

## تحلیل غزلیات حافظ بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی (مکتب فرانکفورت)

مرتضی محسنی<sup>۱</sup>

### چکیده

شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی از جمله معدود شاعران ایرانی است که با فراتر بردن خود به‌مثابه حلقه‌های از حلقه‌های جبر اجتماعی قرن هشتم ه.ق. بر فراز جریان‌های اجتماعی زمان ایستاد. حافظ با خروج از نظم به‌بندگشاندن قرن هشت به نقد ساختار اجتماعی در حوزه ساختار شعر پرداخته است. نخست، نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی را که یکی از 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 نظریه فوق بررسی کنیم. نشان داده شده است که حافظ کوشید عموماً با نگرشی «سلبی» و گاه «ایجابی» در حوزه 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، جداسازی خود را نسبت به مناسبات حاکم نشان داده است. حافظ با انتخاب زبان رندانه و صورخیالی ویژه با کنار نهادن پرده از چهره 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 بکشد و آزادی‌های او را سلب کند.

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

پذیرش: ۱۳۹۲/۸/۲۰

دریافت: ۱۳۹۲/۱/۱۵

## درآمد

سر م به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در سر ماست  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۷)

ایران پس از اسلام به‌علت از دست‌دادن مدیریت نظام سیاسی در قالب مدیریت نظام فرهنگی و در رأس آن متون ادبی، از کیان خود دفاع و حراست کرده است؛ از این‌رو، هم برای حافظ و هم برای هر شاعر صاحب‌درد دیگری، طرح موضوع‌های عمیق فرهنگی به‌علت تأثیر ماندگارتر نسبت به موضوع‌های سیاسی اهمیت بیشتری دارد. هرچند فرهنگ به‌علت کلی‌بودنش، حوزه سیاست را هم در زیر چتر خود می‌گیرد.

شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی (۷۲۶-۷۹۲ هـ) یک‌قرن پس از بلای خانمان‌سوز مغولان که نتیجه نوعی انحطاط فرهنگی و فکری جامعه ایرانی بود، در قرن هشتم ظهور کرد و تقریباً پس از زندگی در سه‌ربع آخر این قرن چشم از جهان فرو بست. اما، شعر ناب خواجه که محصول شناخت خلاقانه وی از انسان و جهان پیرامونی او بود، همچنان در دوره‌های مختلف با چهره‌های تازه نقاب از روی کنار می‌زند و موجبات لذت زیبایی‌شناختی و خلاقیت ادبی مخاطب را فراهم می‌آورد.

حافظ شاعری است که با فراتر بردن خود به‌مثابه حلقه‌ای از حلقه‌های جبر اجتماعی قرن هشتم، بر فراز زنجیره جامعه ایستاد. او با گام‌نهادن در مسیر خلاف عادت و بستن در لذات آنی، توانست بیش از هر شاعر دیگر، هنرمندانه نقاب از چهره عروس سخن‌کنار بزند و با رو در رو قرار گرفتن در برابر هنجارهای مبتدلی که زاهدان ریاکار و سیاست‌مداران متزور مروج آن بودند، غزلیاتی هنجارشکنانه بیافریند:

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۶۴)

خواجه شیراز دردمندانه به وضع موجود نگریست و با شناخت بیماری‌های مهلک عصر خویش، در قالب شعر و نگرش هنری، به تزریق خون در رگ‌های چروکیده جامعه ایرانی پرداخت. او دریافت که فرهنگ و فکر حاکم به ابتدال کشیده شده است، از این‌رو به نقد و نفی ساختاری پرداخت که در پی موجه جلوه‌دادن وضع حاکم بود.

## چارچوب مفهومی

### نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی

نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی یکی از دستاوردهای مکتب فرانکفورت و مؤسسه تحقیقات

اجتماعی، زیرمجموعه نظریاتی است که در حوزه جامعه‌شناسی ادبیات قرار دارد. نظریه‌پردازان اولیه جامعه‌شناسی ادبیات مانند مادام دواستال و هیپولیت تن بیشتر می‌کوشیدند به انعکاس مسائل اجتماعی در ادبیات پردازند. با ظهور جورج لوکاک و لوسین گلدمن 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 عرصه زندگی انسانی، از شکاف طبقات اجتماعی کاسته شد؛ اما دستاورد این رفاه اقتصادی، کم‌شدن و از میان رفتن خلاقیت‌های ذهن و آرزوهای اجتماعی و یکدست شدن جوامع بوده است. مکتب فرانکفورت برای نقد و نفی وضعیت جدید شکل گرفت.

در آلمان پس از قرون وسطی، فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی بسیار مهم بوده است؛ به گونه‌ای که بسیاری از نظریه‌پردازان حوزه فلسفه هنر مانند شیلر، فریدریش شلگل و نیچه از این کشور برخاستند. در سال‌های اوایل پیروزی جمهوری وایمار در سوم فوریه ۱۹۲۳، مکتب فرانکفورت تأسیس شد. پیامدهای جنگ جهانی اول، تثبیت جامعه سوسیالیستی در شوروی و جزمیت‌های خشک لنینی و استالینی و شیخ رعب‌آور فاشیسم موسولینی و نژادگرایی و شونیزم شوم هیتلر شرایطی را فراهم آورد تا اعضای نخستین این مکتب یعنی هورکهایمر،<sup>۱</sup> آدورنو<sup>۲</sup> و مارکوزه<sup>۳</sup> روی مسئله عقل<sup>۴</sup> انگشت بگذارند و علیه نامعقولیتی<sup>۵</sup> که جهان را فراگرفته بود قد علم کنند و آن را به محاکمه بکشند (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۸).

نظریه انتقادی در برابر نظریه سنتی قرار گرفته بود. نظریه سنتی توجیه‌کننده نظام موجودی بود که دیدگاهی پوزیتیویستی برمی‌گزید؛ در حالی که نظریه 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 تبریته جامعه موجود می‌پردازد (همان: ۶۶). در این نظریه آثار هنری و ادبی به جای تأیید نظم مستقر، آن را بازخواست می‌کند؛ اگر جوامع در پی یکدستی اوضاع باشند، آثار هنری ناب به دنبال برهم‌زدن وحدت حاکم به دست نظام سلطه‌گر برمی‌آیند. بدین

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

ترتیب، آدورنو جنبه اجتماعی هنر را نه بدان جهت می‌داند که خمیرمایه محتوای مادی خود را از جامعه می‌گیرد، بلکه اساساً هنر را اجتماعی می‌داند چون با جامعه موجود در تقابل و تضاد است. هنر به جای اینکه پذیرای بی‌چون و چرای جهان موجود باشد، در برابر و علیه آن می‌ایستد. برخورد این‌گونه هنر با جامعه است که خودمختاری آن را فراهم می‌آورد (Adorno, 1997: 162).

نزد مارکوزه و آدورنو ویژگی مهم هنر و ادبیات، جنبه سلبی و نفی‌گرای آن است. بُعد سلبی و نفی‌گرایانه هنر و ادبیات آن‌را در تعارض با وضع موجود قرار می‌دهد. 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 کبفرخواست دهد. در این صورت، هنر از تعیین اجتماعی‌اش برمی‌گذرد و آن‌را استعلا می‌دهد. در جنبه سلبی هنر، اثر خود را از جهان پیشاپیش موجود در گفتار و رفتار رهایی می‌بخشد، اما در عین حال 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 تک‌آوایی واقعیت تثبیت‌شده و تعریف آنچه واقعی است، نهفته است. در متن این گسست که دستاورد زیبایی‌شناختی هنر است، جهان افسانه‌ای هنر به منزله 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 نظریه 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 درباره نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی و غزلیات حافظ، مصادیق مؤلفه‌های این نظریه بر اساس چارچوب مفهومی مقاله، از غزل‌های خواجه 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 رابطه جهان شعر غنایی و غزل با جهان‌های بیرونی، رابطه‌ای غیرمستقیم است، چنان‌که یک علت سحرآمیز و مؤثر بودن شعر غنایی در متأثر شدن شاعر از جهان‌های بیرونی و درونی و انعکاس آن به صورت غیرمستقیم در متن است. از طرفی دیگر، نزد نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی انتقادی، هنر می‌کوشد با فاصله گرفتن از واقعیت‌های مستقر به صورت بیگانه‌نما<sup>۱</sup> قوای سرکوفته و منحرف‌گشته افراد را به نمایش بگذارد. آثار هنری با شیوه بیگانه‌نمایی نقش حیات‌بخش<sup>۲</sup> خود را ایفا می‌کنند (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۷۱).

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

فهم و شناخت حافظ از شرایط ویژه اجتماعی ایران در قرن هشت و قرار گرفتن او بر اوج قله شعر فارسی و بهره‌مندی از سنت و میراث ادبی و طبع خداداد، این توان را به او داد که به تصویر درآورنده رنج ایرانیان<sup>۳</sup> به طور خاص و رنج انسان به طور عام<sup>۴</sup> باشد.

خواجه 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

در این چمن که گلی بوده است یا سمنی  
که کس به یاد ندارد چنین عجب زَمَنی  
عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی...  
کجاست فکر حکیمی و رای برهنی؟  
(ص ۳۶۱)

که رنج خاطر از جور دور گردون است  
(ص ۱۲۲)

۳. ز تندباد حوادث نمی‌توان دیدن  
ببین در آینه جام نقش‌بندی غیب  
از این سموم که بر طرف بوستان بگذشت  
مزاج دهر تبه شد در این بلا حافظ

۴. ز دور باده به جان راحتی رسان ساقی

## احساسات و اندیشه

### نفی مطلق‌گرایی و مطلق‌نگری

همان‌گونه که در معرفی نظریه گفته شد، زیبایی‌شناسی انتقادی علیه مطلق‌نگری و مطلق‌گرایی نظام سلطه‌گر و سرمایه‌داری<sup>۱</sup> شکل گرفته است. واضح است که نظام جامعه سنتی ایران در قرن هشتم هجری، نظام سرمایه‌داری نبوده، اما مطلق‌گرایی در آن وجود داشته است. این مطلق‌گرایی که نشأت گرفته از زیرساخت‌های جامعه سنتی است، پیش از حمله مغول و پس از سقوط خلافت بغداد، به حیات خود ادامه می‌داد. جامعه 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 قرار می‌گیرند. مقابل خیر، شر و در برابر نور، ظلمت است. چنین جامعه‌ای در حوزه 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 جامعه سنتی نمی‌توانست هنرمندان و شاعرانی را تحمل کند که علیه نظم مستقر ایستا برمی‌خاستند. روح آرمان‌خواه و نقاد خواجه رندان که نمی‌تواند با مطلق‌گرایی موجود کنار بیاید وی را بر آن داشت برای نقد و نفی این فکر نهادینه شده، در حوزه شعر به ستیز با آن برخیزد.

حافظ برخلاف بسیاری از شاعران تک‌بعدی ادبیات ایران، با ایستادن بر مفاصل زندگی مادی و در نظر گرفتن نیازهای زمینی و با گرایش به امور آسمانی به دور از هر گونه مقدس‌مآبی، به تصویر درآورنده سائقه‌های متناقض فرد و جامعه شد. او هم سخنگوی اهل جبر<sup>۲</sup> است و هم اختیار<sup>۳</sup>؛ هم اهل نماز<sup>۴</sup> است، و هم عصیان<sup>۵</sup>؛ هم خرقة زهد بر تن دارد، هم جام می بر دست<sup>۶</sup>؛

#### 1. Capitalism

که من دلشده این ره نه به خود می‌پویم  
چنان‌که پرورشم می‌دهند می‌رویم  
(ص ۳۰۰)

فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم  
(ص ۲۹۷)

به‌آب دیده و خون جگر طهارت کرد  
(ص ۱۶۳)

که به پیمانہ کشی شهره شدم روزالست  
(ص ۱۰۸)

این‌همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو  
(ص ۳۱۶)

۲. بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم  
مکن در این چمنم سرزنش به خودروی

۳. یا تا گل برفشانیم و می در ساغر اندازیم

۴. خوشا نماز و نیاز کسی که از سردرد

۵. مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست

۶. خرقة زهد و جام می گرچه نه در خور همنم

هم هوشیار حضور است، و هم مست غرور؛ در بحر توحید غرق گناه است<sup>۱</sup>؛ در حالی که گنج در آستین دارد، کیسه تهی است<sup>۲</sup>؛ به آب روشن می، طهارت<sup>۳</sup> و با می پرستی نقش خودیت‌ها را خراب می‌کند<sup>۴</sup> و در خرقة آلوده لاف صلاح می‌زند<sup>۵</sup>. هم رند خرابات است، هم حافظ شهر<sup>۶</sup>؛ هم در خرابات است و هم در خانقاه<sup>۷</sup>.

حافظ با چنین رویکردی به نفی یکدستی جامعه پرداخته و آرمانی بودن آن را زیر سؤال برده است. رند شیراز با لغزان و کم‌رنگ کردن 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 فرهنگی اند. نفی مطلق نگری 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.<sup>۸</sup>

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 غرقه گنهم<br>(ص ۳۰۰)               |
| ۲. گنج در آستین و کیسه تهی            | جام گیتی نما و خاک رهیم<br>(ص ۳۰۰)             |
| ۳. به آب روشن می عارفی طهارت کرد      | علی الصباح که میخانه را زیارت کرد<br>(ص ۱۶۳)   |
| ۴. به می پرستی از آن نقش خود زدم برآب | که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن<br>(ص ۳۰۸)      |
| ۵. بس که در خرقة آلوده زدم لاف صلاح   | شرمسار رخ ساقی و می رنگینم<br>(ص ۲۸۶)          |
| ۶. من اگر رند خراباتم و گر حافظ شهر   | این متاعم که تو می بینی و کمتر زینم<br>(ص ۲۸۷) |
| ۷. تو خانقاه و خرابات در میانه مبین   | خدا گواه که هر جا که هست با اویم<br>(ص ۳۰۰)    |
| ۸. گفتمی از حافظ ما بوی ریا می‌آید    | آفرین بر نفست باد که خوش بردی بوی<br>(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)

### زیرسؤال بردن 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 تعیین شده است که در جامعه نهادینه شده است. این رویکرد نفی جنبه ایدئولوژیکی و این همانی<sup>۱</sup> (آدورنو، ۱۳۸۲: ۹۱) گروه‌های اجتماعی است.

یکی از عقل می‌لافتد، یکی طامات می‌بافد بیا کاین داوری‌ها را به پیش‌داور اندازیم  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۹۷)

هرچند حافظ گروه‌های فرهنگی - اجتماعی را زیرسؤال می‌برد، یک حقیقت را می‌پذیرد و آن حقیقت حقه الهی است که مشرف بر هستی و اراده 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 به کس نگفت در حیرتم که باده‌فروش از کجا شنید  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۸۸)

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

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

### بازخواست لایه‌ها و قشرهای اجتماعی

حافظ برای زیرسؤال بردن نظم 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 تشکیل‌دهنده 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 به 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 زنجیره خرده‌فرهنگ مذهبی در جامعه حقیقت‌ستیز و صداقت‌گریز بودند به‌علت بی‌عملی و تزویر شدیداً مورد انتقاد حافظ‌اند.<sup>۱</sup> صوفیان که همیشه نقدشان صافی نیست، حلقه‌های فرهنگ خانقاهی‌اند که داعیه معرفت دارند و شدیدتر از دیگران در معرض بازخواست قرار می‌گیرند.

صوفی شهر بین که چون لقمه شبهه می‌خورد      پاردمش دراز باد آن حیوان خوش‌علف  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۵۲)

نقد دوسویه حافظ از متشرعان و صوفیان که عناصر برجسته دو قشر و لایه جامعه‌اند، ضمن توجه شاعر به اصلاح آنان، زیرسؤال بردن بسیاری از گفتارها و رفتارهای تعدادی از متشرعان و صوفیان است که اعمالشان به‌جای اینکه از سر درد 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 است که تأمین‌کننده منافع صاحبان قدرت است.

### زیرسؤال بردن تابوهای خانقاهی

در نقد بی‌امان حافظ نه تنها صوفیان اعتبار خود را از دست می‌دهند، مشایخ طریقت به منزله رهبران و گردانندگان سلسله‌های متصوفه، بی‌قدر می‌شوند. ابتدال 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 لغزان شدن همه رسم‌های پیشین می‌شود:

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

- به می سجاده رنگین کن گرت پیرمغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۹۷)
- پیرمغان ز توبه ما گر ملول شد گو باده صاف کن که به‌عذر ایستاده‌ایم  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۹۲)
- مرید پیرمغانم ز من مرنج ای شیخ چراکه وعده تو کردی و او به‌جای آورد  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۷۲)

### بی‌اعتبار کردن پدیده‌های مقدس و تطهیر مکان‌های آلوده

شیوه دیگری که خواجه شیراز برای درهم‌شکستن نظم اجتماعی برمی‌گزیند، بی‌اعتبار کردن پدیده‌ها و مکان‌های مقدس است؛ پدیده‌ها و مکان‌هایی که در فرهنگ کلی ارزش اجتماعی دارند. اما شاعر برای نفی این مظاهر که مورد حمایت دستگاه قدرت است و ابزاری برای فریب مردم شده است، آن‌را از جایگاه و ارزش فرهنگی - اجتماعی‌اش ساقط می‌کند:

به کوی می‌فروشانش به جامی بر نمی‌گیرند زهی سجاده تقوا که یک ساغر نمی‌ارزد  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۸۸)

حافظ برای آنکه اعتراضش را به وضع موجود بیان کند، نقطه مقابل عرف‌ها، سنت‌ها و ارزش‌های اجتماعی قرار می‌گیرد و این کار را با تقدیس پدیده‌های آلوده دنبال می‌کند:

ز خانقه به میخانه می‌رود حافظ مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۹۷)

مقام اصلی ما گوشه خرابات است خدای خیردهاد آنکه این عمارت کرد  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۶۳)

بدین ترتیب، خواجه نخست به نفی نظم موجود و مظاهر آن می‌پردازد، آن‌گاه به خلق وضع جدید روی می‌آورد.

### نوسان میان عشق زمینی و آسمانی

در نظرگاه آدورنو هرگونه نظام‌وارگی و شیء‌گشتگی که موجب یکپارچگی اثر هنری می‌شود، زیرسؤال است. یکپارچگی کامل به بیشینه (حداکثر) می‌چسبد و کمینه (حداقل) ساختارهای کناری و مخالف را یا پس می‌زند و یا زیر سلطه خود درمی‌آورد. آدورنو هرگونه یگانه‌سازی اجباری تمام‌سویانه و رفع‌ساختگی ناموزونی را رد می‌کند. در نظر او موفق‌بودن اثر هنری در سازش و رفع ناسازگاری‌ها نیست. اثر هنری اگر به ساختار فراگیر مجرد و به اندیشه یکسانی تنزل کند، تهی از حقیقت خواهد بود (اسلامی، ۱۳۷۴: ۲۰).

آنچه با نگاهی کوتاه به شعر حافظ دستگیر می‌شود در آمیختن عشق آسمانی و زمینی در زنجیره ابیات و غزلیات است. خواجه با قرار گرفتن بر ستیغ قلۀ لغزان زبان، مخاطبان خود را به سوی عشق زمینی یا آسمانی درمی‌غلطاند. او با این رویکرد به نفی هرگونه محدودیت قائل شدن 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 مهر سیه‌چشمان ز سر بیرون نخواهد شد	قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد
(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 عاشق کش عیار کجاست
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۶)	
زلفت هزار دل به یکی تار مو بیست	راه هزار چاره گر از چارسو بیست
(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 سویه آزادی زندگی او اهمیت می‌دهد.

### عقل‌ستیزی

درباره عقل‌ستیزی عارفان و شاعران ایرانی از منظرهای گوناگونی می‌شود سخن گفت (ر.ک. شفیع کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۳-۶۱)؛ اما با توجه به نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی آنچه از عقل می‌شود سخن راند این است که از مضامین مهم مکتب فرانکفورت «صنعت فرهنگ» است. این موضوع را نخستین بار هورکهایمر و آدورنو در مقاله «صنعت فرهنگ: روشنگری به‌مثابه توهم توده»<sup>۱</sup> 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. در این صورت، مردم به جای اینکه ناقد وضع موجود باشند، در حد پذیرنده‌ها تنزل می‌یابند. بدین ترتیب، 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



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 نه تنها 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 دوره 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 فراقست 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

شیوه 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 است که 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.

شراب تلخ می‌خواهم که مردافکن بود زورش که تا یکدم بیاسایم زدنی و شر و شورش  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۴۱)

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کم‌تر جو که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۹۸)

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

دادبه در مقدمه کتاب مفهوم رندی در شعر حافظ روی آوردن خواجه را به می‌گرایش وی به آزادی برمی‌شمرد (مزارعی، ۱۳۷۳: ۱۰۸).

### منزوی شدن

ایرانیان که پس از اسلام ملتی شکست‌خورده تلقی شدند، براساس روان‌شناسی شکست، به ناامیدی گرایش بیشتری پیدا کردند. 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 نتیجه 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 می‌زد و از غم کران گرفت (حافظ، ۱۳۷۷: ۱۲۱)
بُر 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 انتقادهای 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 من بی‌سامان را	زان که در بی‌خردی از همه عالم بیشم (حافظ، ۱۳۷۷: ۲۷۸)
چرخ برهم زخم ار غیر مرادم گردد	من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک (حافظ، ۱۳۷۷: ۲۵۵)
ما آبروی فقر و قناعت نمی‌بریم	با پادشه بگویی که روزی مقرر است (حافظ، ۱۳۷۷: ۱۱۵)
شاه را به بود از طاعت صدساله و زهد	قدر یک‌ساعته عمری که در او داد کند (حافظ، ۱۳۷۷: ۱۹۵)

### زبان انتقادی شعر حافظ

صاحب‌نظران نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی متن 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 قرار می‌دهد (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۷۱). اگر هگل، لوکاچ و گلدمن بر این باور بودند آثار ادبی را به نظام‌های مفهومی یکپارچه برگردانند، آدورنو برعکس آنان در پی رد برتری مفهومی است و می‌خواهد عناصر غیرمفهومی، غیرارتباطی و غیرتقلیدی زبان تخیلی را برجسته کند؛ «به‌زبان نشانه‌شناختی، آدورنو بر نقش دال‌های چندمعنایی به‌ضرر مدلول‌ها و مفهوم‌ها پافشاری می‌ورزد» (زیم، 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 واقعی هنر بی‌زبانی است؛ لحظه بی‌زبانی متن به دلالت ادبی آن برتری می‌دهد، چیزی که موسیقی آن را داراست (اسلامی، ۱۳۷۴: ۱۸).

بدین ترتیب، 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 پیدا کند، مخصوصاً از واقعیت‌هایی که نظام قدرت می‌خواهد آن را تثبیت کند بگریزد، اصیل و انتقادی است. خروج اثر هنری و ادبی از حصار تک‌معنایی است که آن را در تعارض با خوانش نظام قدرت یا آنانی که به‌دنبال تثبیت اوضاع اجتماعی‌اند قرار می‌دهد.

«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، هر کدام نشانه‌ها و نمادهای خاص خود را داشتند. واژه‌های نهاد تصوف و شرع بنا بر قداستی که داشت، دستمایه نهاد قدرت قرار گرفته 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 منفعت‌طلبانه نظام قدرت می‌گریزد.

خواجه از شگردهای متفاوتی برای تأویل‌پذیر کردن 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 پیدا کند، آن‌گونه که خود می‌خواهد نه بدان وجهی که متن، شاعر یا نظام قدرت می‌خواهد.

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

دردم نهفته به ز طیبیان مدعی باشد که از خزانه غیبم دواکنند  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۹۹)

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

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۹۹)

حافظ برای نقد وضع موجود، علاوه بر آنکه از زبانی چندمعنا و تأویل‌پذیر یاری جسته، زبان رندانه و قلندری را زبانی سرکش و معترض به زبان منسوب به قدرت دانسته و نهایت استفاده را برده است. زبان قلندری که علیه ابتدال زبانی و فرهنگی با سنایی شکل گرفته، محملی است که شاعر خود را از هنجارزبانی خارج می‌کند و به مبارزه با عادات و رسوم و سنن جامعه می‌پردازد؛ چه عادات، نزد شاعر آزاداندیش قیدی است که مانع عصیان او می‌شود. در این زبان است که شاعر با موضع‌گیری‌هایش در برابر عناصر راکد زبانی، اعلام حضور می‌کند. هرچندگاهی این کاربردهای زبانی بی‌معنی به نظر می‌آید، شاعر با زبان به‌ظاهر بی‌معنی، اعتراض خود را به‌رُخ می‌کشد. این زبان بی‌معنی است که استعداد حمل معانی متناقض را پیدامی‌کند و سازگاری‌های زبانی را برهم می‌زند. زبان قلندری و رندانه شورشی است علیه زبانی که خواهان ایستایی است. عصیانی است علیه فرهنگی که می‌خواهد همه چیز در حال ثبات باشد. فرهنگی که نمی‌تواند نوآوری‌ها را تاب بیاورد؛ فرهنگی که از زایش سترون شده است؛ ابتدالی که حیات خود را در تکرار و آرامش می‌بیند.

انعکاس واژه‌های حوزه خرابات مانند میکده، خمار، قلاش، رند، مقامر، دُردخوار، دردی آشام، می‌پرست، هم‌چنین اصطلاحات مغانه نظیر زُنار، مگده، بتکده، آتشکده در شعر حافظ جلوه‌ای از اعتراض او به نظام زبانی ایستاست.

آفرینش دیگر حافظ در حوزه زبان برای نشان دادن اعتراض به وضع موجود، نفی نظام «مراعات النظیری و تناسب‌ها» و خلق نظام زبانی «ناسازوارها» است. در شعرهای رندانه حافظ، کلماتی که متعلق به دو نهاد و جریان ضد هم‌اند در زنجیره بیت کنار هم قرار می‌گیرند.

ای جرعه‌نوش مجلس جم، سینه پاک‌دار کآینه‌ای است جام جهان‌بین که آه از او  
(حافظ، ۱۳۷۷: ۳۲۰)

## صورخیال انتقادی در شعر حافظ

اثر هنری و ادبی، شیء‌گشتگی و نظام‌وارگی جهان متحجر را به سخن‌گفتن، شعرسرودن و



رقصیدن وامی‌دارد (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۱۱۵). در نزد آدورنو اصالت اثر ادبی در این است که 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<sup>۱</sup> در حوزه تخیل از شگردهای فراوانی کمک می‌گیرد که ایهام از جمله 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<sup>۲</sup> شعرهایش برگزیند.

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

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

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

عمق سکوت و عصیان حافظ در قالب ایهام، زنجیره تداومی معانی شعر او را موجب می‌شود. حافظ نقد وضع موجود را با دوری کردن از صنایع متکلفانه نیز انجام می‌دهد. نظام اشرافی و به تبع آن شاعران اشرافی و مداح با مصنوع و خاص کردن متن ادبی فاصله شعرهای درباری را از دیگر شعرها حفظ می‌کردند؛ از این‌رو، هر شعری که بکوشد ادبیت خود را از صورخیال تصنیعی و توجه افراطی به صنایع بدیعی بکاهد و آن را از سطح لفظی به سطح معنایی بکشاند، تلاشی برای خروج اثر از محدوده تعلقات طبقاتی مخاطب انجام داده است.

حافظ کوشید متن را از صراحت زبانی که به‌نوعی خواسته 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، ۱۳۷۷: ۱۸۱)

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 دلزدگی شاعر را از برهم‌خوردن مناسبات اجتماعی بیان کند؛ زمانی که 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 نشان دادن بی‌نظمی‌های اجتماعی، جهان‌بینی خاص خود را که مبتنی بر «اراده معطوف به آزادی» است نشان می‌دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۵۵)؛ چه در بیان ایهامی و پارادوکسی است که مخاطب این حق را پیدا می‌کند به‌سوی مفهومی کشیده شود که خود می‌خواهد. در اینجا تنها به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود.

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

اگر 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 به‌علت نشأت‌گرفتن 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 به‌شیوه 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. بدین ترتیب، قالب غزل زمینه فرار را از مفاهیم شیء‌گشته 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 ظاهری ساختار اجتماعی قرار می‌گیرد. این بی‌نظمی‌ها در تعدد و تناقض موضوع ابیات غزل، بر آزادی‌های روحی-هنری و خلاقیت‌های ادبی حافظ صحنه می‌گذارد.

## نتیجه‌گیری

حافظ، خواجه‌رندان فرهنگ و شعر فارسی، بر اوج قله دستاوردهای مادی و معنوی قوم ایرانی ایستاده است. اشراف بر فرهنگ بلند ایرانی، این توانایی را به او داده تا در حوزه متن ادبی نقد خود را نسبت به وضع موجود بیان کند. او برای نقد واقعیت‌های مستقر در حوزه 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، ضمائر، کلمات مربوط به حوزه شعر قلندری، خراباتی و مغانه، در تقابل با کلمات منتخب شعر بسیاری از سخن‌پروران ادب فارسی است.

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

نقد حافظ در ابعاد مختلف شعر گویای حضور نفس گیر او در جامعه‌ای است که به شیوه‌های مختلف می‌خواهد انسان را به بند بکشد و آزادی‌های او را سلب کند. حافظ شاعری نبود که با عوض شدن چگونگی ستیز صاحبان قدرت یا نظام جامعه با او، در حوزه شعر، زود عقب‌نشینی کند و با وضع موجود کنار بیاید. شاید رندی حافظ این توان را به او داده بود که در موقعیت‌های گوناگون تغییر جهت 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، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.
۲. آدورنو، تئودور، (۱۳۷۴)، «سخنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع»، ترجمه م. کاشی‌گر، مجله بوطیقای نو، جلد اول، زیر نظر منصور کوشان، تهران.
۳. احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، حقیقت و زیبایی، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

۴. اسلامی، شهرام و امیری، کاظم، (۱۳۷۴)، «نظریه زیبایی‌شناسی تئودور آدورنو»، مجله بوطیقای نو، جلد اول، زیر نظر منصور کوشان، تهران.
  ۵. باتومور، تام، (۱۳۸۰)، مکتب فرانکفورت، ترجمه حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
  ۶. بنیامین، والتر؛ مارکوزه، هربرت؛ آدورنو، تئودور، (۱۳۸۲)، زیبایی‌شناسی انتقادی، ترجمه امید مهرگان، چاپ اول، تهران: گام نو.
  ۷. پوینده، محمدجعفر، (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 اندیشه انتقادی از روشنفکری تا پسامدرنیته، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
  ۱۰. حافظ، شمس‌الدین محمد، (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. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶)، صورخیال در شعر فارسی، چاپ سوم، تهران: انتشارات آگه.
  ۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگه.
  ۱۴. شفیعی کدکنی، 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 زوآر.
  ۱۶. فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.
  ۱۷. لوکاچ، گئورک، (۱۳۷۳)، پژوهشی در رئالیسم اروپایی، ترجمه اکبر افسری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
  ۱۸. لوکاچ، گئورک، (۱۳۸۳)، در دفاع از تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمه حسن مرتضوی، تهران: انتشارات آگه.
  ۱۹. مارکوزه، هربرت، (۱۳۷۹)، بعد زیباشناختی، ترجمه داریوش مهرجویی، چاپ دوم، تهران: نشر هرمس.
  ۲۰. مزارعی، فخرالدین، (۱۳۷۳)، مفهوم رندی در شعر حافظ، ترجمه کامبیز محمودزاده، تهران: انتشارات کویر.
  ۲۱. نوذری، حسین‌علی، (۱۳۸۴)، نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی، تهران: نشر آگه.
22. Adorno. W., (1997), Theodor, Aesthetic Theory, the Athlone Press, London.