

پیوند میان حافظ ایرانی و آموزه‌های نقد جدید غربی

علی محمدی*

چکیده

اگر نگوئیم دانستن نظریه‌های ادبی بر هر دانشجو و پژوهنده‌ای که در جهان ادبیات کار و کوشش دارد، واجب است، نمی‌توان گفت که ندانستن آن، نقصی آشکار نیست. امروز ادبیات جهان بنا بر نظریه‌ها و نحله‌ها و مکتب‌ها خوانده می‌شود و این امر اتفاقاً به فهم ادبی و فلسفی متن یاری می‌رساند. در این مقاله کوشش شده است با برخی از نظرها و اصول مقبول اندیشه‌های منتقدان غربی، رو به حافظ شود و حافظ با آن آرا و گفته‌ها از نو خوانده شود. در این خوانش، از منظر اصول مکتب کلاسیسیسم، فرمالیسم، ساختارگرایی و پساساختارگرایی و ادبیات سیاسی، به‌طور فراگیر از حافظ سخن رفته و نتیجه گرفته شده که متن حافظ، با دلایل موجه، متنی پیش‌رو، فراگیر، جامع‌الاطراف و زنده و پویانده است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، کلاسیک، فرمالیسم، ساختارگرایی، پساساختارگرایی و ادبیات سیاسی.

مقدمه

برای اینکه دانسته شود حافظ تا چه اندازه امروزی است و یا درک ادبی معاصر ما از حافظ چیست، باید وجوه دیروزین او تا اندازه‌ای بررسی شود. پیوند عاطفی و صمیمی حافظ با روزگار خودش اگر خوب تحلیل شود، در شناخت «تا چه حد امروزی بودنش»، بیشتر یاری می‌شود؛ منتها در آغاز باید به این نکته اشاره شود که همه انسان‌ها، محصول دوره خودشان هستند؛ هیچ کس به دوره‌ای دیگر متعلق نیست و نمی‌توان به‌طور علمی

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا همدان mohammadi2@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۳/۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۷/۱۲

ثابت کرد که شاعری یا نویسنده‌ای به دورانی دیگر تعلق دارد. می‌توان گفت نویسنده یا شاعر آگاه، از بسیاری از هم‌عصران خود و حتا برخی از خاصان روزگارش فهمیده‌تر و آگاه‌تر است؛ اما نمی‌توان گفت جلوتر است. جلو بودن یعنی از زمان پیش‌افتادن؛ و این امری ممکن نیست. هیچ‌کس نمی‌تواند از عصر خودش جلو باشد؛ اما کسانی هستند که درک درست و دقیقی از عصر خویش دارند. انسان‌ها از نظر دانش و آگاهی و معلومات در روزگار متفاوت، متفاوت بوده‌اند و هستند. از کجا معلوم کسی مانند زکریای رازی از بسیاری از طبیبان و فیلسوفان روزگار ما خردمندتر نبوده باشد؟ اما این آگاهی با جلو تر بودن از زمان خود، تفاوت دارد؛ لذا منظور این نوشته این نیست که حافظ متعلق به دنیای ما است و از جهان خودش بریده و پیش‌تر بوده است. در زمان حافظ کسانی بوده‌اند که سخن او را بیش و پیش از آنچه ما امروز درک می‌کنیم، درک می‌کردند و امروز نیز کسانی هستند، حتا در خواص که نمی‌توانند پیوندی مبتنی بر عاطفه و درک والا با حافظ داشته باشند.

پس منظور از درک ادبی معاصر چیست؟ منظور این است که یک متن ادبی چنان گستره و گنجایی داشته باشد که بتواند، اگر نتوان گفت با همه، دست‌کم با گستره‌ای از سلیقه‌های اعصار مختلف گفت‌وگو کند. متنی که مایه‌هایی از طبیعت عمیق و ناخودآگاه پنهان و استوار آدمی در جوهرش باشد، هیچ‌گاه کهنه و تاریخی نمی‌شود. چنین درجه و مقامی، کمتر نصیب آثار می‌شود. آثاری چون غزل‌های حافظ در سراسر جهان انگشت‌شمارند.

سیر کند تغییرات اجتماعی و فرهنگی و به تبع آن هنری، در روزگار گذشته، به ما امید می‌دهد که بی‌هراس‌تر در راه شناخت ادبیات — که خود شاخه‌ای از هنرها است — گام برداریم. اگرچه حافظ چند سده با ما فاصله دارد، در مقایسه با شاعرانی بزرگ همچون رودکی و کسایی و فردوسی و برخی از معاصران آن‌ها که امروز از چند و چون زندگی‌شان آگاهی اندکی وجود دارد، به‌گونه‌ای معاصر به‌شمار می‌آید. ما به یمن آثار بسیار، می‌توانیم بهتر از گذشته بپذیریم که جهان عصر حافظ از جهان شعر چه انتظاری داشته است؛ یا تا اندازه‌ای می‌توانیم بفهمیم که دغدغه شاعران دوره حافظ چه بوده است. نویسنده‌ای همچون شمس قیس رازی اگرچه پیش از حافظ به تألیف نقد شعرش دست زد، با توجه به همان سیر کند و سستی سنت‌های ادبی، می‌توان دغدغه‌های او را تا هنگام حافظ و حتا تا حدود یک‌صد و پنجاه سال پیش گسترش داد.

حافظ و سنت ادبی

در روزگاری که حافظ ظهور کرد، روح زمانه اگرچه نه به معنای حقیقی‌اش بلکه بنا بر یک سنت دیرینه که خود را در لباس واقعیت نشان می‌داد، همان چیزی را طلب می‌کرد که در سنت شعری شاعران گذشته نیز وجود داشت. اهمیت معنا، اخلاق، فرهیختگی، روحانیت، معرفت و خردمندی، سنت دیرینه‌ای بود که بر روح شعر و جهان شاعری حاکمیت داشت. درست است که شاعرانی چون سعدی و حافظ، با لطافت طبعی که جغرافیای شیراز به آن‌ها عطا کرده بود، در تغییر جهان شعر از آنچه کلاسیسیسم‌اش می‌توان خواند به جهان رمانتیک و سیمبلیسم، نقش به‌سزایی داشتند، سنت‌های ادبی چنان نیست که با ظهور و حضور حتماً شاعران بزرگی چون حافظ و سعدی، یک‌باره دستخوش تحول بنیادی شود.

گفتیم روحانیت، فرهیختگی، خردورزی و معرفت، محورهایی بود که چرخ شعر و ادب به گرد آن می‌چرخید. این محورها نه تنها در جهان شرق بلکه در جهان غرب و در دوره نوزایی، مانند بسیاری از سنت‌های فرهنگی دیگر، سلسله‌گردان جهان ادبیات بود.

من با این سخن که «برای درک ساختار معنایی متن ادبی، باید جنبه تاریخی و یا به تعبیر ویلهلم دیلتای، هرمنوتیکی آن را بررسی کنیم» (آشوری، ۱۳۷۵: ۴)، سراسر موافق نیستم. سبب مخالفتم را هم مجالاً در اینجا نمی‌توانم بیان کنم. اما با این بخش از سخن ایشان که می‌گویند برای درمان بیماری بحران یا به تعبیر ایشان «روان‌پارگی فرهنگی» که گریبانمان را گرفته (بیماری واماندگی در میان شرق و غرب یا گرفتاری میان تضاد برآمده از سنت و مدرنیته)، میان غرب و شرق یا به تعبیر راست‌تر ایشان «میان دوپاره وجودیمان که همان شرقی و غربی باشد»، باید پل زد، پل به این مفهوم که پاره شرقی‌مان را از راه وسایل فهمی که پاره غربی در اختیارمان می‌گذارد، فهمید (آشوری، ۱۳۷۹: ۵، با تصرف). موافقم. منظور ایشان این است که ما متن‌هایمان را با ابزار فهم غربی‌ها که به‌عنوان مثال یکی از آن‌ها نظریه هرمنوتیک است، بازخوانی کنیم. در اینجا می‌خواهیم با تأکید بر این پاره از گفتار ایشان، نیز بنا بر نظریه‌های پرآوازه امروز جهان، خصوصاً جهان غرب، به سراغ حافظ برویم.

آرنولد — شاعر و متقد انگلیسی (۱۸۸۸ - ۱۸۲۲م) — گفته بود شعر علاوه بر ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه و لذت‌بخش، آموختنی‌های دیگری نیز دارد؛ آموختنی‌هایی که از عهد باستان رایج بود و آرنولد بر جایگاه روحانی و معنوی آن تکیه می‌کرد: «بشر هر روز بیش از پیش در خواهد یافت که ما برای تفسیر زندگی، تسکین دادن خودمان و حفظ خودمان، می‌باید به شعر رو بیاوریم. بدون شعر، دانش ما ناکامل خواهد بود» (به‌نقل از

برتنس، ۱۳۸۷: ۱۲). آنچه آرنولد را وامی‌داشت تا بگوید آینده شعر بسیار سترگ است، خواهشی بود که اخلاق، روحانیت، دانش و فرهیختگی از او می‌طلبید. درست است که او با صراحت تمام، شعر را به‌جای دین و فلسفه نشانده، اما با صراحت تمام نیز نمی‌توان گفت که گریز از چنبر طبیعت دین و اخلاق و فرهیختگی، او را به‌سوی مأمّن امن شعر می‌برد. در سخنان آرنولد و سپس تر از او، الیوت و به‌طور کلی در فرایند لیبرالیسم انسان‌گرای مدرن، ارزش‌های کلاسیک شعر موج می‌زند. این که گفته شده شعر «تجسم فرهنگ است»، «زندگی را عمیق می‌کند»، «با جلوه‌های بسیار متنوع زندگی هم‌دل است»، «از هرچیزی در جهان، خودخواهی کمتری دارد»، «تسکین‌دهنده دردهای زندگی است»، «معنابخش حیات است» و در یک کلام «صبغهٔ هلنیستی^۱ دارد» (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۶)، همه چشم‌اندازهایی است که در سنت ادبیات ما، منظری روشن و قابل درک دارد؛ منظری که قید زمان و مکان و تاریخ را می‌گسلد و ما را به جهان ایده‌آل‌هایمان نزدیک می‌کند، جهانی که دغدغه‌های سیاسی، فردی، اقتصادی و حرفه‌ای و به‌قول ابوتراب خسروی، رئالیستیک (حسن‌لی، ۱۳۸۴: ۱۴۳)، در آن جایی ندارد.

آنچه مقدمتاً گفتیم، توصیف یک برهه از زمان بود که در همهٔ مکان‌هایی که فرهیختگان ادبی در آن پدید آمدند، مصداق‌های روشنی داشت. از این منظر، شعر حافظ در میان هم‌عصران خویش، برقی چشمگیر و درعین حال دل‌انگیز دارد. کدام منتقد است که با خواندن غزل‌های حافظ، ارزش‌های والای انسانی، معنویت به‌معنای گستردهٔ آن، روحانیت، بصیرت و آگاهی را مشاهده نکند؟ محقق کوشیده است با نظری دیگر، به شعر حافظ را تقسیم بندی کند. او با دوبخش کردن شعر حافظ، یک پاره را به بخش عرفانی و فلسفی تقسیم می‌کند که نمایانگر حالات درونی و ژرف‌نگری شاعر است (دستغیب، ۱۳۸۴: ۴۰، با تصرف). داریوش آشوری هم که می‌کوشد حافظ را در بستر تاریخی بخواند، می‌گوید: «حافظ اندیشمندی عمیق و دقیق و متفکری آگاه از عهد خویش است و نباید از رمز و بازی‌های زبانی او به این نتیجه رسید که تنها شاعری صنعت‌گر است» (آشوری، ۱۳۷۹: ۱۶). خود حافظ نیز با شواهدی بر گفتهٔ ایشان صحنه می‌گذارد:

شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفت است آفرین بر نفس دلکش و لطف سخنش

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۵۴)

ما برای شاهد گفتار، خویش را به زحمت نینداخته‌ایم تا در نتیجه، حوصلهٔ مخاطب را نیز تنگ نکنیم. می‌توان به حافظ تفأل زد و به‌طور مثال، اگر غزل «سحر بلبل حکایت با صبا

کرد» (همان، ص ۱۲۴) آمد، سخنان شاعر را سنجید و از همین دید به تک تک بیت‌ها نگرست. در آن صورت شاهد این مؤلفات خواهیم بود:

* حافظ غلام کسی است که کار خیر را بی‌رو و ریا کند، * حافظ از بیگانگان نمی‌نالند، از آشنا می‌نالند، زیرا می‌خواهد در شهر آرمانی خویش، آشنا بیگانه نباشد، * حافظ از زهد ریا توبه می‌کند تا بر جامعه ارزش‌زده روزگار خویش، تازیانۀ هشدار بزند و * سرانجام از وفای ابوالوفا (کمال‌الدین شیرازی که به گفته دکتر قاسم غنی (۱۳۶۹: ۳۴۹) لابد از علاقه‌مندان شاعر بوده است، سخن می‌گوید.

اینها که آورده شد، حاصل کمترین کوشش ما از درک معنوی یک غزل حافظ است. باز هم می‌توان کوشید و از صدف همین غزل، ذره‌های معنوی دیگری صید کرد. این مایه تم‌های روشن و صریح در یک غزل که از سر تصادف گزینش شده است و همسویی آن با درون‌مایه‌های غزل‌های دیگر، به ما گوشزد می‌کند که در این خصوص و در این مرحله از سخن، هیچ دغدغه‌ای برای اقناع مخاطب نداشته باشیم. حتا آنجا هم که محقق‌ی چون محمود هومن می‌گوید «اصول سخن حافظ در سه جمله خلاصه می‌شود: برو شراب بنوش، رندی کن و ترک زرق بگو» (خوبی، ۱۳۵۷: ۴۴)، با تأمل در این سخن هم نمی‌توان سخن حافظ را ارزش‌گذارانه به‌شمار نیاورد. شراب‌نوشی و رندی حافظ، خارج از تعبیرهای سیمبلیک و عرفانی، در راستای اصول انسانی تعبیر و تأویل می‌شود؛ زیرا آن که باده می‌نوشد، از گریزی‌های فریب و نیرنگ و ریا، به تعبیر حافظ، دور می‌شود. رندی هم بحث درازآهنگ خود را دارد که در مجموع، با عالم روحانیت و معنویت راستین، بیگانه نخواهد بود.

تی. اس. الیوت — شاعر و منتقد امریکایی سکونت‌گزیده در بریتانیا — در جهان ادبیات کوشید معیارهایی برای بهترین‌ها تعریف کند. او بدون اینکه بخواهد به شعر اخلاقی پشت کند، در پذیرش شعری که می‌خواست به پشتوانۀ اخلاق از ادبیت دور شود، تردید کرد. هراس دورشدن شعر از شعریت در مقاله‌های «گسست شعور، دغدغه درون‌مایگی شعر» و «هم‌پیوندی ذهنیت و عینیت»، دیده می‌شود (سعیدپور، ۱۳۸۴: ۲۷۴). او شعر را «گونه‌ای ادبی و درعین‌حال غیرشخصی خواند» (Eliot, 1972: 75).

در نظر الیوت، شعر باید نکته‌سنجانه باشد و درکی مطایبه‌آمیز از اشیا حاصل کند. شرط تحقق شعر خوب، «همبستگی عقل و عاطفه و تعمق و شوخ‌طبعی است» (برتنس، ۱۳۸۷: ۲۳). وقتی میان عقل و احساس جدایی بیفتد، عقلانیت بی‌روح و ملال‌انگیز، و احساس

مفرط و کم‌مایه می‌شود. اینجاست که شاعر توانا می‌تواند میان این دو رشته گسسته، پیوندی هنری برقرار کند. مسیری که الیوت در آن گام می‌زند، همان مسیر آرنولد است؛ منتها مسیری است هموارتر برای رسیدن به اوج نظریه‌های ادبی. مرگ آرنولد در سال ۱۸۸۸م اتفاق افتاد؛ سالی که الیوت دیده به جهان گشود. میراث کوشش‌های پراکنده و درعین حال با مبلغی شعر که به «موجز، نامهربانانه، مالیخولیایی، خاموش و کنایی» توصیف شده‌اند (همان، ص ۲۴)، وقتی به دست منتقد توانایی چون ریچاردز رسید، در دستان توانا و عمل‌گرای او، سرشته‌تر شد تا شکلی آکادمیک به خود گرفت؛ کسی که نتیجه نظرش اندکی حساس‌تر، پرمعناتر و عمیق‌تر از اسلاف بود. او در جایی گفته است: «ما خواه درباره موسیقی، شعر، نقاشی و پیکرتراشی بحث کنیم و خواه درباره معماری، ناگزیریم به‌گونه‌ای سخن گوئیم که گویی امور فیزیکی معینی موضوع مبحث ماست» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۵)؛ همچنین، در پیشانی یکی از جست‌وجوهای مهمش گفت: «عیب جدیدتر در زیباشناسی، طفره‌زدن از بررسی‌هایی درباره ارزش است» (همان، ص ۷). او که شعر را دارویی برای ناخوشی‌های معنوی تعبیر کرد، گفته بود که شعر می‌تواند انسان را نجات دهد: «شعر تنها راه چیرگی بر آشفتگی‌ها است» (Richards, 1929: 83).

سخنان ریچاردز توصیف مأنوسی است از آن دسته اشعار که در جهان سنت شعری ما منتقدان شرقی به آن‌ها توجه داشته‌اند. ما کمال آرزوهای سنتی خویش از شعر را در توصیف‌های ریچاردز می‌یابیم. وی می‌گوید: «آثار هنری از درون لحظه‌هایی از زندگی انسان‌های استثنایی سرچشمه می‌گیرد؛ لحظه‌هایی که نظارت و احاطه آن‌ها بر تجربه‌هایشان در بالاترین سطح است، لحظه‌هایی که آرامش ظرافت‌مندانه، جایگزین سردرگمی‌ها و فقدان تمرکز نشده است» (Richards, 1972: 110). در سخن ریچاردز نیز آگاهی، عاطفه، معنا و ارزش با هنر شعری گره خورده است. میان دغدغه‌های آرنولد و ریچاردز، طیفی که ما می‌خواهیم از طریق آن به نقد شعر حافظ بپردازیم، نمی‌توان خط فاصل گذاشت؛ اما می‌توان شاهد نوعی حرکت و تداوم از خلوص نیت شاعر تا خلوص نسبی شعر بود.

اینک باید گفت که شاعری چون حافظ و متنی همچون غزل‌های او، تا چه اندازه در آیینة توصیفات الیوت و ریچاردز زلالی دارد. مسعود فرزاد در تحلیل کمی و کیفی یک غزل از حافظ، وقتی به نتیجه نهایی می‌رسد، می‌گوید: «تمام عرفان حافظ دور این نکته می‌چرخد که همه طالب حقیقت هستند و راز حقیقت در همه دل‌ها نهان است؛ اما دل‌ها از این حال آگاه نیستند و در طلب حقیقت، دیوانه‌وار بی‌تابی می‌کنند» (فرزاد، بی‌تا: ۲۸). این

سخن فرزاد البته با سخنان بالا همپوشانی ظاهری ندارد؛ اما مگر جز این است که انسان آگاه، فرهیخته، عاطفی، ارزش‌گرا و خردمند در پی کشف حقیقت است؟ و انسان اگر از آن دست انسان‌ها نباشد که نمی‌تواند به حقیقت بیندیشد. منتها خویشکاری انسان این است که با جهاز یادشده به سوی حقیقت گام بردارد؛ اما اینکه می‌رسد یا نمی‌رسد، و یا اینکه حقیقت را به چه شیوه‌ای و کیفیتی می‌یابد، به ظرفیت انسان و نیروی آگاهی و توفیق او بستگی دارد. شاهرخ مسکوب نیز آنجا که از بعد فکری حافظ سخن می‌گوید، لابد نیم‌نگاهی به آنها دارد که در تبیین جهان‌بینی حافظ، او را عقل‌ستیز و منطق‌گریز خوانده‌اند: «او دارای موهبت دیدار اندیشه است که می‌گوید از آنگاه که روی نگار سخن را آراستند، کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب» (مسکوب، ۱۳۷۱: ۱۸).

انتظار شعر خردمندان و ارزشی داشتن از حافظ در راستای همین مبحث توجیه‌شدنی است. اینکه بسیاری از حافظ‌پژوهان و حافظ‌خوانان، به گفته استاد شفیع کدکنی، «از سر ذوق حافظ را پسندیده و حتا تصحیح کرده‌اند» (درودیان، ۱۳۸۵: ۱۰۶)، هم حاکی از ناهماهنگی برخی از تعبیرها با ذهنیت حافظ‌پسند خویش بوده است. یکی از حافظ‌پژوهان در الحاقی بودن غزل «دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما» — که به تصحیح سایه با هشت نسخه برابری دارد (حافظ، ۱۳۸۵: ۹۰) — گفته است: «پیری که بعد از ترک مسجد راه میخانه را در پیش می‌گیرد، شیخی فاسد، دروغگو، ناپخته و ناسنجیده‌ای [است] که با ذهن و زبان حافظ نکته‌دان سازش ندارد» (دانش‌فرهمدانی، ۱۳۸۱: ۱۶). محمود هومن نیز وقتی به القابی از جنس «لسان‌الغیب» و «ترجمان‌الاسرار» می‌خندد و آنها را محصول ذهن‌های مالیخولیایی می‌داند، وقتی می‌خواهد از حافظ ستایش کند، او را به «خردمند» و «فیلسوف» نسبت می‌دهد (خویی، ۱۳۵۷: ۵، با تصرف).

این سخنان، مشتبی بود از خروار گفتاری که درباره ارزشی بودن حافظ یا شعر حافظ آورده شد؛ و در این‌جا به برخی از گفتارهای برجسته اشاره و از انبوهی نقل قول‌های حافظ‌پژوهان دیگر صرف‌نظر شد. در خود شعر حافظ نیز یافتن مقولاتی که در بالا جزو ارزش‌های شعری به‌شمار آمدند، کار دشواری نیست. به هر کدام از غزل‌های او رجوع کنیم، شاهد مقصود در چنگمان است؛ برای مثال، آن‌جا که خود را صنعتکاری زیرک می‌خواند (حافظ، ۱۳۸۵: ۴۲۱)، از باده‌خوردن توبه می‌کند مگر در حضور صنعتکاری بزم‌آرا (همان، ص ۵۶۰)، اینکه بر کلک نقاش آفرینش، جان می‌افشاند و درعین حال بر نظر پاک خط‌پوشش آفرین می‌گوید (همان، ص ۱۸۰) و اینکه در یک کلام خرقه زهد و جام می‌را

در یکدیگر می‌آمیزد (همان، ص ۴۸۰)، همه از همان شیوه دیالکتیکی و هنرنمایی حافظ روایت دارد: «بینش دیالکتیکی حافظ که در هر چیز نقیض آن را می‌بیند و رؤیت شطحی و پارادوکسی او، میراث تصوف خراسان و اسلوب نگرش امثال بایزید بسطامی و ابوسعید ابوالخیر است که قبل از حافظ در شعر سنایی و مولوی و عطار نیز تجلی داشته است. او گلچین‌کننده نهایی و موفق‌ترین سخنگوی این شیوه از رؤیت جهان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۲۸). ما در بالا سیری را از آرنولد تا ریچاردز و از سادگی و صداقت تا تلفیق هوش و هنر، به‌وصف کشیدیم. استاد شفیعی این سیر را با بینشی دگرگون در میراث تصوف خراسان و سیر آن تا گنجینه شعر حافظ دنبال می‌کند.

حافظ و فرمالیسم ادبی

نقد شعر در جهان غرب، از مرحله سنتی و درعین حال جهان‌شمول، آهسته‌آهسته پا در رکاب فرمالیسم گذاشت. ویکتور شکلووسکی خاطر نشان کرد که «ادبیات، ما را وامی‌دارد نگاهی دوباره به جهان بیندازیم» (Shklovsky, 1998: 18). گویی روح هستی به این امر واقف شده بود که برای نوزایی روح ارزشگذار باید زمانی ارزش‌های فرهنگی، معنوی و فرهیختگی را در شعر به حال خود واگذارد. اگرچه شعار نخستین فرمالیست‌ها با دریافت حس زنده زندگی و ادراک صمیمی اشیا گره خورده بود، فرایند آشنایی‌زدایی (de familiarization)، گویی به گونه‌ای مرموز با سنت ادبی شاخ و شانه می‌کشید. آنچه مایه انتقال ارزش‌ها و معنویت و روحانیت شعر بود، زبان بود؛ اما به این زبان بیشتر به‌عنوان یک وسیله نگریسته می‌شد. فرمالیسم نخستین پرچم‌داری بود که خواست این توجه را اگرچه نه به‌گونه‌ای مطلق، به‌گونه‌ای ضمنی و درعین حال مؤکد، به خود زبان معطوف دارد. به‌نظر فرمالیست‌ها: «شعر بدان جهت که مضامین کهن و عمیق را برای کاوش در طبیعت بشر به‌کار می‌گیرد، شعر نیست؛ بدان جهت شعر است که در روند آشنایی‌زدایی از زبان، توجه ما را به ساختگی بودن و تصنعی بودن خودش جلب می‌کند» (برتنس، ۱۳۸۷: ۴۷).

در خوانش یاکوبسن — زبان‌شناس پراگی که به‌گونه‌ای پایه‌گذار مکتب ساخت‌گرایی نیز بود — آنجا که از نقش‌های زبان سخن می‌گوید، در نقش ادبی، «جهت‌گیری پیام به‌سوی خود پیام» (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۴)، برجسته‌ترین عبارت کلیدی است که با روح فرمالیسم پیوند دارد؛ زیرا شعر هنگامی می‌تواند در این نقش خودنمایی کند که زبان، وسیله انتقال نباشد. زبان در این بیان، موجی است که در خودش می‌گریزد و هرچیز اضافی

دیگر را نیز در این پیچش سهیم می‌کند و آنجا که می‌خواهیم پیچش او را کدگذاری کنیم، یکباره از هم می‌گسلد. در این فرایند، اگر بتوانیم سمت و سویی برای زبان مشخص کنیم، به گونه‌ای نقض غرض کرده‌ایم. چرخش زبان به سوی خودش، باید به جای آفرینش معنا، پیوسته زیبایی و جلوه بیافریند. اینجاست که پا در حریم ساختارگرایان خواهیم نهاد. یاکوبسن خاطرنشان ساخته بود که جهت‌گیری متن البته همیشه خشک و یک‌سویه نیست، اما آنچه اهمیت دارد، غالب‌شدن یک جهت‌گیری بر دیگر وجوه جهت‌گیری‌ها است، جهت‌گیری‌ای که می‌توان آن را همان کارکرد شعری نامید. اینجاست که مبحث برجسته‌شدن زبان شعر مطرح می‌شود و ساخت‌گرایان خوش‌تر دارند که به جای «آشنایی‌زدایی» بگویند «برجسته‌سازی» (foregrounding). تفاوت این دو نام در این است که در برجسته‌سازی، عناصر متنی مجاورشان را نیز خودکار می‌کنند، تأثیری که به توجه مخاطب به متن می‌افزاید؛ درحالی‌که در آشنایی‌زدایی، تنها عنصر آشنایی‌زدا، اهمیت ادبی دارد و با دیگر عناصر متنی رابطه‌ای ایستا برقرار می‌کند، برخلاف عنصر برجسته‌ساز که رابطه‌اش با دیگر عناصر متنی، پویا و متحرک است، یعنی در ساختار شعری که عنصر برجسته‌ساز حضور دارد، عنصر خودکارشده نیز نقش می‌ورزد. «آنچه یک عنصر به واسطه برجسته‌شدن به دست می‌آورد، همان چیزی است که عناصر رانده‌شده به پس‌زمینه از کف داده‌اند» (برتس، ۱۳۸۷: ۶۰). به بیان دیگر، زبان در متن‌های قابل توجه، برمبنای ساختار عمل می‌کند: وقتی پای ساختار درمیان باشد، تمامی اجزای زبان نقش‌ورزند تا شکل یا قطعگی را به گونه‌ای ملموس بیان کنند. هر تعبیر زبانی در هر گوشه‌ای از متن، بر کلیت و قطعگی زبان اثر می‌گذارد. حذف یا افزایش هر عنصر، شکل و ساختار متن را دستخوش تغییر قرار می‌دهد، ضمن اینکه چینش عناصر زبان، بنابر فرایند کاهش و افزایش، فرورفته و برجسته، نظمی قابل سنجش دارد.

در غزل «وقت را غنیمت دان آن‌قدر که بتوانی»، پاره‌ای هست که ما می‌خواهیم آن را دقیق‌تر بخوانیم: «یوسف عزیزم رفت، ای برادران رحمی!» (حافظ، ۱۳۸۵: ۵۴۳). در این غزل می‌دانیم که از نظر درون‌مایه‌های شعری، سخن بر سر قصه یوسف و زلیخا نیست. یوسف حافظ، معشوق مخصوص خودش است. ما می‌توانیم در محور جانشینی، به جای یوسف، معشوق بنشانیم. حتا اگر نگران وزن پاره باشیم، می‌توانیم در همان چهارچوب، به جای یوسف، یار بگذاریم و به جای عزیز بگوییم مهربان. اهل نقد و ادب می‌دانند که اگر چنین بلایی بر سر پاره بیت حافظ آوردیم، کارمان به همان حکایت سعدی و خشت‌مال،

شبیبه است. ما با این کار، خورشید درخشان ادبیت را به گل و لای ابتدال آمیخته‌ایم. پیوندی که از نظر هم‌نشینی، میان واژه‌های «یوسف»، «عزیز»، «رفتن»، «ای»، «برادران» و «رحم» وجود دارد، ناگسستگی است. ساختار و بافتار پاره و بیت، و حتا غزل در یک ساخت کلی‌تر، نمی‌گذارد به چنین اقدامی دست بزنیم. از سویی، می‌دانیم که مفهوم این پاره، مبنی بر رویکرد معانی ملموس نشانه‌ها، هیچ ربطی به مفاهیم دیگر در پاره‌های دیگر ندارد. داستان یوسف، خیانت و رحم برادران و حکایت عزیز مصر، با مفاهیم پاره‌های دیگر که از غنیمت وقت، کام‌بخشی، طرب، نامحرمی زاهد، دوستی، ... سخن می‌گوید، پیوندی منطقی ندارد. این همان چیزی است که گفتیم ساختارگرایان با عنوان برجسته‌سازی از آن سخن گفتند؛ یعنی برجستگی یک معنا در زبان، در میان عناصر غیربرجسته دیگر. اگر کاربرد مجازی یوسف برای معشوق در اینجا کنش‌گری داشت، می‌توانستیم با مقوله‌آشنایی‌زدایی از آن بگذریم؛ اما می‌بینیم که بحث از یوسف و عزیز و برادران در آن متن، با مفاهیم دیگر، کاملاً بیگانه و غریب است. این همان غربت شگفت‌انگیزی است که به سبب عدم تجانس، دو جبهه متقابل را در برابر هم می‌نشانند: پاره‌ای برجسته، پاره‌ای خودکار تمام، نسبت به مقوله برجسته. برجستگی استعاره یوسف، مابقی متن را که بی‌ربط می‌نماید، برجسته‌تر می‌کند. با این حال، اگر در پی توجیه قطعگی غزل باشیم، می‌دانیم که هرگاه از معانی نشانه‌های موجود در متن عبور کنیم و به وجه کنایی آنها پردازیم، رشته‌ای محکم و ناگسستگی در میان این مفاهیم هست که نمی‌گذارد مهره‌های تسبیح غزل را گسسته ببینیم. اگر یوسف حافظ همان معشوق حافظ است که دارد از کف می‌رود، که البته هست، این معشوق همان است که باید به عنوان مثال در پاره نخست غزل، وقت را به خاطر او غنیمت دانست، همان است که کام‌بخشی گردون را محسوس می‌سازد، همان است که وصالش عاشق را به طرب می‌اندازد، همان است که نزد زاهد نمی‌شود از او سخن گفت، و چیزهای دیگر که در متن غزل آمده است. تازه، ما از در معشوق وارد شده‌ایم؛ می‌توان از هر در دیگری نیز وارد شد. در این صورت پی خواهیم برد که علاوه بر استحکام غزل که در هیچ‌جای آن نمی‌توان رخنه‌ای به سبب قطعگی و بافتش ایجاد کرد، در عین حال می‌توان از درهای گوناگون دیگر نیز وارد شد: درهای معانی عرفانی و اخلاقی، درهای دردهای بشری، درهایی که گاه بسته است و ما را در پشت پارادوکس‌های معنا زندان می‌کند. دستغیب می‌گوید: «واقعیت این است که حافظ اساساً شاعری است متناقض؛ و زحمت بیهوده‌ای است که بخواهیم او را در طبقه‌بندی ویژه‌ای بگنجانیم» (دستغیب، ۱۳۸۴: ۲۲).

نکته دیگر که می‌خواهم به‌بهانه این غزل بگویم، این است که استحکام ساختار و بافتار غزل حافظ تا آنجا است که در رویه بی‌پیوندی، تا اقصای معنای مترتب و مرتبط، کاویدنی است. به‌عنوان مثال، اگر کسی راه نشانه‌ها را در غزل یادشده به‌واسطه بدفهمی، نادرست رفت، بازی‌های زبانی حافظ، چنان ملاحظه‌کار است که او را تا اقصای پویش تنها نخواهد گذاشت و همین خصیصه نیز هست که ما را در تلخ حقیقت شعر حافظ سردرگم و سرگردان می‌سازد. چگونه می‌توان ادعا کرد که در همان غزل کذایی و گفتار یوسف و برادران و عزیز، میان نشانه‌های دیگر غزل، با قصه یوسف به‌راستی پیوند نیست؟ در بیت زیر:

می‌روی و مژگانت خون خلق می‌ریزد تیز می‌روی جاننا ترسمت فرومانی

(همان)

چه استبعادی دارد که ما آن را از زبان زلیخا بخوانیم؟

یا به‌عنوان مثال، در بیت زیر:

محتسب نمی‌داند این قدر که صوفی را جنس خانگی باشد، همچو لعل رمانی

(همان)

اگر به‌جای صوفی، همان یوسف عزیز را بگذاریم، چه غربتی دارد که جنس خانگی او همان شاهد حقیقت باشد که نمی‌گذاشت یوسف دل به ناصواب به زلیخا ببندد؟ اینها همان گسل‌های ظاهری است که در زبان رخ داده است که اگر کسی در جست‌وجوی ساختار، درون آنها افتاد، بیرون‌شوش سخت دشوار خواهد بود.

حافظ و نظریهٔ پساساختارگرایی

به‌گفتهٔ یک منتقد ادبی، پساساختارگرایی، تداوم و درعین‌حال رد ساختارگرایی است (برتس، ۱۳۸۷: ۱۳۹؛ احمدی، ۱۳۷۵: ۳۷۶). بسیاری از منتقدان، پساساختارگرایی را با شالوده‌شکنی (deconstruction)، مترادف هم آورده‌اند. شالوده‌شکنی نیز برخلاف سازه‌هایش، به‌معنای شکستن یا از میان بردن شالوده و ریشهٔ چیزی نیست بلکه به‌معنای بی‌اثر کردن شالوده‌هایی است که شالوده به‌نظر می‌آمده‌اند. احمدی می‌گوید: «هدف از شالوده‌شکنی، بی‌اثر و خنثاکردن متن است. این کار هم به وساطت خود متن انجام می‌گیرد. هدف اگر ویرانی باشد، ویرانی دلالت‌های معنایی و سویهٔ کلام‌محوری زبان است»

(احمدی، ۱۳۷۵: ۳۸۸). پیش از این اشاره شد که ساختارگرایان به مقولهٔ زبان توجه بسیار داشتند. نگاه آنان به زبان، گاهی از نگاه عام به مقولهٔ ریاضی، جدی‌تر و عمیق‌تر بود. ساختار زبان، زبان‌شناسان و ساخت‌گرایان را چنان سخت به خود مشغول کرد که گمان نمی‌کردند روزی در توهم این قطعیت گرفتار آیند. ساخت‌گرایان با وامگیری برخی از استدلال‌ها از دانش زبان‌شناسی و خصوصاً مبحث نشانه‌شناسی سوسور، به این نتیجه رسیدند که رابطهٔ میان زبان و جهان، مبنی بر اختیار و تفاوت است، یعنی اینکه هیچ رابطهٔ طبیعی و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای بین زبان و معانی و مصداق‌هایی که زبان به آن دلالت دارد، وجود ندارد. اما خواه‌ناخواه پرسشی ذهن ما را آزار می‌دهد و آن اینکه اگر چنین است که آنها می‌گویند، چرا یک زبان از نظر دلالت‌های نشانه‌شناسی، به واقعیت‌های بیرونی نزدیک‌تر است؟ برای مثال، هم در زبان چینی و هم در زبان انگلیسی از نشانه‌های آوایی استفاده می‌شود، اما رشد و واماندگی این دو زبان با هم برابر نیست. به‌سختی می‌توان باور کرد که تنها سبب رشد زبان انگلیسی، به رویدادهای سیاسی، اجتماعی، تاریخی، اقتصادی و فرهنگی مربوط باشد. آیا نه این است که گویشوران هر دو زبان، از طریق خود زبان با جهان خارج مرتبط بوده‌اند؟ مگر نه این است که اقتصاد و سیاست و فرهنگ به‌دست همین گویشوران تحول پیدا می‌کند؟ یک گویشور انگلیسی‌زبان، مرزهای اقتصادی و سیاسی کشورش را از چه طریقی متحول می‌سازد؟ این پرسش‌ها و پرسش‌های دیگر از این دست، آن مثل «تخم مرغ و مرغ»، را فریاد می‌آورد. غربی‌ها نیز مثلی دارند که فلسفهٔ تمثیل ما را ندارد؛ اما خاستگاهش ظاهراً از فکری همسان نتیجه گرفته شده است. این مثل به «پارادوکس کرتی مشهور است» (برتس، ۱۳۸۷: ۱۴۱). یک کرتی می‌گوید همهٔ کرتی‌ها همیشه دروغ می‌گویند. اگر سخن این کرتی درست باشد، ما با این پرسش روبه‌رو هستیم که مگر گویندهٔ این سخن خود کرتی نیست. خوب اگر کرتی باشد، آیا حرفش راست است یا دروغ؟ اگر راست باشد، پس قاعدهٔ «همهٔ کرتی‌ها دروغ می‌گویند» چه خواهد شد؟ اگر دروغ باشد، خود او که کرتی است، ادعایش هم دروغ‌گویی کرتی‌ها است، آیا نه این است که در گفتار صادق بوده است؟ مثل کرتی از آن روی مهم است که ما از درون مقولهٔ زبان دربارهٔ زبان سخن می‌گوییم. وقتی از درون خود زبان دربارهٔ زبان قضاوت می‌کنیم، آیا نه این است که اسیر و گرفتار همان ساختار و قدرت زبان هستیم؟ آیا به‌جز زبان چیز دیگری هم وجود دارد که بتوانیم از چشم‌انداز آن به زبان بنگریم؟ وقتی هم به‌قول زبان‌شناسان و ساخت‌گرایان، هیچ‌گونه تجانس طبیعی و ذاتی میان آواها و مفاهیم و مصداق‌های زبان

نیست، وقتی اساس هر دریافت مبنی بر تفاوت است، وقتی هر نشانه خودبه‌خود هیچ معنای مستقلی ندارد، آیا جز این است که باید زبان را عنصری فریب‌کار و غیرقابل اعتماد دانست؟ این پرسش‌ها و تأکیدها صرفاً به انتقاد شالوده‌شکنان منحصر نمی‌شود. فیلسوف‌های نامداری چون هایدگر و نیچه نیز بر این اصل تمرکز کرده بودند که «ما محصور در زبان هستیم» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۹۳). هایدگر می‌گوید: «آدمی درون زبان جای دارد و وابسته بدان است. هرگز نمی‌تواند به خارج گام نهد و آن را از جایگاهی دیگر بنگرد. ما همواره گوهر زبان را از جایی می‌بینیم که خود زبان امکانش را به ما می‌دهد» (Heidegger, 1976: 195؛ به نقل از احمدی، ۱۳۷۵: ۳۹۳). آنچه نیچه نیز با «گذر از زبان گذر از اندیشه»، از آن یاد کرده بود (Nietzsche, 1968: 283؛ به نقل از احمدی، ۱۳۷۵: ۳۹۳). دریدا — از نامدارترین نظریه‌پردازان مقوله شالوده‌شکنی — با نقد سنت غرب در حوزه تقابل‌ها، مقوله اعتماد به زبان و واژه‌ها را، هم در عمل و هم در نظر به‌چالش کشید؛ می‌گوید: «واژه‌ها به دو دلیل هرگز به ثبات دست نمی‌یابند: نخست اینکه در معنای واژه‌های ماقبل خود شریک‌اند، و معنای خود را از آنها می‌گیرند، دیگر اینکه به واژه‌های بعد از خود وابسته‌اند و با تغییرات واژه‌های پسین، دستخوش تغییر» (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۴۵). از دیدگاه سوسور، نشانه «رابط میان دال و مدلول است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۶)؛ رابطه‌ای ذهنی که میان دال ذهنی و مدلول ذهنی ایجاد می‌شود. این پیوند ذهنی اگرچه براساس اختیار عمل می‌کند، هرگاه عمل کرد، سلسله‌گردانش دیگر اختیار نیست؛ جنبه جبری به خود می‌گیرد. درحالی‌که از نظر دریدا، هیچ جبری بر زبان یا رابطه دالی و مدلولی حاکم نیست. دریدا می‌گوید: «هر عنصر زبانی، با چیزی غیر از خودش مرتبط می‌شود، به‌گونه‌ای که در درونش نشان (mark) عنصر پیش از خود را حفظ می‌کند و درعین حال اجازه می‌دهد خودش به‌خاطر نشان عنصر بعدی باطل شود» (Derrida, 1996: 30). در این صورت، دیگر نه با یک مدلول روبه‌رو هستیم، نه دال ما از قانون دال سوسور تبعیت می‌کند. در متن ادبی، دال در دالی خودش پایدار نمی‌ماند، چنان‌که مدلول نیز چنین حالی دارد. ما با لشکر دال‌ها و مدلول‌ها روبه‌رو هستیم. معنا در چنین وضعی لحظه به لحظه به تأخیر و تعویق می‌افتد. از نظر ساختارگرایان و نیز سوسور، واژه‌ها نشانه‌اند تا دالیت خود را به‌اثبات برسانند، مانند پنجره که اجازه می‌دهد از زلال آن عبور کنیم و ورای آن را ببینیم؛ درحالی‌که «در نظر دریدا، زبان، رسانه‌ای شفاف و پنجره‌ای رو به جهان نیست؛ زبان خود را در میان ما و جهان می‌گذارد تا رابطه ما و جهان را تیره کند» (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۴۷).

اکنون که از نظر پس‌اساختارگرایان نمی‌توان به زبان به‌عنوان یک ساختار منسجم نگاه کرد، و از نظر آنها دال‌ها به مدلول‌های واحدی دلالت نمی‌کنند و مدلول‌ها نیز در مدلولیت خود ثابت نمی‌مانند، آیا شعر حافظ متنی هست که بتوان آن را با این نظریه خواند؟ آیا شعر حافظ جوابگوی این نظریه تازه هست؟

ما پیش از اینکه با نظریه شالوده‌شکنانه دریدا آشنا شویم، می‌دانستیم که زبان حافظ وجه تأویل‌پذیری شگفت‌انگیزی دارد؛ اما نکته اینجاست که تأویل‌پذیری همه سخن دریدا نیست. سخن دریدا ظاهراً با همین روند هرمنوتیکی نیز سر‌ناسازگاری دارد. اینکه بسیاری از حافظ‌پژوهان گفته‌اند که در متن حافظ نمی‌توان به معنای یگانه بسنده کرد، بر ما پوشیده نیست. استاد پورنامداریان می‌گوید: «تعداد قابل توجهی از غزل‌های حافظ، از استعداد پرسش‌انگیزی بسیار گسترده برخوردار است. این گستردگی را کاربرد مصرانه کلمات و عبارات چندمعنایی و سایه‌دار که معانی دیگر را جز معانی مبتنی بر نظم نشانه‌شناسی نخستین زبان، تداعی می‌کند و خاطرات فرهنگی را در آگاهی خواننده حضور می‌بخشد، افزون‌تر می‌نماید» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۸۰). استاد پورنامداریان، همچنین، نظام نشانه‌شناسی زبان حافظ را متفاوت از نظام سوسوری می‌داند. در جایی دیگر گفته است: «غزل حافظ، هم پرسش‌برانگیز است و هم پاسخ پرسش را در جوف خود دارد» (همان، ص ۱۸۱)؛ و باز از زیبایی‌های دیرپاب پنهان عادت‌ستیز در غزل‌های حافظ یاد کرده است (همان). وی در تفسیر این بیت حافظ:

خواب بیداران بیستی وانگه از نقش خیال تهمتی بر شب‌روان خیل خواب انداختی

پس از اینکه تمامی نشانه‌های بیت را با اتکا به گفتار خود حافظ در غزل‌های دیگر معنا می‌کند، با ورود به مبحث تغییر مخاطب و رفت و آمد زبان به حالت مغایه و مخاطبه، بر وجه ابهام‌انگیزی زبان حافظ تأکید می‌کند (همان، ص ۲۸۷)؛ با این حال، به نظر نمی‌رسد این همه دقت در زبان حافظ، ما را از پویای‌های دیگر در خصوص ابهام متن او باز دارد. برای مثال در بیت زیر:

عشرت کنیم ورنه به حسرت کشندمان روزی که رخت جان به جهانی دگر کشیم

(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۴۵)

برسر این که «کشند» است یا «کشند» باشد (ازجمله در هروی، ۱۳۶۷: ۱۵۵۴)، سخن بسیار است. با این همه، به سبب دشواربودن درک معانی، این بیت قرائت‌های دیگری هم جز

قرائت یادشده یافته است (سودی، ۱۳۶۷: ۲۰۵۲). اگر در تردیدهای نسخه‌شناسی گیر نکنیم و به قرائتی که سایه از شعر حافظ برگزیده است، اکتفا نکنیم، درمقابل این پرسش‌ها قرار خواهیم داشت: ۱. «عشرت» چه معنایی دارد و سبب‌گزینش حافظ از این واژه چیست؟ ۲. حسرت متعلق به این جهان خواهد بود یا آن جهان؟ ۳. جایگاه دستوری حسرت چیست؟ ۴. فاعل «کشند» جمع است؛ این گروه چه کسانی هستند؟ ۵. «کشتن» در این فضا چه کیفیتی دارد؟ ۶. «رخت» اگر به معنای «توشه» است، «توشه‌جان» را چگونه می‌توان به جهان دگر برد؟ (منظور اینکه چه کسی است که می‌خواهد توشه‌جان را به جهان دگر ببرد؟)، ۷. آیا میان «کشند» و «کشیم»، فقط رابطه‌ی جناس خط وجود دارد؟ ۸. اگر منظور از «کشندگان به حسرت»، فرشتگان بهشتی است، از آنجا که انسان بهشتی سنت رایج در دوره‌ی شاعر اصولاً با عشرت این جهانی انسی ندارد، که اگر داشت به بهشت نمی‌رفت، آیا میان اندیشه‌ی گوینده و اندیشه‌ی غالب ناسازگاری وجود دارد؟ به زبان دیگر، مگر نه این است که هرکه عشرت ملک را بخرد، باید حسرت ملکوت به دلش بماند؟ اگر میان عشرت و حسرت، پیوندی طبیعی برقرار باشد، چرا حسرت به هنگامی اختصاص دارد که انسان می‌خواهد رخت جان به جهان دیگر کشد؟ ۹. جان در تن به مثابه تن در لباس است؛ چرا حافظ جان را البته از یک منظر به رخت تشبیه کرده است؟ ۱۰. شارحی با نقد و یادکرد شرح شارحان دیگر، بیت را چنین معنا کرده است: «تا در این جهان هستیم، به عیش و عشرت کوشیم و با چشم و دل سیر از دنیا برویم؛ وگرنه در جهان دیگر حوران و غلمان و سایر نعمت‌های بهشتی، ما را در حسرت وصال خواهند کشت» (دستی، ۱۳۷۶: ۷۶)؛ درقبال چنین معنایی، مگر نه این است که هر اهل بهشتی، رزق حور و روزی غلمان دارد؟ آیا شارح خواسته است بگوید برخی بهشتیان دارند و برخی ندارند؟ در بهشت می‌گردند و عاشقان و معشوقان سرمایه‌دار را با حسرت و آز می‌نگرند؟ از آنجا که شارح محترم به وجه معادباوری حافظ تأکید می‌کند و قول کسانی را که از منظر حافظ معاد را انکارشده می‌دانند، نخ‌نما و پوسیده می‌شمارد، این چه اصراری است که ما سخن را به کتاب *علل‌گرایش به مادی‌گری و فصل «حافظ و انکار معاد»* شهید مطهری ارجاع دهیم اما بگوییم حافظ گفته است تا در این جهانیم به عیش و عشرت کوشیم؟ روزی که رخت جان به جهان دگر کشیم، روز فراق جان و تن است؛ در چنین روزی، کشتن و یا ترس از کشتن چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟

اگر نشان‌های پرسش را که در بالا آمد بشماریم، می‌شود سیزده پرسش؛ سیزده پرسش درباره‌ی بی‌تی آن هم بنا بر شرح یک شارح! بی‌تردید پرسش‌های دیگر نیز خواهد بود که لابد

ذهن ما به آن قد نمی‌داده است. از سویی، سخن برسر این نیست که پرسش‌ها بی‌معنا است، یا همه پرسش‌ها متوجه اندیشه بیت است. برخی از پرسش‌ها پاسخ‌دهنده را به توجه به وجوه ادبی بیت سوق می‌دهد. ما حقیقتاً نمی‌دانیم و احتمالاً نخواهیم دانست که آن لحظه‌ای که این بیت به ذهن حافظ رسوخ کرده، چه غوغایی در ذهن او برپا بوده است؛ نمی‌دانیم به کدام مقولات تلمیحی و تصریحی نظر داشته است؛ و نمی‌دانیم چند درصد این مقولات کشف‌شدنی هستند. حقیقت این است که تاکنون به‌گونه‌ای همه‌پسند نتوانسته‌ایم پاسخگوی همه پرسش‌ها باشیم؛ درعین‌حال بر لذت‌های صریح و گنگ بیت هم نمی‌توانیم چشم بندیم. چیزهایی در ذهن ما متبادر می‌شود که نمی‌توانیم از پس اثباتش برآییم. این همان جادوی لغزان و ناپایدار زبان است که به اقتضائات گوناگون، با ما بازی می‌کند. اینها که گفته شد، به واحدهایی قابل شمارش اختصاص ندارد. به‌عنوان مثال می‌توان به حاشیه تاریخی بیت زیر مراجعه کرد:

عبوس زهد به وجه خمار بنشیند مرید خرقة دردی کشان خوش‌خویم

(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۵۰)

اختلاف نسخه‌ها در حافظ سایه، آن هم نه در یک نشانه بلکه نشانه‌های چندگانه، مشکلی آفریده است که بسیاری از شارحان، بیت را با وجوه مختلف شرح و تفسیر کرده‌اند؛ از جمله درودیان (۱۳۸۵: ۶۰) و خرمشاهی (۱۳۷۳: ۱۴۹۲). اگر بخواهیم به یکی از آن پرسش‌ها به سهم خویش پاسخ گوئیم، برای مثال بدانیم که سبب گزینش «عشرت» چه بوده است، باید تمامی اشعار حافظ را با توجه به جایگاه این واژه جست‌وجو کنیم. در این صورت، تاندازه‌ای خواهیم دانست که این واژه، از زمره واژگان محبوب و دوست‌داشتنی حافظ است که بسامد کاربردش بسیار بالا است. هر جا هم به‌کار رفته است، به‌نحوی مایه‌هایی از دلخوری و سرکشی از زهد و تصلب و تعصب و پشت‌کردن به باورهای رایج همراه دارد.

سعدی در جایی می‌گوید:

بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت گریان چو در قیامت، چشم گناهکاران

(سعدی، ۱۳۶۳: ۵۷۹)

این بیت، با توجه به درون‌مایه طولی غزل سعدی، جز اینکه به گمانم چشم‌اندازی برای بیت حافظ (عشرت کنیم ...) تواند بود، تاندازه‌ای هم یاری خواهد کرد به کسی که خواهد

از منظر تاریخی، بیت حافظ را بخواند. حسرت از نکردن عشرت است با یار؛ بنابراین، وقتی به کاربردهای «عشرت» در دیوان حافظ برمی‌خوریم، به گونه‌ای هم طنز قیامت را و هم حسرت و گناهکاران سعدی را تداعی می‌کنیم:

ای دل از عشرت امروز به فردا فگنی مایه نقد بقا را که ضمان خواهد بود؟

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۳۸)

ساقیا عشرت امروز به فردا مفگن یا ز دیوان قضا خط امانی به من آر

(همان، ص ۳۲۱)

دوستان وقت گل آمد که به عشرت کوشیم سخن پیر مغان است به جان بنیوشیم

(همان، ص ۴۴۶)

گفتم زمان عشرت دیدی که چون سرآمد؟ گفتا خموش حافظ کاین غصه هم سرآید

(همان، ص ۳۰۴)

این چند مثال، مثنوی است از خروار کاربردهای «عشرت» در دیوان حافظ. «نهران‌خانه عشرت»، «دعوت چنگ خمیده به عشرت»، «نوبت عشرت»، «ساغر عشرت»، «عشرت شبگیر»، «بهار و مستی و عشرت»، «خرده صرف عشرت کردن»، «صدر مجلس عشرت»، و «فصل عشرت بار شب»، کلیدواژه‌هایی است برای درک واژه «عشرت» در سخن حافظ؛ اما باید دید پس و پیش این کلید را چه کلیدهای دیگری گرفته‌اند و درپرتو آن نمونه‌ها، چه معنای دیگری از «عشرت» حافظ شنیدنی است.

تقابل‌ها در حافظ و پسا ساختار گرایان

برخی از منتقدان و فیلسوفان غربی گمان کرده‌اند که مبحث تقابل‌ها، به سنت غرب اختصاص دارد (حقیقی، ۱۳۷۹: ۵۸)؛ این در حالی است که هم به گفته بعضی از محققان غربی، تقابل‌ها ابتدا از ایران به آیین‌ها و مذهب و سپس به سراسر جهان راه یافته‌اند. فرانس کومون می‌گوید: «اما ایران، ثنویت را به‌عنوان اصلی اساسی وارد دین کرد. همین اصل بود که میترائیسم را از دیگر فرق متمایز ساخت و الهام‌بخش الاهیات و اخلاق جزمی آن شد و استحکام و ثباتی به آن بخشید که برای کافرکیشی روم، بیگانه بود» (کومون، ۱۳۸۳: ۱۵۶). ما حتا اگر بر این امر پافشاری نکنیم که زادگاه نیاکان تقابل‌ها ایران بوده است، می‌توانیم

خاصیت تقابل‌سازی را به جان و ایمان انسان‌ها نسبت دهیم. تقابل‌سازی، مانند دین و دیگر غرایز، جزو جوهره وجودی آدمی است. به هر حال، با این پیش‌داوری که «اصل تقابل‌ها به فرهنگ غرب بازمی‌گردد» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۸۴)، دریدا می‌گوید: «این اندیشه متافیزیکی (همان اندیشه تقابل‌های غربی)، هرگز نتوانسته خود را از بند این زندان برهاند: بد در برابر نیک، نیستی در برابر هستی، غیاب در برابر حضور، و...» (احمدی، همان؛ حقیقی، ۱۳۷۹: ۵۶). در این تقابل‌ها، آنچه طبیعی می‌نمود، گروهی ممتاز بودند و روشن و گروهی پست و تیره. تیرگی و امتیاز این تقابل‌ها به نظرم در روح و روان بشر فرورفته است و بیرون‌شدش باز همان مثل کرتی را فریاد می‌آورد. آنچه در گفتار دریدا اهمیت دارد، نقد این تقابل‌ها و احیاناً بحث درستی و نادرستی آنها است. وقتی همه امتیاز از آن واحدهای مثبت است، متن ادبی نیز خواه‌ناخواه به ممتازها مرکزیت می‌بخشد. متن همه چیز را با نگاه به مرکز می‌بیند. متن‌های ادبی از آنجا که در ساحت زبان شکل می‌گیرند، خواه‌ناخواه مرکززا و مرکز‌آفرین‌اند. جان‌مایه سخن دریدا در گفتار تقابل‌ها به نظر ما آنجا باید می‌بود که این شکست را در آفریننده اثر ببیند؛ درحالی‌که او همه هوش شالوده‌شکنی را در رویه «خواندن» دیده است. او از کنش «خواندن نقادانه» سخن می‌گوید (Derrida, 1972: 19)؛ اما به این نکته باید توجه کرد که ساختار تقابل‌ها را همیشه خواندن به هم نمی‌ریزد. مگر نه این است که تقابل‌ها در یک نظام هوشمند ساختار‌گرای زبانی شکل می‌گیرند؟ اگر پاسخ مثبت است، آیا نمی‌توان گفت که هرگاه تولیدکننده متن به سبب خلسه‌های شاعرانگی و یا شعور نبوت از چهارچوب این ساختار گریخت، نیز شالوده آن ساختار به نحوی شکسته است؟ آیا نمی‌توان همه شطح و طامات صوفیان را در سایه همین شکست تقابل‌ها معنا کرد؟ اینکه شاعر یا هر آفرینشگر هنرمند دیگری، از آنجا که از روح آزاد و طبیعت نیالوده‌اش اثر می‌پذیرد، نمی‌تواند صلبیت ساختار تقابل‌ها را یک‌باره برتابد. بحث دریدا، در حوزه برداشت، بیشتر متوجه مخاطب است تا آفریننده؛ منتها به‌راستی چگونه می‌توانیم منکر هوای ناآگاه فرد یا آفریننده شویم؟ نباید فراموش کرد که همه گسل‌های متنی، در ساختار زبان توجیه‌پذیر نیست؛ اگر بود، چرا در نقدهای ادبی باید به گوهری بودن متن از یک سو و تقلیدی و کذب و سطحی بودن از سوی دیگر قایل باشیم؟ شاعر راستین، اگر نگوئیم یکسره، تا حد زیادی، از روح آزادش فرمان می‌گیرد. شاعر راستین زبان را به دست دل می‌دهد تا کلام را به رنگ طبیعت خود درآورد؛ با این حال، جباریت زبان اجازه نمی‌دهد کسی از بند تقابل‌ها برهد. اصلاً این کش‌مکش و چالش تقابل‌ها و جنگ آنها در ناورد

گفتار است که فرد را شاعر کرده است. اینجاست که مخاطب آگاه می‌کوشد دغدغه‌های پنهان در کلام آفرینشگر را بیابد؛ دغدغه‌هایی که به‌گونه‌ای هنری سر مخالف با همان واحدهای ممتاز را دارد، همان که نیچه از زبان زرتشت (که او را شاعر قلمداد کرده است)، آن را دروغ شاعر تلقی می‌کند: «زرتشت یکی از شاگردان را گفت: از آن زمان که تن را بهتر شناخته‌ام، در چشم من جان نه چندان جان بوده است و هرچه پایدار است نیز جز مجاز شاعرانه نبوده است» (آشوری، ۱۳۷۷: ۱۳۸). یک‌سو گذاشتن جان و پذیرش تن، حاکی از به‌هم‌ریختگی تقابل جان و تن است، مضاف بر آنکه به امر پایدار هم تاخته است. اینک باید پرسید که مرز تقابل چگونه شکسته می‌شود؟ پاسخ این است: با بی‌اثرکردن آنچه به نظر عام دغدغه‌های اصلی است. دریدا اگرچه به‌سبب دورشدن از دخالت فردیت و ابعاد روانی، در مبحث تقابل‌ها، از مقوله آفریننده سخن نمی‌گوید، فرضیه او برای کسی که در بند ساختار و پساساختار نیست، به میدان آفرینشگر یا شاعر قابل‌گسترش است.

شالوده‌شکنان در متن ادبی، در کنار هر مرکز حاشیه‌هایی را دیده‌اند. شالوده‌شکن بیش از هر چیز می‌خواهد نقش میان مرکز و حاشیه را برملا کند. باربارا جانسن می‌گوید: «شالوده‌شکن با حلاجی دقیق نیروهای متخاصم دلالت‌گر درون متن به‌پیش می‌تازد» (Johnson, 1980: 5). پیش از این، از گفتار استاد کدکنی درخصوص تازش حافظ به تابوها، بازپردی ارائه شد. اینک با شاهد گفتار استاد مرتضوی، مقوله تقابل‌ها در اینجا پی گرفته می‌شود. استاد مرتضوی می‌کوشد برای حافظ نیز همچون شاعران بزرگ دیگر (مولانا، عطار، سنایی، ...)، مکتبی بیابد؛ اما هیچ مکتبی را جز «مکتب رندی»، برای او تصور نمی‌کند؛ چرا؟ زیرا نمی‌تواند میان سخن حافظ و آنچه به‌عنوان مکاتب کلاسیک وجود دارد، هماهنگی ببیند؛ می‌گوید:

از نظر فکری و روحی و عمق و وسعت دامنه جولان اندیشه، [حافظ] متصوف نیست و مشربی وسیع‌تر و نامحدودتر از مشرب صوفیه دارد؛ یعنی در هر حال، اندیشه زرف و نکته‌یابش محدود به حدود اصول کلاسیک تصوف — که همان اصول معتقدات اهل ظاهر است — نمی‌باشد و به عبارت ساده‌تر، در تشخیص و قضاوت از نیروی اندیشه و دل و ذوق خود مدد می‌گیرد نه از مبانی مسلمانه و چون و چراناپذیر تصوف خانقاهی (مرتضوی، ۱۳۷۰: ۹۷).

استاد مرتضوی بی‌آنکه در بحث تقابل‌ها وارد شود، دریافته است که برای مثال، عرفان حافظ را نیز مانند بسیاری مقولات دیگر، نمی‌توان با هیچ مشرب رسمی‌ای تطبیق داد. اگر

مرکز و ممتاز دریدا مشرب عرفان رسمی بوده باشد، به نظر استاد مرتضوی در گفتار حافظ چیزهایی هست که گویی با آن ساختار سنتی هماهنگ نیست. استاد شرح داده‌اند که سبب ردّ و تکفیر و تردد برخی بزرگان هم این بوده است:

حافظ در سیر فکری و تشخیص و ارزیابی فلسفی، خود را مکلف و موظف نمی‌بیند پایه‌های از پیش طرح شده‌ای را به‌عنوان الفبای کتاب تشخیص خود بپذیرد؛ بلکه خود واضع این الفبا است. او خود تصمیم می‌گیرد که چه الفبایی را برگزیند و اصولاً معلوم نیست که الفبایی برای این کتاب می‌توان در نظر گرفت یا نه! درباره‌ی اصول و مسائل آفرینش و دنیا و مبدأ و معاد و جز آن، گاهی بارقه‌ی انکار و تردید و استهزای معتقدات مکتبی (عقاید کلاسیک) به چشم می‌خورد (همان، ص ۹۸).

بر گفتار استاد مرتضوی صحه و رد نمی‌گذاریم؛ اما میان نقد او و نقد شالوده‌شکن تفاوتی نمی‌بینیم. اینکه می‌گوید «حافظ را برخلاف برخی سنت‌ها می‌توان دید»، سنت‌ها جز همان مرکز دریدا، چیز دیگری نخواهد بود. در اینجا مجال آن نیست که از سخنان دیگر استاد مرتضوی شاهد آورده شود. در کتاب مکتب حافظ، از این گونه شواهد بسیار است؛ با این حال، استاد نقدش را از منظری سنتی و مبتنی بر پایه‌های نقد شرقی بیان می‌کند و گرنه می‌توانست شکست‌های زبانی و فرمیک را نیز به شکست‌های افکار و اندیشه بکشاند. به نظر نگارنده، در این مقطع نیازی به شواهد بسیار نیست. هر جای دیوان را بگشاییم، شاهد مقصود در چنگ است؛ برای مثال، آنجا که می‌گوید:

حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست	باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست
منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش	که چه خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست
دولت آن است که بی‌خون دل آید به کنار	ورنه با سعی و عمل باغ جنان این همه نیست
پنج روزی که در این مرحله مهلت داری	خوش بیاسای زمانی که زمان این همه نیست

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۵۲)

به نظر می‌رسد هجوم شاعر بیش از همه به سنت‌های راسخ فکری عهد باشد. پس ساختارگرایان بر این باور نیستند که تقابل‌ها یکدیگر را نفی می‌کنند؛ منظورشان این است که هیچ متنی بدون حضور تقابل‌ها شکل‌گرفتنی نیست، و انسجام متن و یا ساختار متن در گرو همین تقابل‌ها است، تقابل‌هایی چون «طبیعت و فرهنگ»، «زن و مرد»، «سیاه و سفید»، «نور و ظلمت»، ... برتنس می‌گوید: «وقتی موجودیت متن به رابطه‌ی تقابل‌ها وابسته است، چرا توالی نگوییم؟» (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۵۳)؛ زیرا این تقابل‌ها در فرایند ایجاد معنا،

مشارکت شگفت‌انگیزی دارند، و اگر یکی از پاره‌های تقابل نباشد، حضور دیگری بی‌معنا و مفهوم می‌شود. بنابراین، آنچه حاشیه نامیده می‌شود، خود سبب حضور مرکز است. اینجاست که شالوده‌شکن برای دستیابی به ریشه‌ها، به مرکززدایی دست می‌زند تا بتواند نیت‌های موجود در متن را بهتر بشناسد. دریدا می‌گوید: برای دستیابی به چنین مقصودی، ضرورتی ندارد میان این یا آن، یکی را برگزید؛ می‌توان به‌جای آن معادله نادرست، معادله درست دیگری را پی گرفت، معادله «هم این هم آن»، چراکه بررسی متن‌های ادبی نشان داده که معادله «یا این یا آن»، ریشه معادله «هم این هم آن» را پنهان کرده است.

جانسن — خواننده متن‌های ادبی — در خوانش رمان *بیلی باد* (اثر هرمان ملویل)، وقتی تقابل‌های متن را برجسته ساخت، چنین گفت:

بیلی ملوان جوانی است که به سبب قتل غیر عمد، به دار آویخته شد. کلاگارت، دژبان ناو، به بیلی تهمت ناروا زد و به همین سبب کشته شد. فرجام هر یک از شخصیت‌ها کاملاً برعکس آن چیزی است که از طبیعت آن‌ها انتظار می‌رود: بیلی دوست‌داشتنی، معصوم و بی‌آزار است؛ با این حال قاتل. کلاگارت، خبیث، بدذات و دروغ‌گوست؛ اما قربانی (Johnson, 1980: 82).

مسئله تقابل در متن غزل‌های حافظ بسیار قابل توجه است؛ منتها حافظ همچون رندی آگاه، به تقابل‌های سیاه و سفید روزگار، یا حتا ساختار زبان و یا آنچه فرهنگش می‌نامیم، تاندازه‌ای آگاهی داشته است. برخی از آگاهی او ناشی از ناآگاهی جمعی نحلّه عارفانی است که پیش از او بوده‌اند و قرائتشان از روزگار، چیزی جز همان چیزهای معهود بوده است؛ مانند حلاج، که هم خود قرائت دگرگونی داشت، هم حافظ او را دگر قرائت‌کننده خطاکار تلقی می‌کند. حلاج حافظ، با بیلی ملویل، از نظر نقش، تفاوت چندانی ندارد. حلاج چه کرده که سر دار از او بلند گشته است؟ اسرار هویدا کرده است. آیا هویدا کردن اسرار گناه است؟ پاسخ این پرسش ساده نیست. باید دید سر چیست، مکان کجاست، زمانه چه می‌طلبد، و ملاحظات دیگر؛ با این حال، حافظ رند وقتی می‌خواهد به گناه حلاج اقرار کند، نمی‌گوید به دارش زدند، می‌گوید: «سر دار از او گشت بلند!»

در سیر تقابل‌ها، طبیعت را در برابر فرهنگ و یا به‌گونه‌ای در برابر دستاورد بشر تلقی کرده‌اند. حافظ نیز به فراخور نقش خویش، بی‌گله از طبیعت هستی نبوده است. اینکه می‌گوید «جهان پیر است و بی‌بنیاد» (حافظ، ۱۳۸۵: ۲۴)، خود به‌نحوی، رویارویی با طبیعت هستی است؛ اما از سویی، شاعری به قوت حافظ نداریم که با تمامی اجزای

طبیعت عجین شده باشد. آمیختگی شاعر با اجزای طبیعت، بیانگر پذیرش طبیعت و رسوخ در بطن آن و یگانگی با اشیا است؛ یعنی هم این را بپذیرد، هم آن را. مسکوب می‌گوید: «شاعر از یک سو حالت‌های خود را نثار طبیعت می‌کند و از جانبی دیگر حالت‌های طبیعت را در خویش می‌گیرد» (مسکوب، ۱۳۷۱: ۱۶۱)؛ و جایی دیگر، در شرح و بسط بیت‌هایی نظیر بیت زیر:

تنت را دید گل گویی که در باغ چو مستان جامه را بدرید بر تن

(همان، ص ۱۶۳)

می‌گوید: «شاعر خودآگاه، بی‌آنکه یگانگی و تمامیت خود را از دست بدهد، به نحوی با طبیعت درآمیخته است» (همان). آمیزش با طبیعت، عبور از سد تقابل‌ها است؛ با این حال، نمی‌توان به ضرس قاطع گفت که سد همه تقابل‌ها در اندیشه خواجه شکسته شده است، اما با نظر به تقابل‌های «زن و مرد»، «شب و روز»، «غلامی و خواجگی»، «گدا و شاه»، «مسجد و میخانه»، و «زشتی و زیبایی»، معلوم می‌شود که دیوار همه این تقابل‌ها در غزل حافظ فرو ریخته است. تقابل «زن و مرد» در تمامی شعرهای برجسته عرفانی حفظ شده است؛ اما در غزل حافظ، این تقابل جایی ندارد. تقابل «زشتی و زیبایی» نیز که دستاویز خوبی برای شاعر غنایی ما بوده، شکسته شده است آنگاه که حافظ می‌گوید:

بس نکته غیرحسن نباید که تا کسی مقبول طبع مردم صاحب‌هنر شود

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۹۸)

یا آنجا که می‌گوید:

لطیفه‌ای است نهانی که عشق ازو خیزد که نام آن نه لب لعل و خط زنگاری است
جمال شخص نه چشم است و زلف و عارض و خال هزار نکته در این کار و بار دلداری است
برهنگان طریقت به نیم‌جو نخرند قبای اطلس آن کس که از هنر عاری است
(همان)

یا آنجا که می‌گوید:

حسن مه‌رویان مجلس گرچه دل می‌برد و دین بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود
(همان، ص ۲۸۰)

اگرچه می‌توان به تقابل‌های «هنر و بی‌هنر» و «اخلاق و غیراخلاق» در نظام اندیشگانی خواجه ایراد گرفت، از سویی مرز دیگر تقابل‌ها درنور دیده شده است. آنجا هم که استاد مرتضوی حافظ را «عنادورزی لجوج» قلمداد می‌کند که با هرچه سنت فرهنگی سر جنگ دارد (مرتضوی، ۱۳۷۰: ۷، با تصرف) و استاد شفیع‌ی کدکنی ارزش هنر او را به میزان تازش‌های او به تابوهای جامعه می‌داند (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۱۴، با تصرف)، به‌گونه‌ای با مبحث تقابل‌ها پیوند دارد.

نظریه متن بی‌پایان و غزل‌های حافظ

به باور شالوده‌شکنان، معنای نهایی در متن وجود ندارد؛ متن گستره‌ای از امکان‌های گوناگون معنایی است که هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد. به تعبیر هاوثرن، «معنای متن همواره از تأویل‌گر جلوتر و پیش وی چون فرشی بی‌پایان گسترده است» (Hawthorn, 1998: 93). نتیجه‌ای هم که جانسن از متن موردفرائش می‌گیرد، این است: «ما در بیلی‌باد (Billy Baud)، با تفاوتی مواجهیم که پایان را به‌گونه‌ای مؤثر به تعویق می‌اندازد» (Johnson, 1980: 82).

خوانش خود دریدا از داستان بسیار کوتاه «دربرابر قانون» (اثر فرانتس کافکا) نیز به همین نتیجه ختم می‌شود؛ و او هم در آنجا بر نبود پایان تأکید می‌کند (Derrida, 1987: 141). در متن حافظ نیز ماجرای پایان‌ناپذیر معنا در شعر حافظ وجود دارد؛ برای مثال، محقق‌ی دربی اندیشه‌های پنهان حافظ است (نیک‌نام، ۱۳۸۱: ۲۰۹).^۳ دیگر اینکه غزل‌های حافظ بارها با رویکردها و معناهای گوناگون شرح و تفسیر شده است (همان، بخش مقالات؛ نیز ← کزازی، ۱۳۷۵)؛ همچنین، بیشترین تناسخ در دیوان حافظ روی داده است (نیساری، ۱۳۷۳)؛ محقق‌ی نیز می‌گوید: در زمان حیات شاعر، روایت‌های گوناگونی از غزل‌های او در دست بوده است (فردوسی، ۱۳۸۷: ۵۹) و استادی می‌گوید: دیدگاه‌های تفسیری درباره شعر او، سخت ناهمساز و چه‌بسا هم‌ستیز است (آشوری، ۱۳۷۹: ۱۰) و ده‌ها دلیل دیگر شاهد این ماجرای پایان‌ناپذیر معناپذیری، انسجام‌گریزی و در یک کلام بی‌معنایی در غزل‌های او است؛ همان که شالوده‌شکنان در پی آن هستند و ما می‌خواهیم به سخن آن‌ها بیفزاییم که تنها مخاطب نیست که باید شالوده‌شکنی کند، گاه شاعر خود به هیچ شالوده‌ای پای‌بند نیست و این عدم پای‌بندیش را می‌خواهد با نشانه‌های مرموز به مخاطب حساسش نشان دهد. اینکه هیلیس میلر می‌گوید «شالوده‌شکنی، فروپاشاندن ساختار متن نیست، بلکه نشان‌دادن این نکته است که متن قبلاً خود را فروپاشانده است» (Miller, 1976: 341)، کاملاً

با بافت و ساختار زبانی شعر حافظ هماهنگ است. ضرورتی ندارد در اینجا ثابت شود که شعر حافظ چندمعنا و یا حتا بی معنا است. می‌توان به گفتار استادان بزرگی که از چندلایگی معنا در زبان حافظ سخن گفته‌اند، اشاره کرد؛ می‌توان بیت‌هایی آورد که در کتاب‌ها و مجلات و مقالات محل نزاع واقع شده‌اند. اما دادن نمونه‌ای ساده، شاهدی زنده‌تر است. در غزلی آمده است:

خیال زلف تو پختن، نه کار خامان است که زیر سلسله رفتن، طریق عیاری است

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۴۵)

سادگی بیت، خود نشان می‌دهد که ما در پی گزینش بیتی دشوار در دیوان حافظ نبوده‌ایم. معنای این بیت البته بسیار ساده می‌نماید: رسیدن به زلف تو (مجازاً وصال تو)، کار خامان نیست؛ تنها باید عیار باشی که بتوانی زیر سلسله (اینجا زلف) بروی. اگر به همین سادگی باشد، البته خواندن دیوان حافظ بسیار رضایت‌بخش خواهد بود؛ اما کار آنجا گره می‌خورد که پرسش‌هایی از این دست مطرح شود: خیال پختن چگونه ترکیبی است؟ خیال زلف پختن چه؟ آیا تنها خامان نمی‌توانند خیال زلف بپزند؟ چه رابطه منطقی یا منسجمی میان پاره دوم و پاره نخست است؟ یافتن پاسخ به این پرسش‌ها و پرسش‌های دیگری که طرح آنها مجال می‌خواهد، اگرچه برای شارحان زیرک حافظ دشوار نیست، خود آغاز یک عمل شالوده‌شکنانه خواهد بود. برای مثال، پیش از چاپ کتاب *قلندریه در تاریخ*، معنای بسیاری از اصطلاحات قلندری بر نگارنده این سطور نامعلوم بود. با مطالعه این کتاب، در یک بازنگری به برخی از سروده‌های حافظ، تازه دریافتیم که چه اشاراتی در بطن برخی از تعبیرهای حافظ هست. شاید مخاطب این مقال پیش از آن کتاب مستطاب از «سلسله قلندری» آگاهی داشت؛ اما اصطلاحات دیگری چون «بوق قلندری»، «چادر قلندری»، «حلقه قلندری»، «بادیه قلندری»، «لنگر قلندری»، «سیم‌کش قلندری»، «زاویه قلندری»، «زی قلندری» هست که باید در پرتو پژوهشی مستقل نمایان می‌شد. استاد به نمونه‌های زیادی اشاره کرده‌اند تا «سلسله قلندری» تا اندازه‌ای مفهوم شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۶۷)؛ با این حال، نمی‌توان دریافت که حقیقت این سلسله چه بوده است! باری، تازه این‌ها و اگرها به پاره‌ای از معضلات متن ادبی مربوط است. معضل اصلی به ابهام و تغییرات معانی زبان بازمی‌گردد که سخن شالوده‌شکنان عمدتاً برسر این موضوع است.

استاد شفیعی می‌گوید: «شیوه بیان و اسلوب ترکیب را اگر از حافظ بگیریم، چیزی برای او باقی نمی‌ماند» (همان، ص ۳۳۴). اگر به راستی همه عظمت حافظ در اسلوب بیانش

است، ما چه ادعایی داریم که بخواهیم خودمان را برای معنای یگانه و حتا چندگانه به‌زحمت بیندازیم؟ هم ایشان در شرح پاره «به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید» (حافظ، ۱۳۸۵: ۸۱) آورده است: «تمام اجزای این بیان و این اسلوب شامخ دست‌نیافتنی را از یک‌سوی تصویر هنری اجتماع نقیضین شکل می‌دهد و از سوی دیگر تجاوز هنری به مجموعه‌ای از تابوها. تمام اجزای این مصراع، از پارادوکس (oxymoron) شکل گرفته است و پیامی جز تجاوز هنری به مجموعه‌ای از تابوها ندارد» (همان، ص ۳۳۶). به گمان ما، سخن استاد شفییعی در این بازبرد، نه بدان معنا است که تنها پیامش تجاوز هنری است؛ بلکه به گونه‌ای اغراق‌آمیز در برابر آن کسی که می‌خواهد معنایی از پیش‌اندیشیده به شعر حافظ ببندد، بر قید «تنها» تأکید می‌کنند. با این حال، کسی تاکنون از خواندن متن حافظ عاجز و پشیمان نشده است؛ برعکس، با سرخوشی و شیدایی و شیفتگی بازهم دلش می‌خواهد به سوی حافظ برود و حتا آینده و سرنوشتش را در او بخواند. سببش همان ماجرای پایان‌ناپذیر معنا در شعر حافظ است که با هر چهره‌ای که روبه‌رویش بایستد، همان عمل آینه را انجام می‌دهد. این سخن بارت هنوز هم برای ما لذت‌بخش تواند بود که می‌گوید: «مرگ مؤلف همزمان با تولد خواننده است» (Bathes, 200: 150). این در حالی است که در نظر دریدا، متن و خواننده با هم تعامل دارند. تعامل متن و خواننده در غزل‌های حافظ تا آنجا است که بسیاری از مخاطبان شرح غزل‌های حافظ، گاهی از خود می‌پرسند: آیا حافظ واقعاً از این نکته‌ها آگاهی داشته است؟!

حافظ و ادبیات سیاسی

در فاصله سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۵۰، آرای مارکس در جهان هیجانی بسیار ایجاد کرد. از آن میان، آنچه به ادبیات مربوط می‌شود، این نظر به‌ظاهر مستحکم است که «آثار ادبی، مخلوق ذهن‌های مستقل و آزاد از شرایط محیط نیست. هیچ چیز در یک جهان انتزاعی به‌وجود نمی‌آید» (برتنس، ۱۳۸۷: ۹۷). در کتاب *به‌سوی نقد سیاسی آمده است*: «شیوه تولید، فرایند کلی زندگی اجتماعی، سیاسی و فکری را تعیین می‌کند» (همان). بنا به نظر او، اقتصاد زیربنای همه چیز است؛ و دین و فرهنگ و آموزش و قانون، روبنا است. به گفته مارکس، نویسنده واسطه‌ای بیش نیست؛ این صدای فرهنگ بسیار بزرگی است که از زبان او به‌گوش می‌رسد. آرای مارکس در یک دوره، به‌ویژه در کشورهای بلوک شرق و شوروی سابق، نقشی مؤثر بازی کرد؛ اما از آنجا که آنتی‌ترها به گفته هگل، در دل ترها پدید می‌آیند، هم در

سرزمین‌های مذکور، خصوصاً در شوروی، این تنگ‌نظری سبب ایجاد فرمالیسم شد. نظریه‌ها و مکتب‌های اروپایی که پس از فرمالیسم ظهور کردند، اگرچه خشونت آرای مارکس و کمونیست‌های تندرو را تعدیل کردند، از سویی باعث شدند نظریه‌های دیگری شکل بگیرد که درخصوص رابطه ادبیات و اجتماع، جایگاه استواری در میان نظرها و آرا دارند. ولک می‌گوید:

بحث درباره رابطه ادبیات و جامعه معمولاً با این گفته دویونال که «ادبیات، بیان حال جامعه است»، آغاز می‌شود؛ اما اگر مقصود این است که ادبیات در هر دوره وضع موجود جامعه‌ای را عیناً منعکس می‌کند، خطا است و اگر منظور این است که ادبیات بعضی از جنبه‌های واقعیت اجتماعی را ترسیم می‌کند، پیش‌پاافتاده و مبتذل و مبهم است و حتا مبهم‌تر است اگر بگوییم ادبیات زندگی را بیان می‌کند (ولک/ وارن، ۱۳۷۳: ۱۰۰).

سخن ولک با آرای نظریه‌پردازان و دانشمندانی چون «لوکاج» و «گلدمن» و «باختین» تاحدی هماهنگ است؛ زیرا در کلیت نظر این سه منتقد نیز رابطه اجتماع و ادبیات، پیچیده‌تر از آن است که به نظر می‌آید (پوینده، ۱۳۷۸: ۱۰۱، با تصرف). در آرای گلدمن، سخن از شناخت ساختارهای جهان متن و متن جهان است، معرفتی که مبتنی بر شناخت کاذب نباشد، معرفتی اجتماعی و راستین در دل ادبیات. در نظر گلدمن، آنچه به آگاهی فرد مربوط است، نمی‌تواند شناخت راستین باشد؛ آنچه هم به تاریخ و یا معرفت تاریخی و حتا جمعی مربوط است، حضورش در متن ادبی، اهمیت نقدشناسانه ندارد. چیزی اهمیت نقد اجتماعی پیدا می‌کند که به خودآگاه راستین جمعی مربوط باشد؛ اما این به آن معنا نیست که نقش فرد نادیده انگاشته شود. گلدمن می‌گوید: «فرد (در اینجا هنرمند)، عناصر خلاقیت خودش را از زمانه خودش می‌گیرد؛ منتها نقش او اینجاست که به این عناصر که پراکنده و پیچیده هستند، آگاهی نیافته و باز نشده‌اند، شکل، انسجام، و محتوا می‌بخشد» (همان، ص ۱۰۲).

در فرایند ادبیات سیاسی، لازم است به مسئله ایدئولوژی آلتوسر، هژمونی گرامشی، جنسیت و فمینیسم نیز اشاره‌ای، ولو اندک، شود؛ منتها در اینجا به ملاحظاتی از دو بحث جنسیت و فمینیسم صرف‌نظر و درباره ایدئولوژی و هژمونی بحث می‌شود.

ایدئولوژی و هژمونی

منظور از ایدئولوژی، تبیین نظر آلتوسر — فیلسوف فرانسوی — است که در سال ۱۹۶۰ گفته بود: «ایدئولوژی، رابطه خیالی فرد با شرایط واقعی است» (Althusser, 1971: 18). او بر این

اعتقاد بود که هیچ ایده خالص و سالمی باقی نمانده است و آنچه به عنوان ایدئولوژی دیده می‌شود، محصول دستگاه‌های مادی است که اعمال مادی را تجویز می‌کند؛ اما این اعمال به گونه‌ای در رفتارهای انسان نمودار می‌شود که گمان می‌رود جزو باورهای راستین او است. آنتونیو گرامشی، وجهی علمی و آکادمیک به ایده آلتوسر بخشید. او گفت: «قدرت ایدئولوژی از طریق رضایت خودجوش اکثریت مطلق مردم، از سلطه حاکم به زندگی اجتماعی تحمیل می‌شود» (Gramsci, 1998: 277). بنا به گفته گرامشی، هژمونی «مجموعه‌ای از عقاید و ارزش‌های حاکم است که به جای استفاده از قدرت سرکوبگر، از طریق رضایت‌مندی استیلا یافته است» (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۰۵). تفاوت هژمونی گرامشی با ایدئولوژی آلتوسر در این است که اولی جباریت دومی را ندارد. درست است که مردم خواسته‌های حاکمان جبار را درونی می‌سازند و گمان می‌کنند که به باورهای خود رفتار کرده‌اند؛ با این حال، مجالی برای روی گردانی در هژمونی وجود دارد، درحالی که این مجال در ایدئولوژی فراهم نمی‌شود.

پیش از بسط تئوری ادبیات سیاسی، به سبب تنگنای وقت و فضای مقاله، به سراغ شعر حافظ می‌رویم. ابتدا این پرسش‌ها را برجسته کنیم: اولاً شعر حافظ تا چه اندازه سیاسی است؟ ثانیاً اگر سیاسی است، متن غزل‌ها تا چه اندازه ناخالصی دارد یا ابتذال آنها در تبیین واقعیات تاریخی و مسائل اجتماعی تا چه اندازه است؟ آگاهی‌های شعر حافظ تا چه اندازه سطحی و تا چه اندازه راستین است؟ ثالثاً شعر حافظ تا چه حد لانه عنکبوت ایدئولوژی است و تا چه حد در تاس لغزان هژمونی گرفتار آمده است؟

شعر حافظ بیش از شش‌صد سال است که در میان مردم ایران رواج دارد؛ اما خوانش‌های سیاسی شعر حافظ تنها زمانی قوت گرفت که پای نقد اجتماعی و سیاسی به مباحث نقد ادبی باز شد. با این حال، برای بسیاری از خوانندگان شعر حافظ، هنوز هم تفسیر سیاسی، مقوله‌ای دور از ذهن است. یکی از دلایل اینکه به عنوان مثال کسروی دشمن سرسخت حافظ بوده و به سوزاندن دیوان او و امثال او اقدام کرده، این است که باب هرگونه تأویل و تفسیر سازنده‌ای را به روی شعر حافظ بسته می‌بیند. بازنبودن در تأویل و قرائت سیاسی و حتا خوانشی سیمبلیک، خردمندی چون کسروی را یک‌باره غافل و گیج کرد تا آنجا که گفت: «من نمی‌دانم به حافظ چه نامی دهیم؟ این مرد از همه بدآموزان بدتر است. این مرد بیشتری از بدی‌های شاعران را، از یاهو‌گویی، مفت‌خواری، گزاف‌گویی، ستایش‌گری، چاپلوسی، بچه‌بازی و باده‌گساری دارا می‌بوده» (کسروی، ۱۳۷۸: ۹۱).

باری، برای ورود به اندیشه‌های سیاسی حافظ، به غزلی پرآوازه اشارتی گذرا خواهیم کرد. غزل «روز هجران و شب فرقت یار آخر شد» (حافظ، ۱۳۸۵: ۲۴۰)، یکی از روشن‌ترین غزل‌هایی است که می‌توان از آن به فضای سیاسی شعر حافظ وارد شد. اگر سر خوانش شعر سیاسی نداشته باشیم، جهاز معنایی غزل تا حدی است که ما را از هر خوانش دیگری بی‌نیاز کند. عشق، فراق، بهار و خزان، امید و می با مضامینی پرورده شده‌اند؛ اما وقتی با کنجکاوی‌های سیاسی وارد شویم، به‌سادگی می‌توانیم به این نتیجه برسیم که گویی حافظ علاوه بر وجوه شخصیتی بسیار، مانند عارف، عاشق، رند، سخنگو، قوال، ... سیاستمدار فعالی نیز بوده است؛ متنها از آن دست سیاستمدارانی که تمامت‌خواه نیستند، به شکوفه سفید تغییر و جوانه‌های سبز نوزایی بسنده می‌کنند و اگر در دگرگونی‌های سیاسی، مالی و منالی و پست و مقامی نیافتند، نفس تغییر را می‌پذیرند. استاد شفیع کدکنی می‌گوید: «با همه شهرتی که خواجه به عرفان‌مشرربی دارد، من او را یک نوع شاعر سیاسی می‌دانم» (درودیان، ۱۳۸۵: ۳۶۳). دکتر قاسم غنی درخصوص همین غزل گفته است: «ممکن است [غزل فوق]، اشاره به حوادث آن زمان [سال هفت‌صد و چهل و سه] و اظهار خشنودی از ازاله امیر پیرحسین و غلبه شیخ ابواسحاق باشد» (غنی، ۱۳۶۹: ۴۷). ایشان سبب عدم صراحت غزل را «ملکه حفظ جان» و ترس از حاکم خون‌ریز دانسته و لذا بر این باور است که حافظ ترکیب‌های غزل را در کسوت نماد نشان داده است. اما نمادگرایی حافظ، تا چه اندازه با نظریه ایدئولوژی آلتوسر و هژمونی گرامشی قابل تطبیق است؟ باید در پاسخ این پرسش دقیق شد و به‌سادگی قضاوت نکرد. متن‌هایی همچون غزل‌های مولانا، به‌نظم به هیچ روی در چهارچوب نظریه‌های فوق نمی‌گنجد، زیرا دایره تنگ تقابل‌ها در آن غزل‌ها خودبه‌خود گسسته است اما در غزل حافظ چنین نیست؛ با این حال به‌نظر نمی‌رسد که بر متن غزل‌های حافظ، همچون متن رمان‌ها، خصوصاً رمان‌های ناب غربی، ناخالصی‌های هژمونی و ایدئولوژی حاکمیت داشته باشد. شاید بتوان گفت سبب سرعت بسیار متن‌هایی چون غزل‌های حافظ و مولانا، صداقت بیش از اندازه آفرینندگان آنها است؛ اما همین سخن دکتر غنی که می‌گوید «روز هجران و شب فرقت یار و شوکت خار، همه نمادهای جور و ستم است»، خود آثار پنهان‌شدن همان ریشه‌ها در پشت برخی از تعبیر است.

در اینجا باید به نظر پیر مشری (Pierre Machery) هم اشاره‌ای شود. او می‌گوید:

آثار ادبی، تحت سیطرهٔ ایدئولوژی هستند. برای رسیدن به ورای بُعد ایدئولوژی یک متن، باید از شکاف‌های موجود در رویهٔ آن آغاز کرد. در این شکاف‌ها متن کاملاً بر خود نظارت ندارد. متن چیزهایی را می‌گوید که نباید بگوید؛ برای آشکارکردن ایدئولوژی متن، باید به‌گونه‌ای پارادوکسی تأویل را بر آنچه متن نمی‌گوید، متمرکز کرد (Machery, 1978: 59).

برای مثال، در بیت‌های زیر از حافظ سخنان ناگفتنی بسیاری هست:

بیا که ترک فلک خوان روزه غارت کرد هلال عید به دور قدح اشارت کرد
ثواب روزه و حج قبول آن کس برد که خاک میکدهٔ عشق را زیارت کرد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۰۶)

از «غارت خوان روزه»، «اشارت قدح به دور باده»، «زیارت خاک میکده»، و کلیدهای دیگر می‌توان ناگفته‌های بسیاری را در سخن حافظ دریافت. نباید چنین پنداشت که حافظ چنین سخنانی را به‌سبب آمدن عید روزه بیان کرده است؛ که نباید می‌کرد. به‌سبب غایب‌خوانی‌ها، می‌توان هم با یک حافظ شکاک و هم حافظ خالص خلص پاک بی‌شایبه و عاری از ریب و ریا روبه‌رو شد؛ اما هرچه هست، در ناگفتنی‌ها است نه آن چیزهایی که در غزل از آنها یاد شده است.

مشری می‌گوید: کار ایدئولوژی آن است که هرچه را مطابق میلش نیست، خفه کند و تضادها را از میان بردارد؛ اما خلأهایی در عناصر متن یافت می‌شود که از این تمامیت‌خواهی پیشی می‌گیرد. مشری و دیگر همفکران بریتانیایی او، همچون تری ایگلتن، روشی مانند پساساختارگرایان درپیش می‌گیرند. آنها به انسجام متن علاقه‌ای ندارند، بلکه درپی فروپاشیدگی متن‌اند. ایگلتن می‌گوید: «آنچه به دلایل مبهم با بقیهٔ متن مناسبت ندارد، یا در متن غایب است، متن را وامی‌دارد تا درمقابل خودش بایستد» (برتس، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

حافظ در یک غزل با مطلع «صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد» (حافظ، ۱۳۸۵: ۲۰۷)،

می‌گوید:

ساقی بیا که شاهد رعنای صوفیان دیگر به جلوه آمد و آغاز ناز کرد

برخلاف این پندار که صوفی شخصیت منفی و موردتازش حافظ است، به گمان ما، در پاره‌ای از موارد نباید چنان که گفته‌اند باشد. در اینجا گویی صوفی خود حافظ است که لابد اگرچه نه در عمل، در نیت می‌توانسته است به اندیشه‌ای خبیث فرو رود. خواسته است با فلک حقه‌باز درافتد درحالی‌که بازی چرخ، بیضه در کلاهش شکسته و تشت او را از بام

انداخته است. اینجاست که می‌توان گفت شاهد رعنا صوفیان می‌تواند همان نیات خیر آن‌ها باشد که راه صوفی را از گرایش به نیت پلید بازمی‌دارد، دل به مطرب و ساز عراق و راه حجاز می‌سپارد، به خدا پناه می‌برد و تصمیم می‌گیرد که دیگر با صادقان «صنعت» نکند؛ چرا که فردا پیشگاه حقیقت پدید خواهد شد و حافظ یا همان صوفی نباید رهروی شرمنده باشد. در این صورت، آن کبک خوش‌خرام هم باید خود حافظ باشد و این بیت آخر:

حافظ مکن ملامت رندان که در ازل ما را خدا ز زهد ریا بی‌نیاز کرد

باید فصل ختام این ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ باشد. این در حالی است که شارح محترم بهاء‌الدین خرمشاهی، معنای صوفی را در این غزل، به همان معنایی ارجاع می‌دهد که پیش‌تر درباره آن گفته بود: پشمینه‌پوشان تندخویی که از عشق بویی نشنیده بودند و لقمه شبیه می‌خوردند و طامات می‌بافتند و ... (خرمشاهی، ۱۳۷۳: ۱۳۸ و ۵۴۳).

پایان

فرصت مقاله تمام است و ما هنوز حافظ را در نظرگاه‌های دیگر ندیده‌ایم. به‌عنوان مثال، در نقد اسطوره‌ای، خواندن حافظ لذتی بی‌پایان به مخاطب می‌بخشد. آنچه ویکو، دوره‌های تاریخی و ادبی را به اسطوره‌ای یا ایزدان، قهرمانی یا اشرافیت و دوره عامه تقسیم می‌کند (فرای، ۱۳۷۹: ۲۱) و بر این باور است که در هر دوره‌ای «لانگاژ» خاص آن دوره پدید می‌آید، به نظر نگارنده بیان کلامی شاعرانه، قهرمانی و محاوره‌ای که هر یک به دوره‌ای اختصاص دارد، در زبان حافظ هم در خوانش و توجیه فعالیت اسطوره، به یکدیگر گره می‌خورد. در زبان حافظ، هم شاهد بیان هیروگلیفی، هم هیراتیکی (کاهنی و موعظه‌گرایانه) و هم محاوره‌ای و عامیانه هستیم. آنچه به نظر ما مایه گردکرد سه لحن یادشده در شعر حافظ است، بن‌مایه مرموز اسطوره و روایت مقدس است. اسطوره در زبان حافظ، ققنوسی است که پیوسته در حال توالی و تناسخ است.

همچنین در نقد روان‌شناسانه، متن حافظ یکی از متنی است که قابلیت خوانشی فرجام‌پذیر و بسیار دل‌انگیز و جاذب دارد. برای مثال، کهن‌الگوی پدرکشی و شیخ‌ستیزی و رقیب دیوسیرت و بی‌وفایی معشوقه خیانتکار صاحب‌دار که معلوم نیست چه کسی بند نقابش را می‌کشد، همه با عقده ادیب و اختگی و الکترا و دیگر کهن‌الگوهای موجود در نظریه فروید و یونگ مطابقت دارد. با نظریه تازه‌تر ژاک لاکان نیز که حال و هوای ادبیات را

به گونه‌ای مطابق با مرحله خیال کودک می‌داند، می‌توان حافظ را خواند. اینکه لاکان می‌گوید واپس‌زنی (repression)، نتیجه مستقیم ورود به نظم اجتماعی است، با ستیز و فریاد حافظ از اینکه انسان را میان شش در انسانی و کش مکش فرشتگی و حیوانی سرگردان می‌بیند، همخوانی دارد؛ فریاد از اینکه فرشته نشد تا فارغ‌البال به پرواز درآید و به حیوانیتش هم رضا نمی‌دهند تا سر در آخور راحت کند، انسان است با همه سنگینی بار امانت و تاب و توان ناچیزش در این تنگاره زمانی و مکانی. آری، متن حافظ را می‌توان متنی «حاضر» خواند؛ متنی که «پیش دست» است و به سازهای نظریات مترقی تازه غربی و شرقی، خوب می‌رقصد، متنی که بازتاب نظریات پیشرفته فلسفی امروزی در علوم انسانی است، متنی پیش‌رو، فراگیر و برای همیشه خواندنی.

نتیجه‌گیری

غزل‌های حافظ از چند روی با پیشرفته‌ترین متن‌های موجود در جهان ادب، از کهن تا امروز، هم‌صدایی دارد: آنجا که ابعاد چندلایگی معنایی در متن ادبی پیش رو است، غزل حافظ پر از لایه‌های معنایی است؛ آنجا که از پیچ و خم عناصر ادبی و زیبایی‌شناسی سخن در میان است، غزل حافظ غنی و پررونق است؛ آنجا که اندیشه‌های مارکسیستی و فرایند ساختارگرایی و پساساختارگرایی ما را به خوانش متن می‌نشانند، متن حافظ صمیمی و خانگی و اهل است. متن غزل‌های حافظ با خوانش مبتنی بر اسطوره، ادبیات سیاسی، خوانش روان‌شناسانه و ادبیات جنسیتی، سخت هم‌جوش است. غزل‌های حافظ همان اسرار پرپیچ‌وخم رودخانه‌ها است که نگاه ما را در لایه‌های رازناک جاریش، از یک‌سو تا اعماق قطره‌ها و از سوی دیگر تا تلاطم دریاها با خود می‌کشاند؛ به بلندی ستیغ کوه‌ها می‌ماند که از یک سو کلاه از سر اندیشه می‌ریابد و از سوی دیگر نزدیک و تسخیرشدنی می‌نماید؛ به دریاها و امواج خروشان شبیه است که صدف‌های پر از گوهر معنا و زیبایی را به گوش هوش ما و ساحل روح ما نزدیک می‌کند و در عین حال عمقش خواب‌های ساحلی ما را به پریشانی و هول تعبیر می‌کند؛ به جنگل‌ها شبیه است وقتی که روح در نوازش صبحگاهی و عطر دلنشین شبنم‌های شمالی آنها فربگی می‌یابد و در عین حال هراس‌گرگ و میشش، دلیری‌ها و رسم قدیم پلنگ را به ما تلقین می‌کند؛ همان رویش سبزه و گیاه است که در پرتو صمیمیت نور می‌بالد و رشد می‌کند و بار می‌دهد و برگ می‌ریزد و به دانه می‌نشیند و ما را به مثابه باغبانی در خوف و رجا برای رویش دوباره آن

دچار دلهره می‌کند. شعر حافظ به همه آن چیزهایی نزدیک است که میان طبیعت هستی و هستی طبیعت انسان پیوند لذت، زیبایی، غنای معنا، ترس، هراس و شفقت حاصل می‌کند. شعر حافظ موسیقی معماهای روان انسان است.

پی‌نوشت‌ها

۱. هلنسم به رهایی از تعصب، ظرافت ادراک و عمل کردن بی‌طرف آگاهی یا فعالیت معنوی درونی که برای بشر شیرینی و بصیرت و همدلی آورده است، تعبیر می‌شود.
۲. ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ، نام اثری است از دکتر اسلامی ندوشن و ظاهراً نویسنده‌ای مؤخرتر و دیگر (اگر اشتباه نکنم، احسان رضایی). نشانی کتاب در کتابنامه آمده است.
۳. در این کتاب، مقاله‌ای با نام اندیشه‌های پنهان حافظ به قلم دانشمند گرامی غلامحسین ابراهیمی دینانی معرفی شده است که البته ما آن مقاله را نخوانده‌ایم.
۴. آقای شاپور جورکش، میان مولانا و حافظ تفاوتی تبیین قایل است. وی حافظ را از زمرهٔ مهربانانی می‌داند که جهان را مهربان می‌خواهد، اما مولانا را از آن دسته انسان‌ها تلقی می‌کند که جهانی مهربان می‌خواهند ولی خودشان مهربان نیستند! (حسن‌لی، ۱۳۸۴: ۸۵)

منابع

- آشوری، داریوش (۱۳۷۷). چنین گفت زرتشت، تهران: انتشارات آگه.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۹). عرفان و زندگی در شعر حافظ، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵). ساختار و تأویل متن (۲)، چ سوم، تهران: نشر مرکز.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۶۸). ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ، تهران: انتشارات یزدان.
- برتس، هانس (۱۳۸۷). میانی نظریه ادبی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چ دوم، تهران: نشر ماهی.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲). گم‌شده لب دریا، تهران: انتشارات سخن.
- پوینده، محمدجعفر (۱۳۷۸). تا دام آخر، تهران: نشر چشمه.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۴). سادهٔ بسیار نقش (مجموعه گفتار شاعران و نویسندگان)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- حقیقی، شاهرخ (۱۳۷۹). گذار از مدرنیته، نیچه، فوکو، لیوتار و دریدا، تهران: انتشارات آگه.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۳). حافظ‌نامه، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- خویی، اسماعیل (۱۳۵۷). حافظ هومن، تهران: انتشارات شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، با همکاری کتابخانهٔ طهوری.
- دانش فر همدانی، حسن (۱۳۸۱). سیری در اشعار حافظ، همدان: انتشارات میهن نو.

- درویدیان، ولی‌الله (۱۳۸۵). *این‌کیمیای هستی*، تبریز: انتشارات آیدین.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۴). *مستی‌شناسی حافظ*، شیراز: انتشارات نوید.
- دشتی، سیدمحمد (۱۳۷۶). *مجله‌کیهان فرهنگی*، ش ۱۳۷، آبان و آذر.
- ریچاردز، آی. ای. (۱۳۷۵). *اصول نقد ادبی*، ترجمه سعید حمیدیان، تهران: انتشارات اندیشه‌های عصر نو.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۶۳). *کلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- سعیدپور، سعید (۱۳۸۴). *از شکسپیر تا البوت*، تهران: نشر اختران.
- سودی بسنوی، محمد (۱۳۶۷). *شرح سودی بر حافظ*، ارومیه: انتشارات انزلی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *زمینه اجتماعی شعر فارسی*، تهران: نشر اختران.
- صفوی، کورش (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج اول: نظم، تهران: نشر چشمه.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج دوم: شعر، تهران: انتشارات سوره مهر.
- غنی، قاسم (۱۳۶۹). *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*، چ پنجم، تهران: انتشارات زوار.
- فرای، نورتورپ (۱۳۷۹). *کتاب مقدس و ادبیات*، ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- فردوسی، علی (۱۳۸۷). *غزل‌های حافظ*، گردآوری اعلا مرندی، تهران: نشر دیبا.
- فرزاد، مسعود (بی‌تا). *دل‌شیدای حافظ*، تهران: انتشارات بنگاه مطبوعاتی پروین.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۵). *دیر معان*، تهران: نشر قطره.
- کسروی، احمد (۱۳۷۸). *در پیرامون ادبیات*، تهران: انتشارات فردوس.
- کومون، فرانس (۱۳۸۳). *ادیان شرقی در کافرکیشی رومی*، ترجمه تیمور قادری، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۷۰). *مکتب حافظ*، تبریز: انتشارات ستوده.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۱). *در کوی دوست*، تهران: انتشارات خوارزمی.
- نیساری، سلیم (۱۳۷۳). *دفتر دیگرسانی در غزل‌های حافظ*، تهران: انتشارات سروش.
- نیک‌نام، مهرداد (۱۳۸۱). *کتاب‌شناسی حافظ*، شیراز: انتشارات مرکز حافظ‌شناسی.
- ولک و وارن (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- هروی، حسین‌علی (۱۳۶۷). *شرح غزل‌های حافظ*، تهران: نشر نو.

- Althusser, Louis (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London: New Left Books.
- Barthes, Roland (2000). "The Death of the Author", in: David Lodge and Nigel Wood (eds.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, 2nd ed., London: Harlow, New York: Person [1968].
- Bertens, Hans (1997). *Literary Theory: The Basics*, Routledge [2001].
- Derrida, Jacques (1972). *Marge's de la philosophies*, Paris.
- Derrida, Jacques (1987). "Devant la loi", in: Alan Udoff (ed.), *Kafka and the Contemporary Critical Performance: Centenary Readings*, Bloomington: Indiana University Press.
- Derrida, Jacques (1996). "From Difference", in: Kiernan Ryan (ed.), *New Historicism and cultural Materialism: A Reader*, London: Arnold, New York: Oxford University Press [1982].

- Eliot, T. S. (1972). "Iteration and the Individual Talent", in: David Lodge (ed.), *20th Century Literary Critics*, London and New York: Longman[1919].
- Gramsci, Antonio (1998). "Hegemony (From the Formation of Intellectuals)", in: Julie Rivin Michael Ryan (ed.), *Literary Theory: An Anthology*, Malden, MA and Oxford: Blackwell [1971].
- Hawthorn, Jeremy (1998). *A Concise Glossary of Contemporary Literary Terms*, 3rd ed., London: New York, Oxford University Press.
- Johnson, Barbara (1980). *The Critical Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press [1974].
- Machery, Pierre (1978). *A Theory of Literary Production*, London: Routledge [1966].
- Miller, J. Hillis (1976). "Sterns Rock and Criticism as Cure, II", *Georgia Review* 30.
- Richards, I. A. (1972). "The Four Kinds of Meaning", in: David Lodge (ed.), *20th Century Literary Critics*, London and New York: Longman[1919].
- Richards, I. A. (1997). *Principles of Literary Criticism*, London: Routledge, 1989.
- Sklovsky, Victor (1998). "Art as Technique", in: Julie Rifkin and Michael (eds.), *Literary Theory: An Anthology*, Malden, MA, and Oxford: Blackwell [1917].
- Wallek, Rene and Warren, Austin (1968). *Theory of Literature*, London: Penguin Books.