

مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز  
سال سوم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۰، پیاپی ۷  
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

## سنجش خاقانی و حافظ در رفتارهای هنری

دکتر محمدرضا اکرمی\*      ابراهیم محبّی\*\*  
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

### چکیده

شیوه‌ی تفکر هنرمند و نوع نگرش او به جهان هستی، بسته به این‌که تا چه اندازه بتواند دربردارنده‌ی دیدگاهی باشد که ضمن خلق جهانی نو، شمولیت بیش‌تری نسبت به مسایل اساسی زندگی بشر داشته باشد، ضامن بقای اثر او خواهد بود. در این مقاله، سعی بر این است که با مقایسه‌ی طرز کاربرد و استخدام چند واژه که حافظ و خاقانی به تکرار، در اشعار خود به کار برده‌اند و هم‌چنین نوع رفتار هنری آن‌ها با مظاهر طبیعت در جایگاه یکی از مهم‌ترین عوامل زیبایی، چگونگی نگرش آن‌ها به هستی و هنر، واکاوی شود تا از این طریق بتوان پاسخی برای این سؤال یافت که: دلیل استقبال از شعر حافظ و مهجور ماندن شعر خاقانی چه عواملی بوده است؟

واژه‌های کلیدی: ۱. زیبایی اندیشه ۲. جهان‌نگری ۳. طبیعت‌گرایی ۴. حافظ ۵. خاقانی

### ۱. مقدمه

خاقانی و حافظ را خداوندان قصیده و غزل خوانده‌اند و بی‌شک تأثیرپذیری حافظ از خاقانی غیرقابل انکار است. علی دشتی در کتاب *خاقانی شاعری دیرآشنا*، فصلی را به

---

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی mrakrami@yahoo.com

\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی ebrahimpag@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۱/۹

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۴

مقایسه‌ی حافظ و خاقانی اختصاص داده و می‌نویسد: «خصوصیتی که در گفته‌های آنان مشهود است این‌که هر دو، صنایع شعری و تناسب لفظی را به حد وسواس مراعات می‌کنند و هر دو معانی و تخیلاتی در ذهن دارند که الفاظ را برای بیان آن به کار می‌برند؛ نهایت در حافظ این خصوصیت مسلم‌تر است و در خاقانی آثار تکلف بیش‌تر مشهود می‌گردد؛ کلمات در حافظ با دقت بیش‌تری انتخاب شده و در تلفیق جمله پختگی و انسجامی دارد که آن را مترنم و نرم می‌کند و شیوه‌ی بیان خاقانی غالباً پیچیده و گاهی نیز از دایره‌ی انس و الفت ذهن خارج می‌شود.» (دشتی، ۱۳۶۴: ۱۱۴)

دشتی سپس نمونه‌هایی را از شعر خاقانی و حافظ، شاهد آورده است که از نظر قالب، وزن، واژگان، ردیف، تعبیرات و تشبیهات با هم هم‌سانی‌های فراوانی دارند. اما اگر تمام توجه خود را تنها به هم‌سانی‌هایی که در قالب‌ها، اوزان، واژگان، ترکیب‌ها و صنایع لفظی و معنوی مشترک در دیوان حافظ و خاقانی است، معطوف کنیم، بدون تردید از تفاوت‌هایی که منجر به ماندگاری یک اثر و مهجور ماندن اثر دیگر می‌شود، غافل خواهیم شد. این‌که راز ماندگاری و اقبال عام یافتن یک اثر چیست، مسأله‌ای است که شاید طرح آن بسیار ساده باشد؛ اما بحث درباره‌ی آن بسیار پیچیده و فراتر از یک مقاله‌ی چند صفحه‌ای است؛ چرا که برای چنین مقایسه‌ای، از همان ابتدا با مشکلاتی مواجه خواهیم شد؛ از جمله این‌که خاقانی شاعری قصیده‌سراست و شهرت او نیز بیش‌تر به دلیل قصاید فنی است که قاعدتاً نمی‌توان توقع داشت مورد استقبال عام قرارگیرد. از سویی، اقبال عمومی به قالب غزل و تقدم و تأخر زمانی قرن شش و قرن هشت، از نظر مقتضیات زمانه و تحولات سیاسی-اجتماعی و تأثیر آن را در آثار ادبی را نمی‌توان از نظر دور داشت؛ زیرا می‌دانیم که در قرن هفتم غزل عاشقانه‌ی فارسی مراحل تکامل خود را طی می‌کند و به همین دلیل در قرون بعد، ذوق عمومی جامعه به قالب غزل و شعر عارفانه-عاشقانه بیش از زمانه‌ی خاقانی است. از سوی دیگر حافظ در قرن هشتم تمام تجربیات شاعران پیش از خود را در کارنامه دارد. اما آنچه ما را از چنین مقایسه‌ای ناگزیر می‌کند این است که اولاً، تجدید مطلع‌های قصاید خاقانی، سرشار از مایه‌های تغزلی و عاشقانه است و غزل‌های خاقانی نیز در بسیاری از موارد، سرمشق شاعران دوره‌های پس از او بوده است، ثانیاً، خاقانی شاعری است که اگر بخواهیم تنوع بلاغی آثار او را از نظر آماری با دیوان حافظ مقایسه کنیم، خواهیم

## سنجش خاقانی و حافظ در رفتارهای هنری \_\_\_\_\_ ۳۱

دید که دایره‌ی واژگانی و حوزه‌ی خیال شعر او چندین برابر شعر حافظ است، در نتیجه این سؤال مطرح می‌شود که: دلیل مهجور ماندن شعر او چه عواملی بوده است؟ دشواری‌های دیوان خاقانی؟ طرز غریب و بدیع سخن او؟ و آیا غریب و بدیع بودن در مورد طرز سخن حافظ مصداق ندارد؟ پس رمز و راز ساری و جاری شدن شعر حافظ در اذهان و دلفریبی شعر او چیست؟ سوای هماهنگی‌ها و زیبایی‌های صوری و لفظی چه چیزی باعث این همه استقبال از شعر حافظ شده است؟

هرچند این مقاله نه مجال پاسخ دادن تمام و کمال به چنین پرسش‌هایی دارد و نه مدعی است پاسخ‌ها بدون ایراد و نقص خواهد بود، اما سعی بر این است که با طرح مباحثی که شاید کم‌تر به آن‌ها توجه شده است، موضوع واکاوی شود.

در این مقاله از منظر گونه‌ای زیباشناسی به این موضوع خواهیم پرداخت؛ اما با توجه به مجال بسیار اندکی که برای پرداختن به چنین موضوعی داریم و برای درنیفتادن به دام تعاریف، سعی می‌شود به موجزترین صورت، دو معیار زیباشناسی را مطرح کنیم و سپس به بحث اصلی بپردازیم.

### ۲. بحث و بررسی

#### ۱.۲. زیباشناسی

«تاریخ زیباشناسی، تاریخی است که به دلیل تنوع زیاد این مفهوم، تصور و تحصل یک جهت روشن و صریح و ارزیابی منطقی در آن دشوار می‌نماید؛ از این رو، بررسی منظم و سیستماتیک این عنوان عملاً غیر ممکن است.» (اسپرتو و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۵)

از آن‌جا که طرح مباحث و معیارهای زیباشناسی از دیرباز هم در بین فلاسفه‌ی غرب و هم در بین نظریه‌پردازان مسلمان محل اختلاف نظرهای فراوان بوده است،<sup>۱</sup> از مجموع نظریه‌ها و بحث‌ها نتیجه‌ای منسجم که بتواند به صورت قطعی، معیارهای مشخص و غیرقابل تغییری ارائه دهد، به دست نمی‌آید؛ اما با توجه به این موضوع که آثار بزرگ هنری جهان حتی پس از ترجمه به زبان‌های دیگر نیز زیبایی و گیرایی خود را حفظ می‌کنند، می‌توان نتیجه گرفت که ماندگاری آثار هنری بیش از آن‌که حاصل توازن‌های لفظی باشد، حاصل زیبایی اندیشه و جهان‌نگری بدیع هنرمند است و از آن‌جا که زیبایی اصیل در بطن طبیعت نهفته است و هنر هیچ‌گاه بی‌ارتباط با طبیعت

نبوده است، موضوع را از منظر این دو معیار، یعنی زیبایی اندیشه و طبیعت‌گرایی، مورد بررسی قرار می‌دهیم.

## ۲. ۱. ۱. زیبایی اندیشه

منظور از زیبایی اندیشه، جست‌وجوی ارکان و عناصری است که ارتباط با نوع جهان‌بینی حافظ و خاقانی دارد؛ چرا که زیبایی اندیشه در پرتو نبوغی متجلی می‌شود که امکان خلق جهانی متفاوت و بدیع را در هنر فراهم می‌سازد؛ در نتیجه زیبایی‌های لفظی و صوری شعر بدون بهره داشتن از ژرفای اندیشه‌ای که قابلیت تکوین جهانی نو داشته باشد، ماندگار نخواهد بود. با توجه به این موضوع، اگر از خود پرسیم که: دلیل ماندگاری و اقبال عام یافتن بعضی از آثار شعر فارسی چیست؟ مثلاً آیا زیبایی داستان‌های شاهنامه و چگونگی بیان آن‌ها آن را ماندگار کرده است یا چیزی فراتر از داستان صرف، باعث ماندگاری آن شده است؟ و یا: راز ماندگار و جهانی شدن رباعیات خیام چیست؟ یا سئوالاتی از این دست، احتمالاً به این پاسخ خواهیم رسید که: مجموعه‌ای از عوامل، باعث ماندگاری اثر خواهد شد و جاودانگی آثار در گرو یک عامل خاص نیست، اما در عین حال، یکی از عوامل بسیار با اهمیت، زیبایی اندیشه است. همان‌طور که گفته شد، اندیشه‌ی زیبا، اندیشه‌ای است که در پرتو نبوغی شگرف به تعریف دوباره‌ی هستی دست می‌زند و به نظر می‌رسد یکی از تفاوت‌های بنیادین شعر حافظ با خاقانی، همین موضوع باشد.

اگر حاصل اندیشه‌ی زیبا را جهان‌نگری زیبا و متفاوت بدانیم، می‌توانیم با بررسی روش به کارگیری واژگان و تمرکز بر عناصری معدود، به مقایسه‌ای متفاوت دست بزنیم؛ برای مثال، بررسی این موضوع که: آیا استفاده از تلمیحات داستانی یا شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی، مثل داستان سلیمان، خضر، عیسی، آدم و ... در شعر حافظ و خاقانی، نقشی در دستگاه جهان‌نگری آن‌ها دارد یا صرفاً برای تزیین و آراستن شعر است؟ تا اندازه‌ی زیادی می‌تواند تفاوت نگرش دو شاعر را مشخص کند.

سنجش خاقانی و حافظ در رفتارهای هنری \_\_\_\_\_ ۳۳

### ۲. ۱. ۱. ۱. سلیمان در دیوان خاقانی

واژه‌ی «سلیمان» در دیوان خاقانی ۱۲۷ مرتبه تکرار شده است؛ اما صرفاً یک اشاره‌ی داستانی است که یا جنبه‌ی مبالغه در توصیف ممدوح دارد یا اشاره به معشوقی دارد که در صفتی به سلیمان تشبیه شده است:

بلقیس بانوان و سلیمان شه اخستان      کز عدل و دین، مبشر مهدی زمان اوست  
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۲۰)

این بیت از قصیده‌ای در مدح صفوه‌الدین بانوی شروانشاه انتخاب شده است و همان‌طور که می‌بینید، استفاده از نام سلیمان صرفاً برای تشبیه ممدوح در عدل و دین به سلیمان است که حالت مبالغه در حق ممدوح دارد.

شه که چوگان زند سلیمان‌وار      زین بر آن باد صرصر اندازد  
(همان، ۱۳۵)

در این بیت که از قصیده‌ای در مدح اتابک اعظم انتخاب شده است، ممدوح به سلیمان و اسبی که ممدوح بر آن سوار است، به باد صرصر تشبیه شده است؛ اما استفاده از نام سلیمان صرفاً برای تزئین کلام و مبالغه در توصیف ممدوح است و یادآوری تسلط سلیمان بر باد نیز جنبه‌ی اندیشگانی ندارد و فقط تأکیدی بر سرعت و چالاکی شاه در چوگان‌بازی است.

محمی‌الدین که سلیمان صفت است و خدمش

دیو و انس و ملک و جان به خراسان یابم

(همان، ۳۵۸)

در این بیت ممدوح سلیمان صفت خوانده شده است؛ هرچند اشاره‌ای هم به فرمان‌روایی سلیمان بر دیو و انس و ملک و جان شده است.

جهان حسن تو داری به زیر خاتم زلف      تو راست معجزه و نام تو سلیمان است

(همان، ۷۹۵)

در این بیت معشوق به سلیمان تشبیه شده است و اشاره‌ای هم به خاتم سلیمان شده است که جهان را به وسیله‌ی آن در تسلط داشت.

گاه نیز در اشعاری چندین اشاره به پیامبران می‌شود؛ اما این اشارات صرفاً اشاراتی داستانی است که مبین جهان‌بینی متفاوت و بدیعی نیست؛ برای مثال، در غزلی به مطلع

سر به عدم درنه و یاران طلب      بوی وفا خواهی از ایشان طلب  
(همان، ۷۷۸)

در ادامه، به سلیمان، خضر و یوسف اشاره شده است:

روی زمین خیل شیاطین گرفت      شمع بر افروز و سلیمان طلب  
(همان، ۷۷۸)

زهر سفر نوش کن اول چو خضر      پس برو و چشمه‌ی حیوان طلب  
(همان، ۷۷۹)

یوسف، دیدی که ز اخوه چه دید؟      پشت بر اخوت کن و اخوان طلب  
(همان، ۷۷۹)

این نوع اشارات به این دلیل که اولاً، فاقد دخل و تصرف هنری هستند و ثانیاً، نقشی در جهان‌بینی بدیعی ندارند، اشاراتی خام هستند که به جای آن‌که در ژرف‌ساخت اثر، هیجان و سیالیت هنری ایجاد کنند، به انجماد و صلبیت می‌انجامند و علی‌رغم تمام زیبایی‌هایی که در حوزه‌ی صور خیال، مضامین و گاه حتی ساختار شکنی از روایات در رابطه با داستان پیامبران در شعر خاقانی می‌بینیم، از ویژگی‌های رموزارانه بی‌بهره‌اند و در دیدگاهی نظام‌مند نسبت به هستی، نقش هنری خود را ایفا نمی‌کنند. در این رابطه، شواهد متعددی می‌توان ارائه داد؛ اما برای جلوگیری از اطناب، به ذکر شماره‌ی بیت و شماره‌ی صفحه، بسنده می‌شود (شماره‌ی بیت در سمت راست و شماره‌ی صفحه در سمت چپ، آمده است): (۱۷-۴۶)، (۳۷-۵۵)، (۲۴-۷۰)، (۲-۷۴)، (۸۹-۱۷۳)، (۴۹-۲۲۰)، (۳۹-۱۸۶)، (۳۰-۱۲۷)، (۲۵-۱۳۱)، (۲۷-۱۴۱)، (۲۷-۲۴۴)، (۲۸-۲۴۴)، (۱۷-۲۷۵)، (۱۴-۲۰۹)، (۱۷-۲۰۹)، (۴۷-۳۸۴)، (۶۴-۳۹۷)، (۸۸-۳۴۷)، (۴۹-۴۱۲)، (۳۲-۲۱۹)، (۱۵-۳۶۲)، (۸۲-۴۰۱)، (۸۳-۴۰۱)، (۵۰-۳۵۵)، (۸۹-۳۵۸)، (۲۳-۴۴۱)، (۶۴-۴۵۱)، (۱۹-۴۸۹)، (۴۸-۴۸۵)، (۵-۴۵۶)، (۴۴-۴۲۸)، (۹۰-۵۴۴)، (۱۳-۵۱۲)، (۱۹-۶۲۱)، (۱۲-۶۲۴)، (۴-۵۸۴)، (۷-۸۱۲)، (۱-۸۱۸)، (۲-۸۴۱)، (۵-۸۵۵)، (۴-۱۰۹۶)، (۴۸-۱۱۱۸)، (۵۹-۱۱۱۹)، (۳-۱۰۹۷)، (۲-۱۱۰۵)، (۳-۱۱۰۵)، (۶-۱۱۱۰)، (۱۵-۱۱۳۸)، (۲-۱۱۷۸)، (۷-۱۱۹۱)، (۷-۱۱۹۹)، (۸-۱۱۹۹)، (۹-۱۲۰۴)، (۱۱-۱۲۱۸)، (۱۷-۱۲۱۳)، (۷۲-۶۲۷)، (۲۸-۷۲۹)، (۷۴-۷۳۳)، (۹۴-۷۳۵)، (۱۱۷-۷۳۶)، (۹۸-۷۵۴)، (۵۷-۷۰۲)، (۴۶-۷۰۸).

## ۲. ۱. ۱. ۲. سلیمان در دیوان حافظ

بجز اشاره‌های غیرمستقیم، واژه‌ی «سلیمان» در شعر حافظ ۲۱ مرتبه تکرار شده است و رمز شادی، عشرت، بهار، گل، زیبایی، اقتدار و در عین حال، فروتنی است و در مقابل سلیمان، دیو، اهریمن، واعظ، شیخ و زاهد قرار دارند؛ به عبارت دیگر، واژگان در شعر حافظ، هم در پیکره‌ی غزل و هم در ترکیب عبارات، دارای خصلتی می‌شوند که از سویی با فضای غزل هم‌خوانی دارند و از سوی دیگر، جزئی از اجزای جهان‌نگری خاص حافظ هستند، نه عناصری پراکنده که تنها وحدت مضمونی داشته باشند یا صرفاً برای آراستن شعر وارد فضای غزل شده باشند. برای نمونه، در بیت

اسم اعظم بکند کار خود ای دل! خوش باش      که به تلبیس و حیل دیو سلیمان<sup>۲</sup> نشود  
(حافظ، ۱۳۸۴: ۱۶۴)

که از غزلی به مطلع

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود      تا ریا ورزد و سالوس، مسلمان نشود  
(همان، ۱۶۴)

انتخاب شده است. نوع کاربرد داستان سلیمان در پیکره‌ی این غزل، به سلیمان بُعدی سیاسی - اجتماعی می‌دهد؛ به گونه‌ای که انگار بهره‌گیری از داستان سلیمان در راستای نقد جامعه و واعظ ریاکار بوده است. از سوی دیگر، از آن‌جا که «جمشید را همان سلیمان نبی دانسته‌اند.» (صفا، ۱۳۷۹: ۴۴۷) در آمیختگی داستان سلیمان با جمشید، باعث می‌شود که حافظ با استفاده از پیوند اساطیر ایرانی با اسطوره‌های سامی و درآمیختن تخت جمشید با مُلک سلیمان و در نهایت، یکی کردن سلیمان با پادشاه زمان خود، رندانه واعظ را دیو بخواند. اما همه‌ی سخن به همین جا ختم نمی‌شود؛ سلیمان در شعر حافظ شخصیتی متناقض‌نما دارد؛ او پیامبر، پادشاه و در عین حال، عاشق است؛ از سویی با طبیعت ارتباطی ژرف دارد و از سویی دیگر، سوار بر باد (هیچ) است و هر چند پیامبر و پادشاه است، مورد انتقاد مور هم قرار می‌گیرد. نتیجه این‌که حافظ با استفاده از ویژگی‌های متنوع داستان سلیمان، آن را دست‌مایه‌ی مقاصد هنری خود قرار می‌دهد، آن‌هم نه برای مدح یا مبالغه در توصیف ممدوح، بلکه برای ملموس کردن دیدگاهی که نسبت به روابط انسانی، سیاست، مظاهر طبیعت، حیات و کل نظام هستی دارد. مصادیق این ویژگی‌ها را می‌توان در ابیات بسیاری یافت:

زبان مور به آصف درازگشت و رواست که خواجه خاتم جم یاوه کرد و بازنجست  
(همان، ۳۲)

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ در معرضی که تخت سلیمان رود به باد  
(همان، ۸۰)

برکش ای مرغ سحر! نغمه‌ی داوودی باز که سلیمان گل از طرف هوا باز آمد  
(همان، ۱۲۸)

نظر کردن به درویشان منافی بزرگی نیست سلیمان با چنان حشمت سخن‌ها بود با مورش  
(همان، ۱۹۹)

چو گل سوار شود بر هوا سلیمان‌وار سحر که مرغ درآید به نغمه‌ی داوود  
(همان، ۱۵۹)

علاوه بر این‌ها، سلیمان رمز سلوک حافظ در مرتبه‌ی عشق است که می‌تواند او را از مرتبه‌ی ناسوت به لاهوت ببرد و تقابل‌های لاهوتی - ناسوتی را از میان بردارد؛ به عبارت دیگر، در ابیاتی که حافظ خود را به جای سلیمان می‌نشانند، در واقع رندانه به عشق زمینی نیز جنبه‌ی تقدس می‌دهد:

گرچه شیرین دهنان پادشهانند ولی او سلیمان زمان است که خاتم با اوست  
(همان، ۵۱)

سزد کز خاتم لعلش زخم لاف سلیمانی چو اسم اعظم باشد چه باک از اهرمن دارم  
(همان، ۲۳۱)

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد یعنی از وصل تو اش نیست بجز باد به دست  
(همان، ۳۰)

و با توجه به این که «خاتم» استعاره از لب یار است، ابیات را به طنز نیز می‌آراید. در هر حال، روش به‌کارگیری و استخدام واژه‌ی سلیمان در شعر حافظ، این واژه را دارای بُعد و روح می‌کند؛ به گونه‌ای که انگار این واژه از وضعیت یک اشارت داستانی صرف و منجمد به واژه‌ای دارای رگ و پوست و ملموس، بدل می‌شود؛ به عبارت دیگر، واژه از وظیفه‌ی همیشگی انتقال معنی خلع می‌شود تا به آفرینش معنی برسد.<sup>۳</sup>



سنجش خاقانی و حافظ در رفتارهای هنری \_\_\_\_\_ ۳۷

۲. ۱. ۱. ۳. ساختارشکنی از روایت‌ها

حافظ و خاقانی هر دو از روایات رایج در رابطه با داستان پیامبران، به اشکال گوناگون برای مقاصد هنری بهره برده‌اند؛ اما شکلِ تصرف هنری آن‌ها در این داستان‌ها در عین شباهت‌های فراوان، با هم تفاوت‌هایی عمیق دارد. برای مثال، خاقانی در ابیاتی نظیر آن نازنین که عیسی دل‌ها زبان اوست عودالصلیب من خط زَنّارسان اوست (خاقانی، ۱۳۷۵: ۸۱۰)

عید مسیح رویش و عودالصلیب زلف رومی سلب حمایل و زَنّار در برش (همان، ۳۰۲)

زَنّار خطی، عید مسیحا رویت من کشته‌ی آن صلیب عنبر بویت (همان، ۱۲۸۳)

بس عقل عیسوی که ز مشکین صلیب او زَنّار بندد ار چه فلک طیلسان اوست (همان، ۸۱۰)

با تصرف هنری در داستان عیسی، از یک سو معشوق را به عیسای شفادهنده تشبیه می‌کند و از سوی دیگر، با اشاره به عودالصلیب که «جهت دفع صرع و جنون» (سجادی، ۱۳۸۲، ج ۲: ۱۰۹۵) به کار می‌رفته است و با توجه به این‌که «بیمار مصروع را در روزگار قدیم، هم‌چون دیوانگان گاه به زنجیر می‌بسته‌اند» (معدن‌کن، ۱۳۷۵، ج ۱: ۱۶۷) خود را مجنونی مبتلا به بیماری عشق می‌بیند که باید به خط و زلف معشوق زنجیر شود تا شفا یابد. این تصرف هنری در داستان عیسی، هم زیبایی نیروی خیال را به نمایش می‌گذارد و هم باعث ایهام تناسبی زیبا می‌شود که با آوردن لفظِ عودالصلیب، ایجاد شده است.

در جای دیگر خاقانی داستان سامری را می‌آورد و از آن ساختارزدایی می‌کند:

والله اگر سامری کرد به عمری در آنک چشم تو از سحرها محضری می‌کند (همان، ۸۸۲)

و یا با اشاره به داستان موسی و خضر و تعبیر متناقض‌نمای آب از آتش برآوردن

در بیت

ز آتش موسی برآرم آب خضر ز آدمی این سحر و معجز کس ندید (همان، ۱۱۸۱)

از هر دو داستان برای تفاخر بهره می‌گیرد؛ چنان‌که در این ابیات، برای مبالغه در توصیف ممدوح:

آتش موسی آیدش ز ضمیر و آب خضر از خطاب می‌چکدش

(همان، ۱۱۹۵)

نور تو صحرا گرفت و اشک من دریا نمود

موسی آتش بازدید و نوح طوفان تازه کرد

(همان، ۸۴۴)

شاه موسی کف چو خنجر برکشد زیر آن طور روان خواهد نمود

(همان، ۶۴۰)

اما این‌ها زیبایی‌هایی است که صرفاً در حوزه‌ی خیال، قابل توجه است و در واقع، مضامینی پراکنده است که هر از گاه در دیوان خاقانی به آن‌ها برمی‌خوریم. این مضامین به این دلیل که قرینه‌های هم‌خوان و هم‌ارزی در ساختار اندیشگانی دیوان خاقانی ندارد، تنها زیبایی‌هایی است که گاه در حد تکبیت‌های قلندرانه و گاه ابیاتی در مدح ممدوح است؛ اما در ژرف‌ساخت این تصاویر، اندیشه‌ای بدیع که در پی ساختن جهانی متفاوت به کمک ساختارزدایی از مفهومی قدیمی، روایی یا اسطوره‌ای باشد، وجود ندارد. در حالی که ساختار شکنی و ایجاد ساختارهای مفهومی جدید در شعر حافظ در عمل، زنجیره‌ای را به وجود می‌آورد که به طرزی زیرکانه، معماری و پازل‌بندی شده است و با هم‌گرایی و به هم پیوستن آن عناصر، جهانی متفاوت، بدیع و متناقض خلق می‌شود. به این معنی که عناصر متناقض در عین حال که در کنار هم نشسته‌اند، تناقض ذاتی آن‌ها موجب اختلال و پاشیده شدن محور اندیشه نمی‌شود. به عبارت دیگر، ذهن حافظ با نبوغی خیره‌کننده، در پوسته‌ی مفاهیم عرفی نفوذ می‌کند، آن‌ها را از بین می‌برد و به خلق مفاهیم جدید در پرتو ترکیب با مفاهیم متضاد و متناقض دست می‌زند. به همین دلیل، داستان‌هایی که در شعر حافظ به آن‌ها اشاره می‌شود، دیگر دارای آن شناسنامه‌ی عرفی و شناخته شده نیستند؛ یعنی سلیمان، عیسی، خضر، آدم و ... دارای شناسنامه‌های جدیدی هستند که در دستگاه جهان‌نگری حافظ، دارای هویت و ماهیتی متفاوت شده‌اند. هرچند ممکن است این هویت یا ماهیت که ما به آن «جدید» می‌گوییم، ریشه در باورهای مسلک یا گروهی در عصر حافظ یا پیش از آن داشته

سنجش خاقانی و حافظ در رفتارهای هنری ————— ۳۹

باشد، اما مهم این است که ظرفیت و قابلیت اجرای هنری خود را نه تنها به بهترین صورت در شعر حافظ به دست آورده‌اند، بلکه جزو لاینفک دستگاه اندیشه‌ای شده‌اند که قادر است به تقابل‌های لاهوتی - ناسوتی مانع‌الجمع، وحدتی هنری ببخشد. حافظ با تکیه بر سه عنصر موسیقی، شراب و عشق که در تقابل با فضای ریاکارانه‌ی حاکم بر جامعه‌ی زمانه‌ی اوست، سلوکی عشرت‌طلبانه را ترویج می‌کند و تناقض زیبا و عجیب شعر او این جاست که از شخصیت‌هایی مانند سلیمان، مسیح، نوح، خضر و ... برای اثبات آن بهره می‌گیرد که با جهان‌بینی او و به‌ویژه این سه مورد، مرتبط هستند. برای روشن شدن موضوع، اشاره‌ای گذرا به نحوه‌ی استفاده‌ی هنری حافظ از نام بعضی از پیامبران که در ارتباط با نوع جهان‌نگری اوست خالی از لطف نیست:

**الف) عیسی مسیح:** نحوه‌ی استفاده‌ی حافظ از داستان عیسی در ارتباط مستقیم با نوع نگاه حافظ به هستی است که عاشقانه و شادخوارانه است. مسیح در دیوان حافظ در ارتباط با معشوق و شراب است:

سایه‌ی قد تو بر قالبم ای عیسی دم! عکس روحی ست که بر عظم رمیم افتاده است  
(حافظ، ۱۳۸۴: ۳۷)

بار غمی که خاطر ما خسته کرده بود عیسی دمی خدا بفرستاد و برگرفت  
(همان، ۷۰)

جان رفت در سر می و حافظ به عشق سوخت عیسی دمی کجاست که احیای ما کند؟  
(همان، ۱۳۶)

ز دست شاهد نازک‌عذار عیسی دم شراب نوش و رها کن حدیث عاد و ثمود  
(همان، ۱۵۹)

از روان بخششی عیسی نزنم دم هرگز زان که در روح‌فزایی چو لبت ماهر نیست  
(همان، ۶۰)

این قصه‌ی عجب شنو از بخت واژگون ما را بکشت یار به انفاس عیسوی  
(همان، ۳۴۰)

و جالب است در مقامی که عیسی مظهر زهد است، با موسیقی و رقص مرتبط می‌شود:  
در آسمان نه عجب گر به گفته‌ی حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را  
(همان، ۱۵)

ع. \_\_\_\_\_ مجله‌ی بوستان ادب / سال ۳، شماره‌ی ۱، بهار ۹۰

ب) **خضر:** حافظ با ساختارشکنی از داستان خضر، او را با شراب و معشوق مرتبط می‌کند:

روان تشنه‌ی ما را به جرعه‌ای دریا ب چو می‌دهند زلال خضر ز جام جمت  
(همان، ۷۶)

آب حیوان اگر این است که دارد لب‌دوست روشن است این که خضر بهره‌سرابی دارد  
(همان، ۹۵)

و از سوی دیگر، خضر که رمز پیر و راهنما است، می‌تواند حافظ را در راه عشق - که  
طریقی بس خطرناک است - به سعادت و جاودانگی برساند:

قطع این مرحله بی‌همره‌ی خضر مکن ظلمات است بترس از خطر گمراهی  
(همان، ۳۴۱)

ج) **نوح:** حافظ از داستان نوح نیز در پیوند با انعکاس نوع بدیع جهان‌نگری خود بهره  
می‌برد و با ساختارشکنی از داستان نوح، تعبیر متفاوتی از روایت نوح ارائه می‌دهد. در  
غزل حافظ، کشتی نوح «استعاره‌ای ایهامی» از ساقی و جام شراب است که از دید  
حافظ، انسان را به ساحل نجات می‌رساند:

ساقیا آمدن عید مبارک بادت وان مواعید که کردی مرواد از یادت  
(همان، ۲۵)

حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح ورنه طوفان حوادث ببرد بنیادت  
(همان، ۲۶)

و گاه نیز اشاره به داستان نوح در ارتباط با معشوق است:

سرشک من که ز طوفان نوح دست برد ز لوح سینه نیارست نقش مهر تو شست  
(همان، ۳۱)

از آب دیده صد ره طوفان نوح دیدم وز لوح سینه نقشت هرگز نگشت زایل  
(همان، ۲۱۸)

همان‌طور که می‌بینیم نوح نیز به این صورت با معشوق و شراب مرتبط می‌شود.

د) **یوسف، آدم، زرتشت:** در مورد یوسف، آدم و زرتشت (و نمودهای مربوط به آن،  
مانند مغ و مغان) نیز نوع استفاده‌ی حافظ از روایات مربوط به آن‌ها در ارتباط با نوع  
جهان‌نگری او و هم‌خوان و هماهنگ با ویژگی‌هایی است که از آن یاد کردیم:

سنجش خاقانی و حافظ در رفتارهای هنری ————— ۴۱

- حافظ مکن اندیشه که آن یوسف مهرو باز آید و از کلبه‌ی احزان به در آیی  
(همان، ۳۴۶)
- این‌که پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت اجر صبری است که در کلبه‌ی احزان کردم  
(همان، ۲۶۶)
- بر در میخانه‌ی عشق ای ملک! تسبیح گوی کاندرا آن‌جا طینت آدم مخمر می‌کنند  
(همان، ۱۴۶)
- فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی! بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز  
(همان، ۱۹۱)
- ای گدای خانقه! برجه که در دیر مغان می‌دهند آبی که دل‌ها را توانگر می‌کنند  
(همان، ۱۴۶)
- حافظ! جناب پیر مغان مأمّن و فاست درس حدیث عشق بر او خوان و زو شنو  
(همان، ۲۸۵)

۲. ۱. ۱. ۴. تفاوت کاربرد واژگان در شعر حافظ و خاقانی

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که تفاوت کاربرد این واژگان در شعر حافظ و خاقانی این است که ذهنیت و اندیشه‌ی خاقانی بیش از آن‌که به تعمق درونی و رازوارانه‌ی هستی معطوف شود، به تکلفات و آراستگی‌های سطحی می‌پردازد که شاید دلیل این موضوع شرایط زمانه و ارتباط با دربار پادشاهان باشد. خاقانی بر طبق شرایط دوره، علم و فضلش را در موارد مختلف به رخ می‌کشد، از زهد، عرفان، عشق، طبیعت، نجوم، طب، مسیحیت، سیاست و کلاً علوم زمانه صحبت می‌کند، به تلمیحات داستانی ایرانی و اسلامی می‌پردازد و از قرآن و حدیث می‌گوید، به مدح شاهان می‌پردازد و از شرایط روحی خود سخن می‌گوید؛ اما این موارد در شعرش متفرق و جدا از هم است و به انسجام و هماهنگی نرسیده است. قاعدتاً برآیند چنین ساختاری باعث تک‌بعدی شدن محتوای اندیشه می‌شود و پیچیدگی‌ها و زیبایی‌های صوری و زبانی شعر او از ژرفای اندیشه‌ای که متناسب با صورت آن باشد، دور می‌افتد. در شعر حافظ نیز همه‌ی این موارد وجود دارد اما در انسجامی رؤیایی و اعجاز‌آمیز همه را یک‌کاسه می‌کند و در نهایت، اندیشه‌ی او با حرکت در ژرفای امور به صورت کلام نیز

ابعادی تازه می‌بخشد و بافت متراکم زیبایی‌های صوری کلام را با ابعاد درونی آن، متوازن و هماهنگ می‌کند.

## ۲. ۱. ۲. طبیعت‌گرایی

فلوطين (Plotinus، ۲۰۴-۲۷۰م) اعتقاد داشت: «زیبایی موجود در طبیعت و زیبایی بیان شده در هنر، تجلیات یک حقیقت واحد است و به یک نظم واحد تعلق دارد؛ چون زیبایی جسم با زیبایی روح یکی است.» (اسپرتو و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۳) گوته (Goethe، ۱۷۴۹-۱۸۳۲م) نیز معتقد بود که «میان عالم و معلوم، ذهن و طبیعت، این‌همانی عمیقی وجود دارد. در نفوذ کردن به قلب طبیعت، هنرمند به بیان ژرف‌ترین اسرار وجود خود می‌پردازد و در تسلیم شدن به ژرف‌ترین غریزه‌های ذهن خود، گوهر اشیا را به چنگ می‌آورد.» (ولک، ۱۳۷۳، ج ۱: ۲۶۸) قاعدتاً آن‌چه گوته از آن به عنوان «نفوذ کردن در قلب طبیعت» نام می‌برد، نمی‌تواند صرف تصویرگری طبیعت باشد؛ در نتیجه، مثلاً تصویرگری منوچهری از طبیعت نمی‌تواند مصداق سخن گوته باشد؛ چرا که منوچهری طبیعت را در شعرش نقاشی می‌کند، در حالی که به زعم گوته: «برای آن‌که هنرمند آرمانی بتواند در رقابت با طبیعت، اثری روحانی- سازمند بیافریند و به اثر هنری خویش چنان محتوا و شکلی ببخشد که هم طبیعی و هم فوق طبیعی بنماید، باید در نفوذ به کنه موضوع و کنه ذهن خویش، توفیق یابد. هنرمند باید شیوه‌ی عمل را از طبیعت بیاموزد و به همان روالی عمل کند که طبیعت عمل می‌کند. به این ترتیب، هنرمند «طبیعتی ثانوی» یا جهان هستی دیگری آفریده است که قوانین آن، همان قوانین حاکم بر طبیعت است.» (ولک، ۱۳۷۳، ج ۱: ۲۶۹) با توجه به آن‌چه گفته شد، در این مقاله منظور از طبیعت‌گرایی، تنها طبیعت‌گرایی توصیفی نیست؛ بلکه نوعی ارتباط ژرف و ریشه‌ای ماده‌ی هنر با نظام زیباشناسی فطری انسان است؛ به این معنی که در اثر هنری بزرگ و آرمانی، نه تنها نوع نگاه هنرمند با طبیعت هم‌خوان و هماهنگ است، بلکه بین زبان، اندیشه، تصویر و تمام عناصر سازنده‌ی اثر، این هماهنگی دیده می‌شود. قاعدتاً هر چه قدر این ارتباط عمیق‌تر و نزدیک‌تر باشد، جلوه‌ی هنری اثر به دلیل انطباق با حس زیباشناسی جبلی انسان تأثیر بیش‌تر و ماندگارتری بر روح و روان خواهد داشت.

## ۱.۲.۱. ۱. طبیعت‌گرایی در شعر خاقانی

بدون تردید، سخن گفتن از تصویرگری‌های خاقانی از طبیعت و زیبایی‌های حیرت‌انگیز صورخیال او با وجود تمام صحبت‌هایی که در این زمینه شده است،<sup>۴</sup> پایانی نخواهد داشت و در مجال اندک پیش‌رو، حتی اشاره‌های فهرست‌وار هم به درازا خواهد کشید؛ اما از آن‌جا که هدف از این بحث، پرداختن به تصویرگری صرف طبیعت نبوده، بلکه بیش‌تر این موضوع مورد نظر بوده است که از دل تصویرگری و طبیعت‌گرایی، عناصری مرتبط با نوع جهان‌نگری شاعر جست‌وجو شود که ضمن هم‌گرایی منسجم، بتوان ارکان یک دستگاه جهان‌نگری بدیع را در آن تشخیص داد. باید تمرکز بحث را بر چنین گریه‌ای می‌نهادیم؛ اما متأسفانه دیوان خاقانی با تمام زیبایی‌هایی که در حوزه‌ی تصویرگری و صور خیال دارد، فاقد ارتباطی عمیق و منسجم میان اندیشه و تصویر است تا جست‌وجوی ارکان یک جهان‌بینی بدیع در آن به نتیجه‌ای مطلوب برسد. مثلاً تصویرگری خاقانی از «صبح» که از زمره‌ی زیباترین تصویرگری‌های اوست (تا جایی که او را «شاعر صبح» نامیده‌اند)، حتی در آن‌جا که فضای ابیات اصطلاحاً قلندرانه می‌شود نیز با تمام زیبایی، از ژرف‌ساخت اندیشه‌ای که ریشه در بینشی بدیع داشته باشد، تهی است؛ به عبارت دیگر، هدف خاقانی از طرح مضامین قلندرانه، آفرینش جهانی متفاوت که در تقابل با هنجارهای متعارف روزگار او باشد، نیست؛ بلکه بیش‌تر این مضامین در شمایل تفنی ظاهر می‌شود که به تکرار و انسجام نمی‌رسد:

مستان صبح چهره مطراً به می‌کند      کاین پیر طیلسان مطراً برافکند  
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۸۹)

عاشق به رغم سبجه‌ی زاهد کند صبوح      بس جرعه هم به زاهد قُرّاً برافکند  
(همان، ۱۹۰)

و حتی در قصایدی که صبح در فضای ستایش کعبه تصویر می‌شود و حامل نوعی جهان‌بینی عارفانه-عاشقانه است، بدعت و خلاقیتی در نوع نگاه که خاص خاقانی باشد وجود ندارد:

شبروان چو رخ صبح آینه سیمابینند      کعبه را چهره در آن آینه پیدا بینند  
(همان، ۲۰۰)

مقصد این جاست ندای طلب این جا شنوند  
بُختیان را ز جرس صبحدم آوا شنوند  
(همان، ۲۰۸)

به این معنی که شور و شوق دیدار کعبه، اندیشه‌ای عام است و منحصر به اندیشه‌ی خاقانی نیست. پیشینه‌ی این موضوع را می‌توان از اشاراتی که ناصرخسرو در سفرنامه آورده نیز دریافت: «از مردم خراسان قومی به راه شام و مصر رفته بودند... گفته بودند هرکه ما را در این سه روز که مانده است، به مکه رساند چنان که حج دریا بیم، هریک از ما چهل دینار بدهیم. اعراب بیامدند و چنان کردند که به دو روز و نیم ایشان را به عرفات رسانیدند.» (ناصرخسرو، ۱۳۶۱: ۸۶) نتیجه این که تصویرگری و طبیعت‌گرایی در شعر خاقانی، نوعی به رخ کشیدن قوه‌ی خیال و وسعت و تنوع تصاویر و عناصر سازنده‌ی آن است که هرچند تهی از ژرفای اندیشه در مفهومی است که ما به کار می‌بریم، بی‌تردید در نوع خود کم‌نظیر است:

تا که هوا شد به صبح کوره‌ی ماوردیز  
بر سر سیل روان شیشه‌گر آمد سحاب  
(همان، ۷۱)

باد بهاری فشاند عنبر بحری به صبح  
تا صدف آتشین کرد به ماهی شتاب  
(همان، ۷۱)

گویی حریر سرخ ملخ را به اشک خون  
بیم سیاه‌پوشی دیدار سار کرد  
(همان، ۱۲۸)

بشکند سنبله به پای، چنانک  
داس در چشم اختر اندازد  
(همان، ۱۳۵)

زیبایی‌های نیروی خیال در این ابیات، کم‌نظیر است؛ اما همان ایرادی را که در بخش زیبایی اندیشه مطرح کردیم، در این جا نیز در مورد خاقانی مصداق دارد؛ به این معنی که تصویرگری در شعر خاقانی، صرفاً تصویرگری طبیعت و مظاهر طبیعی و اشیا است و ارتباطی با نوعی خاص از اندیشه که طبیعت لزوماً مکمل آن باشد، ندارد؛ به عبارت دیگر، طبیعت‌گرایی خاقانی ارتباطی با نوع جهان‌بینی او ندارد و صرفاً اسبابی برای تزیین کلام است.



## ۲.۲.۱.۲. طبیعت‌گرایی در شعر حافظ

نگاه حافظ به طبیعت در ژرف‌ساخت اندیشگی، انعکاس سلوک، صیوررت و پویایی در مرتبه‌ی هستی است و نه تنها تصویرگری طبیعت با بینش طبیعت‌گرای حافظ هم‌خوان است، بلکه حافظ تعمداً عناصری را برمی‌گزیند که ارتباطی ژرف با طبیعت فطری یا طبیعت زیستی انسان دارد. طبیعت‌گرایی را در شعر حافظ می‌توان از سه منظر مورد مذاقه قرار داد:

**الف) طبیعت انسانی:** حافظ با برگزیدن «رند» در جای‌گاه شخصیتی که در مقابل زاهد و واعظ قرار می‌گیرد، از سویی به انسانی نظر دارد که طبیعت ذاتی و فطری او زیباپرست است و از سوی دیگر، رندی را ودیعه‌ای الهی می‌داند که باید آن را ارج نهاد:

زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است عشق کاری است که موقوف هدایت باشد  
(حافظ، ۱۳۸۴: ۱۱۸)

پیش زاهد از رندی دم‌مزن که نتوان گفت با طیب نامحرم حال درد پنهانی  
(همان، ۳۳۱)

مرا روز ازل کاری بجز رندی نفرمودند هرآن قسمت که آن جارفت کم‌وافرون نخواهد شد  
(همان، ۱۲۲)

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند که اعتراض بر اسرار علم غیب کند  
(همان، ۱۳۷)

عاشق و رندم و می‌خواره به آواز بلند وین همه منصب از آن حور پریش دارم  
(همان، ۲۳۰)

و عجیب‌تر آن که این «رندی» که حافظ از آن صحبت می‌کند، گوهر، گنج و حتی تاجی است که نصیب هر کسی نمی‌شود و علاوه بر آن، هیچ سرّ و رمزی نیست که رندان از آن بی‌خبر باشند:

فرصت شمر طریقه‌ی رندی که این نشان چون راه گنج بر همه کس آشکاره نیست  
(همان، ۶۲)

زمانه افسر رندی نداد جز به کسی که سرفرازی عالم در این کله دانست  
(همان، ۴۴)

مصلحت نیست که از پرده برون افتد راز ورنه در مجلس رندان خبری نیست که نیست  
(همان، ۶۲)

از سوی دیگر، «رند» مظهر شادی، زیرکی، عشق و طبیعت زیباپرست انسان است و  
در عین حال، سرشت رندان عاری از زیاده‌طلبی و غرور است:  
نیست در بازار عالم خوش‌دلی و زان‌که هست

شیوه‌ی رندی و خوش‌باشی عیاران خوش است  
(همان، ۴۲)

سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم تا به فتوای خرد حرص به زندان کردم  
(همان، ۲۲۵)

حافظ هم‌چنین با برگزیدن پیر مغان، پیر میکده و پیر می‌فروش در جای‌گاه  
صاحب سر و مقتدا، به معمولی‌ترین و طبیعی‌ترین انسان نظر دارد. انسانی که از  
داعیه‌های زهدورزی و کرامت تهی است و حتی به دلیل شراب‌خوارگی، نزدیک به  
طایفه‌ی رندان و اوپاشان است و در عین حال، شخصیتی متناقض‌نما دارد؛ به این معنی  
که همه‌ی اسرار را می‌داند و تنها کسی است که صلاحیت پاسخ‌گویی به سؤالات را  
دارد؛ چرا که صاحب چشمه‌ی حکمت (شراب) است و به وسیله‌ی می و جام، راز و  
رمز هستی را دریافته است. نصایح این پیر نیز همواره در تقابل با نصایح زاهد و واعظ  
است:

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد  
(همان، ۱۰۷)

دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست وندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد  
(همان، ۱۰۷)

به پیر میکده گفتم که چیست راه نجات بخواست جامی و گفت عیب پوشیدن  
(همان، ۲۷۶)

دی پیر می‌فروش که ذکرش به خیر باد گفتا شراب نوش و غم دل ببر ز یاد  
(همان، ۸۰)

سرّ خدا که عارف سالک به کس نگفت در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید  
(همان، ۱۷۵)

سنجش خاقانی و حافظ در رفتارهای هنری \_\_\_\_\_ ۴۷

در این جا ضمن این که ارتباط رند، پیر می فروش و پیر مغان را با عشق، شراب و موسیقی، نباید از نظر دور داشت؛ این موضوع را نیز باید در نظر گرفت که قصد حافظ از برجسته کردن شخصیت‌هایی مانند رند، پیر مغان و پیر می فروش و قرارداد آن‌ها در مقابل شیخ و زاهد و محتسب، نه تنها نوعی سنت شکنی و باورشکنی است که قرارداد گناه کارترین و طبیعی ترین افراد در برابر پُرمدع‌ترین افراد و ترجیح طبیعت خالی از ریای انسانی، بر تصنع و تکلف ریاکارانه است.

ب) طبیعت زیستی: می توان ادعا کرد که نوع نگرش حافظ به هستی، نگرشی است که اساس و بنیان آن، هم سو و هم خوان با طبیعت است:

لاله ساغرگیر و نرگس مست و بر ما نام فسق      داوری دارم بسی یارب! کرا داور کنم؟  
(همان، ۲۴۴)

مگر که لاله بدانست بی وفایی دهر      که تا بزداد و بشد جام می ز کف نهد  
(همان، ۸۱)

باده صافی شد و مرغان چمن مست شدند      موسم عاشقسی و کار به بنیاد آمد  
(همان، ۱۲۸)

چو گل گر خرده‌ای داری خدا را صرف عشرت کن

که قارون را زیان‌ها داد سودای زراندوزی  
(همان، ۳۱۷)

و حتی شیوه‌ی رفتار هنری حافظ با بعضی از عناصر طبیعی، به گونه‌ای است که نه تنها آن عنصر یا پدیدار، صاحب ادراک و جان می شود که به صورت یک شخصیت (Character) در مفهوم نمایشی (Dramatic) آن در می آید و حافظ با او هم ذات پنداری می کند؛ برای مثال، باد صبا در شعر حافظ چنین تشخیصی دارد:

من و باد صبا مسکین دو سرگردان بی حاصل

من از افسون چشمت مست و او از بوی گیسویت  
(همان، ۷۷)

با صبا افتان و خیزان می روم تا کوی دوست      وز رفیقان ره استمداد همت می کنم  
(همان، ۲۴۸)

صبا از عشق من رمزی بگو با آن شه‌خوبان که صدجمشید و کیخسرو غلام‌کم‌ترین دارد  
(همان، ۹۳)

حافظ چو نافه‌ی سر زلفش به‌دست توست دم در کش ارنه باد صبا را خبر شود  
(همان، ۱۶۴)

سحر بلب‌بل حکایت با صبا کرد که عشق روی گل با ما چه‌ها کرد  
(همان، ۹۹)

صبا در شعر حافظ، مانند حافظ، عاشق زلف و روی یار است و به بیماری عشق مبتلا است؛ دوست و در عین حال، رقیب حافظ است، پیغام‌بر و پیغام‌آور یار است، مرکب گل و سلیمان است، خبرچین و عشق‌باز و صاحب نفس معطر است. در این‌جا منکر آن نیستیم که ممکن است در شعر خاقانی یا شاعران دیگر نیز عناصری را بیابیم که دارای ویژگی‌هایی باشند که اندیشه‌ی شاعر را تا همین اندازه، با طبیعت مرتبط کنند؛ اما حرف اصلی بر سر این موضوع است که ژرفای این ارتباط و هم‌خوانی با اندیشه و جهان‌نگری در شعر حافظ انسجامی دارد که به هیچ وجه نمی‌توان آن را نادیده گرفت. آن‌چه مهم است، هم‌گرایی این عناصر در ساختاری اندیشگانی است که باعث به‌وجود آمدن نوعی دستگاه جهان‌نگری می‌شود و حافظ این مصالح و عناصر را در شبکه‌ای گرد می‌آورد که در کلیت خود، جهانی بدیع و متفاوت را به ظهور می‌رساند و آن‌گاه از دریچه‌ی چشم حافظ، راه و رسم تازه‌ای برای نگرش به هستی کشف می‌شود که خاص خود حافظ است و حافظ، رندانه این نوع نگاه را به مخاطب پیشنهاد و منتقل می‌کند. برای نمونه، در دو غزل زیر با مطلع‌های

صبا به ته‌نیت پیر می‌فروش آمد که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد  
(همان، ۱۲۹)

مژده ای دل! که دگر باد صبا باز آمد هدهد خوش‌خبر از طرف صبا باز آمد  
(همان، ۱۲۸)

به راحتی می‌توان تأکید بر موسیقی، عشق و طبیعت را مشاهده کرد. هم‌چنین در غزلی به مطلع

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود  
(همان، ۱۵۹)

سنجش خاقانی و حافظ در رفتارهای هنری \_\_\_\_\_ ۴۹

می‌توان هم‌گرایی موسیقی، عشق و طبیعت را دید و نحوه‌ی استفاده‌ی هنری حافظ در استخدام نام‌هایی مانند عیسی، سلیمان، زرتشت و داوود را در انسجامی بی‌نظیر ملاحظه کرد.

**ج) طبیعت‌زبانی:** یکی از مواردی که زیبایی شعر حافظ را مضاعف و در اذهان جای‌گیر می‌کند، استفاده از نحو طبیعی زبان و ردیف‌های فعلی است:

گر می‌فروش حاجت‌رندان روا کند ای‌زرد گنه ببخشد و دفع بلا کند  
(همان، ۱۳۶)

به‌کوی می‌کده یارب سحر چه مشغله بود که جوش شاهدوساقی و شمع و مشعله بود  
(همان، ۱۵۶)

هم‌چنین در شعر حافظ، غزل‌های زیادی را می‌توان یافت که ابیات آن از ابتدا تا انتها، تابع نحو طبیعی زبان است؛ برای نمونه در غزلی به مطلع

ما ز یاران چشم‌یاری داشتیم خود غلط بود آن‌چه می‌پنداشتیم  
(همان، ۲۶۰)

می‌بینیم که چینش کلام مطابق با نحو متعارف زبان فارسی است و هنجارگریزی نحوی چشم‌گیری در ابیات نمی‌توان مشاهده کرد؛ در نتیجه، حتی زبان این جهان متفاوت که حافظ می‌آفریند نیز زبانی بسیار طبیعی و خالی از تکلف و زواید است و جالب است که حتی در اشعاری که به نظر می‌رسد از صنعت اعنات یا التزام استفاده شده باشد، سیاق کلام از طبیعت زبان خارج نمی‌شود:

در عین گوشه‌گیری بودم چو چشم مستت  
واکنون شدم به مستان چون ابروی تو مایل  
(همان، ۲۱۸)

چشم‌جادوی تو خود عین سواد سحر است  
لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده‌است  
(همان، ۳۷)

از سوی دیگر به نظر می‌رسد روی‌کرد متعادل حافظ به زبان عامیانه در راستای نزدیک‌تر شدن به طبیعت زبان و تلطیف سیاق کلام با رنگی عامیانه باشد.<sup>۵</sup> التزام به

۵. \_\_\_\_\_ مجله‌ی بوستان ادب / سال ۳، شماره‌ی ۱، بهار ۹۰

حفظ طبیعت زبان باعث شده است زیبایی‌های لفظی شعر حافظ در بطن زبانی طبیعی به درخششی اعجاز‌آمیز برسد.

### ۳. نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد تفاوت بنیادین شعر حافظ با خاقانی این باشد که تلقی این دو از هنر، اساساً متفاوت است و این تفاوت تا اندازه‌ی زیادی ناشی از تفاوت در جهان‌بینی و اندیشه است. خاقانی غالباً شعر را برای نشان دادن هنر تصویرگری و خیال‌پردازی‌های تودرتوی خود به کار می‌برد و به این وسیله سبک غریبی را به نمایش می‌گذارد که پُر از ترکیبات، تشبیهات و استعاره‌های بعید است و این غرابت را وجه ممیزه‌ی خود با دیگران می‌داند. به همین دلیل، از مصالح سخن‌پردازی تا آن‌جا بهره می‌گیرد که سخن و شعر او را آراسته کند. این موضوع باعث می‌شود «من» خاقانی در شعر به دلیل ضعف ارتباط با بخش ناخودآگاه انسان و جامعه، شمولیت خود را از دست بدهد و مورد استقبال طیف گسترده‌ای از مخاطبان قرار نگیرد. در حالی که شعر حافظ با پانهادن به حوزه‌های ژرف طبیعت انسانی، سرشار از بارقه‌های رمزوارانه و هستی‌شناسانه می‌شود. حافظ هم‌چنین با انتخاب زبانی که هم‌خوان و فراخور چنین فضایی است، با طنازی و تأکید بر کلیدی‌ترین جنبه‌های هستی‌شناسی انسان و با ساختار شکنی از مفاهیم عرفی، موفق به ساختن نوعی جهان‌نگری بدیع می‌شود که شمولیت آن حتی جغرافیای قومی را نیز درمی‌نوردد و شامل همه‌ی ابنای بشر از هر فرهنگ و زبان می‌شود.

### یادداشت‌ها

۱. برای دیدن شواهدی از این اختلاف نظرها می‌توان به کتاب‌های زیر مراجعه کرد:
  - احمدی، بابک. (۱۳۸۸). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.
  - اسپیرتو، کونز و دیگران. (۱۳۸۸). *تاریخچه زیباشناسی و نقد هنر*. ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.
  - کوکلمانس، یوزف. (۱۳۸۲). *هیدگر و هنر*. ترجمه‌ی محمد جواد صافیان، تهران: نشر پرسش.
  - ولک، رنه، (۱۳۷۳). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

۲. مصرع «که به تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود» در تصحیح قزوینی و غنی و هم‌چنین در تصحیح خانلری، به همین صورت ضبط شده است؛ اما در نسخه‌ی عیوضی به صورت: «که به تلبیس و حیل دیو سلیمان نشود» ضبط شده است که با توجه به فضای بیت و کاربرد واژه‌های «اسم اعظم» و «دیو»، واضح است که «سلیمان» در مصرع دوم، نسبت به واژه‌ی «مسلمان» تناسب بیش‌تری دارد و به فراخور بحث ما، به نظر می‌رسد ضبط «سلیمان» درست‌تر باشد. برای دیدن این بیت در نسخه‌ی عیوضی، رجوع شود به: حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۶).
- ج ۱، تصحیح رشید عیوضی، تهران: صدوق، ص ۲۸۴.
۳. یاکوبسن اعتقاد دارد که عمل‌کرد شاعرانه‌ی زبان، واژگان را لمس‌پذیر می‌سازد. برای اطلاعات بیش‌تر در رابطه با نظریات یاکوبسن در مورد شعر رجوع شود به ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز. صفحه ۱۳۵ به بعد.
۴. یکی از بهترین پژوهش‌ها در این زمینه، کتاب *ارزنده‌ی «نگاهی به دنیای خاقانی»* از خانم دکتر معصومه معدن‌کن است که در سال ۱۳۷۵ از سوی مرکز نشر دانشگاهی تهران منتشر شده است.
۵. برای دیدن شواهد زبان عامیانه در شعر حافظ، رجوع شود به آتش سودا، محمدعلی. (۱۳۸۵). «زبان عامیانه در غزل حافظ». *نامه‌ی فرهنگستان*، دوره‌ی ۸، شماره ۳.

### فهرست منابع

- اسپریتو، کونز، گابریلی و دیگران. (۱۳۸۸). *تاریخچه‌ی زیبایی‌شناسی و نقد هنر*. ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۴). *دیوان حافظ*. به تصحیح غنی و قزوینی، تهران: نشر پیمان.
- خاقانی شروانی. (۱۳۷۵). *دیوان خاقانی*. ویراسته‌ی دکتر میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
- دشتی، علی. (۱۳۶۴). *خاقانی شاعری دیرآشنا*. تهران: اساطیر.
- سجادی، سیدضیاء‌الدین. (۱۳۸۲). *فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی*. ج ۲، تهران: زوار.

- صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۹). *حماسه سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.
- معدن‌کن، معصومه. (۱۳۷۵). *نگاهی به دنیای خاقانی*. ج ۱، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ناصر خسرو قبادیانی، ابومعین الدین. (۱۳۶۱). *سفرنامه*. تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: دنیای کتاب.
- ولک، رنه. (۱۳۷۳). *تاریخ نقد جدید*. ج ۱، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.