جامعه شناسی هنر و ادبیات،دورۀ ۵، شمارۀ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، ص ۲۸۷- ۳۰۶

تحلیل غزلیات حافظ براساس نظریۀ زیبایی‌شناسی انتقادی (مکتب فرانکفورت)

مرتضی محسنی[۱]

چکیده

شمس‌الدین محمد حافظ‌شیرازی ازجمله معدود شاعران ایرانی است‌که با فراتربردن خود به‌مثابۀ حلقه‌ای از حلقه‌های جبر اجتماعیِ قرن هشتم هق.، بر فراز جریان‌های اجتماعی زمان ایستاد. حافظ با خروج از نظم به‌بندکشانندۀ قرن هشت به نقد ساختار اجتماعی در حوزۀ ساختار شعر پرداخته است. نخست، نظریۀ زیبایی‌شناسی انتقادی راکه یکی‌از دستاوردهای مکتب فرانکفورت آلمان در قرن بیستم م. است مختصر و کوتاه معرفی کرده‌ایم، آنگاه کوشیده‌ایم شعر حافظ را در حوزه‌های احساس و عاطفه، صورخیال، زبان و قالب شعری متناسب با معیارهای نظریۀ فوق بررسی کنیم. نشان داده شده است که حافظ کوشید عموماً با نگرشی «سلبی» و گاه «ایجابی» در حوزۀ احساسات و عواطف که انگیزه‌های وی در شکل‌گیری اندیشه‌های شعر اوست، «نظم مستقر» را بازخواست کند. دستاورد پژوهش ناظر بر این است خواجه با برجسته کردن برخی اندیشه‌ها، ضمن نقد الگوهای ایستای اجتماعی- هنری، جداسری خود را نسبت به مناسبات حاکم نشان داده است. حافظ با انتخاب زبان رندانه و صورخیالی ویژه با کنارنهادن پرده از چهرۀ به ظاهر آرام روابط اجتماعی، تناقض‌ها و ناسازگاری‌های آن را نمایانده است. نقد حافظ در ابعاد مختلف شعر گویای حضور نفس‌گیر او در جامعه‌ای بود که به‌شیوه‌های مختلف می‌خواست خلاقیت‌های انسان را به‌بند بکشاند و آزادی‌های او را سلب کند.

واژه‌های کلیدی: ساختار اجتماع، ساختار شعر، غزلیات حافظ، نظریۀ زیبایی‌شناسی انتقادی، نظم مستقر، نگرش سلبی.

دریافت: ۱۳۹۲/۱/۱۵ پذیرش: ۱۳۹۲/۸/۲۰

۱. دانشیارگروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران mohseni@umz.ac.ir

درآمد

سـرم به دنـیی و عقبـی فـرو نمی‌آید تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در سَرِ ماست
(حافظ،۱۳۷۷:۱۰۷)

ایران پس از اسلام به‌علـت ازدسـت‌دادن مـدیریت نظـام سیاسـی در قالـب مـدیریت نظـام فرهنگی و در رأس آن متون ادبی، از کیان خود دفاع و حراست کرده است؛ ازایـن‌رو، هـم بـرای حافظ و هم برای هر شاعر صاحب‌درد دیگری، طرح موضوع‌های عمیق فرهنگـی بـه‌علـت تـأثیر ماندگارتر نسـبت بـه موضـوع‌هـای سیاسـی اهمیـت بیشـتری دارد. هرچنـد فرهنـگ بـه‌علـت کلی‌بودنش، حوزهٔ سیاست را هم در زیر چتر خود می‌گیرد.

شمس‌الدین‌محمد حافظ‌شیرازی (۷۲۶-۷۹۲ه) یک‌قرن پس از بلای خانمان‌سوز مغولان که نتیجهٔ نوعی انحطاط فرهنگی و فکری جامعهٔ ایرانی بود، در قرن هشتم ظهور کرد و تقریباً پـس از زندگی در سه‌ربع آخر این قرن چشم از جهان فروبست. اما، شعر نـاب خواجـه کـه محصـول شـناخت خلاقانـهٔ وی از انسـان و جهـان پیرامـونیِ او بـود، همچنـان در دوره‌هـای مختلـف بـا چهره‌های تازه نقاب از روی کنار مـی‌زنـد و موجبـات لـذت زیبـایی‌شـناختی و خلاقیـت ادبـیِ مخاطب را فراهم می‌آورد.

حافظ شاعری است‌که با فراتربردن خود به‌مثابهٔ حلقه‌ای از حلقه‌هـای جبـرِ اجتمـاعی قـرن هشتم، بر فراز زنجیرهٔ جامعه ایستاد. او با گام‌نهادن در مسیر خلاف عادت و بستن درِ لذات آنی، توانست بیش از هر شاعر دیگر، هنرمندانه نقاب از چهرهٔ عروس سخن کنـار بزنـد و بـا رو در رو قرارگرفتن در برابر هنجارهای مبتذلی که زاهدان ریاکار و سیاست‌مداران متزور مروج آن بودند، غزلیاتی هنجارشکنانه بیافریند:

در خلاف آمد عادت بطلب کـام کـه مـن کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم
(حافظ،۱۳۷۷:۲۶۴)

خواجهٔ شیراز دردمندانه به وضع موجود نگریست و با شـناخت بیمـاری‌هـای مهلـک عصـر خویش، در قالب شعر و نگرش هنری، بـه تزریـق خـون در رگ‌هـای چروکیـدهٔ جامعـهٔ ایرانـی پرداخت. او دریافت که فرهنگ و فکر حاکم به ابتذال کشیده شده است، ازاین‌رو به نقـد و نفـی ساختاری پرداخت که در پی موجه جلوه‌دادن وضع حاکم بود.

چارچوب مفهومی

نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی

نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقـادی یکـی از دسـتاوردهای مکتـب فرانکفـورت و مؤسسـهٔ تحقیقـات

اجتماعی، زیرمجموعهٔ نظریاتی است که در حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات قراردارد. نظریه‌پردازان اولیهٔ جامعه‌شناسی ادبیات مانند مادام‌دواستال و هیپولیت‌تن بیشتر می‌کوشیدند به انعکاس مسائل اجتماعی در ادبیات بپردازند. با ظهور جورج‌لوکاچ و لوسین‌گلدمن روح تازه‌ای بر پیکر این رشته دمیده شد. اما اینان هم در آرای خود آثار ادبی را در میان منافع طبقاتی و ساختار واحد اجتماعی محصور کردند.

با پیشرفت‌های علمی قرن بیستم و یکه‌تازی خرد در عرصهٔ زندگی انسانی، از شکاف طبقات اجتماعی کاسته شد؛ اما دستاورد این رفاه اقتصادی، کم‌شدن و از میان‌رفتن خلاقیت‌های ذهن و آرزوهای اجتماعی و یکدست‌شدن جوامع بوده است. مکتب فرانکفورت برای نقد و نفی وضعیت جدید شکل گرفت.

در آلمان پس از قرون وسطی، فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی بسیار مهم بوده است؛ به گونه‌ای که بسیاری از نظریه‌پردازان حوزهٔ فلسفهٔ هنر مانند شیللر، فریدریش شلگل و نیچه از این کشور برخاستند. در سال‌های اوایل پیروزی جمهوری وایمار در سوم فوریهٔ ۱۹۲۳، مکتب فرانکفورت تأسیس شد. پیامدهای جنگ جهانی اول، تثبیت جامعهٔ سوسیالیستی در شوروی و جزمیت‌های خشک لنینی و استالینی و شبح رعب‌آور فاشیسم موسولینی و نژادگرایی و شونیزم شوم هیتلر شرایطی را فراهم آورد تا اعضای نخستین این مکتب یعنی هورکهایمر،[1] آدورنو[2] و مارکوزه[3] روی مسئلهٔ عقل[4] انگشت بگذارند و علیه نامعقولیتی[5] که جهان را فراگرفته بود قد علم کنند و آن‌را به محاکمه بکشند (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۸).

نظریهٔ انتقادی در برابر نظریهٔ سنتی قرارگرفته بود. نظریهٔ سنتی توجیه‌کنندهٔ نظام موجودی بود که دیدگاهی پوزیتیویستی برمی‌گزید؛ درحالی‌که نظریهٔ انتقادی ریشه‌های دگرگونی اجتماعی را در نظر می‌گرفت و به یاری دیالکتیک، نگرشی همه‌جانبه به تمامیت آن دگرگونی‌ها داشت. این نظریه هم نقدی بر جامعه است و هم نقدی است بر نظام‌های دانایی متفاوت (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۱۸).

از نظر مارکوزه، هنری که دارای کارکردی تأییدگر- ایدئولوژیک است، ذاتاً وابسته است و به شکوه‌مند جلوه‌دادن و تبرئهٔ جامعهٔ موجود می‌پردازد (همان: ۶۶). در این نظریهٔ آثار هنری و ادبی به‌جای تأیید نظم مستقر، آن را بازخواست می‌کند؛ اگر جوامع در پیِ یکدستیِ اوضاع باشند، آثار هنری ناب به‌دنبال برهم‌زدن وحدتِ حاکم به‌دست نظام سلطه‌گر برمی‌آیند. بدین

1. Horkheimer
2. Adorno
3. Marcuse
4. Vernunft
5. Irrationalism

ترتیب، آدورنو جنبهٔ اجتماعی هنر را نه بدان‌جهت می‌داند که خمیرمایهٔ محتوای مادی خود را از جامعه می‌گیرد، بلکه اساساً هنر را اجتماعی می‌داند چون با جامعهٔ موجود در تقابل و تضاد است. هنر به‌جای اینکه پذیرای بی‌چون و چرای جهان موجود باشد، در برابر و علیه آن می‌ایستد. برخورد این‌گونهٔ هنر با جامعه است که خودمختاری آن را فراهم می‌آورد (Adorno, 1997: 162).

نزد مارکوزه و آدورنو ویژگی مهم هنر و ادبیات، جنبهٔ سلبی و نفی‌گرای آن است. بُعد سلبی و نفی‌گرایانهٔ هنر و ادبیات آن‌را در تعارض با وضع موجود قرارمی‌دهد. این ویژگی موجب می‌شود اثر از سطح مناسبات اجتماعی تولید فراتر رود و خود را از مناسبات جاری سلطه که بر هنر تحمیل شده، آزاد کند. ویژگی سلبی و رادیکال هنر موجب می‌شود اثر هنری علیه واقعیت مستقر کیفرخواست دهد. دراین‌صورت، هنر از تعیّن اجتماعی‌اش برمی‌گذرد و آن‌را استعلا می‌دهد. در جنبهٔ سلبی هنر، اثر خود را از جهان پیشاپیش موجود در گفتار و رفتار رهایی می‌بخشد، اما درعین‌حال با جامعه ارتباطی مستقیم پیدا می‌کند (بنیامین، آدورنو و مارکوزه، ۱۳۸۴: ۶۱-۶۲).

در نظرگاه مارکوزه، هنر خود را از سطح «اکنون» و وقایع روزمرگی که در نبرد طبقاتی وجود دارد، دور می‌کند؛ اما آنچه هنر را از سطح اکنون دور می‌کند، شکل و ذات زیبایی‌شناختی آن است. این ذات زیبایی‌شناختی هنر، نفی ذهن واقع‌گرای سازشگر است. حقیقت هنر، در قدرت او برای درهم‌شکستن تک‌آواییِ واقعیتِ تثبیت‌شده و تعریف آنچه واقعی است، نهفته است. در متن این گسست که دستاورد زیبایی‌شناختی هنر است، جهان افسانه‌ای هنر به‌منزلهٔ واقعیتی راستین متجلی می‌شود. در نتیجه، در آثار هنری و ادبی، عوامل حقیقی و آرمانی در حکم واقعیت‌های راستین، جانشین تک‌آوایی تغییرناپذیر بیرونی می‌شوند (همان: ۶۲-۶۴).

بدین ترتیب، براساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، اگر هنرمندی بتواند برای ارتقای فرهنگ و هنر جامعه، به نقد ارزش‌های موجود در ساختار اثر هنری بپردازد که فاقد ارزش‌های راستین است و جهانی متعالی بیافریند- جهانی که تن به قرائت‌های محدود نمی‌دهد- هنرمندی اصیل است. مؤلف کوشیده است نگرش انتقادی حافظ را که عموماً سلبی است و در بازخواست ارزش‌های به ظاهر راستین شکل گرفته، بررسی و تحلیل کند.

روش تحلیل در این مقاله روش تحلیل محتوای کیفی است. از این‌رو، پس از مطالعه دربارهٔ نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی و غزلیات حافظ، مصادیق مؤلفه‌های این نظریه بر اساس چارچوب مفهومی مقاله، از غزل‌های خواجهٔ شیراز استخراج و بررسی و تحلیل شد.

تحلیل شیوه‌های انتقادی شعر حافظ

نکته‌ای که پیش از تحلیل غزلیات حافظ باید به آن اشاره کرد این است که غزل شعری غنایی است. در شعر غنایی، شاعر به مخاطب نمی‌اندیشد. از این‌رو، غزل و شعر غنایی شعری مبهم و ذاتاً جامعه‌گریز است، اما با جامعه بی‌ارتباط نیست. عموماً رابطۀ جهان شعر غنایی و غزل با جهان‌های بیرونی، رابطه‌ای غیرمستقیم است، چنان‌که یک علت سحرآمیز و مؤثربودن شعر غنایی در متأثرشدن شاعر از جهان‌های بیرونی و درونی و انعکاس آن به‌صورت غیرمستقیم در متن است. از طرفی دیگر، نزد نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی انتقادی، هنر می‌کوشد با فاصله‌گرفتن از واقعیت‌های مستقر به‌صورت بیگانه‌نما[1] قوای سرکوفته و منحرف‌گشتۀ افراد را به نمایش بگذارد. آثار هنری با شیوۀ بیگانه‌نمایی نقش حیات‌بخش[2] خود را ایفا می‌کنند (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۷۱).

ویژگی مهم هنر و ادبیات در اندیشۀ مارکوزه و آدورنو جنبۀ سلبی و نفی‌گرای آن است. بُعد سلبی هنر آن‌را در تعارض با وضع موجود قرارمی‌دهد. در نگاه سلبی مناسبات تازه‌ای بر اثر حاکم می‌شود که با مناسبات بیرونی متفاوت است. در این مناسبات جدید است‌که هنر خود آیین و خودمختار می‌شود. در نزد آدورنو، ویژگی سلبی هنر ایجاب می‌کند تا به‌جای پرداختن به جنبۀ اثباتی زندگی، بیشتر به رنج انسانی بپردازد. «رنج بیان هنر است، و به شکل آن محتوا می‌بخشد. محتوای انسانی هنر رنج است و نه جنبۀ اثباتی [زندگی]» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۲۷-۲۲۸).

فهم و شناخت حافظ از شرایط ویژۀ اجتماعی ایران در قرن هشت و قرارگرفتن او بر اوج قلۀ شعر فارسی و بهره‌مندی از سنت و میراث ادبی و طبع خداداد، این توان را به او داد که به تصویر درآورندۀ رنج ایرانیان[3] به طور خاص و رنج انسان به‌طور عام[4] باشد.

خواجۀ رندان برای نقد نظم موجود که صاحبان قدرت آن‌را در جامعه مستقر کرده بودند، با برجسته کردن برخی اندیشه‌ها، احساسات و عواطف، زبان و صورخیال به این مهم دست یازیده است که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

---

1. Estranging
2. Cognitive

۳. زتندباد حوادث نمی‌توان دیدن — دراین چمن که گلی بوده است یا سمنی
ببین در آینۀ جام نقش‌بندی غیب — که کس به‌یاد ندارد چنین عجب زَمَنی
از این سَموم که بر طرف بوستان بگذشت — عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی...
مزاج دهر تبه شد در این بلا حافظ — کجاست فکر حکیمیّ و رای برهمنی؟
(ص ۳۶۱)

۴. ز دورِ باده به‌جان راحتی رسان ساقی — که رنج خاطرم از جور دور گردون است
(ص ۱۲۲)

احساسات و اندیشه

نفی مطلق‌گرایی و مطلق‌نگری

همان‌گونه که در معرفی نظریه گفته شد، زیبایی‌شناسی انتقادی علیه مطلق‌نگری و مطلق‌گرایی نظام سلطه‌گر و سرمایه‌داری[1] شکل گرفته است. واضح است‌که نظام جامعهٔ سنتی ایران در قرن هشتم هجری، نظام سرمایه‌داری نبوده، اما مطلق‌گرایی در آن وجود داشته است. این مطلق‌گرایی که نشأت‌گرفته از زیرساخت‌های جامعهٔ سنتی است، پیش از حملهٔ مغول و پس از سقوط خلافت بغداد، به حیات خود ادامه می‌داد. جامعهٔ سنتی به‌علت نظام دوشقی و سلسله‌مراتبی، خواهان روشن‌بودن مرزبندی‌های اجتماعی است. در چنین نظامی، به جای اینکه نیروهای اجتماعی در کنار هم باشند در مقابل هم قرارمی‌گیرند. مقابل خیر، شر و در برابر نور، ظلمت است. چنین جامعه‌ای در حوزهٔ هنر و شعر هم علاقه‌مند است هنرمند و شاعر یا موافق وضع حاکم باشد یا مخالف آن، تا حکم مشخصی در جهت نفی یا اثبات او صادر شود؛ از این‌رو، ساختار جامعهٔ سنتی نمی‌توانست هنرمندان و شاعرانی را تحمل کند که علیه نظم مستقرِ ایستا برمی‌خاستند. روح آرمان‌خواه و نقاد خواجهٔ رندان که نمی‌تواند با مطلق‌گرایی موجود کنار بیاید، وی را برآن داشت برای نقد و نفی این فکر نهادینه شده، در حوزهٔ شعر به ستیز با آن برخیزد.

حافظ برخلاف بسیاری از شاعران تک‌بعدی ادبیات ایران، با ایستادن بر مفاصل زندگی مادی و درنظرگرفتن نیازهای زمینی و با گرایش به امور آسمانی به دور از هر گونه مقدس‌مأبی، به‌تصویر درآورندهٔ سائقه‌های متناقض فرد و جامعه شد. او هم سخنگوی اهل جبر[2] است و هم اختیار[3]؛ هم اهل نماز[4] است، و هم عصیان[5]؛ هم خرقهٔ زهد بر تن دارد، هم جام می بر دست[6]؛

---

1. Capitalism

۲. بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم — که من دلشده این ره نه به‌خود می‌پویم
مکن دراین چمنم سرزنش به خودرویی — چنان‌که پرورشم می‌دهند می‌رویم
(ص ۳۰۰)

۳. یا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم — فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم
(ص ۲۹۷)

۴. خوشا نماز و نیاز کسی که از سردرد — به‌آب دیده و خون جگر طهارت کرد
(ص ۱۶۳)

۵. مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست — که به پیمانه کشی شهره شدم روزالست
(ص ۱۰۸)

۶. خرقهٔ زهد و جام می گرچه نه در خور همند — این‌همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو
(ص۳۱۶)

هم هوشیار حضور است، و هم مست غرور؛ در بحر توحید غرق گناه است[۱]؛ درحالی‌که گنج در آستین دارد، کیسه تهی است[۲]؛ به آبِ روشنِ می، طهارت[۳] و با می‌پرستی نقش خودیت‌ها را خراب می‌کند[۴] و در خرقهٔ آلوده لاف صلاح می‌زند[۵]. هم رند خرابات است، هم حافظ شهر[۶]؛ هم در خرابات است و هم در خانقاه[۷].

حافظ با چنین رویکردی به نفی یکدستی جامعه پرداخته و آرمانی‌بودن آن‌را زیرسؤال برده است. رند شیراز با لغزان و کم‌رنگ‌کردن مرزهای رد و قبول، جداسری خود را از کسانی اعلام کرده است که مطلقاً بر این باور بودند جزء نظرکردگان عالم بالا و مقبولان قدرت سیاسی و فرهنگی‌اند. نفی مطلق‌نگری حافظ دستاورد دیگری هم داشته و آن انتقاد از خود بوده است. خودانتقادی وی موجب شده که شاعر خود را عقل کل و در تمامی امور و موضوع‌ها، مطلقاً محق نداند، بلکه در رد و قبول خود شک کند.[۸]

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب　　چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند
(حافظ،۱۳۷۷:۲۰۱)

---

۱. هوشیار حضور و مست غرور　　بحر توحید و غرقهٔ گنهیم
(ص ۳۰۰)

۲. گنج در آستین و کیسه تهی　　جام گیتی نما و خاک رهیم
(ص ۳۰۰)

۳. به آب روشن می عارفی طهارت کرد　　عَلَی الصّباح که میخانه را زیارت کرد
(ص ۱۶۳)

۴. به می‌پرستی از آن نقش خود زدم برآب　　که تا خراب کنم نقش خودپرستیدن
(ص ۳۰۸)

۵. بس که در خرقهٔ آلوده زدم لاف صلاح　　شرمسار رخ ساقی و می رنگینم
(ص ۲۸۶)

۶. من اگر رند خراباتم و گر حافظ شهر　　این متاعم که تو می‌بینی و کمتر زینم
(ص ۲۸۷)

۷. تو خانقاه و خرابات در میانه مبین　　خدا گواه که هرجا که هست با اویم
(ص ۳۰۰)

۸. گفتی از حافظ ما بوی ریا می‌آید　　آفرین بر نفست باد که خوش بردی بوی
(ص ۳۶۶)

خودانتقادی خواجه علاوه بر اینکه موجبات جلب اعتماد اجتماعی را نسبت به شاعر فراهم می‌آورد، این فرصت را به او می‌دهد تا از هر گونه مطلق‌نگری دست بکشد و اجازه دهد تا دیگران متاع خود را در بازار زندگی عرضه کنند.

مرا که نیست ره و رسم لقمه‌پرهیزی چرا ملامت رند شراب‌خواره کنم
(حافظ،۱۳۷۷:۲۸۳)

زیرسؤال‌بردن جریان‌ها و گروه‌های فکری- اجتماعی

وقتی حافظ گروه‌ها و جریان‌ها و دسته‌های فکری- اجتماعی را زیرسؤال می‌برد در محق‌بودن آن‌ها شک می‌کند. تردید در ادعای گروه‌های اجتماعی، نوعی بی‌اعتبارکردن و برهم‌زدن گفتارها و داوری‌های از پیش تعیین‌شده است‌که در جامعه نهادینه شده است. این رویکرد نفی جنبهٔ ایدئولوژیکی و این همانیِ[1] (آدورنو، ۱۳۸۲: ۹۱) گروه‌های اجتماعی است.

یکی از عقل می‌لافد، یکی طامات می‌بافد بیا کاین داوری‌ها را به‌پیش‌داور اندازیم
(حافظ،۱۳۷۷:۲۹۷)

هرچند حافظ گروه‌های فرهنگی- اجتماعی را زیرسؤال می‌برد، یک حقیقت را می‌پذیرد و آن حقیقت حقهٔ الهی است‌که مشرف بر هستی و ارادهٔ بشری است. این حقیقت در شعر حافظ گاه در قالب «سرّ خدا» پیداست که نزد دسته یا گروه خاصی به انحصار در نیامده است.

«سرّ خدا» که عارف سالک به‌کس نگفت در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید
(حافظ،۱۳۷۷:۲۸۸)

و گاه به‌صورت «نور خدا» نمایان می‌شود که در مکان محدودی به بند کشیده نمی‌شود.

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم وین عجب بین که چه نوری زکجا می‌بینم
(حافظ،۱۳۷۷:۲۸۸)

بازخواست لایه‌ها و قشرهای اجتماعی

حافظ برای زیرسؤال بردن نظمِ تحمیلی به نقد آن دسته از لایه‌ها و قشرهای جامعه روی می‌آورد، که در شکل‌گیری، تحکیم و استمرار آن نقش اساسی دارند. در نزد شاعر وقتی فرهنگ کلی جامعه روی به انحطاط نهد، عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن نیز پاکی و طهارت خود را از دست

1. The non-identical

می‌دهند. در چنین شرایطی آن دسته از فقیهان مدرسه که آلوده دامن‌اند و عالمانی که بی‌عمل‌اند، از نگاه نقادانه و تیزبین حافظ نمی‌توانند بگریزند.

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد — که می حرام ولی بِه زمال اوقاف است
نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس — ملالت علما هم ز علم بی‌عمل است
(حافظ،۱۳۷۷:۱۸۸)

واعظان ریاکار نیز که از حلقه‌های مهم زنجیرهٔ خرده‌فرهنگ مذهبی در جامعهٔ حقیقت‌ستیز و صداقت‌گریز بودند به‌علت بی‌عملی و تزویر شدیداً مورد انتقاد حافظ‌اند[۱].

صوفیان که همیشه نقدشان صافی نیست، حلقه‌های فرهنگ خانقاهی‌اند که داعیهٔ معرفت دارند و شدیدتر از دیگران در معرض بازخواست قرارمی‌گیرند.

صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه می‌خورد — پاردُمش دراز باد آن حَیوان خوش‌علف
(حافظ،۱۳۷۷:۲۵۲)

نقد دوسویهٔ حافظ از متشرعان و صوفیان که عناصر برجستهٔ دو قشر و لایهٔ جامعه‌اند، ضمن توجه شاعر به اصلاح آنان، زیرسؤال‌بردن بسیاری از گفتارها و رفتارهای تعدادی از متشرعان و صوفیان است که اعمالشان به‌جای اینکه از سر دردِ دینی و حق‌طلبی باشد از روی تعصب و منافع فردی است. نقد بی‌پروای حافظ از آن دسته از عالمان و صوفیان ناصافی، نقد ثبات و ایستایی حاکم بر جامعه است‌که تأمین‌کنندهٔ منافع صاحبان قدرت است.

زیرسؤال‌بردن تابوهای خانقاهی

در نقد بی‌امان حافظ نه‌تنها صوفیان اعتبار خود را از دست می‌دهند، مشایخ طریقت به منزلهٔ رهبران و گردانندگان سلسله‌های متصوفه، بی‌قدر می‌شوند. ابتذال که از قرن‌ها پیش ستون‌های خرده‌فرهنگ خانقاهی را خورده بود، به تردامنی پیران انجامید. حافظ دلزده از آلودگی‌های پیران طریقت، پیری هنری، عاشق و اسطوره‌ای پی می‌ریزد؛ پیری که برخلاف مشایخ طریقت به‌جای پافشاری بر اندیشه‌های تغییرناپذیر و شیءشده، در ساختاری از تناقض‌های ذهنی و زبانی ظهور می‌کند و موجب لغزان‌شدن همهٔ رسم‌های پیشین می‌شود:

---

۱. واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند — چون به‌خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند...
(ص ۲۰۰)

به می سجاده رنگین کن گَرَت پیرمغـان گویـد که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها
(حافظ،۱۳۷۷:۹۷)

پیرمغـــان ز توبـــهٔ مـــا گـــر ملـــول شـــد گو باده صاف کن که به‌عذر ایستاده‌ایم
(حافظ،۱۳۷۷:۲۹۲)

مریـــد پیرمغـــانم ز مـــن مـــرنج ای شـــیخ چراکه وعده تو کردی و او به‌جای آورد
(حافظ،۱۳۷۷:۱۷۲)

بی‌اعتبارکردن پدیده‌های مقدس و تطهیر مکان‌های آلوده

شیوهٔ دیگری که خواجهٔ شیراز برای درهم‌شکستن نظم اجتماعی برمـی‌گزینـد، بـی‌اعتبـارکردن پدیده‌ها و مکان‌های مقدس است؛ پدیده‌ها و مکان‌هایی کـه در فرهنـگ کلـی ارزش اجتمـاعی دارند. اما شاعر برای نفی این مظاهر که مورد حمایت دستگاه قدرت است و ابزاری بـرای فریـب مردم شده است، آن‌را از جایگاه و ارزش فرهنگی- اجتماعی‌اش ساقط می‌کند:

به‌کوی می فروشانش به جامی برنمی‌گیرنـد زَهی سجادهٔ تقوا که یک ساغر نمی‌ارزد
(حافظ،۱۳۷۷:۲۸۸)

حافظ برای آنکه اعتراضش را به وضع موجود بیان کند، نقطـهٔ مقابـل عـرف‌هـا، سـنت‌هـا و ارزش‌های اجتماعی قرارمی‌گیرد و این کار را با تقدیس پدیده‌های آلوده دنبال می‌کند:

ز خانقـــه بـــه میخانـــه مـــی‌رود حـــافظ مگـر ز مسـتی زهـد ریـا بـه هـوش آمـد
(حافظ،۱۳۷۷:۲۹۷)

مقـام اصـلی مـا گوشـهٔ خرابـات اسـت خداش خیردهـاد آنکـه ایـن عمـارت کـرد
(حافظ،۱۳۷۷:۱۶۳)

بدین‌ترتیب، خواجه نخست به نفی نظم موجود و مظاهر آن می‌پردازد، آن‌گاه به خلق وضـع جدید روی می‌آورد.

نوسان میان عشق زمینی و آسمانی

در نظرگاه آدورنو هرگونه نظام‌وارگی و شیءگشتگی که موجب یکپارچگی اثر هنـری مـی‌شـود، زیرسؤال است. یکپارچگی کامل به بیشینه (حداکثر) می‌چسبد و کمینه (حـداقل) سـاختارهای کناری و مخالف را یا پس می‌زند و یا زیر سلطهٔ خود درمـی‌آورد. آدورنـو هرگونـه یگانـه‌سـازیِ اجباریِ تمام‌سویانه و رفع‌ساختگی ناموزونی را رد می‌کند. در نظر او موفـق‌بـودن اثـر هنـری در سازش و رفع ناسازگاری‌ها نیست. اثر هنری اگر به ساختار فراگیر مجرد و بـه اندیشـهٔ یکسـانی تنزل کند، تهی از حقیقت خواهد بود (اسلامی، ۱۳۷۴: ۲۰).

آنچه با نگاهی کوتاه به شعر حافظ دستگیر می‌شود درآمیختن عشق آسمانی و زمینی در زنجیرهٔ ابیات و غزلیات است. خواجه با قرارگرفتن بر ستیغ قلهٔ لغزان زبان، مخاطبان خود را به‌سوی عشق زمینی یا آسمانی درمی‌غلطاند. او با این رویکرد به نفی هرگونه محدودیت قائل‌شدن در عشق دست یازید. در ادامه، تنها به ذکر چند بیت که می‌شود برای عشق و معشوق مصداق‌های زمینی یا آسمانی قائل شد، بسنده می‌کنیم.

مرا مِهر سیه‌چشمان ز سر بیرون نخواهدشد — قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهدشد
(حافظ،۱۳۷۷:۱۹۳)

عاشق روی جوانی خوش و نوخواسته‌ام — وز خدا دولت این غم به دعا خواسته‌ام
(حافظ،۱۳۷۷:۲۶۰)

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟ — منزل آن مه عاشق‌کش عیّار کجاست
(حافظ،۱۳۷۷:۱۰۶)

زلفت هزار دل به یکی تار مو ببست — راه هزارچاره گر از چارسو ببست
(حافظ،۱۳۷۷:۱۱۱)

بدین ترتیب، حافظ به نفی این همانی در عشق و اثبات تفاوت‌ها و چندگونگی‌ها پرداخت و به نیازهای متناقض وجود انسانی توجه نشان داد. این رویکرد احترام به نیازهای متنوع انسانی است و بر سویهٔ آزادی زندگی او اهمیت می‌دهد.

عقل‌ستیزی

دربارهٔ عقل‌ستیزی عارفان و شاعران ایرانی از منظرهای گوناگونی می‌شود سخن گفت (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۳-۶۱)؛ اما با توجه به نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی آنچه از عقل می‌شود سخن راند این است‌که از مضامین مهم مکتب فرانکفورت «صنعت فرهنگ» است. این موضوع را نخستین‌بار هورکهایمر و آدورنو در مقالهٔ «صنعت فرهنگ: روشنگری به‌مثابهٔ توهم توده»[1] طرح کردند. نویسندگان در این مقاله یادآور شدند که حکومت در قالب صنعت فرهنگ در پی یکسان‌سازی جامعه است و با روشنگری و رواج فکر حاکم، خلاقیت را از مردم می‌گیرد و به رواج سطحی‌نگری مردم مبادرت می‌ورزد. دراین‌صورت، مردم به‌جای اینکه ناقد وضع موجود باشند، در حد پذیرنده‌ها تنزل می‌یابند. بدین‌ترتیب، صنعت فرهنگ به فکر تسخیر ذهنیت افراد است و امکان مخالفت را از آنان می‌گیرد (اسلامی، ۱۳۷۴: ۱۲).

1. The culture industry: enlightenments as mass deception

هرچند «صنعت فرهنگ» مقوله‌ای در پیوند با دستاوردهای صنعتی نظام سرمایه‌داری و جهان جدید است، در ارتباط با عقل‌گرایی شاید بشود این‌گونه از آن سخن راند که حکومت‌ها با ژست خردورزی می‌خواهند نشان دهند که زندگی نظامی یکدست و منطقی دارد. اما حاکمان با دستاویز قراردادن عقل‌گرایی به‌دنبال مسخ اراده و انتخاب و خلاقیت توده‌هایند. ازاین‌رو، هنرمندان و شاعران با این جلوه از عقلانیت مبارزه می‌کنند که به‌بندکشانندهٔ آزادی‌های فکری توده‌هاست.

عرفا و شاعران ایرانی، از بزرگ‌ترین ناقدان و ستیهندگان عقل‌گرایی در فرهنگ ایرانی-اسلامی‌اند. حافظ به مثابهٔ نماد فرهنگ ایرانی، برای اثبات آزادی و اراده و اندیشهٔ انسانی به نفی عقلانیتی پرداخت که می‌خواست همه‌چیز را یکدست نشان دهد. او با عقل‌ستیزی هم در قالب شعر به مبارزه با حاکمان می‌رفت و هم در شیوه‌های موجود معرفت تردید روا می‌داشت.

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگردانند
(حافظ،۱۳۷۷:۱۹۷)

رند عالم‌سوز را با مصلحت‌بینی چه‌کار کار ملک است آنکه تدبیر و تأمل بایدش
(حافظ،۱۳۷۷:۲۴۰)

میل به گناه

قدر مسلم سلسله‌هایی که پس از اسلام در ایران به قدرت رسیدند، نام اسلام را همراه خود داشته‌اند. حاکمان دینی می‌کوشیدند وضعیتی را به‌وجود بیاورند که مردم به‌سوی گناه کشیده نشوند؛ یا این‌گونه وانمود می‌کردند که می‌خواهند احکام اسلامی را در جامعه اجراکنند. در چنین شرایطی، هرگونه موضع‌گیری در برابر سیاست‌های نظام سیاسی و رفتار عاملان حکومتی ناسازگاری و ستیز با آنان و آموزه‌های آن‌ها تلقی می‌شد.

هرچند حافظ در عالم واقع با بیشتر شاهان و صاحب‌منصبان قرن هشتم شیراز مانند شاه‌شجاع، شاه شیخ ابواسحاق، خواجه تورانشاه، حاجی قوام[1] و دیگران ارتباط داشت و مجبور بود از ارزش‌هایی که حکومت مدافع و مروج آن بوده است دفاع کند، در حوزهٔ شعر تجاهر به فسق می‌کرد و به گناه گرایش نشان می‌داد. گرایش به فسق یکی از شیوه‌های رفتاری فرقهٔ ملامتیه برای مبارزهٔ منفی با مقدس‌مآبان و ریاکاران بود. حافظ با کمک گرفتن از شیوهٔ ملامتیه، به نقد رفتار حاکمان سیاسی و قدرت‌مداران عصرش برخاسته بود.

۱. مرحوم قاسم غنی (۱۳۷۵) در کتاب بحث در آثار و افکار و احوال حافظ شرح نزول بسیاری از غزل‌ها را که شاعر در مدح یا قدح شخصیت‌های تاریخی قرن هشتم سروده، آورده است.

سرم خوش است و به بانگ بلند می‌گویم که من نسیم حیات از پیاله می‌جویم
(حافظ،۱۳۷۷:۲۹۹)

کار صواب باده‌پرستی است حافظا برخیز و عزم جزم کار صواب کن
(حافظ،۱۳۷۷:۳۱۰)

گویی حافظ با این رویکرد نه‌تنها جزم‌اندیشان را نقد می‌کرد، بلکه آنان را به مبارزه می‌طلبید و در شخصیت آنان رخنه ایجاد می‌کرد. اما نباید از این نکته به سادگی گذشت که حافظ در دورهٔ امیرمبارزالدین محمد، مشهور به محتسب و حاکم فارس و یزد و کرمان، زندگی مخفیانه داشته است تا جاسوسان مبارزالدین او را پیدانکنند. گویا حافظ در غزل «عیشم مدام است از لعل دلخواه/ کارم به کام است الحمدالله» در قالب جمله‌های کوتاه خواست سریع اشاره‌ای به سخت‌گیری‌های عهد این محتسب داشته باشد.

جانا چه گویم شرح فراقت چشمی و صد نم، جانی و صد آه
کافر مبیناد این غم که دیده است از قامتت، سرو، از عارضت، ماه
(حافظ،۱۳۷۷:۳۲۲)

پناه‌بردن به می و مطرب

شیوهٔ دیگری که حافظ برای زیرسؤال‌بردن نظم مستقر در پیش گرفته، پناه‌بردن افراطی به می و مطرب است. اگرچه این شیوه ممکن است از خوش‌باشی و افکار خیامی حافظ سرچشمه گرفته باشد، راه فراری است‌که او در برابر بی‌رسمی‌های اجتماعی پیشنهاد می‌کند. گویی ستم‌ها و تبعیض‌های اجتماعی آن‌چنان عرصه را بر او تنگ کرده که هیچ راه برون‌شدی از این فضای یأس‌آلود و غم‌فزا، جز شراب نمی‌یافت.

شراب‌تلخ می‌خواهم که مردافکن بود زورش که تا یک‌دم بیاسایم زدنیا و شر و شورش
(حافظ،۱۳۷۷:۲۴۱)

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کم‌تر جو که‌کس نگشودو نگشاید به‌حکمت این معما را
(حافظ،۱۳۷۷:۹۸)

مباش بی‌می و مطرب که زیر طاق سپهر بدین ترانه غم از دل به‌در توانی‌کرد
(حافظ،۱۳۷۷:۱۷۱)

دادبه در مقدمهٔ کتاب *مفهوم رندی در شعر حافظ* روی‌آوردن خواجه را به می گرایش وی به آزادی برمی‌شمرد (مزارعی، ۱۳۷۳: ۱۰۸).

منزوی شدن

ایرانیان که پس از اسلام ملتی شکست‌خورده تلقی شدند، براساس روان‌شناسیِ شکست، به ناامیدی گرایش بیشتری پیداکردند. این یأس موجب شد در بسیاری اوقات به‌جای حضور فعال در جامعه، راه انزوا را برگزینند و در این انزواگزینی‌ها احساس پیروزی کنند. انزوای بسیاری از ایرانیان، مبارزه‌ای منفی علیه منافع سیاسی حاکمان بود که نتیجهٔ روان‌شناسی یأس شمرده می‌شود.

خواهم‌شدن به کوی مغان آستین‌فشان زین فتنه‌ها که دامن آخر زمان گرفت
(حافظ،۱۳۷۷:۱۳۹)

فرصت نگر که فتنه چو در عالم اوفتاد عارف به‌جام می زد و از غم کران گرفت
(حافظ،۱۳۷۷:۱۲۱)

ببُر ز خلق و ز عنقا قیاس کار بگیر که صیت گوشه‌نشینان ز قاف تا قاف است
(حافظ،۱۳۷۷:۱۱۸)

نقد انقلابی و مستقیم

با اینکه ارزش و اعتبار آثار هنری ایجاب می‌کند انتقادها غیرمستقیم طرح شود و حافظ هم عموماً همین شیوه را دنبال می‌کند، گاه خواجه در ابیاتی سر به شورش می‌نهد و چونان انقلابیون بنیان کن و بی‌پروا، مستقیماً به انتقاد از وضع موجود می‌پردازد.

شاه شوریده‌سران خوان منِ بی‌سامان را زان‌که در بی‌خردی از همه عالم بیشم
(حافظ،۱۳۷۷:۲۷۸)

چرخ برهم زنم ار غیر مرادم گردد من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک
(حافظ،۱۳۷۷:۲۵۵)

ما آبروی فقر و قناعت نمی‌بریم با پادشه بگوی که روزی مقرر است
(حافظ،۱۳۷۷:۱۱۵)

شاه را بِه بود از طاعت صدساله و زهد قدر یک‌ساعته عمری که در او داد کند
(حافظ،۱۳۷۷:۱۹۵)

زبان انتقادی شعر حافظ

صاحب‌نظرانِ نظریهٔ زیبایی‌شناسیِ انتقادیِ متنِ ادبی تک‌صدایی حاکم را با نوع زبان برگزیده نقد و نفی می‌کنند. هنر با زبان و بیان خاص خود، واقعیت‌های تثبیت‌شده را بنا به خواسته‌های

زیبایی‌شناختی و آرمانی خویش مورد سنجش و پرسش قرارمی‌دهد (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۷۱). اگر هگل، لوکاچ و گلدمن بر این باور بودند آثار ادبی را به نظام‌های مفهومیِ یکپارچه برگردانند، آدورنو برعکس آنان در پی رد برتری مفهومی است و می‌خواهد عناصر غیرمفهومی، غیرارتباطی و غیرتقلیدیِ زبان تخیلی را برجسته کند؛ «به‌زبان نشانه‌شناختی، آدورنو بر نقش دال‌های چندمعنایی به‌ضرر مدلول‌ها و مفهوم‌ها پافشاری می‌ورزد» (زیما، ۱۳۷۷: ۱۴۹).

در نظر آدورنو، زبان هنری امکانات مختلفی در اختیار دارد که می‌تواند با استفاده از آن از یگانگی معنایی جلوگیری کند. نماد، استعاره و کلمات چندمعنا از این‌گونه‌اند. زبان واقعیِ هنر بی‌زبانی است؛ لحظهٔ بی‌زبانی متن به دلالت ادبی آن برتری می‌دهد، چیزی که موسیقی آن‌را داراست (اسلامی، ۱۳۷۴: ۱۸).

بدین‌ترتیب، اگر اثر ادبی بتواند به یک معنا تن در ندهد و در برهه‌های گوناگون تفاسیری تازه بیابد و با ذوق‌های مختلف درآمیزد و تأویل‌های جدید پیداکند، مخصوصاً از واقعیت‌هایی که نظام قدرت می‌خواهد آن‌را تثبیت کند بگریزد، اصیل و انتقادی است. خروج اثر هنری و ادبی از حصار تک‌معنایی است‌که آن‌را در تعارض با خوانش نظام قدرت یا آنانی که به‌دنبال تثبیت اوضاع اجتماعی‌اند قرارمی‌دهد.

«در روزگار حافظ چند نهاد قدرت در جامعه وجود داشت و هر کدام نظام زبانی و نشانه‌شناختی خاص خود را داشت: نهاد تصوف، نهاد شرع و حاکمیت سیاسی (که از دو نهاد تصوف و شرع قدرت می‌گرفت). تصوف و شرع، هرکدام نشانه‌ها و نمادهای خاص خود را داشتند. واژه‌های نهاد تصوف و شرع بنا بر قداستی که داشت، دستمایهٔ نهاد قدرت قرارگرفته بود. حافظ به شیوه‌ای رندانه، بازی بزرگی را با این نشانه‌ها آغاز کرد. تصویرهای پارادوکسی که از این عوالم ناهمخوان ساخته است، برای قدرتمندان روزگار طنزی گزنده بود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۳۸ و ۲۳۹). حافظ با انتخاب زبان شناور، هر گونه مطلق‌انگاری و تعصب را نفی کرد و با زبانی شناور دنبال نفی کدورت‌ها، جبهه‌گیری‌ها و کینه‌توزی‌ها به حرکت درآمد.

بر این اساس زبان شعر حافظ زبان شعر انتقادی است؛ چه از خوانش‌های منفردانه، به‌ویژه خوانش‌های منفعت‌طلبانهٔ نظام قدرت می‌گریزد.

خواجه از شگردهای متفاوتی برای تأویل‌پذیرکردن زبان شعری بهره می‌برد، مانند استفاده از کلمات کلی. این کلمات به مخاطب این فرصت را می‌دهد در زمان‌ها و مکان‌ها و موقعیت‌های روحی مختلف مصادیقی برای واژه‌ها پیداکند، آن‌گونه‌که خود می‌خواهد نه بدان وجهی‌که متن، شاعر یا نظام قدرت می‌خواهد.

تا چه بازی رُخ نماید بیدقی خواهیم راند　　عرصهٔ شطرنج رندان را مجال شاه نیست
(حافظ،۱۳۷۷: ۱۳۰)

دردم نهفتـــه بِـــه ز طبیبـــان مـــدعی باشـــد کـــه از خزانـــهٔ غیـــبم دواکننـــد
(حافظ،۱۹۹:۱۳۷۷)

و گاه حافظ با استفاده از ضمایر فرصت تأویل متن را برای مخاطب فراهم می‌کند:

آنان‌کـه خـاک را بـه نظـر کیمیـا کننـد آیـا بـود کـه گوشـهٔ چشـمی بـه مـا کننـد
(حافظ،۱۹۹:۱۳۷۷)

حافظ برای نقد وضع موجود، علاوه‌بر آنکه از زبانی چندمعنا و تأویل‌پذیر یاری جسته، زبـان رندانه و قلندری را زبانی سرکش و معترض به زبان منسوب به قدرت دانسته و نهایت استفاده را برده است. زبان قلندری که علیه ابتذال زبانی و فرهنگی با سنایی شکل گرفته، محملی است‌کـه شاعر خود را از هنجارزبانی خارج می‌کند و به مبارزه با عادات و رسوم و سنن جامعه می‌پردازد؛ چه عادات، نزد شاعر آزاداندیش قیدی است‌که مانع عصیان او می‌شود. در ایـن زبـان اسـت کـه شاعر با موضع‌گیری‌هایش در برابر عناصر راکد زبانی، اعلام حضور مـی‌کنـد. هرچنـدگاهی ایـن کاربردهای‌های زبانی بی‌معنی به‌نظر می‌آید، شاعر با زبان به‌ظـاهر بـی‌معنـی، اعتـراض خـود را به‌رُخ می‌کشاند. این زبان بی‌معنی است کـه اسـتعداد حمـل معـانی متنـاقض را پیـدامی‌کنـد و سازگاری‌های زبانی را برهم می‌زند. زبان قلندری و رندانه شورشی است علیه زبانی کـه خواهـان ایستایی است. عصیانی است علیه فرهنگی که می‌خواهد همه‌چیز در حال ثبات باشـد. فرهنگـی که نمی‌تواند نوآوری‌ها را تاب بیاورد؛ فرهنگی که از زایش سترون شده است؛ ابتذالی که حیـات خود را در تکرار و آرامش می‌بیند.

انعکاس واژه‌های حوزهٔ خرابات مانند میکـده، خمـار، قـلاش، رنـد، مقـامر، دُردخـوار، دردی آشام، می‌پرست، هم‌چنین اصطلاحات مغانه نظیر زُنار، مغکده، بتکده، آتشـکده در شـعر حـافظ جلوه‌ای از اعتراض او به نظام زبانی ایستاست.

آفرینش دیگر حافظ در حوزهٔ زبان برای نشان دادن اعتراض بـه وضـع موجـود، نفـی نظـام «مراعات النظیری و تناسب‌ها» و خلق نظام زبانیِ «ناسازوارها» است. در شعرهای رندانهٔ حـافظ، کلماتی که متعلق به دو نهاد و جریان ضد هم‌اند در زنجیرهٔ بیت کنار هم قرارمی‌گیرند.

ای جرعه‌نوش مجلـس جـم، سـینه پـاک‌دار کآیینه‌ای است جام جهان‌بین که آه از او
(حافظ، ۱۳۷۷: ۳۲۰)

صورخیال انتقادی در شعر حافظ

اثر هنری و ادبی، شیءگشتگی و نظام‌وارگی جهان متحجـر را بـه سـخن‌گفـتن، شعرسـرودن و

رقصیدن وامی‌دارد (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۱۱۵). در نزد آدورنو اصالت اثر ادبی در این است‌که اثر خود را به طور کامل از مفهوم اصالت، یعنی از این مفهوم که باید حتماً چنین باشد و نه گونه‌ای دیگر رها کند (همان: ۱۰۴).

حافظ برای رهایی شعرهایش از تک‌معنایی و نقد واقعیت مستقر[1] در حوزۀ تخیل از شگردهای فراوانی کمک می‌گیرد که ایهام از جملۀ این شگردهاست. هرچند موانع و محدودیت‌های سیاسی در قرن هشت، عاملی جامعه‌شناختی برای ایهام‌گرایی حافظ شمرده می‌شود، شخصیت هنری و سائقه‌های روحی، وی را بر آن داشت این شیوه را برای طرح هنرمندانه و غیرمستقیم[2] شعرهایش برگزیند.

به‌بال و پر مرو از ره که تیر پرتابی هوا گرفت زمانی ولی به‌خاک نشست
(حافظ،۱۰۹:۱۳۷۷)

برو به‌کار خود ای واعظ این چه فریاد است مرا فُتاد دل از کف، ترا چه افتاده‌است
(حافظ،۱۱۳:۱۳۷۷)

عاشق مفلس اگر قلب دلش کرد نثار مکنش عیب که بر نقد روان قادر نیست
(حافظ،۱۲۹:۱۳۷۷)

عمق سکوت و عصیان حافظ در قالب ایهام، زنجیرۀ تداعیِ معانیِ شعر او را موجب می‌شود. حافظ نقد وضع موجود را با دوری‌کردن از صنایع متکلفانه نیز انجام می‌دهد. نظام اشرافی و به‌تبع آن شاعران اشرافی و مداح با مصنوع و خاص‌کردن متن ادبی فاصلۀ شعرهای درباری را از دیگر شعرها حفظ می‌کردند؛ از این‌رو، هر شعری که بکوشد ادبیت خود را از صورخیال تصنعی و توجه افراطی به صنایع بدیعی بکاهد و آن را از سطح لفظی به سطح معنایی بکشاند، تلاشی برای خروج اثر از محدودۀ تعلقات طبقاتی مخاطب انجام داده است.

حافظ کوشید متن را از صراحت زبانی که به‌نوعی خواستۀ نظام قدرت است خارج کند. او برای رسیدن به این هدف متن را به محدوده‌ای برد که نفوذ و تأثیرگذاری خود را فراتر از صنایع متکلفانه دنبال کند.

من و انکار شراب این چه حکایت باشد غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد
(حافظ،۱۸۱:۱۳۷۷)

استفاده از پارادوکس شیوه‌ای دیگر است که حافظ برای انتقاد غیرمستقیم آن را برگزیده است. پارادوکس یکی از شگردهای زیبایی‌شناختی برای عبور متن از منطق مرسوم و معهود

1. Established reality
2. Emediat

حاکم بر جامعه است. بیان متناقض‌گونه در نوع خودش می‌تواند دلزدگیِ شاعر را از برهم‌خوردن مناسبات اجتماعی بیان کند؛ زمانی‌که ارزش‌های راستین بی‌اعتبار می‌شوند و ارزش‌های دروغین جای آن را می‌گیرد. در بیان متناقض‌نما، شاعر به‌جای اینکه ناسازگاری‌ها و تناقض‌های اجتماعی را پنهان کند، آشکار می‌سازد (اسلامی، ۱۳۷۴: ۲۰).

حافظ در بیان پارادوکسی و ایهامی که موسیقی معنوی شعر او را تشکیل می‌دهد، ضمن نشان‌دادن بی‌نظمی‌های اجتماعی، جهان‌بینی خاص خود را که مبتنی بر «ارادهٔ معطوف به آزادی» است نشان می‌دهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۵۵)؛ چه در بیان ایهامی و پارادوکسی است‌که مخاطب این حق را پیدا می‌کند به‌سوی مفهومی کشیده شود که خود می‌خواهد. در اینجا تنها به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود.

از ننگ چه‌گویی که مرا نام ز ننگ است　　وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است
(حافظ،۱۳۷۷:۱۱۱۸)

اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل　　کمترین ملک تو از ماه بود تا ماهی
(حافظ،۱۳۷۷:۳۶۷)

غزل قالبی انتقادی

قالب غزل یکی از مهم‌ترین قالب‌های شعر غنایی فارسی شمرده می‌شود که به‌علت ویژگی‌های خاصش مانند کوتاهی، بی‌مقدمه‌بودن، رهایی میان ذهن و عین، نشأت‌گرفتن از الهام‌های ناب شاعرانه، و جزآن بیشتر استعداد بازتاب اندیشه‌ها و موضوع‌های روحی- روانی را دارد و اگر موضوع‌های عینی بخواهد در آن نمود یابد در هاله‌ای از سایه‌روشن‌ها پدیدار می‌شود. برعکس غزل، قصیده و مثنوی به علت نشأت گرفتن از ضمیر ناخودآگاه و روایی بودن، ظرفیت بیشتری برای موضوع‌های اجتماعی- انتقادی به‌صورت مستقیم دارد. با مروری کوتاه بر دیوان خواجه روشن می‌شود که وی در بخش قطعه‌ها، قصاید و مثنوی‌ها، موضوع‌های فراوان‌تری را به‌شیوهٔ مستقیم نقد کرده است. اما آنچه اکنون محل نزاع است، همان شعرهای انتقادی است که در غزل و به‌صورت غیرمستقیم عرضه شده است. طرح سربسته و رازناک مسائل اجتماعی در غزل، این امکان را برای مخاطب فراهم می‌آورد که بتواند از یک متن غنایی، معانی متنوعی استنباط کند. بدین‌ترتیب، قالب غزل زمینهٔ فرار را از مفاهیم شیءگشتهٔ وضع موجود فراهم می‌آورد.

از سوی دیگر، حافظ در قالب کوتاه غزل به‌جای طرح موضوع‌های اندک، موضوع‌های متعدد و گاه متناقضی را می‌گنجاند. این رویکرد می‌تواند دامن‌زدن به‌نوعی بی‌نظمی باشد که در برابر نظم ظاهریِ ساختار اجتماعی قرارمی‌گیرد. این بی‌نظمی‌ها در تعدد و تناقض موضوع ابیات غزل، بر آزادی‌های روحی- هنری و خلاقیت‌های ادبی حافظ صحه می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

حافظ، خواجۀ رندان فرهنگ و شعر فارسی، بر اوج قلۀ دستاوردهای مادی و معنوی قوم ایرانی ایستاده است. اشراف بر فرهنگ بلند ایرانی، این توانایی را به او داده تا در حوزۀ متن ادبی نقد خود را نسبت به وضع موجود بیان کند. او برای نقد واقعیت‌های مستقر در حوزۀ احساسات و عواطف و اندیشه‌ها از شگردهای غیرمستقیمی بهره جسته است. این شگردها، عموماً در تعارض با شیوه‌ها، آداب، رسوم و هنجارهایی است که مناسبات اجتماعی مدافع آن است. شیوه‌های حافظ، واکنشی ناقدانه در نفی الگوهای ایستای اجتماعی- هنری است.

حافظ نقد خود را به اوضاع اجتماعی در عالم شاعری در حوزه‌های زبان، صورخیال و قالب شعری هم دنبال می‌کند. انتخاب واژه‌های کلی، تأویل‌پذیر و چندمعنا، ضمایر، کلمات مربوط به حوزۀ شعر قلندری، خراباتی و مغانه، در تقابل با کلمات منتخبِ شعر بسیاری از سخن‌پروران ادب فارسی است.

خواجه در صورخیال نیز با ایهام و پارادوکس، ضمن کنار نهادن پرده از چهرۀ به ظاهر آرام روابط اجتماعی، تناقض‌ها و ناسازگاری‌های آن را نمایانده است. او با انتخاب قالب کوتاه و واقعیت‌گریز غزل ساختار ثابت و تغییرناپذیر جامعۀ سنتی را بازخواست کرده است.

نقد حافظ در ابعاد مختلف شعر گویای حضور نفس گیر او در جامعه‌ای است‌که به شیوه‌های مختلف می‌خواهد انسان را به‌بند بکشاند و آزادی‌های او را سلب کند. حافظ شاعری نبود که با عوض‌شدن چگونگی ستیز صاحبان قدرت یا نظام جامعه با او، در حوزۀ شعر، زود عقب‌نشینی کند و با وضع موجود کنار بیاید. شاید رندی حافظ این توان را به او داده بود که در موقعیت‌های گوناگون تغییرجهت و شیوه بدهد تا بتواند نقد و نفی خود را ابراز دارد. حافظ با چنین رویکردی انتقادی، به دنبال جهانی جدید در قبال جهان عینی و حاکم است؛ جهانی تازه که خودمختار است و از نظم مستقر پیروی نمی‌کند.

منابع

۱. آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس، (۱۳۸۴)، دیالکتیک روشنگری، ترجمۀ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

۲. آدورنو، تئودور، (۱۳۷۴)، «سخنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع»، ترجمۀ م.کاشی‌گر، مجلۀ بوطیقای نو، جلد اوّل، زیر نظر منصور کوشان، تهران.

۳. احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، حقیقت و زیبایی، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

۴. اسلامی، شهرام و امیری، کاظم، (۱۳۷۴)، «نظریهٔ زیبایی‌شناسی تئودور آدورنو»، مجلهٔ بوطیقای نو، جلد اول، زیر نظر منصور کوشان، تهران.
۵. باتومور، تام، (۱۳۸۰)، مکتب فرانکفورت، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
۶. بنیامین، والتر؛ مارکوزه، هربرت؛ آدورنو، تئودور، (۱۳۸۲)، زیبایی‌شناسی انتقادی، ترجمهٔ امید مهرگان، چاپ اول، تهران: گام نو.
۷. پوینده، محمّدجعفر، (۱۳۷۶)، جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن، تهران: نشر چشمه.
۸. پوینده، محمدجعفر، (۱۳۷۷)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، تهران: انتشارات نقش جهان.
۹. پین، مایکل، (۱۳۸۲)، فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشنفکری تا پسامدرنیته، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
۱۰. حافظ، شمس‌الدین‌محمّد، (۱۳۷۷)، دیوان حافظ، به تصحیح غنی- قزوینی و به اهتمام ع. جربزه‌دار، چاپ ششم، تهران: انتشارات اساطیر.
۱۱. حق‌شناس، علی‌محمد، (۱۳۸۲)، زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته، تهران: نشر آگه.
۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶)، صورخیال در شعر فارسی، چاپ سوم، تهران: انتشارات آگاه.
۱۳. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.
۱۴. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه، تهران: سخن.
۱۵. غنی، قاسم، (۱۳۷۵)، بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، چاپ هفتم، تهران: انتشارات زوّار.
۱۶. فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.
۱۷. لوکاچ، گئورک، (۱۳۷۳)، پژوهشی در رئالیسم اروپایی، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸. لوکاچ، گئورک، (۱۳۸۳)، در دفاع از تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: انتشارات آگاه.
۱۹. مارکوزه، هربرت، (۱۳۷۹)، بعد زیباشناختی، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، چاپ دوم، تهران: نشر هرمس.
۲۰. مزارعی، فخرالدین، (۱۳۷۳)، مفهوم رندی در شعر حافظ، ترجمهٔ کامبیز محمودزاده، تهران، انتشارات کویر.
۲۱. نوذری، حسین‌علی، (۱۳۸۴)، نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی، تهران: نشر آگه.
22. Adorno. W., (1997), Theodor, Aesthetic Theory, the Athlone Press, London.