

چاره‌ی مخموری؛ تحلیل بارتی از سرخوشی غزل‌های حافظ

مختار ابراهیمی*

چکیده

رولان بارت، منتقد فرانسوی (۱۹۸۰-۱۹۱۵) در آثار ادبی - انتقادی خود به ویژه در کتاب لذت متن چشم‌انداز تازه‌ای بر نقد متون باز کرده است. او بر این باور است که متن می‌تواند مخاطب را همچون مؤلفی دیگر در سرخوشی‌های مستانه‌ی خود غرق سازد. در این پژوهش تلاش شده است که دیدگاه لذت متن بارت را به چند مرحله بخش کرده و آن‌گاه برای هر مرحله، نمونه‌هایی از غزل حافظ تحلیل گردد. آنچه که در این پژوهش پرسش اصلی بوده، این است که حافظ چرا و چگونه توانسته به زبانی چندبُعدی دست یابد که با خوانش‌های گوناگون مخاطبان، معانی عمیق‌تری از آن متولد گردد. بر این بنیاد می‌توان گفت حافظ با علاقه‌های لفظی و معنایی و اشاره‌های تلمیحی که در متن (بیت) به کار گرفته و بستارمتن را برای تأویل‌های دایمی مخاطب باز نگه داشته است. یکی از شگردهای بلاغی حافظ که سبب بازماندن بستار غزل او شده است تفاوت معنایی ژرفی است که میان ظاهر و باطن غزل او پدیدار می‌شود. این ظاهر و باطن را می‌توان به بودن (ایستایی) و شدن (پویایی) متن تعبیر کرد. حاصل حرکت از بودن به سوی شدن سرخوشی شاعرانه‌ای است که حافظ در غزل خود پنهان کرده است.

واژه‌های کلیدی: رولان بارت، لذت متن، کیف و سرخوشی، حافظ.

سال دوم (تابستان ۱۳۹۷). شماره ۵. پژوهش‌های نشر و نظم فارسی (صص ۸۳ تا ۱۰۴)

تاریخ پذیرش: ۹۸/۶/۲۰

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۲/۱۱

Dr.ebrahimi1345@gmail.com

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز.

۱- مقدمه

۱-۱- متن و ویژگی‌های آن

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

(حافظ: ۱۹۳)

لذت متن از این دیدگاه ناشی می‌شود که اگر چه ارزش‌های فرهنگی در ایجاد متن نقش دارند؛ اما باید متن را به عنوان یک اثر مستقل و خودبسنده در نظر گرفت تا تأویل‌های برآمده از آن هم جدی گرفته شوند. «به گفته‌ی الیوت، شعر را باید به عنوان یک اثر شعری نه چیز دیگری مورد بحث قرار داد» (آبرامز، مایرهوراد و ... ۱۳۸۶: ۲۹۲). در واقع منظور الیوت این است که باید به شگردهای شاعرانگی متن توجه کرد تا به رابطه‌ی چندسویه‌ی واژه‌ها در ساختار متن پی برد و بدین گونه به معنای تازه‌ای از متن رسید. بدیهی است که این معنای تازه در موقعیت‌مندی متن بدست می‌آید. موقعیت‌مندی متن، حاصل مجموعه‌ای است که از ترکیب متون پیرامونی و متن مورد مطالعه حکایت می‌کند.

بررسی و نقد متن‌های ادبی با قصد و هدف جست‌وجو و کشف یک حقیقت یگانه و نهفته در آن‌ها روزگاری است که به سر آمده است. در نقد نو (New Criticism)، هیچ متنی در پی بیان یک حقیقت متعین و مثبت (ثابت شده) نیست. جهان متن شیوه‌ای است که مخاطب، جهان‌های ممکن دیگری را ایجاد می‌کند و به هدف آفرینش که خلق دایم و پیوسته است مشغول می‌گردد، به گفته‌ی میشل فوکو «حقیقت، خیال‌پردازی گفتمان کامیابی است که خیال پرداخته بودن آن از چشم ما دور مانده است» (همان: ۲۵۹). وحدت متضادها و متناسب‌ها (سازه‌ها و ناسازه‌ها) در اغلب موارد با آبرونی (طنز) گره می‌خورد. «ناقدان نو در ستایش از آبرونی در مقام گوهر شعر هم داستاند. به نظر رنسام، در اثر جرح و تعدیل عناصر گوناگون شعر از رهگذر بافت آن، بنایی حاصل می‌شود که به دموکراسی شباهت دارد» (همان: ۴۳۲).

گویی حقیقت، افق باز و بی‌کرانی است که به هر سوی آن نظر کنی و به جلو گام برداری، واقعیت‌های رنگارنگی از آن جلوه می‌نماید که در همان لحظه به قید زمان و مکان

در می‌آید؛ اما راز حقیقت در گذشتن و فراروی از محدودیت‌های آن است، هرچه از حد و محدودیت آن فراتر روی به همان میزان جلوه‌های تازه‌تر و بکرتر نصیبات می‌گردد. از این‌روست که در نقد ادبی معاصر (پسامدرنیته) با نسبی‌گرایی در نقد متون مواجه می‌شویم. در واقع باید گفت: «شالوده‌شکنی و پساساختارگرایی که ژاک دریدا، و پل دمان و دیگران پیش کشیدند، اساساً کوششی در جهت واژگونی منطقی بود که یک نظام فکری خاص به آن وسیله نیروی خویش را حفظ و ابقا می‌کرد» (یزدان‌جو، ۱۳۸۱: ۳۵).

پیش از دریدا و بارت سابقه حقیقت‌شکنی و جزمیت‌گریزی وجود داشته است. چنان‌که نقادانه نوشته‌اند: «جهان حقیقی دست یافتنی است برای مرد فرزانه، مرد بافصیلت، همان‌که در آن به سر می‌برد: او همان است، کهن‌ترین صورت این ایده، ایده‌ای کم‌وبیش زیرکانه، ساده، باورپذیر، بازنویس گزاره: من افلاطون، حقیقت‌ام» (نیچه، غروب بت‌ها، ۱۳۸۲: ۵۲) و در جایی دیگر نوشته‌اند: «هرگونه جزمیت (Dogmatik) امروز، با حالتی افسرده و دل‌سرد ایستاده است» (همان: ۱۹).

از این‌روست که در نظریه‌های ادبی نو دو اصطلاح اثر و متن در معانی متفاوت به کار رفته است. اصطلاح متن با اثر تفاوت دارد؛ یعنی متن از زاویه‌ی دید مخاطب معنا می‌یابد؛ چرا که «لذت متن در معنا‌زایی است (بارت، ۱۳۸۹: ۱۲) و معنا‌زایی با حضور مخاطب امکان‌پذیر می‌شود و اثر از زاویه‌ی دید مؤلف، به عبارت دیگر، هنگامی که اثر ادبی خواننده‌محور باشد و از بستاری باز برخوردار گردد به سطح «متن بودن» ارتقا می‌یابد؛ اما اگر با بستاری بسته به مؤلف خود اشاره کند به اثر نامبردار می‌گردد. البته متن را نمی‌توان به شیوه‌ای تأویل و تفسیر کرد که هر معنایی را از آن استخراج کنیم. «متن را نباید به گفتن چیزی واداشت که نیت گفتنش را نداشته باشد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۷۶).

متن از خواننده‌ی خود خلاقیت می‌طلبد نه آن‌که از او انتظار تفسیر داشته باشد. در حقیقت تفسیر بیش‌تر متن را در محدوده‌ای خاص نگه می‌دارد؛ ولی خلاقیت، اثر را دوباره متولد می‌کند؛ به گونه‌ای که خلاقیت منتقد می‌تواند خود به متنی هنری تبدیل گردد و زنجیر خلق متن را گسترش دهد. «در دیدگاه اکو (Umberto Eco)، گشودگی یک اثر

هنری شرط اصلی لذت هنری است و استعاره‌ای معرفت‌شناختی از جامعه است. گشودگی از خصوصیات تاریخی فراتر می‌رود و این امکان را برای اثر میسر می‌سازد که دیر زمانی، موجه و معتبر باقی بماند» (همان: ۲۷۶).

۲- بحث

۲-۱- لذت و سرخوشی

این مقاله بر اساس دیدگاه رولان بارت درباره‌ی لذت/کیف (سرخوشی) یا عیش‌مدام (pleasure/bliss) تنظیم شده است. بارت متون را به دو دسته بخش می‌کند، متون لذت‌محور و متون کیف‌محور، در این بخش بندی متون کیف‌محور بر لذت‌محور ترجیح یافته و هنری‌تر فرض شده‌اند. اصطلاح لذت و کیف به طور مشخص نمی‌توانند جدا از هم شوند؛ بلکه گاهی لذت با کیف هم‌پوشانی دارد؛ به همین جهت این نوع نقد با حرکتی در فضای نیمه تاریک و روشن تداوم می‌یابد. به هر روی کیف نسبت به لذت شدتی لرزوار دارد و تغییر ایجاد می‌کند؛ به تعبیر دیگر، لذت کنترل شونده و پیرو است؛ درحالی که کیف مخرب و سرکش روی می‌نماید. حالت لذت و کیف از نظر بارت شکافی است که میان این دو ایجاد می‌شود و این شکاف و تفاوت است که سبب کام‌بخشی می‌گردد. امری منتظر از دست می‌رود و معنایی شگفت رخ می‌دهد و سبب کیف می‌گردد. این کیف بردن متناقض‌وار است؛ به گونه‌ای که مخاطب می‌تواند هم بخش فرمان‌پذیر را نظارت کند و هم در بخش سرکش نفس بکشد، از یک طرف خود را جست‌وجو کند و هم از دست رفتن این خود بودگی را احساس کند.

در این جا بارت بر این باور است که «فقط در صورتی که بتوانیم این لذت (مترادف کیف) بازگفته را هم‌چون لذتی نخستین و در خود بخوانیم، می‌توانیم از لذت بازگفته کیف ببریم.... نقد، خود، یک داستان است و خواننده‌ی نظرباز باید آن را هم‌چون داستان بخواند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۶۳) مقصود از بازگفته خلق دوباره‌ی اثر است که مخاطب به آن دست می‌زند.

نکته‌ی مهم در خوانش بارتی این است که او می‌گوید: هیچ فرازبان انتقادی‌ای نمی‌تواند

به متن کیف محور دسترسی پیدا کند؛ مگر آن که، خود، متن کیف محور دیگری باشد (همان: ۲۶۴) و این «مفهوم بارتی خواننده در مقام هم دست مؤلف» است (همان: ۲۷۵). نکته‌ی دیگر این است که در متن کیف محور که هرگونه ایدئولوژی را رد می‌کند؛ به گونه‌ای که نیروهای متضاد در کنار یکدیگر به مکالمه می‌پردازند و در حالت شدن قرار می‌گیرند. بارت می‌گوید «تنها در نوشتار یا خوانش به مثابه نوشتار است که فرد می‌تواند بی‌درنگ از استبداد معنای ساختاری، از ایدئولوژی، و از نظریه‌هایی یابد (یزدان‌جو، ۱۳۸۲: ۳۶).

باور بارت این است که مخاطب باید همواره با حرکت در شکاف میان به دست آمده (لذت) و از دست رفته (کیف) متن دیگری بیافریند که کسی نتواند آن را حدس بزند و پیش‌بینی کند، در حقیقت این ویژگی نامنتظر بودن در ذات متن باید همیشه در حال شدن باشد؛ به طوری که هیچ حکمی قطعی نتواند درباره‌ی متن صادر گردد و کیف در این جا با شدن دائمی یکی می‌گردد.

دیدگاه بارتی، دیدگاهی است که همه‌جانبه به نقد متن می‌پردازد و بر آن است که متن کیف محور را به گونه‌ای به نقد بکشد که استعدادهای نهانی آن را آشکار و پویا گرداند. در عالم ادبیات، متونی که از انسجام مسحورکننده‌ای برخوردارند، اجازه‌ی نقد کیف محور را به منتقد می‌دهند؛ به تعبیر دیگر روایت‌های هنرمندانه‌ای که در عین صراحت زبانی (فصاحت) از ابهام همه‌جانبه حکایت می‌کنند، ابهام‌هایی در تمام سطوح که با متون دیگر (جامعه، تاریخ، فلسفه، دین، اقتصاد و روح و روان انسان) رابطه‌ی بده‌بستان به صورت مداوم برقرار کرده‌اند.

پیش از ورود به بحث شعر حافظ، گفتنی است که فرق شعر و هر هنر دیگری در چرایی و چگونگی به کار گرفتن واژه‌ها و گزاره‌ها (جمله‌ها) است؛ به گونه‌ای که برخی این شیوه‌ی به‌کارگیری را مهم‌ترین شگرد در هنر شاعری دانسته و گفته‌اند؛ «ادبیات، هنر کلمات است» (مدرسی، ۱۳۸۷: ۱۷۹).

شاه‌غزل‌های حافظ بستری دارند که می‌توانند حال و هوای متنی کیف‌محور را از آن خود کنند. اگرچه استاد شفيعی کدکنی بر این باورست که حافظ «یک هنر دارد و آن عبارت است از آشنایی زدایی» (شفيعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۴)؛ اما شعر حافظ سراسر هنرست؛ اگرچه شاید مقصود ایشان از هنر حافظ، آشنایی زدایی در تمام سطوح متن باشد؛ اما به هر روی این‌گونه برداشت، یعنی فروکاستن هنر حافظ به مقوله‌ی آشنایی زدایی، پرسش برانگیزست. در این پژوهش به برخی از غزل‌های حافظ از دیدگاه بارت به‌ویژه از زاویه دید لذت/کیف پرداخته می‌شود تا نشان داده شود که شعر حافظ چگونه می‌تواند مخاطب خود را در هوای لذت بار خود فرو برد. به تعبیر دیگر مخاطب هم خود را و لذت بردن خود را تماشا کند و هم از دست رفتن آن معنای کیف‌دهنده و شادی‌بخش را تجربه کند.

شعر حافظ اغلب در عین آن که از واقعه‌ای هولناک (در اینجا ریا) سخن می‌گوید، به انسان در خطر فرو رفته عشوه‌ای می‌فروشد که او را تا عمق سرخوشی فروتر می‌برد.

عبوس زهد به وجه خمار ننشیند غلام خرقه‌ی دردی‌کشان یک رنگم

(حافظ ۱۳۷۱: ۳۰۰)

گزاره‌های حافظ با ساختی زیبا و دستورمند و اخلاقی جلوه می‌کنند؛ اما روی دیگر آن‌ها برای مخاطبانی که از ابهام‌های زبانی و اشاره‌ها لذت می‌برند، معنایی می‌آفریند که همه‌ی آن زمینه‌های روساختی را به سخره می‌گیرد و پاره‌پاره می‌کند، چنان که می‌سراید:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطا پوش باد

(همان: ۱۴۸)

و یا آن‌جا که مخاطب را در ورطه‌ی گردابی از خطرهای زندگی و عافیت‌طلبی فرو می‌افکند:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین‌هایل کجا دانند حال ما سبک باران ساحل‌ها

(همان: ۹۷)

در نمونه‌های آمده؛ در عبوس زهد ... «زاهد را که آرزوی حال و مستی و خمار در سر می‌پروارند در برابر دُردی‌کشان یک رنگ خوار کرده است». «پیر ما ...» حافظ هم پیر را دست انداخته و هم قلم صنع را به پرسشی هولناک فراخوانده است.

در بیت «شب تاریک ...» گردابی همراه لذت و هراس، همراه اختیار و جبر، در گریز از بی‌معنایی و زاده شدن معناها از پی معناهای دیگری که در شکاف برداشتن-های رازناک سر به در می‌آورد. گردابی که حاصل یک پیدایی و یک ناپیدایی است، پیدایی شب تاریک و هراس و گرداب و ناپیدایی سبک باران ساحل‌ها. در این برق زدن‌هاست که خوشی هراسناک تراژدی‌وار به سراغ شاعر آمده و پس از آن به سراغ مخاطب او می‌رود.

۳- محوره‌های اصلی بحث

چنان‌که گفته شد در این پژوهش بر بنیاد دیدگاه لذت/سرخوشی محوره‌هایی مطرح می‌گردد، این محورها زبده‌ی حرف‌های رولان بارت در تعریف متن لذت‌محور یا لذت‌بخش و متن کیف‌محور یا سرخوشی بخش است. آن‌چه که در همه‌ی این محورها دیده می‌شود، نوعی هنجارگریزی و یا بهتر بگوییم هنجارشکنی استهزایی است. به عبارت دیگر متن سرخوشی‌بخش، به‌طور طنزآمیزی هنجارها را دست می‌اندازد؛ البته روساخت متن معمولاً این جنبه‌ی طنزآمیز خود را پنهان می‌دارد؛ ولی اندک‌اندک که لایه‌های نهانی آن مورد نقد قرار می‌گیرند، سرخوشی سرکشانه‌ی متن آشکار می‌شود تا آن‌که این سرکشی سرخوشانه به خطر منتهی می‌گردد؛ خطری که گاهی تمامیت ذهن و روح و تن مخاطب را همچون زمین‌لرزه‌ای شخم می‌زند.

۳-۱- محور نخست؛ دانش‌ها، باورها

محور نخست، این فرض بدیهی را که انسان بر همه‌چیز می‌تواند چیره شود به‌سخره می‌گیرد، انسانی که به غرور کاذبی دچار شده است. به گفته‌ی فیلسوف آلمانی «غرور حاصل از دانایی و ادراک، چونان مهی غلیظ بر چشم و حواس آدمیان سنگینی می‌کند و از این طریق آنان را در مورد ارزش هستی خویش فریب می‌دهد» (نیچه، ۱۳۸۲: ۱۶۰)

اما گاه شاعران با هنر شاعری خود بر این فریب نهان چیره می‌شوند و پرده را کنار می‌زنند؛ چرا که «بیان یک سخن طبیعی و جدی در موقعیتی ناسازگار، مسیر اندیشه و گفتمان را تغییر می‌دهد و فضای جدی را به شوخی، استهزا و طنز بدل می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۷۹).

البته همیشه لذت و سرخوشی متن حاصل طنز نیست؛ بلکه در این کار ترفندها متنوع می‌شوند. سرخوشی همان کیفیتی است که نمی‌توان بر آن نامی گذاشت؛ چرا که همین که بر آن حال، نامی نهاده شود، آن حال به ایستایی و جسم تبدیل می‌شود، از این‌روست که منتقد هرگز نباید این حال را که زیستن در لحظه با متن است به اصطلاحی خاص بدل کند. «متن لذت محور، دانش، باورها و انتظارات خواننده را تأیید می‌کند؛ اما متن کیف محور آن‌ها را دچار گم‌گشتگی، گسیختگی و رنج می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۲: ۲۶۲) در تعریف متن لذت محور و متن کیف محور این نکته گفتنی است که مخاطب احتمال دارد در هر دو فضای لذت و سرخوشی قرار بگیرد؛ چرا که در خوانش اول بار خود، باور می‌کند که متن در راستای عقاید و احساسات او به پیش می‌رود؛ اما به ناگهان جرقه‌ای در متن زده می‌شود که تمام بافته‌های پیشین او را پنبه می‌کند و سرخوشی سرکشانه‌ای نصیب او می‌شود. به تعبیری «رابطه‌ی او با زبان را به بحران می‌کشد» (بارت، ۱۳۸۹: ۳۳) و یا در آن واحد به گونه‌ای تناقض‌بار در کام‌جویی ژرف از کل فرهنگ و در تخریب آن فرهنگ مشارکت می‌کند» (همان: ۳۴)

بربنیاد «نسبیت باوری فرهنگی (cultural relativism) فرهنگ‌ها را نمی‌توان از دیدگاه علمی ارزیابی یا درجه‌بندی کرد و در مراتب والاتر و پست‌تر و برتر و فروتر نهاد» (آشوری، ۱۳۸۶: ۹۵).

گذشتن از مرحله‌ی باورها و دانش‌ها و پای گذاشتن به سطح والای سرخوشی و خلق موقعیت‌های تازه را این‌گونه توضیح داده است. «او از انسجام خودبودگی خویش بهره می‌گیرد (که این لذت اوست) و در صدد وانهادن آن است (و این سرخوشی او). او سوزهای است که دو بارانشتقاق یافته، او دو چندان منحرف است» (بارت، ۱۳۸۹: ۳۴).

مثالی از حافظ؛

به سرّ جام جم آن‌گه نظر توانی کرد که خاک می‌کده کُحل بصر توانی کرد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۷۱)

حافظ در ساختار شعر خود به گونه‌ای واژگان را در بیت می‌چیند که مخاطب هر چه

از آغاز بیت به میانه و پایان بیت نزدیک می‌شود، آگاهی‌های او بیش‌تر آزموده می‌شوند و نقد می‌گردند. در بیت یاد شده بیت سه سطح دارد؛ سطح یا رویه‌ی نخست در ترکیب جام جم نهفته است که با توجه به بافت ذهنی عرفانی مخاطب معنای دل یا حقیقت دارد؛ اما وقتی از می‌کده سخن به میان می‌آید، جام جم به جام شراب تغییر ماهیت می‌دهد؛ چرا که کسی می‌تواند از دست پیر میکده جام جم (شراب) بگیرد که در می‌کده بندگی‌اش ثابت شده و محرم گشته باشد. رویه‌ی سوم آن است جام جم اسطوره‌ی معرفت رازآمیز ایرانی است که در شعر حافظ به شراب (عشق) و میکده (جلوه‌گاه عشق) تأویل شده است. گفتنی است که وی و نگهان (vivanghān) پدر جمشید پادشاه کیانی ایران برای نخستین بار با کوبیدن گیاه هوم نوشابه‌ای ساخت و مینوی هوم، جمشید را به او ارزانی داشت از این رو جام جم با جمشید رابطه‌ای اساطیری برقرار کرده است.

نکته‌ی نهانی در این بیت این است که هوم که ایزدی است، برنام یا لقب دور دارنده‌ی مرگ (جاودانی بخش) را دارد و این می‌رساند که حافظ از این بیت زندگی جاودانی خواسته است. «زرتشت بدو گفت: درود بر هوم! ای هوم! کدامین کس نخستین بار در میان مردمان جهان استومند، از تو نوشابه بر گرفت؟ کدام پادشاه بدو داده شد و کدام بهروزی بدو رسید؟ آن گاه هوم اشون دوردارنده‌ی مرگ، مرا پاسخ گفت: نخستین بار در میان مردمان جهان استومند وی و نگهان از من نوشابه بر گرفت و این بهروزی بدو رسید که او را پسری زاده شد: جمشید (اوستا، هوم یشت ج، ۱۳۶-۱۳۷)

۲-۳- محور دوم؛ ظاهر و باطن

هنر شاعری در نزد شاعران بزرگ همچون حافظ به گونه‌ای نمود پیدا می‌کند که تجربه‌ای خاص را به نوع بشر ارزانی می‌دارد. «لازمه‌ی تجربه شاعرانه آن نوع حساسیت دریافت و حضور در جهان است که سرانجام نموده‌ها و نسبت‌ها و روابطی را در عالم و در میان چیزها می‌یابد و می‌بیند که با نوع تجربه‌ی روزمره و تجربه‌ی علمی و هر تجربه‌ی دیگری یکسان نیست» (آشوری، ۱۳۸۴: ۴۵).

این محور در راستای محور نخست به گسترش این معنا می‌پردازد که هنجارهای شخصی مخاطب در سیر تعلیق گونه خود به تعلیق هنجارهای اجتماعی منجر می‌گردد. «متن لذت‌محور از فرهنگ برمی‌خیزد و از آن نمی‌گسلد، حال آن‌که متن کیف‌محور فرضیات تاریخی، فرهنگی و روان‌شناختی خواننده را آشفته می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۶۲)

می‌توان گفت که متن سرخوشی‌بخش هنجارهای عرفی، اخلاقی، فرهنگی جامعه را با بی‌مחلی کردن و سرکشی خود معلق می‌کند. مخاطب در این تعلیق به آگاهی فرا اجتماعی می‌رسد که خود می‌تواند هرگونه هنجار ایستایی را به هنجارشکنی بدل سازد. در واقع این خود هنجارها هستند که به جان هم می‌افتند و در درون خود، ضد خود را می‌پرورانند.

البته مقصود هنجارهایی است که در روبه‌ی نخستین متن در محور همنشینی کارکرد پیدا کرده‌اند، این هنجارهای سطح نخستین با قرینه‌هایی گاه لفظی و گاه معنایی (اقتضایی) به سطح دوم و زیرین متن اشاره می‌کنند و همین اشاره کردن حرکت هنجارهاست به سوی شکسته شدن و تبدیل شدن به ضد خود است. «نویسنده، روایت‌های داستانی متفاوت را با هم می‌آمیزد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۸۸). اگرچه این سخن در مورد داستان گفته شده است؛ ولی به عنوان یک حکم منطقی می‌تواند شامل حال شعر نیز گردد؛ چرا که شعر هم به گونه‌ای از روایت اطلاق می‌گردد. این روایت‌های متفاوت اگرچه در سطح همچون جمع متناقضان می‌نمایند؛ اما در ژرف‌ساخت خود به لایه‌های تودرتوی شعر اشاره می‌کنند که با روشن شدن هر معنایی، معنایی تازه در برابر مخاطب چهره می‌نماید. از این‌رو باید گفت که گاه معنای باطنی متن آن چنان در تضاد با معنای ظاهری بیت قرار می‌گیرد که مخاطب دچار حیرت می‌گردد؛ چرا که خوشه‌های واژگانی، معناهای دیگری را پی‌درپی می‌آفرینند، چنان‌که حافظ در غزلی می‌گوید؛

زین آتش نهفته که در سینه‌ی من است خورشید شعله‌ای است که در آسمان گرفت

(حافظ: ۱۳۹)

در سطح ظاهری یا روساخت بیت، گویی شاعر بر این باور است که آتش درون سینه‌ی او هستی را به آتش کشیده است؛ اما با تأمل بیش‌تر معناهای دیگری نیز سر بر

می‌کنند، چنان‌که واژه‌های آتش و خورشید و آسمان تداعی‌کننده‌ی این باور است که آتش نهفته در سینه‌ی شاعر یا سینه‌ی هر کسی که باور به اسطوره‌ی میترا یا مهر دارد سبب روشنایی تمام هستی و ایجاد زندگانی اهورایی جهان شده است. و در حقیقت عشق درون سینه‌ی انسان است که تمام هستی را روشن کرده یا خواهد کرد. سبب «چندمعنایی، کاربردهای مجازی، استعاری، تغییرات تاریخی و اجتماعی است» (ابومحبوب، ۱۳۸۷: ۱۳۴). از این زاویه دید متن نشان می‌دهد که کارکرد انسان در هستی بی‌کران کارکردی مهم، بلکه کارکردی انسانی است؛ به سخن دیگر انسان با آن نوع کارکرد (کارکرد عاشقانه) است که می‌تواند جهان را روشن و پویا و زنده نگه دارد و نگذارد در تاریکی جهل و نادانی فرو رود.

۳-۳- محور سوم؛ بودن و شدن

شاید بتوان گفت که محور سوم بیش‌تر با خود مؤلف درگیر می‌شود تا مخاطب، اگر چه مخاطب هم در مقام باز تولیدکننده‌ی متن می‌تواند مشمول آن نیز گردد. اگر متن را بازنمایی جهان هستی بدانیم، آفریننده‌ی متن (مؤلف / مخاطب) باید آن درد زادن هستی نو را بکشد تا متنی اصیل و بدیع بیافریند. از این‌روست که سرخوشی متن، سرخوشی دردناک است که نتیجه‌اش آفرینش است، آفرینشی که نمی‌گذارد جهان به یک اثر ایستا و مرگ‌آور بدل گردد. متن باید پیوسته تولد را ایجاب کند نه مرگ را. چرا که: «متن لذت‌محور رضایت خاطر به بار می‌آورد اما متن کیف‌محور نوعی گسیختگی آزارنده به همراه دارد» (همان: ۲۶۲).

دلیل این گسیختگی آزارنده، بیش‌تر از این‌جا سرچشمه می‌گیرد که مخاطب یا مؤلف در خوانش متن به اصل خوانش باز می‌گردد؛ به تعبیر دیگر گویی اثر دوباره در وجود او نطفه می‌بندد و جوانه می‌زند و سرانجام سر از نهان‌گاه جان او به در می‌آورد. گویی رعدوبرقی است که باعث می‌شود زندگی قارچی در نهان‌گاه زمین‌های سردسیری پر از برف آغاز گردد و شکاف‌هایی دل‌زمین را باز کند و قارچ‌های سپید و خوش‌بو چتر خود را باز کنند. و یا تیغی است که جراحی مزمن را می‌شکافد و چرک و آب بیرون می‌جهد تا تندرستی آغازیدن گیرد. در این فضای تیغ‌خوردن و شکاف برداشتن است که همراه درد

جان‌خراش‌گریه و خنده در هم می‌آمیزد. «آن کس که خنده نمی‌داند همان به که آثار مرا نخواند» (نیچه، ۱۳۸۰: ۵)

در این باره این سخن بسیار راهگشا است که: «هیچ فرازبان انتقادی ای نمی‌تواند به متن کیف‌محور دسترسی پیدا کند، مگر این‌که، خود، متن کیف‌محور دیگری باشد» (همان: ۲۶۲). در این جاست که «بودن» تبدیل به «شدن» می‌گردد؛ بودن تداوم وضع موجود است و شدن رهایی نیروهای متضاد. همواری‌ها به ناهمواری بدل می‌گردد، حکم‌های قاطع به بررسی‌ها ناکام اما پیش‌رونده چهره می‌گردانند.

همان سرخوشی‌هایی که اندک‌اندک از راه می‌رسند و وارد می‌شوند. همان سرخوشی ازلی-ابدی. «همان زندگی جاودان فراسوی تمام نموده‌ها، علی‌رغم هر انهدامی است که در پس *pincipiumindividutionis* اصل فردیت، وجود دارد» (نیچه، ۱۳۸۵: ۱۱۵).

بدین‌گونه متن کیف‌محور در فضایی از موقتی بودن سیر می‌کند و این لحظه‌های موقتی در واقع فرم آن لحظه‌ی بی‌کران‌اند که در نهان تمام فرم‌هاست. هر خوانشی را می‌توان فرمی دانست که متن را می‌آفریند؛ اما این آفریدن موقتی فرمی است که نباید مخاطب و منتقد را به خود مشغول دارد؛ بلکه مهم این است که منتقد و مخاطب متن باید با متن زندگی کند، متنی که هرگز برای همیشه تن به فرم نمی‌دهد؛ بلکه فرم‌هایی که از خوانش‌ها ظاهر می‌شوند، فقط انگشت اشاره‌ای‌اند به متن پنهان که هیچ خوانشی نمی‌تواند آن را در بر بکشد؛ بلکه همیشه خوانش‌ها، شناکردن‌هایی موقتی است در دریای بی‌کران متن، چنین است که متن پنهان همچون آرمان متنی است که سرچشمه‌ی لذت و کیف است؛ اما همین که به کیف منجر می‌شود از دست می‌رود و پنهان می‌گردد. چهره‌ی پارادوکسیکالی است که هم هست و هم نیست. این سرخوشی با بیتی از حافظ توضیح داده می‌شود آن‌جا که می‌گوید:

مژدگانی بده ای دل که دگر مطرب عشق راه مستانه زد و چاره‌ی مخموری کرد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۶۹)

واژه‌ی کلیدی این بیت حافظ «مخموری» است که نشان‌زنجیره‌ای از مستی‌ها و

مخموری‌ها و لذت‌ها و کیف‌ها برخوردار دارد. هر مخموری در میان مستی نخستین و کیف پسین به تنگنا افتاده است. مخموری فضای مکرری است که تمام زندگی عاشق (دل) را در خود فرو برده است. واژه مکمل مخموری در این بیت «دگر» است که در معنای بار دیگر به هزاران باری اشاره می‌کند که مطرب عشق، آهنگ مستانه نواخته و به اهل دل شراب سرخوشی رسانده است.

بر این بنیاد مخموری سطح دیگری از بیت را نشان می‌دهد که لحظه‌ی سرخوشی تبدیل به فرم می‌گردد و به ایستایی می‌گراید، در این جاست که دوباره مطرب عشق با جلوه‌ای دیگر مستی را به عاشق عارف بازمی‌گرداند. در این جاست که مخموری در تقابل با مستی قرار می‌گیرد و می‌تواند تقابل فلسفه و زهد و فضیلت و عشق را نیز یادآوری کند.

۳-۴- محور چهارم؛ زبان

در این محور که مهم‌ترین بخش هنری متن به شمار می‌آید، مؤلف و هم‌چنین مخاطب در مقام بازآفریننده‌ی متن با ساختارهای متفاوتی که به فرم جمله‌ها و واژه‌ها می‌دهند، معناهای متفاوت و گاه متضادی از آن به وجود می‌آورند؛ شاید متن در نگاه نخست، هنجارهای معنایی زبان را تأیید کند؛ اما با تمرکز بر هر یک از خوشه‌های واژگانی و جمله‌ای معنای غریبی در متن خودنمایی می‌کنند که گاه مخاطب را دچار عجز نمایند و در سرگردانی فرو افکنند. الذ‌الکلام اوجزه و احسنه اعجزه (حمیدی، ۱۳۳۹: ۱۰۵).

«متن لذت‌محور رابطه‌ی ساده‌ی ما با زبان را به مثابه‌ی امری ایستا و محدود تأیید می‌کند؛ اما متن کیف‌محور رابطه‌ی خواننده با زبان را دست‌خوش بحران می‌کند (همان: ۲۶۲). نمونه‌ای دیگر:

نه به هفت آب که رنگش به صد آتش نرود آن چه با خرجه‌ی زاهد می‌انگوری کرد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۶۹)

واژه‌های کلیدی در این بیت آب، آتش، زاهد و می هستند. ساختار رویه‌ی نخستین بیت این است که زاهد با آب و آتش (اعمال ظاهری) نمی‌تواند اثر شراب در نهان خورده را از

وجود خود پاک کند؛ اما هفت آب یادآور هفت دریا و آتش یادآور کره‌ی آتش (فلک اثیر) است. از این‌رو حافظ می‌گوید ریاکاری زاهد بلایی بر سر خودش و زاهدان و پارسایان آورده که تمام هستی هم نمی‌تواند اثر آن را از میان ببرد؛ بلکه این فسادى که او ایجاد کرده همیشه آبروی زاهد و پارسایی را برده است و نکته در این است که زاهد باز هم برای پاک کردن نشانه‌ی فساد دست به دامان دیگران (آب و آتش) شده است؛ در حالی که او خود باید از ریاکاری دست بکشد تا از هرگونه فسادى رهایی یابد. تأکید بر خود در شعر حافظ سابقه دارد؛

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۳۵)

او از توبه پشیمان است؛ اما جرأت اظهار آن را ندارد. از این‌رو در نهران شراب می‌خورد و شراب نیز به انتقام ریاکاری زاهد را رسوا کرده و او را در نهایت می‌کشد.

زاهد پشیمان را ذوق باده خواهد کشت عاقلاً مکن کاری کاورد پشیمانی
(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۵۸)

ستیز میان زهد (فضیلت) و شعر بسی دیرینه است، این قدر هست قصه‌ی افلاطون و بیرون راندن شاعران از آرمان شهرش مشهور است. البته افلاطون شارح بزرگ استاد خود، سقراط، معلم بزرگ جدل، بوده است. در این‌باره نوشته‌اند که «او نمونه‌ی بارز انسان فاقد دید عرفانی است؛ زیرا بینش این جدل باز ماهر پیوند میان خرد و دل، عقل و غریزه، یا منطق و حیات را از بین برده است. فردی که این چنین فاقد بعد عرفانی باشد، به لحاظی مخالف زندگی، هنر، وجد، شعر و موسیقی می‌شود» (نیچه، ۱۳۸۲: ۸۴)

۳-۵- محور پنجم؛ سازه‌ها و ناسازه

مقصود از ناسازه و سازه این نیست که این دو نوع عنصر در معنای سطحی متن از پیش تعیین شده باشند؛ بلکه منظور از عنصر ناسازه، عنصری است که در معنای باطنی متن با دیگر عناصر در معنای سطحی متفاوت است. این عنصر ناسازه اشاره ژرف است به معنایی

که از متون دیگر وارد متن مورد مطالعه شده است. «به نظر کلینت بروکس، ناسازه شیوه‌ای رتوریک است که ادعای وحدت بخشیدن به متضادها را دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۳۲). گفتنی است که ناسازه با شگردی که شاعر در کلام ایجاد می‌کند، مثلاً تلمیح یا ایهام به معنای باطنی متن می‌انجامد.

این محور به تقابل‌ها و تناقض‌های متن می‌پردازد و ناسازه‌ها را از همسازه‌ها جدا می‌کند تا نشان دهد چگونه یک ناسازه از مجمع همسازه‌ها جدا گشته و معنای دیگری از متن می‌آفریند. معنایی که متن را از معنای سطحی آن خارج کرده و به مخاطب سرخوشی و فریبندگی ارزانی می‌دارد (بارت، ۱۳۸۴: ۱۳).

بنیاد کار بارت بر «ناسازه» است و ناسازه در تقابل با «همسازه». بارت تقابل را مستثنا شدن یک جز از یک قاعده‌ی کلی می‌داند و از این رو ناسازه آن جز فردی است که از کل جمع همسازه می‌گسلد، ناسازه در تفاوت است، ناسازه در دیگری است و ناسازگی دیگربودگی - یک گواه اشکار وجود انبوه نقیض‌ها و تناقض‌ها در متن او» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۲-۱۱).

گاهی ناسازه واژه یا گزاره‌ای است که در معنای خاصی (در مقابل معنای عام آن) بنای ناسازگاری با هم سازه‌های موجود در متن می‌نهد. از این رو معنای تلمیحی مهم‌ترین عناصر این ناسازگاری‌هاست. در واقع معنای ژرف‌ساختی متن با چنین خوانش‌هایی است که آفریده می‌شود و معمولاً هر مخاطبی نمی‌تواند به چنین سطح‌هایی از معنا دست یابد؛ بلکه مخاطبان و منتقدان آگاه از تداخل متون گوناگون در هم، می‌توانند با نگرش ژرف خود جرقه‌ی چنین معنایی را بزنند.

حضور خلوت انس است و دوستان جمع‌اند و این یکاد بخوانید و در فراز کنید (حافظ، ۱۳۷۱: ۲۲۳)

در این بیت حافظ، تمام واژه‌ها در معنای نخست بیت «همسازه» هستند؛ چرا که می‌گوید ای یاران در خلوت انس این یکاد بخوانید و در خلوت کده را ببندید تا نامحرم وارد نشود. این معنا در بیش‌تر شرح‌های حافظ دیده می‌شود. (خرم‌شاهی، ۱۳۳۸: ۸۲۲). جمله آخر بیت یعنی در فراز کنید زمانی جز «ناسازه» می‌شود که در ترکیب با این یکاد بخوانید معنای

خاصی را به وجود می‌آورد. به عبارت دیگر هنگامی که آیه‌ی وان یکاد الذین کفر والیزلقونک بابصارهم لما سمعوا الذکرو یقولون انه لمجنون (قلم: ۵۱) خوانده شد، دیگر همه‌ی درها بر روی نامحرمان بسته می‌شود و آن‌ها نمی‌توانند وارد حریم خلوت انس دوستان شوند و در حقیقت در این معنا واژه‌ی در (در فراز کنید) در خانه معنا نمی‌دهد؛ بلکه می‌تواند خلوت‌کده انس باشد که فارغ از زمان (گذشته و آینده) و مکان (عالم جسمانی) است.

بیت‌های دیگری که مکمل این معنا هستند:

تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش
(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۴۶)

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند
(همان: ۱۹۸)

نکته‌ی مهم درباره‌ی عنصر ناسازه این است که ناسازه در معنای سطحی و یا معنای نخستین متن همچون سازه است در کنار سازه‌های دیگر، اما هنگامی که مخاطب با دانش فراگیر خود به متن می‌نگرد ناگهان ناسازه را پیدا می‌کند و آن‌گاه آن ناسازه همچون عنصر غالب فرمان دیگر سازه‌ها را به دست می‌گیرد و آن‌ها را یکی یکی به ناساز تبدیل می‌کند تا معنای مورد نظر خود را خلق کند. در بیت حافظ نیز «در فراز کنید» با توجه به آن که در سنت باوری، با دعا و تعویذ، آدم‌ها (یا حتا حیوان‌های اهلی) را که گم می‌شده و شب به خانه بر نمی‌گشته‌اند، از دستبرد دیو و جن‌های شرور و درندگان رهایی می‌دادند، از معنای واقعی خود که در خانه است تغییر کارکرد می‌دهد و با سازه‌های دیگر به معنایی فراتر از سطح نخست ارتقا می‌یابد.

۳-۶- محور ششم؛ خطر نابودی بشر

محور ششم حاصل محورهای پنج‌گانه پیشین است؛ به این معنی که متن با از هم گسیختن باورهای مخاطب و به تعلیق در آوردن آن‌ها، او را به سوی آفرینندگی سوق دهد. متن با شکستن پایه‌های زبانی به ویژه ساختارهای فرهنگی‌ای که بر بنیادهای زبانی نهاده شده،

ناگفته‌های خود را بر ملا می‌کند و بدین‌گونه ناسازه‌ها از نظم موجود متن جدا گشته و معنایی متفاوت خلق می‌کنند.

بر این بنیاد متن لذت‌محور، مخاطب را در لذت تخیل‌کننده‌ی خود نگه می‌دارد و او را از تردید در آن لذت باز می‌دارد؛ در حالی که متن سرخوشی‌محور به او هشدار می‌دهد که کار و هنر او آفرینندگی دائمی است و این آفرینندگی دایمی در خود این معنا را دارد که در جهان بی‌کران، هستی و خلق هر لحظه دوام می‌یابد و مستمر می‌شود تا نشان دهد جهان کامل هنوز وجود نیافته بلکه کمال وجودی جهان در همین آفریدن‌های پی در پی است که انسان را از در خود فرو رفتن رهایی می‌بخشد. به عبارت دیگر، هنر متون سرخوشی دهنده در نجات انسان از دست انسان است و بدین‌گونه نابودی او را که به دست خود او دارد اتفاق می‌افتد به زندگی دایمی در خلق مبدل می‌سازد.

مهم‌ترین نتیجه‌ای که از هستی‌شناسی حافظ می‌توان گرفت؛ هشدار دادن به انسان‌هایی است که با دست خود بشریت و انسانیت را در خطر نابودی قرار داده‌اند.

شعر حافظ مانند هر شاهکار ادبی دیگر اگر در هر خوانشی متفاوت دیده شود، می‌تواند معنای به روز خود را برای زندگی بشری پیش‌کش کند. در غزلی که می‌آید حافظ با تأکید بر نقش انسان (از روزگاران گذشته به ویژه تاخت و تاز مغولان و تاتارها تا به امروز) در نابودی هستی به ویژه طبیعت و هشدار نسبت به حضور گل‌ها (یاسمن، نسترن) در چمن هستی و زیر پا گذاشته شدن قانون و ناموس طبیعت، خطر نابودی تمام زندگی را هشدار می‌دهد. از این روست که مخاطب می‌باید همان‌گونه که زندگی را پی در پی به شکل و شمایل تازه و بدیع تماشا می‌کند، متون ادبی و شاهکارهای هنری را نیز به روز مورد مطالعه قرار دهد؛ چرا که همان‌گونه که «ما هرگز قطعه‌ای موسیقی را دوبار نمی‌شنویم و به پرده نقاشی دو بار نمی‌نگریم، آثار هنری هم هر بار که دریافت می‌شوند موقعیتی تازه می‌یابند و تبدیل به چیز تازه‌ای می‌شوند» (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۱۴).

از دست رفتن چنین شیوه‌ای از نگاه به جهان هستی، زندگی به رکود و ایستایی و مرگ تبدیل می‌گردد و مگر پوچ‌انگاری چه معنایی جز این چنین موقعیتی می‌تواند داشته باشد؟

«باوری که همه چیز را حل شدنی می‌انگارد، راهگشای نیهیلیسم است. این باور که ما به علم‌گرایی و خردباوری مان در آستانه نیهیلیسم ایستاده‌ایم» (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۵۷). حل شدن همه چیز و همه‌ی متون یعنی تک معنایی و رسیدن به نیت و قصد مؤلف. بدین گونه است که افق زندگی برای همیشه بسته می‌شود؛ اما این برداشت با واقعیت‌های هر روز پدیدار شونده در تضاد است. «افق زندگی هر روزی ما، فرهنگ ما و موقعیت‌های ویژه‌ی اجتماعی این زندگی، زمینه‌ی تأویل‌های ما هستند» (همان: ۱۵۹) این تأویل‌ها با تغییر افق‌ها دچار تفاوت و اختلاف می‌شوند و از دل این اختلاف سازنده، تأویل‌های دیگری زاده می‌شود؛ چرا که خواست هر یک از این تأویل‌ها حضور در زندگی بلکه دانایی است. دانایی و دانش به دست واقعیت آفریده نمی‌شود؛ بلکه دانایی و دانش آدمی از همین تأویل‌ها متولد می‌شوند. پس آن چه وجود دارد تأویل است نه واقعیت، از این رو انسان باید بپذیرد که جهان را به طور دقیق هرگز نخواهیم شناخت و این شناختن وظیفه‌ی انسان نیست، انسان فقط تأویل می‌کند با تأویل‌های گذشته هم این کار را به سامان می‌رساند، این کار تأویل را. چنین است که انسان می‌تواند در طبیعت زندگی کند؛ اما این در طبیعت زندگی کردن با بر طبیعت حکم راندن بسیار متفاوت است؛ البته هستی‌شناسی انسان در این مورد برابر است با تأویل، نه آن گونه که پنداشته می‌شود که هستی‌شناسی مساوی با رمز و ناشناخته بودن است. بدین گونه معنای اختیار (تأویل) و جبر (رمزآلود بودن هستی) نیز معلوم و آشکار می‌شود.

هشدارهایی که حافظ در این باره می‌دهد و انسان را به ویران‌گری‌هایش متوجه می‌کند، فراوان است تنها به یک غزل او اشاره می‌شود

ز تند باد حوادث نمی‌توان دیدن	درین چمن که گلی بوده است یاسمنی
از این سموم که برطرف بوستان بگذشت	عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی
به صبر کوش تو ای دل که حق رها نکند	چنین عزیز نگینی به دست اهرمنی
مزاج دهر تبه شد در این بلا حافظ	کجاست فکر حکیمی و رای برهمنی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۶۱)

آن چه که حافظ را بر آن می‌دارد که به انسان هشدار دهد که او با دست خود هم دارد جهان طبیعت را نابود می‌کند و هم جهان انسانی را، واقعیت‌های زمانه بوده است. حافظ یقین دارد که اگر بشر به همین راه غیر انسانی ادامه دهد، آینده‌ی او در خطر جدی است. از این روست که می‌گوید؛

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست عالمی دیگر ببايد ساخت و ز نو آدمی

(همان: ۳۵۶)

گفتنی است که حافظ پیش از آن که به این نتیجه‌ی مهم برسد که انسان در عالم خاکی وضع را آن قدر خراب کرده که دیگر امیدی به او نمی‌رود در آغاز غزل این گونه می‌سراید؛

سینه مال درد است ای دریغا مرهمی دل ز تنهایی به جان آمد خدا را همدمی
چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم دمی
زیرکی را گفتم این احوال بین خندید و گفت صعب روزی بوالعجب کاری پریشان عالمی
سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل شاه ترکان فارغ است از حال ما کورستمی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۵۵)

نتیجه

دیدگاه لذت متن رولان بارت می‌تواند دید دیگری از شعر حافظ به مخاطب خاص ارزانی دارد، می‌توان گفت ثمره و حرف اصلی این دیدگاه این است که مخاطب را از هرگونه جزم‌اندیشی و یکتانگاری چه در معنا و چه در فرم متون باز می‌دارد و او را با جهان متنوع و پر جاذبه و سرخوش کننده‌ی متن، (در این جا غزل حافظ) آشنا می‌گرداند. حافظ شاعری است که واقعیت‌های تاریخ بشر به ویژه جامعه‌ی معاصر خود را در شعر خود سرشته و به عنوان غزل بازتاب داده است. او در خلق نوع ادبی غزل در تمام زمینه‌ها به عنوان شاعری خلاق و متفقد جلوه کرده، به گونه‌ای که به شعر خود ابعاد گوناگون انتقادی و اجتماعی و عرفانی و فرهنگی داده است. حافظ در پرداخت غزل خود به ویژه در مجور همنشینی سازه‌های بیت به گونه‌ای از مهندسی ساختار شعری دست یافته که آن معنای اصلی بیت را در نهان‌گاه و بخش زیرین نگه داشته تا مخاطبان اهل با دید فراگیری که دارند به

کشف آن نایل شوند. در این راستاست که حافظ با شکستن ساختارهای عرفی و نادیده گرفتن هنجارهای فرسوده‌ی اجتماعی، هدف خود را در همین شکستن‌های دایم و آفریدن جهان‌های معنایی دانسته است. به سخن دیگر او سعی کرده با فرم خاص سیال‌گونه که به واژه‌ها و تعبیرها و تصویرها می‌دهد مخاطب را مجذوب خود کرده، اما این مجذوبیت به همین جا ختم نمی‌شود؛ بلکه اندک‌اندک اغلب با فن طنز (آیرونی) باورها و عواطف سطحی او را دست انداخته و خواسته و ناخواسته او را به دنیای باطنی عاطفه‌های انسانی به ویژه شادی و بی‌ریایی و بی‌آزاری بکشاند. خوانشی که از هستی‌شناسی طنزآلود و لذت‌شکن و سرخوشی‌دهنده‌ی حافظ ارایه شد؛ هشدار دادن به انسان‌هایی است که با دست خود بشریت و انسانیت را در خطر نابودی قرار داده‌اند. همان‌گونه که بارت با نظریه‌ی لذت‌متن خود به مخاطب پیشنهاد می‌کند باید با هستی به عنوان مهم‌ترین متن زندگی، برخوردی سرخوشانه از سر دانایی داشته باشد، حافظ نیز حاصل کون و مکان را خندان بودن (حتا در حالت خونین دل بودن) می‌داند؛ او بر این باور است که جهان بدین‌گونه بر او به آسانی می‌گذرد و او می‌تواند به پویایی در زندگی و لذت دایمی و سرخوشی و عیش مدام از جهان دست یابد.

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام نی که چون زخمی رسد آبی چو چنگ اندر خروش (حافظ، ۱۳۷۱: ۲۴۶)

منابع

قرآن کریم

آبرامز، مایرهورد و ... (۱۳۸۶). *فرهنگ‌واره/اصطلاحات ادبی*. ترجمه سیامک بابایی. چاپ اول. تهران: انتشارات جنگل.

آشوری، داریوش (۱۳۸۶). *تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ*. چاپ سوم. تهران: آگه.

_____ (۱۳۸۴). *شعر و اندیشه*. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

_____ (۱۳۸۷). *ما و مدرنیت*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات صراط.

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). *رولان بارت*. ترجمه پیام یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز.
- ابو محبوب، احمد (۱۳۸۷). *ساخت زبان فارسی*. چاپ چهارم: تهران: نشر میترا.
- احمدی، بابک (۱۳۸۳). *آفرینش و آزادی*. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۹). *اسطوره/امروز*. ترجمه شیرین دخت دقیقیان. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۸). *رولان بارت*. ترجمه پیام یزدان‌جو. چاپ شوم. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۸۹). *لذت متن*. ترجمه پیام یزدان‌جو. چاپ پنجم. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۸۷). *تقد و حقیقت*. ترجمه شیرین دخت دقیقیان. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. چاپ سوم. تهران: نشر آگه.
- حافظ، شمس‌الدین (۱۳۷۱). *دیوان حافظ*. به تصحیح علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات اساطیر.
- حمیدی بلخی، عمرین محمود (۱۳۳۹). *مقامات حمیدی*. چاپ اول. اصفهان: کتابفروشی تایید.
- خرمشاهی، بهالالدین (۱۳۳۸). *حافظ نامه*. چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۱). *بوطیقای کلاسیک*. چاپ اول. انتشارات سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستانخیز کلمات*. تهران: تهران: انتشارات سخن.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۸۷). *از واج تا جمله*. چاپ دوم. نشر چاپار.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴). *دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ اول: تهران: نشر آگه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *ادبیات داستانی*. چاپ سوم. تهران: انتشارات سخن.
- نیچه، فریدریش (۱۳۸۰). *حکمت شادان*. ترجمه جمال آل احمد و سعید کامران و حامد فولادوند. تهران: نشر جامی.

نیچه، فریدریش (۱۳۸۵). *زایش تراژدی*. ترجمه رویا منجم. چاپ دوم. نشر پرسش.
_____ (۱۳۸۲). *غروب بت‌ها*. ترجمه داریوش آشوری. چاپ دوم. تهران: نشر آگه.
_____ (۱۳۸۷). *فراسوی نیک و بد*. ترجمه داریوش آشوری. انتشارات خوارزمی.
چاپ چهارم.

_____ (۱۳۸۲). *فلسفه، معرفت و حقیقت*. ترجمه فرهاد مرادپور. تهران: انتشارات
هرمس.

_____ (۱۳۸۲). *واپسین شطحیات*. ترجمه حامد فولادوند. تهران: انتشارات جامی.
نیولی، گرادو (۱۳۸۸). *از زرتشت تا مانی*. ترجمه آرزو رسولی (طالقانی). تهران: نشر ماهی.
یزدان‌جو، پیام (۱۳۸۱). *ادبیات پسا مدرن*. چاپ دوم: تهران. نشر مرکز.