦) بدون اشـاره به میزان پارادوکس در غزلیات حافظ، اسـتفاده از پارادوکس را باعث درگیرشدن ذهن مخاطب با شـعر دانسـته و اینکه اسـلوب پارادوکسـیکال نتیجهٔ وضـع ذهنی شـاعر در مواجهه با گفتمان‌های عرفانی، سـیاسـی و فلسـفی اسـت. رحیمی نیز در کتاب «حافظ اندیشـه» (۱۳۹۸: ۱- ٦) حافظ را کارشـناس ماهر همسـازکردن ناهمسازها (یا ظاهراً ناهمسازها)

می‌داند که مثلاً بین عشق به خدا و پرداختن به زندگی که تصوّف در آنها تقابلی می‌بیند، تقابلی نمی‌بیند و آنها را با هم جمع می‌کند؛ هم بر جبر و هم بر اختیار پای می‌فشارد و این کار او فعّالیّتی ذهنی و آگاهانه است که بر اثر نبوغ وی صورت گرفته است.

از این دست مطالب اشاره‌وار می‌توان به مطالب بورگل (Borgel) در کتاب «سه رساله دربارهٔ حافظ» (۱۳٦۹، ج۲: ۲٤) هم اشاره کرد که به نقل از گوته (Goethe)، به تناقض در شعر حافظ اشاره کرده است. اما از گروه دوّم، ابتدا از مقالهٔ فرشید وزیله با عنوان «متناقض‌نما در غزلیات حافظ» (۱۳۸٦: ۱٤۹– ۱۷۳) یاد می‌کنیم که نویسنده در آن با هدف بررسی رابطهٔ متناقض‌نما با تضاد، ۲۵۰ غزلِ نخست دیوان حافظ را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که متناقض‌نما در غزلیات حافظ، عمدتاً در بسترهای عشق، می و میخانه جاری شده است –نتیجه‌گیریی که با بررسی کلّ غزلیات حافظ، تفاوت پیدا می‌کند.

پس از آن، شریفی در مقالهٔ «زندگی پارادوکسی حافظ» (۱۳۸۷: ۸۳– ۸۹) به برخی از دلایل روی‌آوردن حافظ به متناقض‌نما اشاره کرده، اما نتایج را غالباً بر اساس چند بیت معروف (نه کلّ غزلیات) ارائه نموده و به دلایل اصلی این موضوع اشاره‌ای نکرده است. سوّمین مقاله از این گروه، مقالهٔ واعظ و صدری با عنوان «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک شخصی حافظ» (۱۳۹۱: ۱۳۲–۱٦۰) است که نویسندگان در آن با تأکید بر این نکته که در غزلیات حافظ، همه چیز بر مبنای تقابل شکل می‌گیرد و در بیشتر موارد به ساختی متناقض‌نما منجر می‌شود، به بررسی شیوه‌ها و ابزارهای ایجاد ساخت‌های متقابل در غزلیات حافظ پرداخته‌اند، اما ایشان نیز موضوع را صرفاً بر اساس دو یا چند شاهد مثال بیان کرده‌اند، به‌گونه‌ای که نمی‌توان به نتایج تحقیق اعتماد کرد؛ وانگهی در این مقاله از بررسی خاستگاه متناقض‌نمایی در شعر حافظ خبری نیست و غالباً دربارهٔ انواع متناقض‌نمایی (آن هم بر اساس ساخت‌گرایی) بحث شده است.

چهارمین مقاله در این باره، مقالهٔ رسـولزاده و قربانزاده اسـت با عنوان «نگاهی آمـاری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس در دیوان حافظ» (۱۳۹۵: ۷۹–۱۰۲) که نویسندگان در آن، به برخی از دلایل استفادهٔ حافظ از پارادوکس اشاره کردهاند و بیان داشـتهاند که بیان پارادوکسـیکال، حکم منطقی «اجتماع نقیضـین محال اسـت» را میشـکند؛ تأویلپذیر اسـت؛ عامل ایجاد موسـیقی معنوی در کلام میشود و... اما ایشان نیز مقاله را بر اساس کل غزلیات حافظ تنظیم نکردهاند.

با تأمّل در آثار و مقالات نوشـتهشـده مشـخص میشـود که هنوز دربارهٔ بسـترها، زمینهها، عناصـر زبانی و محتوایی اسـلوب متناقضنمای حافظ و دلایل استفادهٔ حافظ از این شـیوهٔ بیانی مقالهٔ ویژهای نوشته نشده و آنچه در این باره وجود دارد، غالباً بر اساس چند بیت معروف حافظ پدید آمده است.

بر همین اسـاس، نگـارنده در این مقاله ابتدا کلّ ابیاتِ دارای بیان متناقضنما را از غزلیات حافظ اسـتخراج و آن گاه، آنها را بر اساس عناصر محتوایی تقسیمبندی و سعی کرده بین این عناصر و شخصیّت حافظ و جامعهٔ عصر او ارتباطی بیابد و درنهایت دلایل استفادهٔ حافظ از این اسلوب بیانی را توضیح دهد.

روش گردآوری اطّلـاعات در این مقاله از نوع کتابخانهای، اما روش تحقیق، تحلیل محتوا با رویکرد توصـیفی–تحلیلی اسـت. به این صـورت که ابتدا کلّ ابیات دارای بیان متناقضنما از غزلیات حافظ (نسـخهٔ غنی–قزوینی) اسـتخراج شـده و به عناصر زبانی و محتوایی تفکیک شده و درنهایت، آن ابیات، با استفاده از اطلاعات فراهمشده توصیف و تحلیل شدهاند.

۲– شروع بحث

چنانکه گفته شـد ترکیب پارادایمهای متضـاد یا تصـویر هنری اجتماع نقیضـین (بیان متناقضنما) ریشه در زبان قرآن و ادعیه دارد و از آن طریق به زبان عرفانی رسیده است؛

با این توضیح که نگاه اغلب صوفیه به جهان، نگاهی دیالکتیکی است. ایشان معتقدند فیض وجود چیزی نیست که از نقطه‌ای شروع شود و در نقطه‌ای ختم شود، بلکه این فیض دائماً وجود دارد و بر همین اساس، در هر لحظه خلقِ جهان نو می‌شود؛ به عبارت دیگر، صورت از بی‌صورتی بیرون می‌آید و باز بدان برمی‌گردد و این حکم میراندن و زنده‌کردن حکمی است مستمر که به اقتضای تجلّی و ظهور حق تعالی در صفات متقابلهٔ محیی و ممیت، لطیف و قهار و... آشکار می‌شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷، ١٦٤).

بر همین اساس، می‌توان گفت که خلق همیشه با ظهور اجتماعی از نقیضین و ضدین همراه بوده و بالطبع، طبیعت نیز ترکیبی از تضادها و تناقض‌هاست و برای شناخت و معرفت نیز متوسل‌شدن به همین رابطهٔ تقابل و تضاد بین احکام و پدیده‌ها، شیوه‌ای معروف بوده؛ تا جایی که بر همین اساس بشر را زندهٔ مرده (گیّو مرتا) نامیده‌اند و... .

وجود تقابل و تضاد در نظام هستی، اساس تفکّر صوفیه را هم شکل داده و این نظام فکری وقتی از ذهن به زبان آمده، نوعی از بیان متناقض‌نما را شکل داده و چنانکه گفته شد درنهایت به یکی از ویژگی‌های اصلی زبان عرفانی تبدیل شده است.

بررسی غزلیات حافظ نشان می‌دهد که حافظ، موفّق‌ترین سخن‌گوی یا یکی از موفّق‌ترین سخن‌گویان این شیوه از رؤیت جهان است و شعر او با این شیوهٔ بیانی، آیینهٔ تمام‌نمای نیازهای هنری انسان است و کلیدی است که دریچهٔ اغلب لحظات متناقض آدمی را باز می‌کند؛ وقتی حافظ از خرقهٔ زهد در کنار جام می سخن می‌گوید و به زبان شعر از گدایی سخن می‌گوید که گوشهٔ تاج سلطنت را می‌شکند، می‌خواهد تصاویری هنرمندانه از لحظات متناقض، دوراهی‌ها و چندراهی‌های عالم به ما عرضه کند. او با رفتن از قطبی به قطب دیگر، از ملک به ملکوت و از پای خم تا حوض کوثر، می‌خواهد دایرهٔ آزادی و قلمرو وسیع عملِ بشر را بنماید و ارادهٔ به‌خواب‌رفتهٔ او را بیدار کند (رحیمی، ۱۳۹۸: ۲۷۷).

برای بررسی اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ، ناگزیریم تمام اشعار او را بررسی کنیم و در آن اشعار، عناصر اجتماع نقیضین را استخراج کنیم. در این بررسی مشخص می‌شود که عمده‌ترین عناصری که حافظ اسلوب پارادوکسیکال خود را از آنها سامان داده، عبارت‌اند از مذهب، عرفان و عشق؛ موضوع‌هایی که در ادامه مقاله دربارهٔ آنها بحث می‌شود.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با استفاده از عناصر مذهبی

آنچه از فحوای تاریخ عصر حافظ برمی‌آید بیانگر این است که در عصر حافظ، بویژه در روزگار امیرمبارز، دو بلیّهٔ ریا و استبداد شدت گرفته است؛ دو بلیّه‌ای که نتیجه‌ای جز تناقض میان دل و رفتار مردم نداشته است. حکومت، قدرت خویش را به عناصر مذهبی و اعتقادی مردم گره‌زده و از مذهب و متعلّقات آن به عنوان اهرم‌های قدرت استفاده کرده است. حافظ که متوجّه این امر شده، یکی از دو سوی تناقض را عنصری از عناصر مذهب قرار داده و تصویری هنرمندانه از اجتماع نقیضین در جامعه‌اش ارائه کرده است. وقتی حافظ از محتسبی سخن می‌گوید که مستِ ریاست یا واعظی که شحنه‌شناس است یا فقیهی که مال وقف می‌خورد و... در تمام موارد یکی از دو سویِ تناقض، عنصری از عناصر مذهب است.

در غزلیات حافظ، دست‌کم در پنجاه بیت (غزل)، یکی از دو سوی تناقض را عنصری از عناصر مذهب تشکیل داده است. فقیه مدرسه، مست است و در مستی فتوا می‌دهد، آن هم چه فتوایی؟ «که می حرام ولی به ز مال اوقاف است»؛ یعنی تناقض در تناقض: مست‌بودن فقیه؛ در مستی‌فتوی‌دادن و آن هم فتوایی با این مضمون که می‌خوردن بهتر از مال وقف‌خوردن است:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد　　که می حرام ولی به ز مال اوقاف است

(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۱۸)

چنـگ و عود که خود آلت جرم‌اند، نصـــیحت می‌کنند؛ آن هم چه نصـــیحتی؟ که «پنهـان خوریـد باده تعزیر می‌کنند» (همان: ۲۰۱) خودِ حافظ به عنوان یک منِ نوعی یا اجتماعی، برای توبه‌کردن اسـتخاره می‌کند و بلافاصـله پس از آن تردید خود را آشـکار می‌کند:

بـه عزم توبه ســـحر گفتم اســـتخاره کنم بهـار توبه‌شـــکن می‌رســـد چه چاره کنم
(حافظ، ۱۳۷٤: ۲۸۳)

از محتسـب می‌خواهد او را به فریاد دف و نی (آلات طرب) ببخشد؛ زیرا ساز شرع از این افسـانه بی‌قانون نخواهد شد (حافظ، ۱۳۷٤: ۱۸٤). با صدای رسا اعلام می‌کند که به دسـت صنم باده‌فروشی توبه‌کرده‌ام؛ آن هم چه توبه‌ای؟ که دیگر بدون رخ بزم‌آرایی، می نخورم؛ یعنی ارائهٔ تناقض‌های چندلایه؛ زیرا معمولاً برای توبه‌کردن به نزد صـــالح و سالمی می‌روند و بر دست او توبه می‌کنند که دیگر گرد گناه نگردند، اما حافظ به دست صنم باده‌فروشی توبه می‌کند، آن هم که دیگر بدون معشوق، می نخورد:

کرده‌ام توبه به دســـت صـــنم باده‌فروش کـه دگـر مـی نـخـورم بی رخ بزم‌آرایی
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳٦۹)

معمولاً مردم وقتی گرفتاریی برایشـــان پیش می‌آید، نذر می‌کنند که اگر آن گرفتاری رفع شـــد، فلـان عمـلِ خیر را انجـام دهنـد، امـا حـافظ نـذر می‌کنـد کـه اگر از بلایِ گرفتاری‌های به‌وجودآمده پس از ســفر یزد رها شــد، شــادان و غزل‌خوان تا در میکده برود:

نـذر کرده گر از این غم بـه درآیم روزی تـا در میکـده شـــادان و غزل‌خوان بروم
(همان: ۲۸۹)

زین سـفر گر به سلامت به وطن باز رسم نـذر کردم کـه هم از راه بـه میخـانـه روم
(همان: ۲۹۰)

معمولاً وقتی فردی از دنیا می‌رود، مقداری از تربت اولیا را با او در خاک می‌کنند که از وحشت شب اولِ قبر و... برهد، اما حافظ می‌گوید:

پیاله بر کفنم بند تا سحرگه حشر　　به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز
(همان: ۲۳۵)

وقتی بوی یک‌رنگی را از دلق صوفی نمی‌شنود، به او توصیه می‌کند که آن را با می ناب بشوید:

بوی یک‌رنگی از این نقش نمی‌آید خیز　　دلق آلودهٔ صوفی به می ناب بشوی
(همان: ۳٦۵)

و این تصوّر و تصویر در غزلیات ۱۳۲، ۲۵۹، ٤۸۵ و ۲۲ نیز تکرار می‌شود.

در تمام این موارد و مواردی از این دست که یک سویِ اجتماع نقیضین را عنصری از عناصر مذهب تشکیل می‌دهد، بازگشتش به این است که مذهب در عصر حافظ، دستاویز عمّال حکومت شده و سخت‌گیری‌های بی‌رویّه، به ریا و تظاهر دامن زده و حافظ با آگاهی از این موضوع و برای نشان‌دادن بی‌ارزش‌بودن اعمال ریایی (سجاده و نماز ریایی)، فریاد می‌زند که:

خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش　　همچو گل بر خرقه رنگ می، مسلمانی بود؟
(حافظ، ۱۳۷٤: ۲۱۱)

شرابی را که ام‌الخبائث نامیده شده، شیرین‌تر از بوسهٔ دوشیزگان می‌داند (همان: ۹۹) و در جای دیگر، هوس می‌کند در شب قدر، با یار تا روز بخوابد (همان: ۱۱٦).

او وعظ بی‌عملان را واجب می‌داند نشنیدن (همان: ۳۰۸). در تابِ توبه سوختن را سودای خام می‌داند (همان: ۱۳۸). می‌گوید «ترسم» ولی منظورش این است که «حتماً» تسبیح شیخ و خرقهٔ رند شراب‌خوار در روز حشر عنان بر عنان می‌روند (همان: ۲۲۵). نذر و فتوح صومعه را در وجه می می‌نهد (همان: ۲۹۸).

در چنین مواردی که یکی از دو سوی تناقض یا تقابل را عنصری از عناصر مذهب نظیر سجاده، مسلمانی، شب قدر، واجب، قضا، توبه، حشر، مسجد، محراب، واعظ و

فقیه تشکیل می‌دهد، این اندیشه القا می‌شود که تناقض در عصر حافظ، بین دل و رفتار مردم و صاحبان حکومت به شکل گسترده‌ای وجود داشته است؛ با این توضیح که حافظ در تمام این موارد، با ساختن تیپ و نماد از اشخاص و مکان‌ها، سعی کرده شعر خود را بی‌زمان کند تا بر هر عصری که چنین وضعی به وجود آمد، صدق کند.

حافظ در این اشعار، نشان می‌دهد که دردِ دین دارد و از این که دین به ابزاری در دست عدّه‌ای تبدیل شده، نگران است. او می‌داند ریا و تظاهر، اعتقادات مردم را سست و فاسد می‌کند. وقتی می‌بیند در عصر او عدّه‌ای مال وقف را به‌راحتی می‌خورند و آب از آب تکان نمی‌خورد، اما برای جرعه‌ای شراب که به قول وی «آزار کسش در پی نیست» آن همه غوغا به پا می‌کنند، فریاد می‌زند:

حافظا می خور و رندی‌کن و خوش‌باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۱)

باز هم تاریخ عصر حافظ نشان می‌دهد که برخی از صوفیان و واعظان آن روزگار، آدم‌های سالمی نبوده‌اند. آنها از یک طرف مردم را برای شنیدن سخنان و موعظه‌هایشان در خانقاه‌ها و مساجد جمع می‌کردند و از طرف دیگر در نهان‌خانه‌هایشان مجالس عشرت، شراب‌خواری و... راه می‌انداختند. امیرمبارز خود کسی بود که در عین ارتکاب وحشتناک‌ترین جنایات، خود را دوستدار اسلام و پیامبر نشان می‌داد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷، ج۳: ۱۲۰– ۱۲۳).

اینجاست که حافظ با تکیهٔ بر شعار «مستی و راستی» از شراب و متعلّقات واژگانی آن استفاده می‌کند و طبل رسوایی و تناقض این جماعت را به صدا درمی‌آورد. بر همین اساس، این که حافظ بارها می‌گوید که دلق آلودهٔ صوفی را به می ناب بشویید (همان: ۳٦۵) یا به آب روشن می طهارت کنید و «خبر دهید که حافظ به می طهارت کرد» (همان: ۱٦۳– ۱٦٤) و... همه برای این است تا به ریاکاران بگوید که ریا چه قدر نکوهیده است و راستی و درستی چه قدر پسندیده.

می‌دانیم که وقتی در جامعه‌ای فساد نهادینه شد، برخی برای توجیه آن، همهٔ تلاش خود را به کار می‌گیرند تا مثلاً نامشروع را مشروع جلوه دهند، یا قبح آن را از بین ببرند و تازه اگر موفق نشدند، با آن از موضع ضدّش برخورد می‌کنند؛ مثلاً امیرمبارز در حالی با خمر مبارزه می‌کرد که خود از آن استفاده می‌کرد. اما چون با آن مبارزه می‌کرد، مردم تصوّر می‌کردند راست می‌گوید، اما حافظ این موضوع را با فراست درک کرده و از همین روی می‌گوید:

بی‌خبرند زاهدان نقش بخوان و لاتَقُل　　مست ریا ست محتسب باده بده و لاتَخَف
(حافظ، ۱۳۷٤: ۲۵۲)

ای دل، طریق رندی از محتسب بیاموز　　مست است و در حق او، کس این گمان ندارد
(همان: ۱٦۱)

حافظ در این نوع برخورد با جامعهٔ پر از تناقض عصر خود، در مواردی اجتماعِ نقیضین را با نوعی «عذر بدتر از گناه» توأم کرده و با این کار تأثیر تصویر هنری اجتماع نقیضین را چند برابر کرده است:

من از ورع، می و مطرب ندیدمی زین پیش　　هوای مغبچگانم در این و آن انداخت
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۵)

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست، معذورم بدار　　دستم اندر دامن ساقیِّ سیمین ساق بود
(همان: ۲۰۵)

در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام، عیبم مکن　　سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود
(همان: ۲۰۵)

گر چه با دلق ملمّع، می گلگون عیب است　　مکنم عیب کز او رنگ ریا می‌شویم
(همان: ۳۰۰)

بررسی آماری نشان می‌دهد که حافظ دست‌کم در ٤۸ بیت، یکی از دو سوی تصویر هنری اجتماع نقیضین را یکی از عناصر مذهب قرار داده است. برای نمونه نگاه کنید به غزل‌های ۱، ب٤ (با می سجاده را رنگین‌کردن)؛ ۲۲، ب ۷ (آلودگی صومعه را با

باده‌شستن)؛ ۵۲، ب۱ (سودای بتان را دین خود دانستن)؛ ۸٤، ب ۱و۲ (روزه‌گرفتن و به دنبال جام‌بودن)؛ ۱۳۱، ب ۱ (اشاره‌کردن هلال عید رمضان به دور قدح)؛ ۱۳۱، ب ۵ (با خون طهارت‌کردن)؛ ۱۳۲، ب ۱ و ٦ (با می طهارت‌کردن)؛ ۱۵۱، ب ۱و۲ (فروختن دلق به می و سجادهٔ تقوا را با ساغر برابرنهادن)؛ ۱۵۸، ۵ (راه تقوا را با دف و چنگ زدن) ۱۵۹، ب ۷ (دلق و سجاده را در عوض شراب دادن)؛ ۱٦٤، ب ٦ (ماه شعبان قدح را از دست ندادن)؛ ۱۷۱، ب ٤ (از خرقهٔ می‌آلود عیب‌پوشی خواستن)؛ ۱۹۵، ب ۵ (گناهکاران را مستحق کرامت دانستن)؛ ۲۰۲، ب ۲ (امیدواربودن که درِ میخانه را به خاطر خدا می‌گشایند)؛ ۲۰٤، ب ۸ (خرابات‌نشین و مست‌بودن و در همان حال، داشتن چیزی که در مسجد کم است)؛ ۲۰٦، ب ٦ (در هنگام بحث از اخلاق، دل و دین را به مهرویان سپردن)؛ ۲۰۹، ب ٤ (چون شناسای حق در صومعه نیست، از میکده‌ها سر در کردن)؛ ۲۱۸، ب ۳ (سجاده بر دوش افکندن و بر خرقه رنگِ می داشتن)؛ ۲۳۹، ب ۳ (کسی ذوق میوه‌های بهشتی را دریابد که سیب زنخدان شاهدی را بگزد)؛ ۲٤۳، ب ٤ (باده‌فروش را آگاه‌دانستن از سرّ غیب)؛ ۲٤٤، ب ۷ (نمرده بر کسی نماز خواندن)؛ ۲٤٦، ب ۷ (با می روزه را گشودن)؛ ۲٤٦، ب ۱۰ (در برابر رفتن ماه روزه، شراب طلبیدن)؛ ۲۵۹، ب ٤ (با خون طهارت کردن)؛ ۲٦٦، ب ۵ (با می هول روز رستاخیز را زدودن)؛ ۲۷٤، ب ۲ (سه ماه می‌خوردن و نه ماه پارسابودن)؛ ۲۹۲، ب ۳ (با می خرقه را شستن)؛ ۳٤۰، ب ٤ (قدح‌نوشی در کنار انجام عبادت)؛ ۳٤٤، ب ۷ (توبه‌کردن از می و اعتراف به نوشیدن آن)؛ ۳٤٦، ب ۲ (توبه‌کردن از می را دیوانگی دانستن)؛ ۳۷٦، ب ۲ (فروختن سجاده به می)؛ ۳۷۹، ب ۹ (با فتوای حافظ غبار زرق را با می شستن)؛ ۳۸۰، ب ۵ (رنگ ریا را با می شستن)؛ ۳۸۱، ب ۳ (در بحر توحید و غرق گناه بودن)؛ ٤۱۱، ب ۵ (خرقهٔ زهد و جام می را با هم حفظ‌کردن)؛ ٤٦۷، ب ۱ (در ماه رمضان در فکر جام بودن)؛ ٤۷۸، ب ۵ (برای شکستن گردن تقوا به می دل‌بستن) و ٤۸۵، ب ۲ (دلق را با می شستن).

در تمام این موارد، حافظ با اسلوب متناقض‌نما امور دینی را در کنار امور عرفی و الحادی قرار داده، اما همچون هر پارادوکسی، تناقض در ظاهر است و گرنه در مفهوم والایی که مدنظر حافظ و هم‌فکران اوست، تناقضی وجود ندارد. آنجا که حافظ می‌گوید:

زان می عشق کز او پخته شود هر خامی　　گر چه ماه رمضان است، بیاور جامی
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳۵۳)

ظاهراً، بین ماه رمضان و نوشیدن باده، تناقض بزرگی وجود دارد، اما وقتی بدانیم مقصود حافظ، «می عشق» است، تناقض از میان برمی‌خیزد و باز وقتی می‌بینیم مقصود او از خون، خون جگر است، دیگر در طهارت‌کردن با آن تناقضی دیده نمی‌شود:

طهارت ار نه به خون جگر کند عاشق　　به قول مفتی عشقش درست نیست نماز
(همان: ۲۳۱)

نماز در خم آن ابروان محرابی　　کسی کند که به خون جگر طهارت کرد
(همان: ۱٦۳)

حافظ می‌خواهد با این شیوهٔ بیانی، نظام ارزش‌هایی را که غالباً حکومت ایجاد کرده، دگرگون کند و آنچه را ریاکاران و زورمندان باب کرده‌اند و جامعهٔ خواب‌آلود، منفعلانه پذیرفته است، در هم بریزد و نظامی تازه بر مبنای دریافت‌های تازه بنا کند.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با استفاده از عناصر عرفانی

چنانکه گفته شد، تصویر هنری اجتماع نقیضین یکی از ویژگی‌های اصلی زبان عرفانی است که حافظ نیز با آگاهی از آن، توانسته است انواعی از تصاویر هنری بیافریند. بخش دیگری از این تصویر، تصاویری هستند که حافظ از اجتماعمضامین عرفانی و حکمی ساخته است. در این تصاویر و ترکیبات، حافظ با ترکیب انگاره‌های فکری (پارادایم)

عرفانی (ملکوتی، قدسی و روحانی) و انگاره‌های فکری عرفی، فلسفی و... توانسته است جلوه‌های زیبایی از بیان متناقض‌نمای خود را به نمایش بگذارد.

وقتی حافظ می‌گوید: «در خرابات مغان نور خدا می‌بینم» (حافظ، ۱۳۷٤: ۲۸۸) و ساقی را به بی‌نیازی رندان سوگند می‌دهد که به او می بدهد تا از صوت مغنّی، هوالغنی را بشنود (همان: ۳٦۲)، بی‌کرانگی و وسعت معنا، آشکار است. او به مصداق جملهٔ معروف «تُعرَفُ الاشیاءُ باَضدادِها»، بر آن است تا با قراردادن امور الهی و عرفانی در کنار امور حکمی و گاه الحادی، شناخت و درک بهتری از این مضامین به خواننده بدهد.

حافظ در ابیات بسیاری یکی از دو سوی تصاویر هنری اجتماع نقیضین را، عنصری از عناصر عرفانی قرار داده است. عشق، جمعیّت و فقر عرفانی نمونه‌ای از این عناصرند. وقتی از دیوانگی یا عاشقیِ عقل سخن می‌گوید و آشفته‌حالی را عین جمعیّت می‌داند و گدای کوی او را کسی می‌بیند که گوشهٔ تاج سلطنت را می‌شکند، یا آشنایان راه عشق را کسی می‌داند که در عین غرق‌شدن، سر مویی از آنها تر نشده، در تمام موارد با نوعی بیان متناقض‌نما روبه‌رو هستیم؛ بیانی که بسیار تأثیرگذارتر از شکل عادی زبان است:

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است　　عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۱)

منال ای دل که در زنجیر زلفش　　همه جمعیّت است آشفته‌حالی
(همان: ۳۵۱)

دولت عشق بین که چون از سر فقر و افتخار　　گوشهٔ تاج سلطنت می‌شکند گدای تو
(همان: ۳۱۸)

آشنایان ره عشق در این بحر عمیق　　غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده
(همان: ۳۲۵)

حافظ در چنین ابیاتی که در آنها یکی از دو سوی بیان نقیضی را عنصری از عناصر عرفانی تشکیل می‌هد، گدای کوی حق را از هشت خلد بی‌نیاز می‌داند و اسیر عشق را از هر دو عالم آزاد (حافظ، ۱۳۷٤: ۱۱۳). بستگان کمند او را رستگاران می‌داند (همان:

۱۹۹) و گدایانِ عشق را شهان بی‌کمر و خسروان بی‌کله (همان: ۲۰۲). دلِ شکسته را برتر از صد هزار درست می‌داند (همان: ۱۱۰) و با بیانی متناقض‌نما معتقد می‌گوید که اساسِ هستی من از آن چیزی است (عشق) که من را خراب کرده است:

اگر چه مستی عشقم خراب کرد ولی　　اساس هستی من زان خراب‌آباد است
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۱۳)

او با تکیه بر حکایات عرفانی، از ذکر تسبیح ملک در حلقهٔ زنّار سخن می‌گوید (همان: ۱۳٤) و از شکرِ همراه با شکایت (همان: ۱٤۳). احبّا را کسانی می‌داند که از کُشتهٔ خود غرامت می‌ستانند و بیدادشان همه لطف است و کرامت (همان: ۱٤۰). عاقلان را نقطهٔ پرگار وجود می‌داند، ولی بلافاصله می‌گوید: اینان نیز در این دایره سرگردانند:

وقت آن شیرین‌قلندر خوش که در اطوار سیر　　ذکر تسبیح ملک در حلقهٔ زنّار داشت
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۳٤)

زان یار دلنوازم شکریست با شکایت　　گر نکته‌دان عشقی بشنو تو این حکایت
(همان: ۱٤۳)

درویش مکن ناله ز شمشیر احبّا　　کاین طایفه از کشته ستانند غرامت
(همان: ۱٤۰)

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی　　عشق داند که در این دایره سرگرداند
(همان: ۱۹۷)

او به مصداق جملهٔ مشهور «**الشُّهرة آفةٌ و الخمولُ راحةٌ**» (المتقی‌الهندی، ۱٤۰۱، ج٦: ۱٦) می‌گوید:

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است　　وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است
(همان: ۱۱۸)

گدایان عشق را کسانی می‌داند که در عین گدایی، گنج سلطانی به دست دارند (همان: ۲۸۱). بندگان عشق را از هر دو جهان آزاد می‌داند (همان: ۲٦۳) و معتقد است که دلیل رسیدن به خسروی، بندگی درویشان است:

خســـروان قبلـهٔ حـاجـات جهـانانـد ولی سـببش بندگی حضـرت درویشـان است
(همان: ۱۲۰)

حق را شـاهدی می‌داند که در عین این که همه‌جا هسـت، تا کنون رخساره به هیچ کسی ننموده است:

یارب به که شاید گفت این نکته که در عالم رخساره به کس ننمود آن شاهد هر جایی
(همان: ۳۷۱)

در شـــعر حـافظ، تفکّری خردمندانه و به دور از هر گونه عرف و قرارداد، دو نگاه فلسـفی و عرفانی متقابل را با هم جمع‌کرده و بیانی دیالکتیکی (دارای عناصری متقابل) بـه وجود آورده که می‌توان گفت تنها هنر ناب و آزاد از عهدهٔ تنظیم آن برمی‌آید؛ چون اوج هنری چیزی نیسـت جز شـکل دیالکتیکی بیان و این شکل دیالکتیکی بیان در شعر حافظ عبارت اسـت از تعدّد و تنوّع عوامل متضـاد از سویی و تصویر اجتماع و وحدت آنهـا از ســـویی دیگر؛ بـه عبـارت دیگر، کوچـک‌ترین واحد شـــعریِ حافظ یک نظام اطّلاع‌رســـانی اســـت که بر اســـاس اجتماع نقیضـــین به وجود آمده که به اعتبار منطقی غیرقابل قبول اســـت ولی به اعتبار هنر، اســـاس خلّاقیّت را تشـــکیل می‌دهد. این بیان و اســـلوب پارادوکســـیکال یا متناقض‌نما، وقتی به هنرســـازهٔ غالب در شـــعر حافظ تبدیل می‌شـود، او را از امثال مولوی، سـعدی و سـلمان ساوجی جدا می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ۳٦۰).

با این توضیحات می‌توان گفت این اسلوب بیانی، سبب شده فاصلهٔ بین خرقهٔ زاهد و جام می، گدایی و پادشـاهی و... حذف شـود و شـعر حافظ، آیینهٔ تمام‌نمای نیازهای هنری و روحانی انسان بشود.

بررســـی آماری نشـــان می‌دهد که حافظ در ٤۵ بیت یکی از طرفین تصـــویر هنری اجتماع نقیضـــین را یکی از عناصـــر عرفان قرار داده اســـت. برای نمونه نگاه کنید به غزل‌های ٤۳، ب ٤ (دوســـت‌داشـــتن یار ناله‌های یار را)؛ ۵۲، ب ۱ (غم را مایهٔ نشـــاط

دانستن)؛ ۱۰۵، ب ۳ (وجود شر را در عالم پذیرفتن و در عین حال آن را انکارکردن)؛ ۱۲۹، ب ۲ (عقل و عشق را با هم جمع‌کردن)؛ ۱۵۸، ب ٤ (رندی را موقوف هدایت دانستن)؛ ۱۹۵، ب ۱ (هوشیاران را مست دانستن)؛ ۱۹۷، ب ۸ (در هجر، عیش‌کردن)؛ ۲۰۳، ب ۱ (رونق میکده را از درس و دعای خود دانستن)؛ ۲۰۳، ب ۵ (دل را سرگشتهٔ پابرجا دانستن)؛ ۲۱۸، ب ٦ (گدایی را رشک سلطانی دانستن)؛ ۲۸۱، ب ۸ (اندوه را حلال دانستن)؛ ۲۸۳، ب ۱ (هاتف غیب به نوشیدن می سفارش‌کردن)؛ ۲۸٦، ب ٤ (با دل خونین لب خندان آوردن)؛ ۲۹۲، ب ۳ (با می، خرقه را شستن)؛ ۳۰٦، ب ۵ (پس از کشته‌شدن، زندگی یافتن)؛ ۳۱۷، ب ۱ (بندگی و آزادی)؛ ۳۱۹، ب ۵ (از خلاف‌آمد عادت، کام طلبیدن و از پریشانی، جمعیّت کسب‌کردن)؛ ۳٤۰، ب ۷ (خرقه‌پوشی و داشتن صد عیب)؛ ۳۵۰، ب ٦ (در عین گدایی، ناز بر فلک کردن)؛ ۳۵۷، ب ۱ (در خرابات مغان نور خدا را دیدن)؛ ۳٦۸، ب ٤ (غم را لذّت‌بخش دانستن)؛ ۳٦۸، ب ۸ (غمِ یار را در دل‌های شاد یافتن)؛ ۳۷۵، ب ۲ (نذر و فتوح صومعه را در وجه می نهادن)؛ ۳۸۱، ب ۲ و ۳ (در عین بندگی، پادشاه بودن و در عین خاک ره بودن خود را جام گیتی‌نما دانستن)؛ ٤۰۳، ب ٦ (اسیرشدن را چارهٔ رهایی دانستن)؛ ٤۰٤، ب ٤ (غم را بهترین هنر عشق دانستن)؛ ٤۳٤، ب ۳ (بیماری را بهتر از تن‌درستی دانستن)؛ ٤۵۲، ب ٤ (در برابر چشم و غایب از نظر بودن)؛ ٤۵۳، ب ٤ (روی زرد و آه دردآلود را دوای رنجوری دانستن)؛ ٤۵٤، ب ٦ (ترک کام خود کردن را کام‌بخشی دانستن)؛ ٤۵۸، ب ۲ (مقامی را مدنظر داشتن که در آن صدارات به فقیران می‌بخشند)؛ ٤٦۳، ب ۵ (آشفته‌حالی را جمعیّت دانستن)؛ ٤۷۰، ب ۵ (امن و آسایش را بلا دانستن و با وجود درد، به دنبال مرهم نبودن)؛ ٤۷٤، ب ۱ (نادیده دیدن و ننوشته خواندن)؛ ٤۷٤، ب ٦ (نسیم را چراغ‌افروز دانستن)؛ ٤۸۷، ب ٦ و۹ (غرق‌شدن و تر نشدن)؛ ٤۸۸، ب ۳ و ٤ (خشت زیر سر و پای بر تارک هفت اختر داشتن)؛ ٤۸۸، ب ۷ (فقر را سلطنت دانستن)؛ ٤۹۲، ب ۹ (در گدایی پادشاهی‌کردن) و ٤۹۳، ب ۸ (درد را درمان دانستن).

حافظ در این بخش، گاهی اجتماع نقیضین را در قالب ترکیبات متناقض‌نمایی چون خراب‌آباد (غزل ۳۵، ب ۵)، دولت فقر (غزل ۵۲، ب ۵)، کشتهٔ دل‌زنده (غزل ۱۱۰، ب ۳)، بحر آتشین (غزل ۱۲٦، ب ۳)، سرگشتهٔ پابرجا (غزل ۲۰۳، ب ۵)، دولت غم (غزل ۳۱۱، ب ۱)، مجمع پریشانی (غزل ٤۷۳، ب ۱۲) و سلطنت فقر (غزل ٤۸۸، ب ۷) گنجانده است.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با بن‌مایه‌های عاشقانه

در تفکّر اسلامی و ایرانی، هیچ گاه جسم و جان متضاد هم نبوده‌اند، اما در رهبانیّت مسیحی و دنیاگریزی هندی که به مانویّت و تصوّف ایرانی نیز سرایت کرده، لازمهٔ بزرگ‌داشت و تصفیهٔ روح، خوارداشتن جسم است. حافظ به رفع این نقیصه پرداخته و جسم را درخت و روح را میوهٔ آن دانسته که هرچه درخت پرورده‌تر، میوهٔ آن پربارتر و این همه حدیث از می و معشوق برای این است که حافظ برای جسم و زیبایی‌های این عالم اصالت قائل است، منتها این نگاه وقتی با نگاه پیشینه‌دار عرفانی تلاقی پیدا می‌کند، منجر به تناقض یا تناقض‌نمایی می‌شود.

بر همین اساس، یکی دیگر از بسترهایی که حافظ اسلوب متناقض‌نمای خود را بر آن استوارکرده، مناسبات، مفاهیم و اصطلاحات عاشقانه است. وقتی حافظ خوشی خاطر خود را از دلارامی می‌داند که از دلش آرام را ربوده یا لعل سیراب معشوق را تشنه می‌داند و غم عشق را مایهٔ نشاط دل غمگین؛ با تصویر هنری اجتماع نقیضین روبه‌رو هستیم:

با دلارامی مرا خاطر خوش است کز دلم یک‌باره برد آرام را
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۰)

لعل سیراب به خون تشنه لب یار من است وز پی دیدن او دادن جان کار من است
(همان: ۱۲۱)

روزگاری است که سودای بتان دین من است　　غم این کار نشاط دلِ غمگین من است
(همان: ۱۲۱)

وقتی حافظ از معشوقی که چون آفتاب است، می‌خواهد که او را در سایهٔ عنایتش بگنجاند یا از صبا که به غمّازی معروف است، می‌خواهد که راز میان او و معشوق را نگاه دارد، با اسلوب متناقض‌نمای حافظ مواجه‌ایم:

ای آفتاب خوبان می‌جوشد اندرونم　　یک ساعتم بگنجان در سایهٔ عنایت
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱٤۳)

چو دام طرّه افشاند ز گرد خاطر عشّاق　　به غمّاز صبا گوید که راز ما نهان دارد
(همان: ۱۵۷)

وقتی از زلف پریشان یار، کسب جمعیّت می‌کند؛ بدون می، اظهار مستی و سرخوشی می‌کند؛ در زلف بی‌قرار یار، قرار می‌یابد و اعلام می‌کند که یار با وجود انفاس عیسوی حیات‌بخش او را کشته، در تمام ابیات هنرسازهٔ غالب، همیان تصویر هنری اجتماع نقیضین است:

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من　　کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم
(همان: ۲٦٤)

از بس که چشم مست در این شهر دیده‌ام　　حقّا که می نمی‌خورم اکنون و سرخوشم
(همان: ۲۷٦)

در چشم پرخمار تو پنهان فسون سحر　　در زلف بی‌قرار تو پیدا قرار حسن
(همان: ۳۰۸)

این قصهٔ عجب شنو از بخت واژگون　　ما را بکشت یار به انفاس عیسوی
(همان: ۳٦٦)

مواردی دیگر از این شیوهٔ بیانی را در ابیات زیر می‌توان ملاحظه کرد:

ای درد تو ام درمان در بستر ناکامی　　وی یاد تو ام مونس در گوشهٔ تنهایی
(همان: ۳۷۱)

چراغ‌افروز چشم ما نسیم زلف جانان است مباد این جمع را یارب غم از باد پریشانی
(همان: ۳۵۹)

تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین‌کار که در برابر چشمیّ و غایب از نظری
(همان: ۳٤۳)

نرگس مست نوازش‌کن مردم‌دارش خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد
(همان: ۱٤۸)

عاشق روی جوانی خوش و نوخاسته‌ام وز خدا دولت این غم به دعا خواسته‌ام
(همان: ۲٦۰)

از آن زمان که فتنهٔ چشمت به من رسید ایمن ز شرّ فتنهٔ آخر زمان شدم
(همان: ۲٦٦)

این اسلوب در غزل‌های۱٦، ب ٤ (آبِ روی معشوق، آتش در ارغوان می‌افکند)؛ ۳۱، ب ۸ (قوت جان حافظ در خندهٔ زیر لب یاری است که بر دل او ناوک می‌زند)؛ ۳۵، ب ۲ (آفریدن میان یار از هیچ)؛ ٤٦، ب ۳ (باده حلال است اما بدون روی معشوق حرام)؛ ۱۳۸، ب ۱ (با وداع، دل را شاد کردن)؛ ۱۹۵، ب ۱ (تاجدارانی که غلام‌اند)؛ ۲۱۰، ب ۲ (در حالی که در خون می‌غلتد، باز مشتاق کمانخانهٔ ابروی یار است)؛ ۲٤٤، ب ۷ (در عین گدایی، هوس بلندبالایی را داشتن)؛ ۲۳۱، ب ٤ (بوی زلف یار هم گمراه‌کننده است و هم راهبر)؛ ۲٤۹، ب ۵ (برای آسایش دیدهٔ خون‌بار خود تقاضای گردی از رهگذر کوی یار کردن)؛ ۲۵۳، ب ۸ (بی عمر زنده‌بودن)؛ ۲۵٤، ب ٤ (غم نگار را مایهٔ سرور دانستن)؛ ۲٦۰، ب ۸ (طاق ابروی یار را جواز نماز دانستن)؛ ۲۸۷، ب ٦ (بیماری را درمانگر دانستن)؛ ۲۹۰، ب ٤ (آبِ نوش بر سر نیش موج زدن)؛ ۳۰٦، ب ۵ (زندگی‌یافتن با تیغ غم)؛ ۳۰۷، ب ٤ (معشوق وقتی بر عاشق می‌بخشد که جانی در میانه حائل نباشد)؛ ۳۱۱، ب ۱ (غم را دولت دانستن و آن را به دعا خواستن)؛ ۳۱٦، ب ۹ (از آن روزی که در بند یار گرفتار شده، تازه آزاد شده است؛ با تضمین از سعدی)؛ ۳۲۱، ب ۸ (از وقتی که فتنهٔ چشم معشوق به او رسیده، از فتنهٔ آخرالزّمان ایمن شده)؛

۳۳۹، ب ٦ (چراغ روشن چشم را بر راه باد نهادن)؛ ۳٦۳، ب ۱ (هم درد و هم درمان را از یار دانستن)؛ ۳٦۸، ب ۸ (غم یار را در دل‌های شاد یافتن)؛ ٤٤۸، ب ٦ (شکرکردن که معشوق بر جور دوام دارد) نیز دیده می‌شود که در بیشتر موارد قصد حافظ، اعادهٔ حیثیّت تن در کنار اعتلای روح است.

تصویر هنری اجتماع نقیضین با بن‌مایه‌های دیگر

دامنهٔ تصویر و ترکیب هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ، از مسائل مذهبی، عرفانی و عاشقانه فراتر می‌رود و موضوع‌های کلامی نظیر جبر و اختیار، وجود شر در عالم و... را نیز در بر می‌گیرد. وقتی حافظ می‌گوید:

مستور و مست هر دو چو از یک قبیله‌اند ما دل به عشوهٔ که دهیم اختیار چیست؟
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۲۷)

تا آخر مصراع اوّل؛ یعنی هیچ کدام در کار خود اختیار ندارند و این از منظر اشعری‌ها درست است، اما تمام هنر حافظ در مصراع دوّم است: «ما دل به عشوهٔ که دهیم اختیار چیست؟» و اصل در همان «اختیار چیست» است؛ زیرا «اختیار چیست» را هم می‌توان در معنی رد و انکار اختیار به کار برد و هم در معنی «انتخاب»؛ یعنی کدام را برگزینیم و اتفاقاً تناقض و لطف کلام حافظ در همین معنی است که حافظ پایش را از محدودهٔ نظام اشعری بیرون گذاشته است. یا آنجا که حافظ می‌گوید:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد
(همان: ۱٤۸)

به نظر می‌رسد دید او به کلّی با دید یک انسان مذهبی که به تئوری نظام احسن معتقد است، فرق دارد؛ چون ایهام نهفته در «خطاپوش» ذهن را مشغول می‌کند. شفیعی‌کدکنی معتقد است حافظ در این بیت می‌خواهد بگوید: ما گمان می‌کردیم در این جهان خطا و اشتباهات فراوانی (شر) وجود دارد، اما پیر ما با نفوذی که از طریق

اشراف بر ضمایر داشت، این فکر ما را خواند و به نادرستی اندیشهٔ ما پی برد و به خاطر علوّ طبع و بزرگی روحش از این خطای ما چشم‌پوشی کرد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۷، ۱٤۸).

این اسلوب متناقض‌نما در موضوع‌هایی همچون جبر و اختیار، انکار عقل اشاعره و توجّه به عقل‌گرایی معتزله نمود بیشتری دارد. ارادهٔ معطوف به آزادی در حافظ به‌عنوان یک منِ بشری او را به حرکت آزادانهٔ در دو سوی متناقض‌ها سوق می‌دهد؛ از یک طرف میل به اختیار در او آشکار است و از طرف دیگر، اندیشه‌های جبرگرایانهٔ اشاعره او را رها نمی‌کند و او سعی می‌کند از این دو انگارهٔ متناقض، ترکیبی هنری ارائه کند؛ ترکیبی که نه اختیارِ اختیار است و نه جبرِ جبر:

گر چه رندیّ و خرابی گنه ماست ولی عاشقی گفت که تو بنده بر آن می‌داری
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳٤۲)

گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ تو در طریق ادب باش و گو گناه من است
(همان: ۱۲۲)

می خور که عاشقی نه به کسب است و اختیار این موهبت رسید ز میراث فطرتم
(همان: ۲٦۱)

دربارهٔ جدال عقل و عشق نیز حافظ تناقض‌ها یا متناقض‌نماهای زیادی خلق کرده است. از یک طرف عاقلان را نقطهٔ پرگار وجود می‌داند و از طرف دیگر از قول عشق می‌گوید که آنها (عاقلان) در این دایره سرگردان‌اند:

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگردان‌اند
(همان: ۱۹۷)

و حتّی معتقد است عقل نیز باید به مستی (به مدد عشق) گلیم خود را از آب بکشد و گرنه کاری از دست او ساخته نیست:

اگر نه عقل به مستی فروکشد لنگر چگونه کشتی از این ورطهٔ بلا ببرد
(همان: ۱٦۲)

جدای از مسائل کلامی، توصیه‌های حافظ در امور جاری نیز متناقض‌نمایند:

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی　　کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را
(همان: ۹۹)

خوش برآ با غصه ای دل کاهل راز　　عیش خوش در بوتهٔ هجران کنند
(همان: ۲۰۰)

این نگاه متناقض‌نما نه فقط در طول یک بیت که گاه در تمام ابیات یک غزل، مانند غزل ۱۳۲ و گاه در دو یا چند غزل (در مقایسه با هم) نیز دیده می‌شود؛ مثلاً حافظ در غزل‌هایی می‌گوید:

گر چه گردآلود فقرم شرم باد از همّتم　　گر به آب چشمهٔ خورشید دامن تر کنم
(همان: ۲۸۰)

سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید　　تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در سر ماست
(همان: ۱۰۷)

اما هم او در تقابل با ابیات بالا می‌گوید:

گویی برفت حافظ از یاد شاه یحیی　　یارب به یادش آور درویش پروریدن
(همان: ۳۰۸)

جبین و چهرهٔ حافظ خدا جدا مکناد　　ز خاک بارگه کبریای شاه‌شجاع
(همان: ۲۵۰)

بخش دیگری از این نگاه متناقض‌نما را حافظ دربارهٔ منِ شعری خود ترتیب داده است. با این توضیح که در بسیاری از این ابیات، حافظ به گونه‌ای متناقض‌نما، با مایه‌گذاشتن از خود، ریاکاری صوفیان را افشا کرده است:

روزگاری شد که در میخانه خدمت می‌کنم　　در لباس فقر کار اهل دولت می‌کنم
حافظم در مجلسی، دُردی‌کشم در محفلی　　بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم
(همان: ۲۸٤– ۲۸۵)

دلم که لاف تجرّد زدی کنون صد شغل　　به بوی تو با باد صبحدم دارد
(همان: ۱۵٦)

علّت برگزیدن اسلوب متناقض‌نما

چنانکه گفته شد زبان و بیان متناقض‌نما، ابداع حافظ نیست و از زبان قرآن و عرفان به وی رسیده است. اما دربارهٔ اینکه چرا عرفا از این اسلوب بیش از دیگران استفاده کرده‌اند، تحقیقات گسترده‌ای صورت نگرفته است. هانری کربن در برابر واژهٔ «شطح»، «پارادوکس صوفیانه» را پیشنهاد کرده (کربن و نوری نشاط، ۱۳۷۲: ۱۱) تا نشان دهد که هر جا صحبت از احاطهٔ جزء (انسان) بر کل (خدا) باشد، تناقض یا پارادوکس آشکار است و محور اصلی هر شطحی را نوعی اجتماع نقیضین تشکیل می‌دهد و این شیوه سپس از شطحیات مشایخ صوفیه به شعر و نثر ایشان نیز سرایت کرده است.

در این باره دلایل دیگری نیز می‌توان اقامه کرد، از جمله اینکه دنیای عرفان، دنیای دیگری است. عرفان ما را به این باور سوق می‌دهد که عارف در سیر و سلوک به نقطه‌ای می‌رسد که در آن مرگ و زندگی، خیال و واقعیّت، گذشته و آینده و... یکی می‌شود؛ فقر، دولت می‌شود و گرسنگی، سیری؛ قهر، لطف است و... .

این موضوع دربارهٔ شاعران عارف؛ یعنی شاعرانی برای دنیا و هرچه در آن است، اصالت قائل‌اند و گاه در ارزش‌گذاری بین ارزش‌هایی که به لحاظ اهمّیّت و اصالت در یک ردیف قرار دارند، مردّدند، به شکل پیچیده‌تری از تناقض منتهی می‌شود. اینجاست که خرقهٔ زهد در کنار جام می حفظ می‌شود و عاشق هم با صمد می‌نشیند و هم با صنم:

خرقهٔ زهد و جام می گر چه نه در خور هم‌اند　　این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳۱۸)

گفتم صنم‌پرست مشو با صمد نشین　　گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کنند
(همان: ۲۰۰)

وانگهی تجربیّات عرفانی گاه آنچنان بلند و دور از ذهن‌اند که زبان با همهٔ گستردگی‌اش، از عهدهٔ بیان و تصویرکردن آنها برنمی‌آید و بیان، ناگزیر به تناقض منجر

می‌شـود؛ به عبارت دیگر، در جوهر آموزه‌های عرفانی، همواره پارادوکسـی وجود دارد که ما با ادارکی غیرقابل‌وصـف آن را می‌پذیریم و عوالم روحی خود را بر آن اسـتوار می‌کنیم و شکل می‌دهیم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ٤٤١). مولانا وقتی می‌خواهند، بیکرانگی آن عـالم را بیـان کند از «سـاعت بی‌سـاعتی» (مولوی، ۱۳٦٥، ج ۳: ۱۱۹) و «جانب بی‌جانبی» سـخن می‌گوید (همان، ج ٥: ٢٤) و ابوسعید از آزادی در بندگی و زندگی در مرگ (محمّدبن‌منوّر، ۱۳٦٦، ج۱: ۲۸۹– ۲۹۰) و حافظ از «سـرگشـتهٔ پابرجا» (حافظ، ۱۳۷٤: ۲۰۳)، «مجمع پریشانی»، (همان: ۳٥۸) و... و از همین رو است که حتّی متشرّعان هم وقتی وارد این حوزه می‌شوند، در لحظه‌هایی بیانشان به این اسلوب کشیده می‌شود.

اما دربارهٔ حافظ به عنوان شـاعری که بیشـترین بهره را از این اسلوب در شعر خود برده، باید گفت، حافظ، شـاعرِ عارف است نه عارفِ شاعر و تمام شاعران عارف، همین که بین زندگی و مرگ، دوست‌داشتن دنیا و دوست‌نداشتن آن، توجّه به زیبایی‌های عالم یـا بی‌توجّهی بـه آنهـا قرار می‌گیرند، چون نمی‌توانند اوّلی را به سـود دوّمی فدا کنند، کلامشـان به تناقض و متناقض‌نما کشیده می‌شود. ایشان در عین این که تحت تأثیر نظام تصـوّف و عرفان‌اند، به جهان هسـتی و آفاق هم بی‌اعتنا نیستند، درحالی‌که برایِ عارفان شاعر، جهان هستی، نمود است نه بود و اصلاً اصالتی ندارد و باید به دنبال اصلِ اصالت (جانِ جان) بود (حمیدیان، ۱۳۹٥، ۳۸۲– ۳۸۳).

وقتی حافظ می‌گوید:

فرصـت شمار صحبت کز این دو راهه منزل　　چون بگـذریم دیگر نتوان بـه هم رسـیدن

(حافظ، ۱۳۷٤: ۳۰۸)

پارادوکس بزرگی پدید می‌آید، چون برای عارفان گذشـتن از این دو راههٔ حیات و ممات تازه به معنای رسـیدن به هم و بازیافتن آن ارواح آشـنای پیش از نزول به خاک است؛ بنابراین همین که امثال حافظ برای دنیا و زیبایی‌های آن اصالت قائل‌اند و زندگی را دوسـت می‌دارند و مرگ را دشمن، پارادوکسی بین ذهن و زبان ایشان با ذهن و زبان

عارفان شـکل می‌گیرد و حافظ به گواه غزلیاتش هیچ گاه نخواسته به طور کامل یکی را به نفع دیگری کنار بزند.

او انسان را در ترازوی متعادلی قرار داده که هرگز نمی‌تواند خود را به جهت راست یا چپ بیندازد و با این نگاه، شیوهٔ «این است و جز این نیست» را از اعتبار انداخته و به این طریق، بهترین گویندهٔ حالات متناقض عالم و آدم شـده و البته این سخن بدان معنی نیسـت که حافظ بزرگ‌ترین متناقض‌گوی عالم اسـت، بلکه بزرگ‌ترین گوینده‌ای است که توانسـته اجتماع نقیضینِ موجود در عالم را به هنری‌ترین شکل بیان کند و به تصویر بکشـد؛ بـه عبارت دیگر، حافظ یکی از بزرگ‌ترین شـاعرانی اسـت که دردمندانه و صـمیمانه هر چه را متناقض دیده، بیان کرده و از این روی، شـعر او کلیدی اسـت که دریچهٔ تمام لحظات متناقض آدمی را باز می‌کند.

دلیل دیگری که می‌تواند در استفادهٔ حافظ از این شیوه مؤثّر قلمداد شود، روزگار یا جامعهٔ عصـر حافظ است که در آن، تناقض میان دل و رفتار حاکمان، صوفیان، واعظان، فقها و مردم آشکار شده و حافظ جز با این شیوهٔ بیانی نمی‌توانسته از عهدهٔ تصویرکردن آن برآید. روزگاری که عدّه‌ای قرآن را دام تزویر کرده‌اند (حافظ، ۱۳۷٤: ۱۰۱). محتسب شـیخ شده و فسق خود را از یاد برده است (همان:۱۹۰). واعظانی که در محراب و منبر دین‌نمایی می‌کنند، چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند (همان: ۲۰۰).

از همین رو، می‌توان گفت یکی از دلایل حافظ در برگزیدن این شـیوه آن است که او می‌خواسـته با این اسلوب، ساختار متناقض جامعه‌اش را تصویر کند و در اشعاری که یکی از دو سـوی متناقض را عنصری از عناصر مذهب تشکیل داده، بازگشتش به همین جنبه از تاریخ عصـر اوست و این که او با اتّخاذ این شیوهٔ بیانی خواسته و توانسته است هنرمندانه، حکومت عصـر را رسـوا کند و به تابوهایی که حکومت سـاخته، تجاوز کند. تابوهایی مثل محتسـب، شـیخ، واعظ، فقیه، صـوفی، صومعه و... و البته از چماق تکفیر نرسته است.

۳- نتیجه‌گیری

بیان هنرمندانهٔ اجتماع نقیضین به معنای ترکیب هنرمندانهٔ انگاره‌های فکری (پارادیم‌های) متضاد یکی از مبانی زیبایی‌شناسی شعر است. این موضوع ریشه در زبان قرآن، ادعیّه و شطحیات قدمای مشایخ صوفیه دارد و یکی از ویژگی‌های عام زبان عرفانی است که از نثر صوفیه به شعر صوفیه راه پیدا کرده است.از میان عارفان شاعران عارف، حافظ یکی از کسانی است که این شیوه در شعر خود بهرهٔ زیادی برده است.

بررسی غزلیات حافظ نشان می‌دهد که بسامد این هنرسازه در شعر او بالاست؛ زیرا او سعی کرده با قراردادن هر چیزی در برابر ضدّ آن، تصویری هنری ارائه کند؛ تصویری که غالباً متناقض‌نماست.بررسی این موضوع در غزلیات حافظ نشان می‌دهد که حافظ تصویر یا ترکیب هنری اجتماع نقیضین را عمدتاً از امور مذهبی، عرفانی، عاشقانه و کلامی ساخته است.

بررسی عناصر موجود در دو سوی ترکیبات و جملات متناقض‌نمای حافظ نشان می‌دهد که در ٤٨ بیت، یکی از دو سوی اجتماع نقیضین، عنصری از عناصر مذهب است. در ٤٥ بیت، اجتماع نقیضین با استفاده از عناصر عرفانی ساخته شده و در ٢٤ بیت، یکی از دو طرف تصویر هنری اجتماع نقیضین را یکی از موضوع‌های عاشقانه تشکیل داده و در ۱۵ بیت، اجتماع نقیضین از مسائل کلامی به وجود آمده است. اغلب تصاویرِ متناقض‌نمای حافظ به صورت گزاره‌ای و در قالب جمله بیان شده‌اند؛ البته در مواردی اجتماع نقیضین در قالب ترکیبات متناقض‌نمایی همچون «دولت فقر»، «سلطنت فقر»، «کشتهٔ دل‌زنده»، «بحر آتشین»، «سرگشتهٔ پابرجا»، «دولت غم» و «مجمع پریشانی» بیان شده‌اند. در اغلب موارد، تناقض در روساخت است و در ژرف‌ساخت، تناقضی وجود ندارد. آنجا که حافظ «فقر» را «دولت» نامیده، ظاهراً تناقضی وجود دارد، اما در معنای باطنی و ژرف‌ساخت کلام هیچ گونه تناقضی وجود ندارد و در آن معنا، اتّفاقاً فقر، بزرگ‌ترین دولت است. دربارهٔ علل استفادهٔ حافظ از این شیوه نیز مشخص شده

اســـت کـه اوّلاً، بیان هنرمندانهٔ تناقض‌های ظاهری موجود در عالم، یکی از ویژگی‌های زبان عرفانی اســـت؛ ثانیاً، حافظ به عنوان شـــاعری عارف، از آنجا که برای این عالم و زیبایی‌های آن در کنار آن عالم، اصـالت قائل اسـت و زندگی را دوست دارد و مرگ را دشـمن، تناقضی در کلام او آشکار شده است؛ زیرا او هیچ گاه نخواسته است یکی را به سـود دیگری کنار بگذارد. ثالثاً، در روزگار حافظ به دلیل تعصّبات مذهبی شدید، ریا و تظاهر زیاد شـده و به دنبال آن تناقض زیادی بین دل و رفتار حکومت و مردم به وجود آمده و حافظ با بهره‌گیری از این شیوهٔ بیانی، تناقض حاکم بر رفتار جامعهٔ عصر خود را باز نموده و به تابوهای عصر خود؛ بویژه تابوهایی که حکومت برای دوام قدرت خویش ساخته، تجاوز کرده است. در این مقاله در اغلب بخش‌ها تصویر و ترکیب هنری اجتماع نقیضـین در غزلیات حافظ، با دقّت در عناصـر موجود در آنها بررسی شده و سعی شده از آنها در شناخت حافظ، شعر او و جامعه‌اش استفاده شود.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم (۱۳۷٦)، ترجمهٔ بهاءالدّین خرمشاهی؛ تهران: نیلوفر و جامی.

۲. افلاکی، شمس‌الدّین احمد (۱۳٦۲)، مناقب‌العارفین، به کوشش تحسین یازیچی، چاپ دوّم، تهران: دنیای کتاب.

۳. المتقی‌الهندی، علاءالدّین علی بن حســـام‌الدّین (۱٤۰۱)، کنزالعمال، الطبعةالخامســـة، بیروت: مؤسسه‌الرساله.

٤. بایزید بسـطامی (۱۳۸٤)، دفتر روشـنایی (از میراث عرفانی بایزید بسـطامی)؛ ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

۵. بورگل، یوهان کریسـتف (۱۳٦۹)، سـه رساله دربارهٔ حافظ، برگردان کورش صفوی، تهران: مرکز.

٦. پورنامداریان، تقی (١٣٨٤)، گمشدهٔ لب دریا (تأمّلی در معنی و صورت شعر حافظ)، چاپ دوم، تهران: سخن، ١٣٨٤.
٧. حافظ، شمس‌الدّین محمّد (١٣٧٤)، دیوان؛ تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، چاپ پنجم، تهران: اساطیر.
٨. حمیدیان، سعید (١٣٩٥)، شرح شوق؛ چاپ پنجم، تهران: نشر قطره.
٩. خرمشاهی، بهاءالدّین (١٣٧٣)، حافظ‌نامه (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ)، چاپ ششم، تهران: علمی- فرهنگی.
١٠. _____ (١٣٧٤)، ذهن و زبان حافظ، چاپ پنجم، تهران: معین.
١١. خواجه عبدالله انصاری (١٣٦٢)، طبقات‌الصوفیه، مقابله و تصحیح محمد سرور مولایی، تهران: توس.
١٢. رحیمی، مصطفی (١٣٩٨)، حافظ اندیشه؛ تهران: نشر نو.
١٣. زرین‌کوب، عبدالحسین (١٣٧٤)، از کوچهٔ رندان (دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ)؛ چاپ نهم، تهران: سخن.
١٤. سمعانی، شهاب‌الدّین ابوالقاسم (١٣٦٨)، روح‌الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاح، تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی، تهران: علمی- فرهنگی.
١٥. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (١٣٧٧)، در اقلیم روشنایی، به اهتمام محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران: آگه.
١٦. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (١٣٩٧)، این کیمیای هستی (دربارهٔ حافظ)؛ چاپ دوم، تهران: سخن.
١٧. _____ (١٣٧٦)، موسیقی شعر؛ چاپ پنجم، تهران: آگه.
١٨. _____ (١٣٩٢)، زبان شعر در نثر صوفیه؛ تهران: سخن.
١٩. شمیسا، سیروس (١٣٨٨)، یادداشت‌های حافظ، تهران: علم.
٢٠. عین‌القضات (١٣٨٦)، تمهیدات، تصحیح عفیف عسیران، تهران: منوچهری

۲۱. فولادی، علیرضا (۱۳۸۷)، زبان عرفان؛ قم: فراگفت.
۲۲. محمّدبن منور (۱۳٦٦)، اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید ابوالخیر؛ مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
۲۳. مرتضوی، منوچهر (۱۳۸٤)، مکتب حافظ (مقدّمه‌ای بر حافظ‌شناسی)؛ تبریز: ستوده.
۲٤. مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳٦۵)، مثنوی معنوی، به همّت رینولد الین نیکلسون، چاپ چهارم، تهران: مولی.

ب) مقاله‌ها

۱. درگاهی، محمود (۱۳۸۸)، «بنیان‌های تفکّر حافظ»؛ مجلهٔ کاوش‌نامه، سال دهم، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۲۵- ۲٤۲.
۲. رسول‌زاده، حسین و منیژه قربان‌زاده (۱۳۹۵)، «نگاهی آماری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس (متناقض‌نما) در دیوان حافظ»؛ مجلهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، شمارهٔ ۱۷، صص ۷۹- ۱۰۲.
۳. شریفی، محمدنادر (۱۳۸۷)، «زندگی پارادوکسی حافظ»؛ مجلهٔ کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۱۳۲، صص ۸۳- ۸۹.
٤. کربن، هانری و سعید نوری نشاط (۱۳۷۲)، «پارادوکس‌های صوفیانه»، مجلهٔ کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۰۱، صص ۱۰- ۱۳.
۵. واعظ، بتول و نیّره صدری (۱۳۹۱)، «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک شخصی حافظ»؛ مجلهٔ متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۵۲، صص ۱۳۲- ۱٦۰.
٦. وزیله، فرشید (۱۳۸٦)، «متناقض‌نما در غزلیات حافظ»؛ مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال سوم، شمارهٔ ۷، صص ۱٤۹- ۱۷۳.