پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال ۱۸ شماره ۳۵پاییز و زمستان۱۳۹۹ (صص ۶۴-۴۷)

«بدل بلاغی» بستری برای آفرینش طنز در غزلیات حافظ

۱-علی حیدری **۲-بهنوش رحیمی هرسینی**

چکیده

طنز ملیح یکی از ویژگی‌های شعر حافظ است. حافظ علاوه بر روش‌های مرسوم، از «بدل بلاغی» (جانشین‌کردن واژگان) برای آفرینش طنز بهره برده است. در مقالهٔ حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی شکل‌گیری طنز با کمک بدل بلاغی، در دیوان حافظ، پرداخته شده تا نشان داده شود که حافظ چرا و چگونه از این شگرد برای طنزآفرینی استفاده کرده است. به نظر می‌رسد که با تشریح این شیوه، می‌توان الگویی تازه برای ایجاد طنز به دست داد. او برای آفرینش طنز، مفاهیم را حداقل به چهار طریق جایگزین یکدیگر می‌کند: ۱- واژگانی را که به علت کاربرد در حوزه شرع و عرفان، معنای اصطلاحی و نمادین یافته‌اند، با معانی عادی و اولیهٔ آن‌ها جایگزین می‌کند. ۲- صفات منفی را جانشین چهره‌های مقدس در شرع و عرفان می‌کند. ۳- واژگان را با مفاهیم متضاد؛ و چهره‌های نمادین را با شخصیت‌های مقابلشان جایگزین؛ و نوعی تساوی میان چهره‌ها و واژگان متضاد ایجاد می‌کند. ۴- مشبه‌به را جانشین مشبه در مصراع نخست می‌کند و نوعی استعاره می‌آفریند که لفظ مستعار علاوه‌بر معنای استعاری، دلالت اصلی و اولیهٔ خود را نیز حفظ می‌کند.

کلید واژه‌ها: بدل بلاغی، حافظ، طنز.

۱- مقدمه

طنز نیز همچون ایهام، یکی از اصلی‌ترین خصیصه‌های سبکی حافظ است. اساس طنز حافظ، خلاف عادت هایی است که به طرق مختلف ایجاد می‌کند. طنز حافظ برخلاف طنز بسیاری از

۱-استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان(نویسنده مسئول) Email:Heydari.a@lu.ac.ir
۲-دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

تاریخ دریافت: ۹۸/۷/۲۸ تاریخ پذیرش: ۹۹/۴/۱۹

شاعران و نویسندگان (که بعضاً به هزل و هجو انجامیده‌است) طنزی ملیح و مخفی و در عین حال نیش‌دار است. یکی از دلایل ملیح و مخفی بودن طنز حافظ، چگونگی ورود او به سرچشمه‌های طنزآفرینی است که تا حد زیادی از دید دیگران مغفول مانده‌است. یکی از روش‌های حافظ برای طنزآفرینی، جانشین کردن واژگان، در دو مصرع بیت، از حوزه‌های معنایی مختلف و ناهمگون است. به این صورت که بعضی از مفاهیم مصراع دوم با ایجاد روابط بلاغی جانشین مفاهیم دیگر از مصراع نخست می‌شوند. این روش را اصطلاحاً «بدل بلاغی» می‌نامند (ن.ک: شمیسا: ۱۳۸۸: ۴۰۹). او گاهی برای پرهیز از تکرار واژگان، ترکیبات و یا مفاهیمی که در مصرع نخست آمده، از مترادف، مشابه و یا حتی از متضاد آنها در مصرع دوم استفاده کند. این جایگزینی‌ها علاوه بر رهایی از بلیهٔ تکرار، اغلب متضمن نکات مختلف و متعدد بلاغی و هنری هستند. یکی از شگردهایی که از رهگذر این جایگزینی‌ها (بدل بلاغی) خلق می‌شود، طنز است. اوج هنر حافظ در این شگرد، جایگزین ساختن واژگان، ترکیبات و مفاهیمی از حوزه‌های معنایی ناهمگون و یا متضاد است که به‌جای تشابه، تفاوت آشکار دارند. همین اجتماع ضدین یا اجتماع نقیضین با سحر هنر حافظ، در بسیاری از موارد ایجاد طنز کرده‌است. ناگفته پیداست، که همهٔ بدل‌های بلاغی حافظ منجر به طنز نشده و همهٔ طنزهای حافظ نیز از این رهگذر به وجود نیامده‌است.

۱-۱-بیان مسأله و سؤالات تحقیق

جانشین‌کردن مفاهیم متفاوت، موجب برداشتن تفاوت‌ها و ایجاد یکسانی میان آن‌ها می‌شود. این یکسانی، نوعی خلاف عادت است که در کلام حافظ طنز می‌آفریند.

به عجب علم نتوان شد ز اسباب طرب محروم بیا ساقی که جاهل را هنی‌تر می‌رسد روزی

(حافظ، همان: ۵۱۰)

«روزی» در عرف عام، به معاش عام دلالت دارد و به نعمت‌های مباح خداوند برای بندگان اطلاق می‌شود. ولی در این بیت، به «اسباب طرب» اشاره دارد که نه مباح است و نه معاش عام محسوب می‌شود. حافظ با جانشین کردن این معانی ناهمگون، میان آن‌ها تساوی ایجاد کرده است. تساوی در این حالت، موجب تناقض؛ و این تناقض طنز آفریده‌است.

مقالهٔ پیش رو به معرفی و بررسی ساختاری این نوع طنز، براساس جانشین کردن مفاهیم در دو

مصرع بیت می‌پردازد. ویژگی‌های آن را بررسی می‌کند و به دسته‌بندی انواع آن می‌پردازد. سیر مقاله در جهت پاسخ‌گویی به این سؤالات است:

۱-چگونه می‌توان میان مفاهیم متفاوت رابطهٔ جانشینی و برابری ایجاد کرد؟

۲-این روش چگونه در معنی بیت طنز می‌آفریند؟

۳-علت ایجاز و پنهان بودن این نوع طنز چیست؟

۴-به چه علت از بعضی ابیات دو برداشت متضاد سمبولیک و طنزآمیز می‌توان داشت؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

بررسی روابط جانشینی واژگان در بیت، بخشی از روش خواجه را در ایجاد طنز؛ که یکی از پایه‌های اساسی سبک اوست، آشکار می‌کند. از این‌رو نتیجهٔ این تحقیق می‌تواند کمکی برای متعالی شدن سبک شاعرانی باشد که برای بیان اندیشه‌های خود، بیانی طنز آمیز دارند. لذا در مقالهٔ پیش رو تلاش شده که یکی از راه‌هایی که حافظ برای ایجاد طنز برگزیده، معرفی شود و نشان داده شود که چگونه حافظ با جانشینی واژگان براساس روابط بلاغی، به خلق طنزی ملیح و گاه مخفی دست یافته‌است. با این کار می‌توان بخشی از هنرنمایی حافظ را در این زمینه آشکار کرد؛ که چراغ راهی برای شاعران معاصر باشد.

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

مقالات متعددی در مورد طنز حافظ نگاشته شده‌است. شفیعی کدکنی، اساس طنز حافظ را جمع تضادها و بیان تناقضات و موضوع اصلی طنز وی را مسائل دینی و حکومتی می‌داند (ن.ک. شفیعی کدکنی: ۱۳۸۴). خرمشاهی در بیانی مفصل، به نقض هردو اصل تعریف شفیعی‌کدکنی از طنز حافظ می‌پردازد. ایشان با بیان مثال‌هایی تنوع انواع طنز را در غزل حافظ نشان می‌دهد و موضوع طنز حافظ را در مسائل اجتماعی محدود نمی‌کند. بلکه بعضاً معانی عاشقانه را نیز مبتنی بر طنز می‌داند. کلام متناقض را هم روشی برای بیان معانی عارفانه می‌داند. اما در نهایت خود تعریف جامع و مانعی از طنز حافظ بیان نمی‌کند (ن.ک. خرمشاهی: ۱۳۸۴). علت این امر تنوع فراوان روش‌های طنز در غزل اوست. چناری در مقاله‌ای روش‌های طنز را با تفصیل و دقت بیشتری نشان می‌دهد (ن.ک. چناری: ۱۳۸۴). انوری نیز بعد از تعریفی که از طنز ارائه داده، کوشیده‌است که انواع شیوه‌های طنزآفرینی را در غزل حافظ دسته‌بندی‌کند (ن.ک. انوری: ۱۳۸۶). از نظر ما در این تعاریف و دسته‌بندی‌ها، تنها به معنای کلی جملات توجه شده و روابط بلاغی واژگان در بیت کمتر مورد

توجه قرارگرفته‌است. البته اردلانی در بررسی انواع آیرونی در شعر حافظ بیان می‌کند که آیرونی با برخی از صناعات ادب فارسی وجه اشتراک دارد و صنایعی چون کنایه، تمثیل، تجاهل‌العارف، طرد و عکس، پارادوکس، تضاد و اسلوب‌الحکیم را در پوشیدگی و پیچدگی آیرونی در شعر حافظ مؤثر می‌داند (اردلانی، ۱۳۹۵). در تمام این مقالات، به طنز حافظ به عنوان یک مدلول نگریسته شده و شیوه‌های حافظ برای رسیدن به طنز بررسی نشده‌است.

۲- بحث و بررسی

قبل از ورود به بحث اصلی، تعریف کوتاهی از طنز ارائه می‌دهیم. در ادامه به تعریف بدل بلاغی و شیوهٔ ایجاد طنز به‌این طریق می‌پردازیم؛ ویژگی‌های این نوع طنز را شرح می‌دهیم و با تحلیل نمونه ابیات، انواع مفاهیم جانشین شده و ویژگی طنزی را که می‌آفرینند، بررسی می‌کنیم.

۲-۱-تعریف طنز

«طنز» در لغت به معنی استهزاء و مسخره کردن است (ابن منظور: ۱۹۹۶، ذیل واژهٔ طنز)؛ و در اصطلاح، «شیوهٔ خاصّ بیان مفاهیم تند اجتماعی و انتقادی و سیاسی و طرز افشای حقایق تلخ و تنفرآمیز ناشی از فساد و بی‌رسمی‌های فرد یا جامعه را که دم زدن از آنها به صورت عادی و یا به طور جدی، ممنوع و متعذر باشد، در پوششی از استهزا و نیشخند، به منظور نفی‌کردن و برافکندن ریشه‌های فساد و موارد بی‌رسمی طنز می‌نامیم» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۶-۵). شفیعی‌کدکنی «تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدین» را طنز می‌نامد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۲: ۳۹). خرمشاهی در تعریف طنز می‌نویسد: «کلامی است که به دلایل مختلف از جمله نفی عادات و آداب خشک و خشن و سنگین و فشارآور یا تجاهل‌العارف و خود را به کوچهٔ علی‌چپ زدن یا مغالطه یا حسن تعلیل یا آوردن عذر بدتر از گناه پدیدمی‌آید» (خرمشاهی، ۱۳۸۴، بخش سوم: ۷۳). انوری اساس شوخی و فکاهه را قرارگرفتن پدیده‌ها در جایگاهی غیر از موضع اصلی خود می‌داند و این فکاهه را اگر با زبان بیان شود و جنبه انتقادی و چاشنی ادبی داشته باشد، طنز ادبی می‌نامد (انوری، ۱۳۸۶: ۲۰). در مجموع می‌توان گفت تا به حال تعریقی جامع و مانع از طنز ارائه نشده‌است. زیرا تعاریف محققان ناظر به بخشی از کارکردهای طنز است، به همین دلیل گاهی جنبه‌های اجتماعی و تربیتی و گاهی جنبه‌های سیاسی و دینی و... آن را برجسته کرده‌اند. طنزپردازان نیز اغلب در یکی از زمینه‌های طنز طبع آزمایی کرده‌اند. گاهی از زاویهٔ انواع فرعی ادبی، و گاهی به عنوان یک شگرد

ادبی که می‌تواند در انواع ادبی به کار رود به طنز نگاه کرده‌اند. به همین دلیل طبیعی است که تعاریفی متفاوت از طنز ارائه شده‌باشد. گاهی طنز را معادل آیرونی (Irony) دانسته و در تعریف آیرونی چنین گفته‌اند: «آیرونی در کنار تشبیه، مجاز مرسل و استعاره، یکی از مجازهای اربعه در بلاغت اروپایی است و آن کلامی است که ظاهرش جدلی، ولی معنایی دارد خلاف مقصود گوینده که طعن‌آلود و سخره‌آمیز به نظر می‌آید. بنیاد آیرونی بر ناسازگاری میان سخن با موقعیت بیان آن است» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۱۰). خواه طنز را با آیرونی یکسان بدانیم و یا آن را از فروع انواع ادبی و یا از شگردهای ادبی بخوانیم، می‌توان گفت طنز در اصطلاح ادبی سخنان و نقدهای جدی، در قالب الفاظی غیر جدی، شوخی و مسخره است که گاه آشکار و گاهی کاملاً مخفی است و در بسیاری از مواقع می‌توان استعاره تهکمیه و برخی از پارادوکس‌ها، ایهام تضادها، ذووجهین‌ها، سؤال و جواب‌ها، مدح‌های شبیه به ذم و ذم‌های شبیه به مدح را زیرمجموعهٔ طنز یا شگردهایی برای رسیدن به طنز دانست.

۲-۲- ویژگی‌های طنز به روش بدل بلاغی

طنز حاصل از جانشینی مفاهیم در بعضی موارد آشکار و در موارد دیگر پنهان است. شیوهٔ ارجاع مفاهیم به یکدیگر ایجاد کنندهٔ این ویژگی است. در برخی موارد واژهٔ جانشین شده (بدل) ارجاع مستقیم به واژهٔ نخست (مبدل‌منه) دارد و بدل با صفات اشارهٔ «این» و «آن» به مبدل‌منه ارجاع می‌دهد.

سر و چشمی چنین دلکش تو گویی چشم ازو بردوز برو کاین وعظ بی‌معنی مرا در سر نمی‌گیرد
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۹۴)

«وعظ بی‌معنی» توصیف طنزآمیزی از سخن واعظ است که می‌خواهد حافظ را از دیدن سر و چشم دلکش زیبارویان بازدارد. این توصیف با صفت اشارهٔ «این» به مصراع اول ارجاع مستقیم دارد؛ ازاین‌رو طنز این بیت آشکار است. در بسیاری از موارد، طنزی که از این روش ایجاد می‌شود پنهان و همراه با ایهام است؛ زیرا ارجاع مفاهیم به یکدیگر پنهان است و بدل علاوه‌بر دلالت بر مفهوم نخست، معنی اصلی خود را نیز حفظ می‌کند.

ذکر رخ و زلف تو دلم را وردی ا ست که صبح و شام دارد (همان: ۲۷۳)

طنز این بیت پنهان است و تنها با توجه به رابطهٔ استعاری «صبح» و «شام» با «رخ» و «زلف» دریافته‌می‌شود. نخستین معنایی که از این بیت دریافت می‌شود این است که سخن گفتن از زلف و

رخ تو برای دل من، مثل ورد و دعا شده‌است؛ که هر صبح و شام تکرار می‌شود (هروی، ۱۳۸۶: ج۵۰۵/۱)؛ اما اگر «دارد» را نه در معنای تداوم که در معنای مالکیت بدانیم، معنی دیگری از بیت، شکفته می‌شود و آن این‌که: یاد رخ و زلف تو برای دلم همچون وردی است که اذکار آن صبح رخسار و شام زلف توست. یعنی دل حافظ به‌جای تکرار نام خدا و سایر اوراد، زلف و رخ معشوق را بر زبان دارد و تکرار می‌کند. چنان‌که مشهور و مرسوم است برای تبرک، در اوراد و اذکار، بیشتر از اسامی و صفات خداوند استفاده می‌شود. اما حافظ با تشبیه مضمر زلف و رخ به اسامی خداوند، با طعنه و طنز خطاب به معشوق می‌گوید که من برخلاف زهاد و عرفا به جای اسامی خداوند، کلمات زلف و رخ را پیوسته تکرار می‌کنم. همسان‌پنداری رخ و زلف با اسامی خداوند، ایجاد طنز کرده‌است. ویژگی دیگری که برای این نوع طنز می‌توان قائل شد، ایجاز است؛ که به‌علت پنهان بودن رابطهٔ بلاغی طرفین جانشینی ایجاد می‌شود. خواننده با شمّ بلاغی و ادبی خود به ارتباط بلاغی مفاهیم پی می‌برد و متوجه رابطهٔ جانشینی آن‌ها در بیت می‌شود. به عبارتی دیگر؛ قسمتی از معنی در ذهن خواننده کامل می‌شود:

گفت و خوش گفت برو خرقه بسوزان حافظ یارب این قلب‌شـــناســـی ز که آموخته بود (همان: ۳۳۶)

«قلب» در این‌جا هم به معنی «دل» یا «باطن» و هم به معنی «سکهٔ قلب و بی‌ارزش» به کاررفته‌است. در معنی اخیر استعاره از خرقه و جانشین آن است. خواجه با کمترین واژگان و بدون این‌که به این رابطهٔ شباهت اشاره کند، قلب را در دو معنی استعاری و حقیقی به‌کار برده و در معنی استعاری طنز آفریده‌است.

۲-۳- روش‌های ایجاد طنز به روش بدل بلاغی

جانشین کردن مفاهیم از حوزه‌های معنایی مختلف، موجب یکسان‌سازی مفاهیمی می‌شود که تفاوت‌های معنایی آشکار دارند. حافظ با حذف تفاوت‌ها و یکسان دانستن مفاهیم، معنای سومی می‌پرورد که اساس اندیشهٔ وی را می‌سازد. وجود این تفاوت‌ها در بیشتر موارد، معنی بیت را با طنز گره می‌زند.

۲-۳-۱-تطبیق دو تصویر حقیقی و مجازی

در بسیاری از نمونه‌های بدل بلاغی، مصراع دوم پیوستگی دستوری با مصراع نخست ندارد؛ دو

مصراع از نظر دستوری مستقل هستند و رابطهٔ بلاغی میان مفاهیم آشکار نیست. این امر سبب می‌شود بدل بلاغی علاوه‌بر دلالت بر مفهوم نخست (مبدل‌منه)، دلالت اصلی و اولیهٔ خود را نیز حفظ کند. دلالت دوگانهٔ بدل، موجب دومعنایی آن می‌شود که خود از روش‌های ایجاد ایهام در شعر حافظ است. گاهی بدل؛ مشبه‌بهی است که جانشین مشبه در مصراع نخست می‌شود. بدل، علاوه‌بر این‌که مجاز از مبدل‌منه به علاقهٔ شباهت و یا استعاره از آن است، در معنی اصلی خود نیز به‌کار می‌رود. این دلالت دوگانه، دو تصویر حقیقی و مجازی می‌آفریند که گاهی انطباق و یکسان دانستن این دو تصویر در معنی بیت طنز می‌آفریند.

حافظ ار میل به ابروی تو دارد، شـــاید جای در گوشـــهٔ محراب کنند اهل کلام(همان: ۴۰۴)

«گوشهٔ محراب» در مصراع دوم دو دلالت حقیقی و استعاری دارد. یک دلالت عام و اصلی دارد و آن این‌که مدرسان کلام خدا، در گوشه‌ای از مسجد می‌نشینند و به درس و بحث می‌پردازند» (جلالیان، ۱۳۷۶: ج۱۶۳۷/۳) نیز ر.ک: (سودی، ۱۳۶۲: ج۱۷۸۳/۳). در این معنی، حافظ از اهل کلام یعنی «عالمان» و «اهل منبر و واعظان» است (ن.ک. استعلامی، ۱۳۸۳: ۲/ ۸۰۲). در دلالت استعاری، «گوشهٔ محراب»، جانشین «ابرو» با رابطهٔ شباهت است. در این‌صورت، معنی بیت خالی از طنز و تعریض نیست. طنز کلام از این جهت است که می‌گوید: گوشهٔ محراب اهل کلام هم همان ابروست؛ نه محراب مسجد! حافظ در مصراع نخست، اقرار می‌کند که به گوشهٔ ابروی معشوق تمایل دارد؛ سپس در مصراع دوم با ایجاد رابطهٔ جانشینی با گوشهٔ محراب تمایل خود را به ابروی یار با تمایل اهل کلام به گوشهٔ محراب، یکی می‌گرداند. وی با عمومیت بخشیدن به ادعای خود، حتی کسانی (عالمان دینی) را که در عرف عام برخلاف او می‌اندیشند، مشمول ادعای خود می‌کند. جلیلیان معنی دیگری از این بیت به دست داده‌است. او معتقد است که حافظ در این بیت خود را از اهل کلام جدا کرده‌است. حافظ عاشق است بنابراین میلی به محراب اهل کلام ندارد و محراب ابروی معشوق را برگزیده‌است (جلیلیان، ۱۳۹۳: ۵۰-۵۱). از نظر ما این بیت بیش از بیان استثنا، اهل کلام را هم با حافظ همراه می‌کند و آن‌ها را هم مشتاق کمان ابروی معشوق و بحث و عبادت در گوشهٔ آن محراب می‌داند.

۲-۳-۲-تغییر در حوزهٔ کاربرد اصطلاحات

بسیاری از اصطلاحات زبان، به دلیل به کار رفتن در حوزه‌های معنایی شرعی و عرفانی، از جایگاه

عادی خود فراتر رفته و معنایی نمادین و عالی یافته‌اند. حافظ با جانشین‌کردن این مفاهیم با معانی ابتدایی‌شان، آن‌ها را از آن جایگاه عالی فروکشیده و به جایگاه نخست خود برمی‌گرداند. یکسان شدن مفاهیم عالی و عادی در معنی بیت طنز می‌آفریند.

وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم عمری که بی‌حضور صراحیّ و جام رفت

(حافظ، همان: ۲۵۱)

کنار هم آمدن واژگانی چون «وقت عزیز»، «قضاکنیم» و «حضور»، قضا شدن وقت عزیز نماز را به ذهن متبادر می‌کند. اما حافظ در مصراع دوم، «عمر» را جایگزین «وقت عزیز» می‌کند، هیچ تضادی بین این دو واژه نیست، اما وقت عزیز که در دیدگاه عام، نماز اول وقت است، در نظر او عمری است که در آن باید شادخواری و می‌گساری برپاکرد! این وقت عزیز دیگر نه وقت عبادت، بلکه زمانی برای انجام خلاف شرع است!

آن روز بر دلم در معنی گشوده‌شد کز ساکنان در گه پیر مغان شدم (همان:۴۱۲)

بسیاری از شارحان، چهره‌ای نمادین و هم‌پایهٔ پیر عرفانی، به «پیر مغان» بخشیده‌اند. مرتضوی می‌نویسد: «حافظ پیری جز پیر مغان نداشته و مرتبهٔ پیرمغان بسیار والاتر از پیران تصوف و عرفان خانقاهی و سنتی است» (مرتضوی، ۱۳۸۸: ج۶۶۱/۲). استعلامی در شرح این بیت می‌نویسد: «حافظ به پیر مغان، مرشد رندان و پیر عاشقان تکیه دارد، آن نمونهٔ والای انسان که چون اسطوره‌ای در زندگی روحانی حافظ حضور دارد» (استعلامی، ۱۳۸۳: ج۸۲۷/۲). از نظر شارحان محترم، حافظ سالکی است که آن حقیقت ناب عرفانی (معنی) را به جای این‌که از پیر خانقاه طلب کند از پیر مغان می‌جوید. توجه به این نکته بی‌فایده نیست که حافظ بیش از آن‌که بخواهد چهره و توتمی تازه بسازد، به فکر شکستن تابوهای شرعی و عرفانی است. شاید حافظ؛ خیام‌گونه حقیقت و معنی آفرینش را چیزی جز خوش‌باشی و مستی از می ناب نمی‌داند. شاید «معنی»، نه آن حقیقت ناب عرفانی، بلکه زمینی است و حقیقتی که می‌خواران و شاید حافظ به دنبال آنند و از پیرمغان می‌جویند، چیزی جز شادخواری و مستی از می ناب نباشد! و «گشوده شدن در معنی»، تعبیری طنزآمیز از «گشوده شدن درگاه پیرمغان» به روی حافظ باشد؛ که در مستی را به روی او می‌گشاید!

چه جای صحبت نامحرم است مجلس انس سر پیاله بپوشان که خرقه‌پوش آمد (حافظ، همان: ۳۱۲)

«نامحرم»، از اصطلاحات صوفیانه است و به کسانی اطلاق می‌شود که از مجلس انس عارفان و

درک حقیقت محرومند. در این بیت، خواجه؛ «خرقه‌پوش» را جانشین این اصطلاح کرده و خود صوفیان را نامحرم دانسته و تناقض‌گونه‌ای توأم با طنز آفریده‌است. کمی دقت در روابط واژگان، ما را از این معنی نیز منصرف می‌کند. مجلس انسی که خواجه به آن اشاره دارد «مجلس انس» عارفان نیست، بلکه مجلس باده‌گساری است؛ از این‌روست که خواجه سر پیاله را از خرقه‌پوش متعصب که از این‌گونه مجالس نامحرم است، می‌پوشاند. اینجاست که طنز دیگری شکل می‌گیرد. حافظ؛ نه تنها مدعیان دروغین (صوفیان)، که حتی اصطلاحات نمادین آن‌ها (مجلس انس) را با برگرداندن به معنی عادی و گاه دانی (مجلس شراب)، به تمسخر می‌گیرد.

تسبیح و خرقه لذّت مستی نبخشدت همّت در این عمل طلب از می‌فروش کن (همان: ۴۸۶)

جایگزینی دو مفهوم «عمل» و «مستی» در این بیت طنز آفریده‌است. «عمل» در معنی «کار» دلالت عام دارد که مستی (کارِ آب) را هم شامل می‌شود! اما در کنار واژگان تسبیح، خرقه، همت، طلب و مستی (در معنی عرفانی)، معنای اصطلاحی و نمادین یافته‌است و معنی «عمل شرعی» را به ذهن تداعی می‌کند. جایگزینی عمل با «مستی»، به این مفهوم نیز معنای اصطلاحی عرفانی می‌بخشد. اما خواجه در ادامه از «می‌فروش» طلب همت می‌کند! یکباره اساس این معانی برهم می‌ریزد، مستی؛ معنی عادی خود را باز می‌یابد و مستی از می انگوری می‌شود! و عمل را هم تا حد یک عمل عام و عادی فرومی‌کشد! حافظ می‌گوید: لذتی را که می‌خواری به تو می‌بخشد هرگز اعمال شرعی به تو عطا نمی‌کند! مستی عرفانی را با مستی می‌خواری مقایسه می‌کند و دومی را بر اولی ترجیح می‌دهد! و از می‌فروش مدد می‌جوید. البته باز هم می‌توان به دیدگاه نمادین دیگر محققان پایبند بود و «می فروش» را هم تا حد یک عارف کامل بالا برد و بیت را تنها از جهت نمادین و عرفانی معنی کرد.

گر چه دوریم به یاد تو قدح می‌گیریم بعد منزل نبود در سفر روحانی (حافظ، همان: ۵۲۷)

«سفر روحانی»، از اصطلاحات عارفان است و به طی طریق روح، جدای از تن، در عوالم آفرینش اشاره دارد. اما خواجه با جانشین کردن این واژه به‌جای معنی «به یاد کسی بودن در مواقع دوری»، آن هم در لحظه‌های مستی، این مفهوم را از جایگاه والای عرفانی خود تا حد یادی عاشقانه در لحظه‌های دوری و در حال مستی فرومی‌کشد. خواجه ادعا می‌کند که یادکردن از معشوق، فاصلهٔ

زمانی و مکانی را برمی‌دارد و روح عاشق را به معشوق می‌رساند. این جانشینی از جهتی معنای تازه و از جهتی دیگر طنز آفریده‌است.

۲-۳-۳-تحقیر مفاهیم شرعی

حافظ مفاهیم والای شرعی را با مفاهیم پست و یا صفات منفی جایگزین می‌کند. با این روش هم از بار معنوی این واژگان می‌کاهد و هم اندیشه‌ای برخلاف نظر متشرعان می‌پرورد.

فردا شـــراب کوثر و حور از برای ماســـت و امروز نیز ســـاقی مه‌روی و جام می (همان: ۴۹۱)

«شراب کوثر» و «حور» از وعده‌های خداوند به نیکوکاران در بهشت است. حافظ گونه‌ای جانشینی میان این مفاهیم و «می» و «ساقی» ایجاد کرده‌است و بااستفاده از قید «نیز»، گویی می‌خواهد بگوید: این مواعید امروز هم برای ماست! منتها به‌جای تکرار وعده‌های قرآنی، معادل‌های زمینی را جایگزین می‌کند و مساوی و هم شأن آن‌ها قرارمی‌دهد و می‌گوید: ساقی و می، همان شراب و حور موعود هستند! (که زاهد نادان ما را از آن‌ها برحذر می‌دارد!)

بهار و گل طرب‌انگیز گشـــت و توبه‌شـــکن به شـــادی رخ گل، بیخ غم ز دل برکن (همان: ۴۶۰)

مصراع دوم کنایه از می‌خواری است؛ چرا که مستی، غم را از دل دور می‌کند. چیزی که در این‌جا طنز آفریده، رابطهٔ پنهان «غم» و «توبه» است. توبه که از اعمال ستودهٔ دینی است، در نظر حافظ سبب غم و اندوه است. حافظ می‌خواهد بیخ توبه را با شراب‌خواری از دل برکند!

به خ لدم د عوت ای زا هد م فر ما که این ســیب زنخ زان بوســتان به (همان: ۴۸۳)

خواجه با جانشین کردن «بوستان» به‌جای «خلد»، خلد را که وعدهٔ خدا به نیکوکاران است، تا حد تصویری عادی از یک باغ زمینی فروکشیده و سیب زنخدان را بر میوه‌های آن باغ برتری داده‌است. (زاهد که ذوق چشیدن این میوه را ندارد، قطعاً در بهشت هم بی‌نصیب است!)

ما را ز منع ع قل مترســـان و می ب یار کان شحنه در ولایت ما هیچ‌کاره نیست (همان: ۲۴۴)

خواجه عقل شرعی را که در انجام امور دینی، متعصب و سخت‌گیر است، با جانشین‌کردن شحنه به‌جای آن، با طنز و تمسخر توصیف می‌کند.

۲-۳-۴-جایگزین کردن نمادهای زیبایی با نمادهای زشتی

گاهی حافظ در سنت‌های شعری، نمادهای زشتی را جانشین نمادهای زیبایی می‌کند، این ناهمگونی و تضاد، موجب طنز در معنی بیت می‌گردد.

دی گلهٔ ز طرّه‌اش کردم و از سر فسوس گفت که این سیاه کج گوش به من نمی‌کند (همان: ۳۲۳)

«طرّه»، از نمادهای زیبایی معشوق است. خواجه «سیاه کج» را که به‌طور عام کنایه از بردگان سیاهِ زشت‌رو و حرف‌ناشنوست، جانشین طرّه کرده‌است. خواجه با این جانشینی، از زبان معشوق زشتی و زیبایی را به هم آمیخته و این عنصر دست‌نیافتنی و زیبای معشوق را ، تا حد یک تصویر زشت پایین آورده و در معنی بیت، طنز آفریده‌است.

گر ز دست زلف مشکینت خطایی رفت، رفت ور ز هندوی شما بر ما جفایی رفت رفت (همان: ۲۵۰)

در سنت شعر فارسی، هندو بردهٔ سیاه هندی و نماد زشتی و غارتگری است. این نماد زشتی، جانشین «زلف» گشته؛ که از عناصر زیبایی معشوق‌است! گویی زلف، هندوی خدمتکار معشوق است و بر حافظ ظلم روا داشته‌است. این تصویر متناقض موجب طنز گشته‌است.

۲-۳-۵-فروکشیدن چهره‌های نمادین شرع و تصوف

صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبه می‌خورد پاردمش دراز باد آن حیوان خوش علف (همان: ۳۹۴)

توصیف منفی صوفی در این بیت به هزل انجامیده‌است.

زاهد پشیمان را ذوق باده خواهد کشت عاقلا مکن کاری که آورد پشیمانی (همان: ۵۲۷)

در این بیت نیز «عاقل»، کنایه‌ای طنزآمیز از زاهد است که بر مبنای علاقهٔ تضاد یا به صورت استعارهٔ تهکّیمه، برعکس آن، منظور حافظ است.

۲-۳-۶-جانشین کردن مفاهیم متضاد و آفریدن تناقض

جانشین کردن مفاهیم متضاد، موجب یکسانی آن دو مفهوم در معنی می‌شود. یکسان دانستن دو امر متضاد نوعی تناقض عقلی ایجاد می‌کند. این تناقض معنای تازه‌ای به بیت می‌افزاید که یا طنزآمیز

است و یا نمادین و فاخر. طرفین جانشینی همچون دو کفهٔ ترازو هستند که برای رسیدن به تعادل، یکی از طرفین باید از جایگاه قبلی خود عدول کند؛ یا مفهوم پست، معنای عالی می‌یابد و نمادین می‌شود و یا معنی عالی، ارزش معنوی خود را از دست می‌دهد و طنزآمیز می‌شود.

فاضلی و پژهان معتقدند که حافظ در رابطه با این تقابل‌های دوگانه رویکردی ساختارشکنانه دارد. این ساختارشکنی حافظ به سه صورت شکل گرفته است: «از میان برداشتن وجههٔ غالب یکی از طرفین، یا با نفی هر دو سوی تقابل یعنی «نه این و نه آن» و گاه به شیوهٔ «هم این و هم آن» صورت می‌گیرد. در هر سه شکل رابطه، ساختار تقابلی دو طرف بنا به دلایل وجودشناختی و روان‌شناختی از بین برداشته یا کم‌رنگ می‌شود (فاضلی و پژهان، ۱۳۹۳: ۲۳۱).

در بعضی ابیات، مرز میان کلام فاخر و طنز مشخص نیست و بسته به نوع نگاه مخاطب، هر یک از این دو معنی از رابطهٔ جانشینی مفاهیم دریافت می‌شود. شاید همین امر سبب شده که بعضی نمونه‌های طنز را که شفیعی کدکنی از تناقض مثال زده، خرمشاهی تأویل عرفانی کند و بدین وسیله نظر ایشان را نقض کند. (نک: خرمشاهی، ۱۳۸۴، بخش اول: ۸۸) یعنی؛ یکی نگاهی طنزگونه به تناقض ابیات داشته و دیگری نگاهی عرفانی. خواجه با جانشین کردن معانی متضاد از حوزه‌های مختلف معنایی، چون عقل و عرف و شرع و شعر تناقض می‌آفریند.

به صدر مصطبه بنشین و ساغر می نوش که این قدر ز جهان کسب مال و جاهت بس
(حافظ، همان: ۳۷۵)

در عرف عام، مصطبه‌نشینی و می‌خواری، کار شراب‌خواران و گدایان؛ و اساساً نقطهٔ مقابل جاه و مال است. چنان‌که مشهور است، حافظ به بعضی مفاهیم میخانه‌ای مانند پیرمغان، مغبچه و... جنبهٔ نمادین و سمبلیک بخشیده‌است. قطعاً جانشین‌کردن این معانی با مفاهیم شرعی و عرفانی در ایجاد این معانی سمبلیک، مؤثر است. اما نکته این است، که جانشینی واژگان، همچون دو کفهٔ ترازوست، زمانی دو مفهوم به برابری می‌رسند که یکی از مفاهیم از جایگاه نخست خود عدول کند و هم‌سطح دیگری شود، یا معنی عالی بار معنوی خود را از دست دهد و یا معنی پست، عالی و نمادین شود. از نظر ما هرچند معنای سمبلیک «مصطبه‌نشینی و می‌خواری» پذیرفتنی است؛ اما معنی طنز نیز بی‌راه به نظر نمی‌رسد. از منظر نمادین، خواجه می‌خواری و نشستن بر سکوی میخانه را مال و جاه می‌داند؛ یعنی ثروت او «می» است و مقامش «مصطبه نشینی»! اما دیدن تصویر گدایان بر سکوی میخانه و دادن عنوان صاحب جاه و مال به آن‌ها خالی از طنز نیست.

عاشق و رندم و می‌خواره به آواز بلند وین همه منصب از آن حور پری‌وش دارم (همان: ۴۱۵)

شاید عاشقی و رندی و می‌خواری در نظر حافظ برخلاف عوام نه نشان گدایی، بلکه منصب و مقام باشد؛ اما شاید هم به طنز می‌گوید که آن حور پری‌وش وی را به رندی و هرزه‌گردی و عاشقی دچار کرده‌است! رابطهٔ جانشینی مفاهیم «عاشق و رند و می‌خواره» با «منصب» موجب برابری این دو مفهوم گشته‌است. در این رابطه یا مفاهیم پست تا حد یک معنای نمادین بالا می‌روند و یا مفهوم «منصب» در جهت عکس فروکشیده‌می‌شود! یعنی؛ عشق و رندی اساساً منصب نیست و نسبت دادن عنوان «منصب» به رندان جز برای ایجاد طنز و اغراق در بیان تفاوت‌ها نیست!

دلا م باش چ ـ ین هرزه گرد و هر جا یی که هیچ‌کار ز پیشـــت بدین هنر نرود (همان: ۳۴۵)

جانشینی «هنر» با «هرزه‌گردی و هرجایی بودن»، از یک جهت، «هرزه‌گردی» را بالا می‌برد و از جهت دیگر هنر را چونان استعاره‌ای تهکمیه، فرومی‌کشد. از یک طرف معنای نمادین می‌سازد و به تبیین اندیشه‌ای تازه و متفاوت می‌پردازد و از طرفی با فروکشیدن معنای عالی، بر اختلاف معانی و ایجاد طنز تأکید دارد. معنی مورد نظر خواجه می‌تواند این باشد که هرزه‌گردی و هرجایی بودن اساساً هنر نیست!

اگـر گـفـتـم دعـای مـی فـروشـــان چه باشـــد حقّ نعمت می گذارم (همان: ۴۱۳)

«نعمت» مفهوم عامی است که مدلول‌های متعدد دارد. اما در اینجا به «می‌فروشان» ارجاع دارد. آنچه در این‌جا سبب طنز شده، این است که در عرف عام و شرع، معنای عام نعمت، شامل چیزهای حرام نمی‌شود! ولی عقلاً تناقضی در کار نیست! چیزهایی که در شرع حرام است؛ هم نعمت خداست و شکر نعمت واجب!

شـــرممان باد ز پشـــمینهٔ آلودهٔ خویش گر بدین فضـــل و هنر نام کرامات بریم (همان: ۴۵۱)

پشمینه؛ لباس صوفیان است که طبیعتاً باید از گناه و شراب منزّه باشد. پشمینهٔ آلوده می‌تواند جامهٔ آلوده به گناه ریاکاران باشد و فضل و هنر کنایه‌ای طنزآلود از آن است. حافظ به طنز می‌گوید: پشمینهٔ صوفیان، نشان و نماد فضل و هنری است که در حقیقت فضل و هنر نیست! و خطاب به خود و در واقع، خطاب به ریاکاران می‌گوید: از ذات آلودهٔ خود شرم کنید و در حالی‌که آلوده به گناه هستید دم از کرامات نزنید!

البته پشمینهٔ آلوده می‌تواند پشمینهٔ آلوده به شراب حافظ و یا رندان باشد که در ابیات قبل در این غزل، به آن اشاره شده و کل غزل در بیان برتری عالم عشق و رندی بر عالم زهد و تصوف است. در این صورت، سمبل دیگری آفریده می‌شود و آن این‌که پشمینهٔ شراب‌آلود رندان، نشان فضل و هنر و بسیار محترم است و با وجود این نماد فضل و دانش، دم از کرامات دیگر زدن جایز نیست! خواجه بعد از بالابردن دلق رندان و بخشیدن معنای نمادین به آن، تعریضی به مدعیان دروغین دارد و اظهار کرامت کردن آن‌ها را مایهٔ شرمساری می‌داند. بیت زیر نیز مؤید همین معنی است:

با خرابات نشینان ز کرامات ملاف هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد (همان: ۲۷۸)

۲-۳-۷-استفادهٔ هنری از ضمایر برای ایجاد طنز

در بعضی ابیات، ضمایر به‌گونه‌ای به کار می‌روند که حداقل دو مرجع دارند. یکی از مرجع‌ها خارج از بیت و مرجع دیگر در همان بیت است. تعدد مرجع، نوعی ابهام هنری طنزآمیز در معنی بیت ایجاد می‌کند.

دی وعده داد وصلم و در سر شراب داشت امروز تا چه گوید و بازش چه در سر است (همان: ۲۲۱)

ضمیر «چه» در این بیت، علاوه‌بر بیان ابهام، اشارهٔ پنهانی به «وعدهٔ وصل دادن» و «در سر شراب داشتن» دارد. گویی حافظ می‌گوید: معشوق باز هم در حالی وعدهٔ وصل می‌دهد که در سر شراب دارد! با این شیوه، حافظ، ابهام و وضوح را به هم می‌آمیزد. یعنی با جانشین کردن ضمیر مبهم «چه» به جای دو مفهومی که قبلاً به آن اشاره کرده، چیزی را پنهان می‌کند که آشکار است.

برو به کار خود ای واعظ این چه فریاد است مرا فتاد دل از ره تو را چه افتاد است (همان: ۲۱۸)

در این بیت، ضمیر «چه» نوعی ابهام توأم با اشاره ایجاد کرده‌است. ظاهراً از زاهد می‌پرسد که چه اتفاقی برای تو افتاده که فریاد می‌کشی؟ اما زیرکانه ضمیر «چه» را جانشین «دل» کرده و به آن اشاره دارد. گویی از داد و فغان زاهد متحیر است و زیرکانه به او می‌گوید دل من از راه افتاده و بی‌قرار شده‌است؛ از تو چه افتاده که فریاد می‌کنی؟! آیا دل تو هم از راه افتاده؟! (ولی تو دلی نداشتی که از راه بیفتد، پس چرا فریاد می‌کنی؟!) خواجه با طنز و اغراق، زاهد را از ضجه‌های عاشقانه بسیار دور می‌داند!

ساقی به بی‌نیازی رندان که می بده تا بشنوی ز صوت مغنّی هو الغنی (همان: ۵۳۳)

هوالغنی از آیهٔ ۱۵ سوره فاطر است: انتم الفقراءُ الی الله و الله هو الغنیُّ الحمید. استعلامی در شرح این بیت می‌گوید: «حافظ ساقی را به مناعت طبع رندان و صاحب‌دلان سوگند می‌دهد که به ما می بده. مناعت طبع رندان و صاحب‌دلان به بی‌نیازی مطلق محبوب ازل و ابد تکیه دارد؛ و هنگامی که مغنّی همان مطرب، در بزم رندان می‌نوازد و می‌خواند، از استغنای حق می‌گوید (استعلامی، ۱۳۸۳: ج۱۲۰۹/۲). هروی در شرح این بیت می‌گوید: «توان گفت که «هوالغنی» را که وصف خداست، با مقام استغناء رندان مقایسه کرده، به ساقی می‌گوید می بده تا مغنّی بی‌پروا شود و از آواز او این معنی را بشنوی که رندی که به مقام استغنا رسیده، غنی است. پس «هو» کنایه از همان رند عارف است که در مصراع اول به بی‌نیازی یا غنی بودن او سوگند یاد کرد (هروی، ۱۳۸۶: ج۱۹۶۸/۳). تمام ابیات پیشین این غزل، به توصیف می‌خواری و عشق‌بازی با ساقی پرداخته‌است. این‌که تنها این بیت تفسیر عرفانی شود، متفاوت با کل فضای غزل است. اما اگر این بیت را به همان فضای میخانه ببریم، و «هوالغنی» را نه یک اصطلاح قرآنی، که یک اصطلاح عادی بدانیم، به‌جای یک معنای نمادین و عرفانی، معنایی آمیخته به طنز درمی‌یابیم. حافظ در مصراع اوّل، ساقی را به بی‌نیازی رندان قسم می‌دهد که به او «می» بدهد. جملهٔ دوم با حرف ربط «تا» به این جمله اضافه شده‌است. «تا» در این جمله فاصله زمانی را می‌رساند و معنای «تا این‌که» می‌دهد. به‌این‌ترتیب جملهٔ دوم وابستهٔ جملهٔ نخست است و مرجع ضمایر آن را باید در جملهٔ نخست جست. اولین مرجعی که می‌توان برای هو قائل شد، خود حافظ است که می‌گوید: ساقی تو را به بی‌نیازی رندان قسم می‌دهم که به من «می» بده، آنقدر که مغنی آواز برآورد که حافظ بی‌نیاز (از می) شده‌است. خواجه زیرکانه با ارجاع ضمیر «هو» به خود، این اصطلاح قرآنی را از حالت نمادین آن خارج کرده و به یک اصطلاح عادی تبدیل کرده‌است. این امر سبب طنز در معنای بیت گشته‌است.

۲-۳-۸-ایجاد طنز با استفاده از ایهام واژگان

گاهی بدل (واژهٔ جانشین شده) ایهام دارد و در یکی از معانی خود، بار طنز به معنای بیت می‌افزاید.

مگر به روی دلآرای یار ما ور نی به هیچ وجه دگر کار برنمی‌آید (۴/۲۳۷)

وجه به دو معنی رخسار و طریق به کار رفته و در معنی رخسار طنز گونه‌ای آفریده‌است. حافظ علاوه‌بر معنای معهود، می‌گوید: تنها روی زیبای معشوق کار عاشقی ما را برمی‌آورد، وگرنه هیچ رخسار زیبای دیگری توان این کار را ندارد! این‌که در برابر معشوق، زیبایی بت‌رویان دیگر را هم به یاد دارد و با آن مقایسه می‌کند، در این بیت، طنز آفریده‌است. یعنی در حقیقت علاوه‌بر این‌که معشوق را پیش رو دارد، رخسار دیگر دلبرکان را نیز از نظر می‌گذراند!

۳-نتیجه

حافظ، مفاهیم را از حوزه‌های مختلف معنایی جانشین یکدیگر می‌کند. جانشینی مفاهیم موجب یکسانی آن‌ها در معنی می‌شود. گاهی این مفاهیم، تفاوت‌های معنای آشکاری دارند. جانشین کردن این مفاهیم موجب برداشتن تفاوت‌ها و ادعای یکسانی آن‌ها می‌شود. ادعای یکسانی میان دو امر متضاد، نوعی خلاف عادت است که معنای متناقض و گاه آمیخته با طنز می‌سازد. این طنز، موضوعاتی چون شرع، عرفان و معانی عاشقانه را در برمی‌گیرد؛ البته چون تمام شیوه‌های طنز در این مقاله مطرح نبوده، نمی‌توان طنز حافظ را تنها در این سه حوزه محدود کرد. بسیاری از اصطلاحات این حوزه‌ها، مفاهیم عادی زبان بوده‌اند که به خاطر کاربرد بیشتر در این حوزه‌ها، معنای ابتدایی خود را از دست داده و بار معنوی شرعی و عرفانی و یا عاشقانه یافته‌اند. حافظ این اصطلاحات را با معانی عادی آن‌ها مقابله می‌کند، معنای اصطلاحی آن‌ها را گرفته و به یک مفهوم عادی با معنای عام تبدیل می‌کند. در بسیاری از موارد این امر سبب طنز کلام وی می‌شود. از سویی دیگر، بعضی از چهره‌های شرعی و عرفی را با صفات و معانی پست جایگزین می‌کند و آن چهرهٔ در ظاهر مقدس را فرومی‌شکند. جالب این است که خواجه حتی معانی نمادین شعر عاشقانه (سنت‌های شعری) را برنمی‌تابد. عناصر زیبایی شعر سنتی را با نمادهای زشتی جایگزین می‌کند، این تضاد و عدم سنخیت تصاویر شعری، گاهی سبب فروکشیدن معشوق و نزدیک شدن شعر او به مکتب وقوع می‌گردد. از ویژگی‌های این نوع طنز، می‌توان ایهام، ایجاز و ابهام را برشمرد. ایهام از آن‌جا حاصل می‌شود که بدل علاوه‌بر اشاره به مبدل‌منه و ارجاع به آن، به علت استقلال دستوری دو مصراع از یکدیگر، به معنی اصلی و حقیقی خود نیز بیرون از رابطه جانشینی دلالت دارد. ایجاز از آن جهت است که در این روش، حذف رابطه‌ها و جانشینی واژگان، کلام را به استعاره نزدیک می‌کند. ابهام طنز نیز از این جهت است که روابط بلاغی طرفین جانشینی پنهان است و خواننده

باید با کنکاش ذهنی بدان پی ببرد و گاهی بدل به چندین مرجع (مبدل‌منه) اشاره دارد که موجب پنهان شدن و ابهام معنای طنز می‌شود.

۴-منابع

۱ -**قرآن مجید**، ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، قم: فاطمه‌الزهرا، ۱۳۸۶.

۲-ابن منظور، محمدبن مکرم، **لسان‌العرب**، بیروت: دارالاحیاء التراث العربی، ۱۹۹۶.

۳-اردلانی، شمس‌الحاجیه، «**جلوه‌های آیرونی در شعر حافظ**»، *پژوهشنامهٔ نقد ادبی* و بلاغت، بهار و تابستان، سال ۵، شمارهٔ۱، صص ۱۸۸-۱۷۱، ۱۳۹۵.

۴-استعلامی، محمد، **درس حافظ**، چاپ دوم، تهران: سخن، ۱۳۸۳.

۵-انوری، حسن، «**ساختار طنز ادبی و نمونه‌هایی از طنز در نظم و نثر فارسی**»، *فردوسی*، شمارهٔ ۵۲و ۵۳، صص ۲۰-۲۲، ۱۳۸۶.

۶-بهزادی اندوهجردی، حسین، **طنز و طنز پردازی در ایران**، چاپ اول، تهران: صدوق، ۱۳۷۸.

جلالیان، عبدالحسین، شرح جلالی بر حافظ، تهران: یزدان، ۱۳۷۹.

۷-چناری، عبدالامیر، «**طنز در شعر حافظ**»، ***شناخت***، بهار و تابستان ۱۳۸۴، شمارهٔ ۴۵و۴۶، صص۵۲-۳۹، ۱۳۸۴.

۸-حافظ، شمس‌الدین محمد، ***دیوان***، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، چاپ اول، تهران: سروش، ۱۳۹۱.

۹-حسنی جلیلیان، محمدرضا، «**هنر بیان رندانهٔ حافظ**»، پژوهش‌های ادب عرفانی گوهر گویا، سال هشتم، شمارهٔ دوم، پیاپی۲۷، پاییز و زمستان، صص۷۰-۴۹، ۱۳۹۳.

۱۰-خرمشاهی، بهاءالدین، «**تأملی انتقادی بر مقالهٔ استاد شفیعی کدکنی**» بخش اول، حافظ. شمارهٔ۲۱، صص ۸۹-۸۷، ۱۳۸۴.

۱۱-_____، بخش دوم، ***حافظ***، شمارهٔ۲۲، صص ۷۴-۷۲، ۱۳۸۴.

۱۲-_____ ، بخش سوم، ***حافظ***، شمارهٔ ۲۳، صص۷۴-۷۳، ۱۳۸۴.

۱۳- دهخدا، علی اکبر، ***لغت‌نامه***، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

۱۴–سودی بوسنوی، محمد، **شرح سودی بر حافظ**، ترجمهٔ عصمت ستارزاده، چاپ اول، ارومیه: انزلی، ۱۳۶۲.

۱۵–شفیعی کدکنی، محمدرضا، «**طنز حافظ**»، حافظ، شمارهٔ ۱۹، صص ۴۲–۳۹، ۱۳۸۴.

۱۶–فاضلی، فیروز؛ پژهان، هدی، «**فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ**»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲۳، صص ۲۴۴–۲۲۷، ۱۳۹۳.

۱۷–فتوحی، محمود، **بلاغت تصویر**، چاپ دوم، تهران: سخن، ۱۳۸۵.

۱۸–مرتضوی، منوچهر، **مکتب حافظ**، چاپ پنجم، تهران: توس، ۱۳۸۸.

۱۹–هروی، حسینعلی، **شرح غزل‌های حافظ**، به کوشش زهرا شادمان، چاپ هفتم، تهران: فرهنگ نشر نو، ۱۳۸۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی