

حافظ و مدرنیسم

رضا قنادان

مدرس بازنشسته دانشگاه جرج تاون

Reza Ghanadan
gghanadan@gmail.com



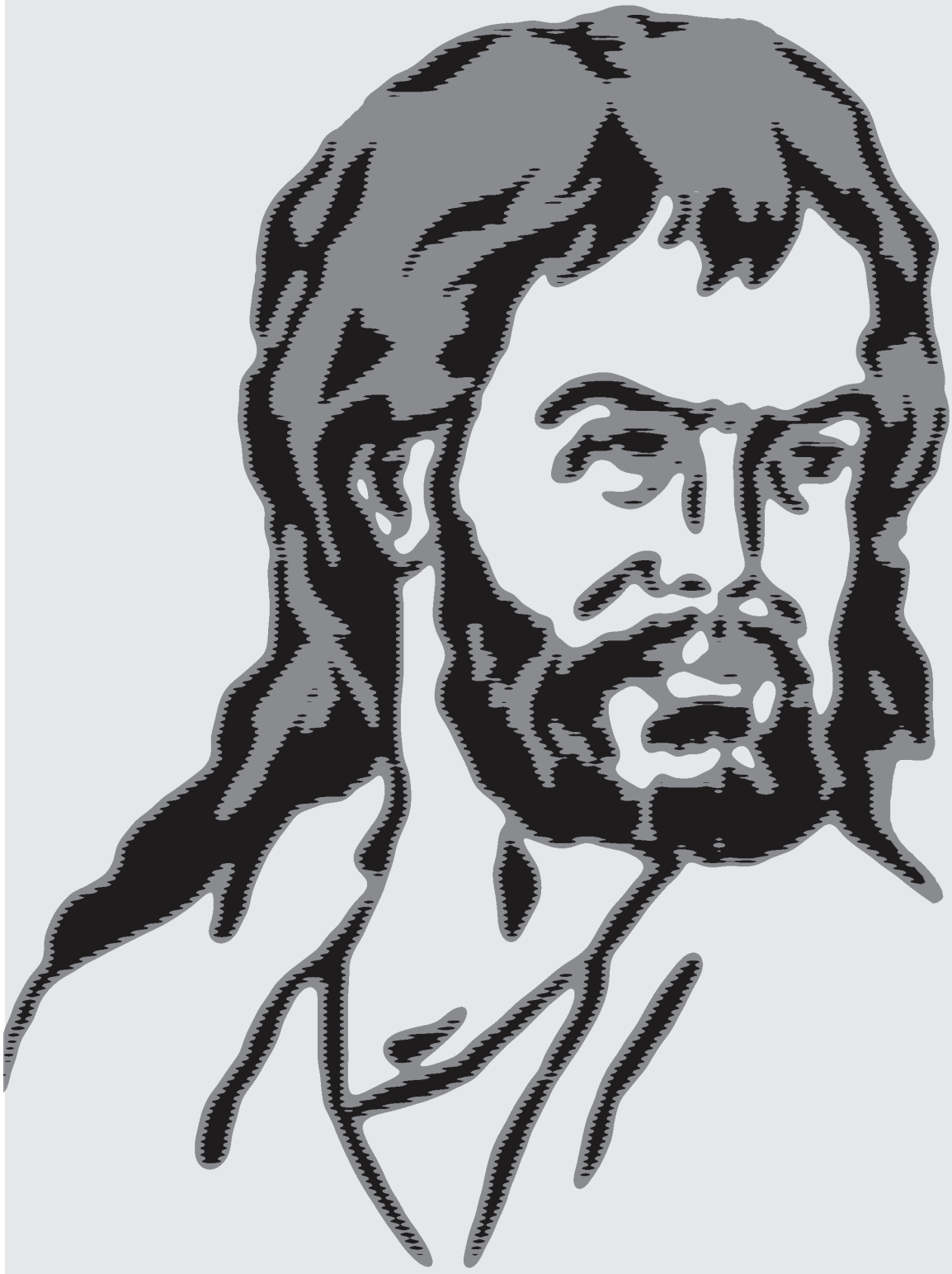
منظور از کنار هم نهادن حافظ و مدرنیسم طرح این ادعا نیست که حافظ و غزل‌هایش بر مدرنیسم (modernism) تاثیر گذاشته‌اند. بر عکس، آنچه در پی می‌آید بررسی چند نکته مشترک میان دو برخورد ادبی است که هیچ‌گونه پیوندی، سرراست یا ناراست، بین شان به چشم نمی‌خورد. سرایش غزل‌های حافظ حدود هفتصد سال با پیدایش مدرنیسم فاصله داشته است و مدرنیسم آثار شاعران و نویسندگانی را دربرمی‌گیرد که، به‌رغم توجه خاص‌گوت‌ه به حافظ، شاید کمتر غزلی از او خوانده باشند. با این همه، به‌رغم این فاصله زمانی، مکانی، تاریخی و فرهنگی ویژگی‌هایی در برخی از غزل‌های حافظ و آثار برخاسته از مدرنیسم دیده می‌شود که از نگاه زیبایی‌شناسانه مشترکی پرده برمی‌گیرند. پس بجاست پیش از هر چیز ببینیم مدرنیسم چیست.

مؤثرترین راه برای روشن ساختن خواننده فارسی‌زبان در فهم معنای این واژه این است که بگوییم منظور از مدرنیسم مدرنیته (modernity) نیست. تاکید بر این تمایز از این بابت ضروری است که در زبان فارسی، غالباً دو واژه مدرنیسم و مدرنیته به یک معنا به کار گرفته می‌شوند. مثلاً در گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا، نوشته‌شاهرخ حقیقی، نه فقط این دو مفهوم مترادف یکدیگر تلقی شده‌اند، بلکه تصویری که برای معنای مدرنیسم به کار رفته است متکی بر توصیفی است که در متون غربی فقط به مدرنیته، و نه مدرنیسم، اختصاص یافته است. شاهرخ حقیقی می‌نویسد:

به زعم بسیاری از متفکران علوم اجتماعی، مدرنیسم دورانی تاریخی است که پس از رنسانس فرهنگی در اروپای پس از قرون میانی آغاز شد. بعضی نیز نقطه آغازین دوران مدرن را انقلاب صنعتی می‌دانند، و بعضی دیگر پیدایش نظام تولید سرمایه‌داری و بازار آزاد را شروع دوران مدرن تلقی می‌کنند. به هر حال، ویژگی‌های برجسته این دوران عبارت‌اند از رشد شهرنشینی، گسترش و توسعه علوم جدید، پدید آمدن نهادهای جدید اجتماعی، سیاسی، آموزشی...^۱

رضا قنادان در بیرجند به دنیا آمد و در همان‌جا به مدرسه رفت. پس از دریافت دیپلم دبیرستان به دانشگاه مشهد رفت و از دانشکده ادبیات و علوم انسانی آن دانشگاه در رشته زبان و ادبیات انگلیسی فارغ‌التحصیل شد. بعدها از دانشگاه لنکستر در انگلستان در رشته ادبیات انگلیسی فوق لیسانس و سپس دکترا گرفت. سال‌ها با عنوان استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی عضو هیئت علمی دانشگاه فردوسی (مشهد) بود و تا یک‌سال پس از انقلاب ۱۳۵۷ در آن دانشگاه ادبیات انگلیسی تدریس می‌کرد. مدتی هم در سمت مدیرکل روابط فرهنگی و بین‌المللی دانشگاه فردوسی کار کرد. پس از تعطیل شدن دانشگاه‌ها به امریکا رفت و در دانشگاه‌های جرج تاون، دی‌سی، و نیز کالج نوا به تدریس مشغول شد. در حال حاضر ضمن این که مسئولیت یکی از برنامه‌های انگلیسی آموزش و پرورش در شهر واشنگتن دی‌سی را به عهده دارد، درباره شعر و ادبیات فارسی تحقیق می‌کند.

^۱ شاهرخ حقیقی، گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا (تهران، نشر آگه، ۱۳۷۹)، ۱۹.



روشن است که شاهرخ حقیقی در اینجا مدرنیسم را مانند مدرنیته و همگام با آن، به جای یک جنبش هنری، 'دورانی' از تاریخ فرهنگی غرب در نظر گرفته و محتوایی به آن نسبت داده است که با مراجعه به هر دانشنامه‌ای می‌توان ناهمسازی آن را با شیوه برخورد غربیان با این مقوله دریافت. شگفتی آور است که ایشان در پژوهش خود، که بی‌شک دقیق و گسترده است، به تمایز میان این دو اصطلاح برنخورده و هیچ توضیحی هم به خوانندگان کتاب خود نداده است که چرا آنها را مترادف هم گرفته است. با این همه، باید گفت این کتاب اثری است خواندنی و آموزنده که مفاهیم پیچیده فلسفه مدرن و پست‌مدرن را به شیوه مؤثری برای خوانندگان فارسی زبان بیان کرده است. مدرنیسم مفهومی است صرفاً هنری و ادبی و منظور از آن، اشاره به جنبشی است که در چارچوب تحول بزرگ مدرنیته و در واکنش به برخی از پیامدهای بحران‌زای آن در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم شکل گرفت و گستره هنری فرهنگ غرب را در همه زمینه‌ها زیر و رو ساخت. به گفته پیتر باری، 'مدرنیسم زلزله‌ای بود در هنر که بناهای هنری پیش از قرن بیستم را در موسیقی، نقاشی، ادبیات و معماری فرو ریخت. . . پس‌لرزه‌های این زلزله را هنوز می‌توان احساس کرد و بسیاری از ساختارهایی که فرو ریختند هرگز بازسازی نشدند. از این رو، بدون شناخت مدرنیسم شناخت فرهنگ قرن بیستم غرب ناممکن است.'^۲

فرو ریختن ساختارهای گذشته فقط یک روی سکه بود. آنچه به مدرنیسم محتوایی بی‌همتا بخشید کوشش برای به ثمر رساندن انگیزه 'نوآوری' بود که هنرمندان مدرنیست را در مقام فرزندان پرورش یافته در دامان مدرنیته به آفرینش شاهکارهایی در حوزه‌های گوناگون هنر و ادبیات واداشت. بنیادگذاران اصلی این جنبش در داستان‌سرایی مارسل پروست، فرانتس کافکا و جیمز جویس؛ در شعر ویلیام باتلر ییتس، ازرا پاوند و تی. اس. الیوت؛ در نقاشی پابلو پیکاسو و جورج براك؛ در موسیقی آرنولد شوئنبرگ و در نمایشنامه‌نویسی ساموئل بکت به‌شمار می‌روند. بسیاری از گرایش‌های هنری و ادبی این قرن از جمله اکسپرسیونیسم، کوبیسم، ایماژیسم، ورتیسیسم (Vorticism)، دادائیسم، سورئالیسم و فوتوریسم جلوه‌های گوناگون مدرنیسم‌اند که هر یک با مشخصات ویژه‌ای غنای هنری این جنبش را به تماشای می‌گذارند.

سرآغاز این نوآوری‌ها بی‌شک پیدایش سمبولیسم در فرانسه است که از آثار بودلر و فلورین زبانه می‌کشد و شعله توانبخش آن منشاء الهام بسیاری از شاعران و

نویسندگان سایر کشورها قرار می‌گیرد. اگر نقاشی‌های نقاشان معروف به امپرسیونیست و پست‌امپرسیونیستی مانند ون‌گوگ و گوگن را به صحنه آوریم، دورانی در تاریخ هنر و ادبیات فرانسه شکل می‌گیرد که بستر زایش مدرنیسم است. در بحث‌های انتقادی از این دوران با پیش‌مدرنیسم یا مدرنیسم آغازین یاد کرده‌اند.^۳

از آغاز قرن بیستم تا پایان دهه دوم این قرن، دوران تازه‌ای در تاریخ این جنبش واقعیت می‌پذیرد که مدرنیسم میانی نام دارد. در این دوره، با بروز شگفتی‌آوری از قابلیت‌های خلاق و نوساز مدرنیسم روبه‌رو می‌شویم که پاره‌ای از ریشه‌دارترین سنت‌های موجود در ادبیات، موسیقی و نقاشی را در هم می‌شکنند و تجلیات بی‌سابقه‌ای از زیبایی‌شناسی را نمایان می‌سازند. کریستوفر باتلر، نویسنده مدرنیسم آغازین، ۱۹۰۰ تا ۱۹۱۶ را در خور این نام می‌شناسد و نشان می‌دهد چگونه پیکاسو با آفریدن نقاشی دوشیزگان آوینیون در ۱۹۰۸، مشعل 'بزرگ‌ترین انقلاب نقاشی قرن بیستم'، کوبیسم، را شعله‌ور می‌سازد.

این انقلاب با سنت‌شکنی دیگری همگام و هم‌زمان است که به دست آرنولد شوئنبرگ، آهنگساز اتریشی، در قلمرو موسیقی صورت می‌پذیرد. نیز در این دوران است که گرایش‌های اکسپرسیونیسم در هنر نقاشی آلمان و ایماژیسم در شعر فرانسه و ادبیات انگلیسی به ثمر می‌رسند. با نزدیک شدن جنگ جهانی اول، مرکز ثقل هنر از نقاشی و موسیقی به ادبیات می‌گراید و نگارش داستان محاکمه اثر فرانتس کافکا در ۱۹۱۴، انتشار نخستین جلد از داستان هفت جلدی مارسل پروست با نام در جست‌وجوی زمان از دست رفته در همین سال و دومین جلد آن در ۱۹۱۹ جملگی نشان از آن دارند که با فرا رسیدن پایان دوران دوم، ادبیات است که جنبش مدرنیسم را در انحصار می‌گیرد. با ورود به سال‌های ۱۹۲۰، فصل دیگری از مدرنیسم آغاز می‌شود که 'مدرنیسم در اوج' یا 'اوج مدرنیسم' نام دارد. آنچه در این دوره نظرگیر است، آفرینش معجزه‌آسای آثاری ادبی است که به شکل انفجار در ۱۹۲۲ یکباره به میدان می‌آیند و این سال را به بالاترین نقطه اوج مدرنیسم

^۲Peter Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1995), 81.

^۳برای این تقسیم‌بندی بنگرید به

A.T. Berman, *Preface to Modernism* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994), 29-68.

در تاریخ این جنبش بدل می‌سازند. سه قله از بلندترین قله‌های مدرنیسم ادبی یعنی اولیس نوشته جویس، سرزمین هرز سروده تی. اس. الیوت و سدوم و عموره، سومین جلد در جست‌وجوی زمان از دست رفته مارسل پروست در این سال سر برمی‌کشند و با انتشار چند اثر ممتاز دیگر بر غنای فضای ادبی اروپا به حدی افزوده می‌شود که یافتن نمونه دیگری از آن با این غنا در پیشینه فرهنگ‌های جهان به آسانی امکان‌پذیر نیست. اگر قصر کافکا، یعنی شاهکار دیگری از مدرنیسم را که در ۱۹۲۵ و پس از درگذشت او به چاپ رسید، در کنار این آثار بگذاریم روشن می‌شود چرا آثار ادبی این فصل از جنبش را 'مدرنیسم کلاسیک' خوانده‌اند. شعله هنر نقاشی که چند سال پس از انقلاب کوبیسم برای مدتی فرو نشسته بود، با رواج سورئالیسم در این دوران بار دیگر جان می‌گیرد.

از ۱۹۲۹ تا آستانه جنگ جهانی دوم، میدان به نمایشنامه‌ها و داستان‌های ساموئل بکت واگذار می‌شود. بکت که از جویس و کافکا و مکتب‌های ایماژیسم و سورئالیسم تأثیر پذیرفته است، برهه تازه‌ای از مدرنیسم کلاسیک را در نمایشنامه‌ای مانند در انتظار گودو شکل می‌دهد. با این همه، باید گفت از ۱۹۳۰ به این سو نبض خلاق این جنبش به کندی می‌گراید. تابلوی معروف گرونیکا اثر برجسته پیکاسو در ۱۹۳۷ و آخرین شاهکار جویس با نام بیداری فینگان‌ها در ۱۹۳۹ دو اثرند که در اوج مدرنیسم بال می‌گشایند و ظرفیت‌های این جنبش را در پخته‌ترین صورت ممکن آشکار می‌سازند.

آخرین اثر جویس در عین آنکه در شمار برجسته‌ترین تبلورات مدرنیسم جا دارد، نشانه‌هایی از ورود به دوران تازه‌ای از هنر و بل فرهنگ غرب را بشارت می‌دهد. از واپسین سال‌های دهه ۱۹۶۰ به این سو، پیش‌آمدهایی در فرانسه و امریکا رخ می‌دهد که پاره‌ای از گرایش‌های مدرنیسم را از میدان دور می‌سازد و رفته‌رفته حال و هوای دیگری را بر فضای غرب چیره می‌کند. فرانک کومود، منتقد انگلیسی، این دوران تازه را 'نومدرنیسم' (neo-modernism) می‌نامد، اما دیری نمی‌پاید که اصطلاح 'پست‌مدرنیسم' جای آن را می‌گیرد.

اگر ذهنیت فلسفی چیره بر جنبش مدرنیسم را ریشه‌یابی کنیم به صحنه‌ای در چنین گفت زرتشت نیچه برمی‌خوریم که در آن، زرتشت پس از گفت‌وگویی کوتاه با قدیسی در دل می‌گوید: "آیا به‌راستی ممکن است که این قدیس پیر در جنگش هنوز چیزی از آن نشنیده باشد که خدا مرده است؟" از منظری، جمله زرتشت یا نیچه درباره 'مرگ خدا' معروف‌ترین جمله‌ای است که در طول قرن گذشته در بحث‌های فلسفی بدان استناد شده است. چنین گفت زرتشت زمانی منتشر شد که تصور انسان غربی از جهان بر تصویر نیوتون از هستی استوار بود. بنا بر این تصویر، نظام هستی بدان سان که قوانین 'جنبش' و 'نیروی جاذبه' آشکار می‌سازند، واقعیتی است یکتا، یکپارچه و امن و آشنا که هیچ چیزی در آن زایدۀ تصادف یا ناشی از هرج‌ومرج نیست و هر بُرش از آن، چه در جزء و چه در کل، ما را با کارکرد قوانین مشخص، ثابت و خلل‌ناپذیر آن روبه‌رو می‌سازد. در پس اندیشه علمی نیوتون این گرایش مذهبی حاکم بود که زبان مطمئن و لغزش‌ناپذیر ریاضی از وجود خدا در مقام آفریننده دانا و توانا پرده برمی‌گیرد. چنین گفت زرتشت اما تصویری در برابر انسان غربی قرار داد که در آن، به جای اراده خداوند قوانین علم فیزیک عامل گرداننده چرخ هستی به نظر می‌رسند.

با آغاز قرن بیستم و پیدایش فیزیک نو، دانش تازه‌ای به دست آمد که از یک سو فرهنگ غرب را به امکانات شگفتی‌آوری در قلمرو صنعت مجهز ساخت و از سوی دیگر، تصویر متکی بر دنیای امن نیوتون را بر هم زد و انسان را از وجود سیاه‌چال مخوفی در وضعیت کیهانی‌اش آگاه ساخت. یافته‌های فیزیک نو نشان دادند که در دو لبه ریز و درشت طیف گسترده ماده، یعنی در دو محدوده 'ریزجسم' (microcosmic) ذرات اتمی و 'درشت‌پیکر' (macrocosmic) فضای بیرونی، قوانین نیوتون بی‌اعتبارند.^۴ یکی از بنیادگذاران این قلمرو از دانش ماکس پلانک، فیزیک‌دان آلمانی بود، که حاصل مشاهدات او منجر به ایجاد شاخه‌ای از این علم با نام 'فیزیک کوانتوم' شد. کشف بزرگ او این بود که حرکت نور در فضا جریانی است ناپیوسته و تکه‌تکه و هر تکه با در بر گرفتن 'مقداری' (quantum) از ذرات اتمی که واحد بنیادی ماده را پدید می‌آورند موجودیت پیدا می‌کند.^۵ فزون بر این، از آنجا که بنا بر یافته‌های ورنر هایزنبرگ فرایند اندازه‌گیری پدیده‌های ریزهست‌ها خود سبب تغییر وضعیت این پدیده‌ها می‌شود، موقعیت و شتاب ذرات اتمی را هرگز نمی‌توان با دقت اطمینان‌بخشی اندازه گرفت.^۶ این اصل که به 'اصل عدم یقین' (اصل

^۴Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, translated by Clancy Martin (New York: Barnes and Noble Classics, 2005), 9.

^۵Gloria K. Fiero, *The Human Tradition* (New York, London and Toronto: MacGraw-Hill, 1997), vol. 6, 3.

^۶Fiero, *The Human Tradition*, vol. 6, 3.

^۷Fiero, *The Human Tradition*, v ol. 6, 3.

عدم قطعیت،^۸ (principle of uncertainty) در علم فیزیک نو معروف است یکی از اساسی‌ترین نظراتی است که همراه 'تئوری نسبیت' اینشتین در شکل‌گیری نگاه فلسفی انسان غربی نقش داشته است. درست است که این یافته‌ها در کاربرد علمی خود فقط برای صاحب‌نظران علم فیزیک هسته‌ای درک‌پذیرند، اما به‌کار بستن زبانی چون 'تکه‌تکه' بودن حرکت نور یا 'اصل عدم یقین' از سوی معتبرترین حوزه دانش برای بیان واقعیت‌هایی که از ماده سخن می‌گویند، آن هم در جهانی که به گفته نیچه خدا از آن رخت بر بسته است، محل اعتنا خواهد بود.

اصل عدم یقین همزاد دیگری با خود داشت که نطفه آن در روانکاوای فروید بسته شده بود. هم‌زمان با علم فیزیک نو، یافته‌های فروید تصویری از ساختار روانی انسان به دست داد که از وجود سیاه‌چال مخوف دیگری، اما این بار در ژرفای روان آدمی، با نام 'روان ناهشیار' یا 'روح ناخودآگاه' حکایت می‌کرد. اگرچه محتوای روح ناخودآگاه چیزی جز امیال و غریزه‌های واپس‌زده انسان نیست، همین واپس‌زدگی است که به دید فروید این امیال را به نیروهای سرکش و متخاصمی بدل می‌سازد که زیر نفوذ گره عاطفی پیچیده‌ای با نام 'عقده ادیپ' پیوسته برای غلبه بر 'اصل واقعیت' در تلاش‌اند.^۹ بنابراین، روح ناخودآگاه را باید حوزه پراتهایی از حیات روانی انسان تصور کنیم که در آن غریزه‌های بیگانه با شعور آگاه و ناسازگار با مقتضیات اخلاقی هر فرصتی را دزدانه و به‌صورت گرگ‌هایی در لباس میش برای ارضا شدن به کار می‌گیرند و رفتار و گفتار منطقی و اخلاقی ما را به دنبال گرایش‌های پنهانی خود می‌کشانند. بر این اساس، منطق و اخلاق را نمی‌شود انگیزه‌های واقعی رفتار آدمی تلقی کرد، زیرا اینان خود بازیکه دست نیروهای برآمده از اقلیمی از روان به‌شمار می‌روند که از حیطه آزادی ذهن انسان بیرون است.

ریشه دیگر با انتشار شاخه زرین فراهم آمد که جستارهای گسترده جیمز جورج فریزر را در زمینه مردم‌شناسی شامل می‌شد. موضوع اصلی این کتاب، که در ۱۲ جلد به چاپ رسید، بررسی آداب و رسوم فرهنگ‌های ابتدایی و پیوندشان با دوران‌های پیشرفته‌تر تاریخ بود. فریزر به یافته‌های تکان‌دهنده‌ای دست یافت که مشروعیت مسیحیت را به مثابه دینی آسمانی به شدت به پرسش می‌گرفت. با خواندن این کتاب درمی‌یابیم که بسیاری از مفاهیم بنیادی مسیحیت، مانند مصلوب کردن مسیح در آدینه نیک و رستاخیز او در یکشنبه پاک در حقیقت تکرار مفاهیم و آئین‌های

فرهنگ‌های کشاورزی است که قرن‌ها پیش از زایش مسیح و پیدایش مسیحیت از بینش‌های 'جادویی' انسان آن زمان سرچشمه گرفته بودند. با این دانش محوری‌ترین ستون اعتقادی مسیحیت، ادعای تضمین رستگاری انسان، فرو می‌باشد، زیرا کلید رستگاری انسان مسیحی در رهایی او از گناه نخستین است و این امکانی است که مسیح با تحمل رنج و بازگرداندن گناه نخستین آدم به آسمان فراهم می‌سازد.

حاصل این آگاهی جهانی تهی از معنا و ناامن بود که پیوند خود را با سرچشمه حیات معنوی از دست داده و انسان را بدل به موجودی سرگردان کرده و در غربتی ازلی معلق ساخته است. در چنین شرایطی پیش از جنبش مدرنیسم تصویر حاکم بر ادبیات و هنر عمدتاً از تعریف ارسطو درباره انسان مایه می‌گرفت که او را 'حیوان اجتماعی' دانسته بود، اما چنانکه گئورگ لوکاچ توضیح می‌دهد "چشم‌انداز هستی‌شناسانه چیره بر تعریف نویسندگان مدرنیست از انسان درست برعکس این است. به دیده اینان، انسان در ذات خود موجودی است تنها و ناتاریخی که از ایجاد پیوند با دیگران به‌کلی عاجز است..."^{۱۰} لوکاچ برای توصیف این تصویر تازه، به جای ارسطو، از فلسفه مارتین هایدگر کمک می‌گیرد که انسان را موجودی 'پرتاب‌شده به درون هستی' می‌بیند و "معنای این گفته آن است که نه فقط انسان در بنیاد از ایجاد پیوند با اشیاء و افراد پیرامون خود ناتوان است، بل یافتن منشأ و هدفی برای هستی او نیز ممکن نیست."^{۱۱} بر این قرار می‌توان مدرنیسم را بیان‌کننده احساس دل‌تنگی انسان فراقزده‌ای دانست که موقعیت وجودی‌اش در دنیایی امن و برخوردار از بنیادی استوار فرو ریخته و به گفته تری ایگلتن،

هنوز از اینکه این چنین بی‌ادبانه از این دنیای امن بیرون رانده شده است دچار سرگیجه است. این خود یکی از دلایلی است که روشن می‌سازد چرا بخش عمده‌ای از مدرنیسم متکی بر فضایی تراژدیک است. مثلاً اگرچه در نمایشنامه‌های ساموئل بکت هیچ باوری به رهایی نیست، این آثار جهانی را نشان می‌دهند که گویی نیازی حیاتی به نجات دارد، جهانی

^۸Sigmund Freud, *Introductory Lectures on Psycho-Analysis* (New York & London: Norton & Company, 1966), 421-444.

^۹György Lukács, *The meaning of Contemporary realism*, Translated from German by John and Necke Mender (London: Merlin, 1963), 20.

که حاضر نیست از تحمل ناپذیری اشیاء نگاه بگیرد، هر چند می‌داند هیچ تسلائی از دنیای برین در دست نیست.¹¹

پرسشی که ناخودآگاه در این چارچوب پیش می‌آید این است که تکلیف انسان در این غربت ازلی و بی‌معنا چیست؟ گویاترین بیان این پرسش در تهوع ژان پل سارتر شکل گرفته است. شخصیت اصلی این داستان نویسنده جوانی با نام روکانتن است که تجربیات روزمره زندگی‌اش را به صورت یادداشت‌های روزانه دم‌به‌دم به ثبت می‌رساند. آنچه از این کوشش به دست می‌آید، حالت ویژه‌ای در پیوند با عناصر گوناگون هستی است که احساس استفرغ او را برمی‌انگیزد. رفته‌رفته درمی‌یابد که این احساس زاییده شناخت نوعی 'پوچی' (absurdity) است. یک روز که روی نیمکی در پارک عمومی نشسته و به درخت شاه‌بلوطی خیره شده است پی می‌برد که "پوچی مفهومی در سر یا پژواک یک آوا نیست، بل کیفیتی است بنیادی که همه اشیای پیرامون او را در بر گرفته است. منقار یا چنگال یک لاشخور، هیچ یک را تفاوتی بر دیگری نیست. بی‌آنکه به فرمول روشنی در این باره دست یافته باشم، می‌دانستم که راز هستی را دریافته‌ام، راز استفرغ و راز زندگی خودم را. در حقیقت هر آنچه از آن پس در حوزه شناخت من قرار می‌گیرد، به این پوچی بنیادی باز می‌گردد."¹² حاصل این آگاهی احساس نوعی درد 'متافیزیکی' است که اساس نگرش معروف به اگزیستانسیالیسم سارتر را پدید می‌آورد. پرسشی که روکانتن ناخودآگاه با آن روبه‌رو می‌شود این است که تکلیف او در برابر این هستی بی‌معنا و موقعیت پوچ چیست؟ پاسخ او که در چشم‌انداز گسترده‌تری پاسخ همه هنرمندان مدرنیست را در خود فشرده ساخته است. توسل به انواع هنر و برای روکانتن موسیقی جاز است.

اگر بخواهیم کوشش هنرمندان مدرنیست را در چند واژه کوتاه کنیم، بجاست از جمله‌ای که تی. اس.

الیوت دربارهٔ اولیس گفته است بهره گیریم. به دیدهٔ او، هدف جویس این است که "دنیای مدرن را برای هنر امکان‌پذیر سازد."¹³ این شیوهٔ برخورد با هستی نشانهٔ اعتراضی است که هنرمندان مدرنیست نسبت به برخی از عناصر پدیدآورندهٔ دنیای مدرن یا 'مدرنیته' در خود احساس می‌کنند. در اینجا است که تأکید بر تمایز میان مدرنیسم و مدرنیته معنا پیدا می‌کند. منظور از مدرنیته اشاره به دورانی است تاریخی که از قرن هفدهم میلادی آغاز می‌شود و با گسترش 'خردباوری' و 'تجربه‌خواهی' نگاه انسان غربی را برای حل مسایل و مشکلاتش از آسمان بر زمین متمرکز می‌سازد. مدرنیته با این ادعا پا به میدان می‌گذارد که راز خوشبختی جامعهٔ انسانی را دریافته است. در پرتو این فضای خوش‌بینانه بسیاری از وعده‌های مدرنیته با گسترش اندیشه و روش‌های علمی و پیامدهای انقلاب صنعتی ناشی از این گسترش تحقق می‌یابند. رفته‌رفته اما نشانه‌های دیگری نیز پدید می‌آیند که از نبود حساسیت‌های عاطفی و معنوی و بحران‌های حاصل از آنها حکایت دارند. در قلب این بحران‌ها رشد طبقهٔ متوسطی به چشم می‌خورد که به جای کوشش برای دست یافتن به نوعی ایده‌نولوژی تلطیف‌یافته، امکانات مادی مدرنیته را تا آخرین میزان ممکن برای برآوردن خواسته‌های رفاه‌جویانهٔ خود به‌کار می‌گیرد و بی‌اعتنا به خلأ عاطفی و معنوی فزایندهٔ آن، در جامعه‌ای نافرهیخته و با ابتذال حاکم بر آن آسوده است. مدرنیسم که خود یکی از ارکان مهم مدرنیته و وجدان بیدار آن به‌شمار می‌رود، واکنشی است انتقادی و قهرآمیز در برابر بی‌اعتنایی طبقهٔ بورژوا به این نیاز معنوی. به عبارت دیگر، مدرنیسم جزئی از مدرنیته است که از یک سو پیام آن را در نوسازی هنرها با مؤثرترین صورت ممکن به‌کار می‌بندد و از سوی دیگر بی‌اعتنایی آن را به اختگی ناشی از برخی عناصر جامعهٔ مدرن به باد انتقاد می‌گیرد. بر این قرار، مدرنیسم را می‌شود انتقاد جزء از کل دانست یا به گفتهٔ آرت برمن، "مدرنیسم پاره‌ای از مدرنیته است که توجه انتقادی‌اش را بر روی خودش متمرکز می‌سازد."¹⁴

قهر هنرمندان مدرنیست از مدرنیته یکی از مهم‌ترین عناصری است که در شکل‌بندی ویژگی‌های زیبایی‌شناسانهٔ آثارشان مؤثر می‌افتد. در این چارچوب، هنر ابزاری برای سرگرمی نیست، بلکه مذهب تازه‌ای است که می‌کوشد با آفریدن نوعی نظم و معنا و ارضای حس جاودانگی انسان درد متافیزیکی ناشی از موقعیت ناامن و تصادفی او را در این جهان آشفته و بی‌پناه التیام بخشد. تلقی هنر به مثابه مذهب انگیزهٔ آن می‌شود که هنرمندان مدرنیست هم کار خود را تا حد

¹⁰Lukács, *The meaning of Contemporary realism*, 20-21.

¹¹Terry Eagleton, *After Theory* (New York: Basic Books, 2003), 57.

¹²Jean Paul Sartre, *Nausea*, translated by Liyod Alexander (New York: New Directions, 1969), 129.

¹³Quoted by Malcom Bradbury and James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism," *Modernism: A guide to European Literature, 1890 - 1930* (London: Penguin Books, 1991), 50.

¹⁴Quoted by Malcom Bradbury and James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism," 7.

تقدس جدی بگیرند و هم همه نیروی خلاق خویش را در بالا بردن کیفیت آثار هنری تا آخرین میزان به کار بندند. باید دانست که در این گستره نوآوری به تنهایی معیار آفریدن هنر ناب نیست. این آرمان زمانی تحقق می‌پذیرد که نوآوری ابزاری برای به چنگ انداختن بالاترین کیفیت‌های هنری قرار بگیرد و با تکیه بر این اصل است که فتح پاره‌ای از بلندترین قله‌های هنری به دست هنرمندان مدرنیست امکان‌پذیر شد.

میدان نمایش قهر و اعتراض هنرمندان مدرنیست فقط به دامنه موضوعی آثارشان محدود نمی‌شود. بسیاری از ویژگی‌های ساختاری این آثار نیز از درون همین بذر میرویند. کاوش درباره همه این ویژگی‌ها از حوصله این بحث بیرون است. در این جا فقط یکی از آنها را برمی‌رسیم که ما را به کندوکاو پیرامون غزل‌های حافظ نزدیک می‌سازد.

از آنجا که یکی از زمینه‌های نوآوری در مدرنیسم به‌کار بستن شگردهای قهرآمیز است، هنرمندان مدرنیست می‌کوشند با بالا بردن کیفیت آثارشان تا آخرین میزان ممکن راه‌های ایجاد پیوند با مخاطب را از دسترس او بیرون نگه دارند. یکی از شگردهایی که این فرصت را ممکن می‌سازد تهی نگه‌داشتن اثر از همه پیوندهای منطقی و سر راستی است که فهم آن را برای خواننده معمولی آسان می‌کند. از منظری می‌شود گفت مهمترین ویژگی ادبیات سنتی، چه شعر و چه نثر، بیگانگی چیره بر حیطه موضوعی اثر و صورت منسجم و پیوسته ناشی از آن است که به شاعر و نویسنده اجازه می‌دهد احساس وحدت را به آسانی در خواننده برانگیزد. نخستین بنایی که با 'زلزله' ناشی از نوآوری در ادبیات گذشته فرو می‌ریزد، پیوستگی موضوعی و انسجام ساختاری برخاسته از آن است. در نبود وحدت موضوعی نمایی پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد که با حساسیت‌های هنری و عادت‌های زیبایی‌شناسانه او ناهم‌ساز است. در اینجاست که راه‌های ایجاد ارتباط بر خواننده معمولی بسته می‌شوند.

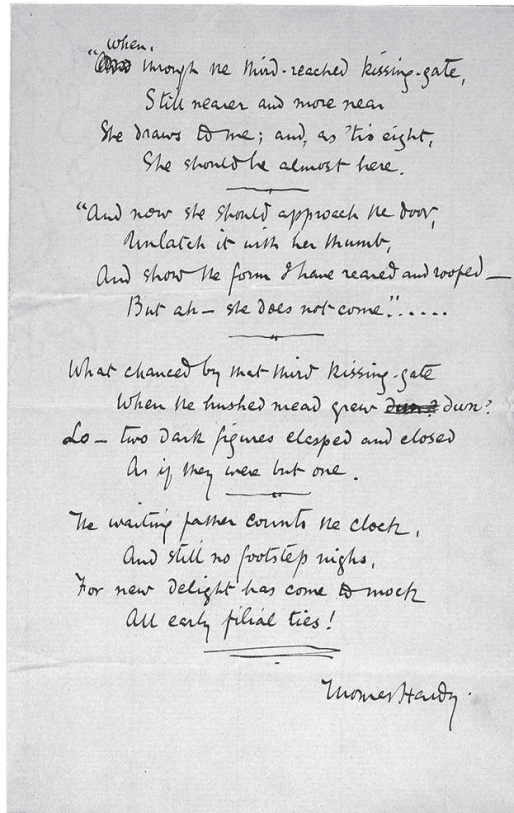
یکی از نمونه‌های برجسته این گسست‌نمایی، که در عین حال ما را با نمودی از اوج مدرنیسم در بلندترین قله‌های آن روبه‌رو می‌سازد، شعر سرزمین هرز تی. اس. ایوت است. اگرچه رویدادهای این شعر در شهر لندن و در معنایی نمادین در کل فرهنگ غرب پیش می‌آیند، اما از عنوان شعر می‌توان دریافت که با ورود به آن به برهوتی پا می‌گذاریم که سرچشمه حیات معنوی در آن خشکیده و در نبود نیروی زندگی‌آفرین، ساکنان آن به موجوداتی مسخ‌شده، سایه‌هایی متحرک و شیخ‌هایی معلق در فضایی ناامن و هراسناک تبدیل شده‌اند.

با آنکه سرزمین هرز در ذات خود اثری روایی است، بر خلاف شعرهای روایی گذشته، در این شعر به جای روایتی بزرگ و فراگیر با روایت‌هایی کوچک، موضعی و گذرا سروکار داریم که مسیر روایی سفر را پیوسته می‌گسلند و ذهن خواننده را بی‌آنکه بتواند ماجرابی را به ماجرای دیگر پیوند منطقی دهد یا فرصت باید به ماجرای ویژه‌ای موقعیتی محوری بخشد، از داستانی به داستان دیگر و همگام با آن از زمانی به زمان دیگر و از فضایی با فضای دیگر منتقل می‌سازند. هم‌ساز با این گوناگونی، روایت‌گر نیز مقام سنتی چهره‌ای 'همه‌چیزدان' و 'همه‌جاحاضر' در داستان را از دست می‌دهد و با صداهای گوناگون آشکار می‌شود؛ در روایتی در قالب اول شخص و در روایت دیگری به صورت سوم شخص، گاهی به صورت 'من' و گاهی به صورت 'ما'، در جایی با هویت زن و در جای دیگر با هویت مرد، زمانی با چهره‌ای واقعی و زمانی دیگر ناشناس. فقط در بخش سوم شعر است که صداهایی گوناگون در قالب چهره اسطوره‌ای واحدی با نام تیریسزاس با هم می‌آمیزند.

سرزمین هرز دارای پنج بخش و هر بخش، جز بخش چهارم که کوتاه‌ترین جزء آن است، از چند بند تشکیل شده‌است. اما رویه شعر چنان است که انگار میان بخش‌ها و در هر بخش میان بندها و در هر بند میان روایت‌ها و در هر روایت میان برخی از صداها هیچ نشانی حاکی از پیوستگی به چشم نمی‌خورد و انگار از هر گونه امکانی که دامنه بریدگی‌ها را وسعت دهد استفاده شده است. بیان ابیاتی به زبان‌های غیر انگلیسی چون فرانسه و آلمانی با آنکه بُعد زیبایی‌شناسانه شعر را غنا می‌بخشند، احساس بیگانگی و سرگشتگی خواننده را در این فضای آشفته تقویت می‌کنند. خواننده‌ای که با شیوه‌های سنتی شعر پیوندی جدایی‌ناپذیر دارد خود را در برابر جریان با خصوصیات هذیان و بافتی تکه‌تکه و سرگیجه‌آور می‌بیند که دست‌یافتن بر تصویر سازمان‌یافته‌ای از آن برایش ناممکن است. این ویژگی در صورتی تحقق می‌یابد که خواننده بداند لازم است راه ایجاد پیوند را نه در تحلیل منطقی رویدادها، که در تأثیر عاطفی برجامانده از مجموعه روایت‌ها جست‌وجو کند. این تأثیر حاصل نوساناتی است که میان پیش‌آمدهایی چون تکرار مضمون‌های همانند، هم‌جواری مفاهیم متضاد، تقابل اشارت‌های ناهم‌ساز و غیره صورت

¹⁵I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (San Diego, New York & London: Routledge & Kegan Paul, 1925), 293.

می‌گیرد. به گفته‌ی آی. ای. ریچاردز، "اگر بنا بر این باشد که برجسته‌ترین ویژگی شعر الیوت را در دو واژه فشرده کنیم، می‌شود با عبارت 'موسیقی مفاهیم' به این هدف رسید. این مفاهیم از همه نوع‌اند، عینی و ذهنی و کلی و اختصاصی و مانند عبارت‌های موسیقی بدین منظور سازمان نمی‌یابند که چیزی را بیان کنند، بلکه می‌باید تأثیرشان را در تمامیت یکپارچه‌ای دید که حاصل آمیختن احساس و شیوهٔ برخوردی خاص است و موجب گونه‌ای آزادی خاص اراده می‌شود."^{۱۵} اینک برای آنکه نمونه‌ای از این گسست‌نمایی را به دست دهیم، نگاهی گذرا به ابیات آغازین شعر سرزمین هرز می‌اندازیم. شعر با اشاره‌ای به ماه آوریل آغاز می‌شود که "بی‌رحم‌ترین ماه‌هاست" زیرا "یاس‌ها را از دل خاک مرده می‌رویند، خاطره و آرزو را درهم می‌آمیزد و ریشه‌های بی‌جان را با باران بهاری به جنبش می‌آورد."^{۱۶}



دست‌نوشتهٔ تی. اس. الیوت، صفحهٔ اول سرزمین هرز، کتابخانه کنگره.

سپس اشاره‌ای به زمستان می‌شود و به دنبال آن، ذهن خواننده به خاطره‌ای کشیده می‌شود که در تابستان در مونیخ پیش آمده است. از روایان می‌شنویم که در گردشگاهی در این شهر قهوه خورده‌اند و ساعتی با هم گپ زده‌اند. در این لحظه، بار دیگر مسیر روایت بریده می‌شود و صدایی که مشخص نیست متعلق به کیست و چه کسی را خطاب قرار داده است به آلمانی می‌گوید: "من روس نیستم، اهل لیتوانی هستم، یک آلمانی واقعی."^{۱۷} صدا در زمینه ناپدید می‌شود و راوی، که خود را ماری می‌خواند، خاطره‌های را از دوران کودکی‌اش در کنار پسر عموی خود، دوک اعظم، به یاد می‌آورد که روزی او را با خود بر سورتمه‌ای نشانند و هراستاک از سرایشی به زیر آمدند. این روایت نیز با صدای ناشناس دیگری بریده می‌شود و می‌شنویم که: "در کوهستان انسان احساس آزادی می‌کند، من شب تا دیروقت کتاب می‌خوانم و زمستان به جنوب می‌روم."^{۱۸} ابیات بالا روشن می‌سازند که منظور از ناپیوستگی موضوعی و پرسش‌های ناگهانی از روایتی به روایت دیگر در این شعر چیست و چگونه در نخستین نگاه بافت تکه‌تکه و ازهم‌گسیخته‌ای پیش روی ما قرار می‌گیرد که انگار از هرگونه هدف و معنایی خالی است. با این همه، چنانچه در اجرای شعر دقیق شویم و اشاره‌های زیرمتنی هر بیت و گاه هر واژه را

¹⁵T. S. Eliot, *The Waste Land in the Northern Anthology of Poetry* (Third Edition; New York & London: W. W. Norton, 1983), 1000.

¹⁷Eliot, *The Waste Land*, 1001.

¹⁸Eliot, *The Waste Land*, 1001.

در یابیم، پی می‌بریم که با هر پرش به ظاهر نامربوط چشم‌انداز تازه‌ای گشوده می‌شود که شکاف میان روایت‌ها را پر می‌کند. بسیاری از این چشم‌اندازها در پیوند با آنچه در بخش‌های دیگر شعر می‌آیند فهم پذیرند. با آنکه هدف ما بررسی سرزمین هرز نیست، ناگزیر به چند نمونه اکتفا می‌کنیم.

می‌بینیم که شعر با اشاره‌ای به فصل بهار آغاز می‌شود که فصلی است بی‌رحم، زیرا مردم سرزمین هرز را از خواب زمستانی بیدار می‌کند و آنها را بار دیگر از موقعیت نازای زندگی آگاه می‌سازد. نشان این نازایی بی‌درنگ در خاطره مونیخ آشکار می‌شود، زیرا درمی‌یابیم معنای زندگی به خوردن قهوه و دمی گپ زدن فرو کاسته شده است. در عین حال، اشاره به ماه آوریل و جزئیات ابیات به‌گونه‌ای است که چشم‌انداز دیگری از این ماه را به ذهن می‌آورد. این چشم‌انداز یادآور تصویر آغازین افسانه‌های کانتربری اثر جفری چاوسر نویسنده و شاعر انگلیسی اواخر قرون وسطاست. برخلاف تصویر آوریل در سرزمین هرز که رویش کم‌رمقی از حیات نباتی را، آنهم در برابر بی‌میلی ساکنان آن سرزمین به بار می‌آورد، در اثر چاوسر با نمودی از این ماه روبه‌رو می‌شویم که همه نیروهای حیات‌بخش خود را برای آغاز دوره تازه‌ای از زندگی فرا خوانده است. بارزترین نشانه تجدید حیات در انسان‌ها گرایش است که برای رفتن به زیارتگاه در وجودشان شعله‌ور می‌شود. این عنصر معنادهنده در زندگی زائران کانتربری مهم‌ترین عاملی است که اینان را از ساکنان سرزمین هرز متمایز می‌سازد. یگانگی انسان و طبیعت، زندگی هدفمند و پر محتوای آدم‌ها، احساس تعلق در دنیایی امن و حیات‌بخش و هیجان ناشی از رفتن به مکانی مقدس فضایی در اثر چاوسر پدید می‌آورند که در برابر آن رفتاری چون خوردن قهوه و ساعتی گپ زدن در زندگی ساکنان سرزمین هرز واقعیتی بی‌معنا و دور از ارزش‌های معنوی و نشاط حاصل از این ارزش‌ها جلوه می‌کند. اشاره مرد یا زن آلمانی به هویت خود احساسی حاکی از بیگانگی و سرگشتگی و همخوان با وضعیت ساکنان این سرزمین برمی‌انگیزد.

اشاره دیگر به خاطره‌ای از دنیای کودکی است. شیوه طرح این خاطره و تکیه آن بر نام انجیلی 'ماری' چنان است که موضوع گناه نخستین و سقوط انسان را به نمایش می‌گذارد. قلب این خاطره ماجرای تجاوزی جنسی است که چند بار در شعر تکرار می‌شود و یاد این ماجرا را در ذهن زنده می‌سازد. در پایان بند اول

شعر به چهره‌ای برمی‌خوریم که ظاهراً دچار بیماری اعصاب است و به این سبب شب از شدت بی‌خوابی تا دیروقت کتاب می‌خواند، زمستان به جنوب می‌رود و چنین می‌پندارد که فقط در کوهستان احساس آزادی خواهد کرد. آنچه گفته شد حق مطلب را درباره بند اول ادا نمی‌کند، اما همین اندازه کافی است نشان دهد چگونه پرسش‌های موضوعی در مدرنیسم ادبی، در عین حالی که ساحت منطقی ذهن را آشفتگی می‌سازند، دریچه‌ای به فضای دیگری باز می‌کنند که در آن نیروهای ذهن خواننده در پیوند با نمای تازه‌ای از شعر سازمان می‌گیرد. الیوت خود تصویر روشنی از تکه‌تکه بودن صورت شعر را با طنز ویژه‌ای در خود شعر آورده است:

در توانم هست که هیچ را به هیچ پیوند زدم
پاره‌ناخن‌های شکسته دستانی چرکین^{۱۹}

یکی دیگر از ویژگی‌های مدرنیسم چندلایه‌ای شدن اثر هنری و در ادبیات چندخوانشی شدن شعر یا قصه است. منظور از این کیفیت ساختاری در هنر است که هم‌زمان دریافت چند نمای متفاوت را از یک اثر هنری یا ادبی ممکن می‌سازد، در این حالت مخاطب به دنبال نظم زیبایی‌شناسانه اثر بر سر چندراهی قرار می‌گیرد. ریشه این کیفیت را می‌توان در یافته‌های فروید در زمینه شگرهای رویا جست‌وجو کرد. یکی از این شگرها دربرگیرنده فرایندی معروف به 'تراکم' (condensation) است که بنا بر روانکاوی فروید هنگام خواب دیدن در عرصه ناخودآگاه ذهن به کار بسته می‌شود و در آفرینش متن چند لایه ادبی نیز سهمی سترگ دارد. این فرایند زمانی صورت می‌گیرد که چند عنصر متمایز از یکدیگر به منظور ساختن چهره واحدی در هم فشرده می‌شوند. از این روست که وقتی شخصی را در خواب می‌بینیم، عموماً با تصویر ساده و خالصی از او روبه‌رو نمی‌شویم و حضور فرد یا افراد دیگری را در پس چهره او احساس می‌کنیم که اگر چه در سایه ابهام قرار دارند، اما گاهی می‌توانیم چهره‌های درهم‌آمیخته را تا اندازه‌ای بازشناسیم. یکی از آثاری که امکان چندخوانشی را فراهم می‌سازد، قصر کافکا است. این داستان تبلور ممتازی از مدرنیسم در قالب اکسپرسیونیسم ادبی و سرگذشت انسان بی‌ریشه‌ای با نام ک. است که گویی برای نشان دادن موقعیت وجودی خود به صورت موجودی 'پرتاب شده به درون هستی' به دهکده بی‌نام‌نشان‌ی پا می‌گذارد و

¹⁹ Eliot, *The Waste Land*, 1008.

ادعا می‌کند که از سوی قصر مشرف بر آن دهکده برای مسأحه آن دیار دعوت شده است. ساکنان دهکده که با شنیدن این خبر احساس خطر می‌کنند به انکار ادعای او بر می‌خیزند. اصرار ک. برای اثبات ادعای خود او را درگیر مسأله پیچیده‌ای در طول داستان می‌کند که اگر چه در آغاز با نشانه‌های نویدبخش و امیدوارکننده‌ای همراه‌اند، ورود او را به قصر امکان‌پذیر نمی‌سازند و سرانجام با تلخ‌ترین صورت به نومی‌دی منتهی می‌شوند.

نمایش نمادینی از درخواست خدای ابراهیم تلقی کرد که از او می‌خواهد فرزند خود اسحاق را قربانی کند.^{۲۳} نشانه‌ها حکایت از آن دارند که کافکا هنگام نوشتن قصر سرگرم خواندن داستان ابراهیم و اسحاق در تورات و بازگفت فلسفی آن در ترس و لرز، اثر کیرکه‌گارد، بوده است. بنابراین، تحلیل معنای داستان ابراهیم در تورات این است که مذهب و اخلاق را نباید الزاماً دو مقوله سازگار با هم تلقی کرد.

در قصر به جلوه گویایی از چشم‌انداز هستی‌شناسانهٔ چیره بر پیش مدرنیسم بر می‌خوریم که عمق انزوای حاکم بر موقعیت وجودی انسان مدرن را نمایان می‌سازد و او را به صورت موجودی معلق در یک غربت ازلی به تصویر می‌کشد. ساختار نمادین و کیفیت درهم‌تافتهٔ رویدادها در این داستان به گونه‌ای است که از هر زاویه‌ای و در پرتو هر موضوع متفاوتی معنایی دیگر می‌یابد. برخی از تحلیل‌گران کوشش‌های ک. برای ورود به قصر و ایجاد ارتباط با مأموران آن را جلوهٔ نمادینی از تلاش انسان مدرن برای نزدیک‌شدن به خدا و رسیدن به رستگاری می‌دانند. مثلاً به نظر توماس مان، رابطهٔ ک. با قصر و کوشش‌های او برای راه یافتن به درون آن نشان‌دهندهٔ وضعیت انسانی است که برای نزدیکی‌شدن به خدا و جاگرفتن در سایهٔ فیض او تلاش می‌کند.^{۲۴} از منظر آلبر کامو، داستان قصر نشانی از سرنوشت دردناک انسانی است که بیهوده می‌کوشد در دنیایی به سایهٔ فیض خدا راه یابد که به گفتهٔ نیچه خدا از آن رخت بر بسته و جز سکوت چیزی به جای نگذاشته است.^{۲۵} خوانش دیگری که بر برداشت خوانندگان از این داستان پیچیده تأثیر گسترده‌ای بر جا گذاشته است تفسیر ماکس برود، دوست نزدیک و وصی ادبی کافکا است.^{۲۶} از دیدگاه او، درخواست غیر اخلاقی سورتینی، مأمور بلندپایهٔ قصر، از آملیا برای هم‌خواه شدن با او را باید

گروهی دیگر از منتقدان علت نرسیدن ک. به رستگاری را نه در قصر و مأموران آن، که در خود او جست‌وجو می‌کنند. آنچه چرخ روایت را به حرکت درمی‌آورد ادعای ک. است که می‌گوید از سوی قصر برای مسأحه دعوت شده‌است، اما آیا برآستی چنین دعوتی صورت پذیرفته است؟ خوانش دیگری از داستان قصر وجود دارد که نشان می‌دهد^{۲۷} ادعای ک. از هیچ‌گونه مشروعیتی برخوردار نیست، زیرا هرگز قصر او را برای مسأحه فرا نخوانده است. . . این نگاه دقیق زاویهٔ دید خواننده را برای تفسیر داستان قصر دگرگون می‌سازد.^{۲۸}

با تحلیل روانکاوانهٔ چارلز نایدر نمای دیگری از قصر پیش روی ما قرار می‌گیرد. اساس این بینش که کل نظام فکری فروید بر آن متکی است 'عقدۀ اودیپ' است. این عقدۀ بنا بر دیدگاه روانکاوانهٔ فروید با گرایش جنسی پسر نسبت به مادر و دختر نسبت به پدر و از آغاز دوران کودکی شکل می‌گیرد. اینک اگر اشاره‌های جنسی سرریخته در قصر را بررسی کنیم، نمایی از گرایش‌های عقدۀ اودیپ پیش روی ما قرار می‌گیرند. چنان که نایدر توضیح می‌دهد، "قصر مانند دهکده، شهر، دژ و قلعه نماد زن و مادر است، همچنان که کنت چون امپراطور، پادشاه و رئیس جمهور رمزی برای پدر شمرده می‌شود. . ."^{۲۹} بر این اساس، تلاش ک. برای رسیدن به قصر را می‌باید نشان‌دهندهٔ سرگذشت انسانی دانست که گرایش‌های جنسی او از آغاز کودکی‌اش ناخودآگاه به تصویر مادر گره خورده و

است که از پاره‌ای از شاهکارهای ادبی جهان محروم بودیم.

²³Frederick A. Olafson, "Kafka and The Primacy of the Ethical," in *Twentieth Century Interpretations of The Castle*, 83-97.

²⁴Walter Sokel, "K. as Imposer: His Quest for Meaning," in *Twentieth Century Interpretations of The Castle*, 32-35.

²⁵Charles Neider, "The Castle: A Psychological Interpretation," in *Twentieth Century Interpretations of The Castle*, 42.

²⁰Erwin R. Steinberg, "K. of the Castle: Ostensible Land surveyor," in *Twentieth Century Interpretations of The Castle* (Englewood Cliffs: Prentive, 1969), 30.

²¹Albert Camus, "Hope and the Absurd in the Work of Franz Kafka," in *The Myth of Sisyphus*, translated from French by Justin O'Brien (New York: Vintage International, 1991), 124-138.

²²در نامه‌ای که کافکا به ماکس برود می‌نویسد از او می‌خواهد که همهٔ نوشته‌هایش را، بی‌آنکه فرصت چاپ پیدا کند، بسوزاند. برود به دلایلی که بر همه روشن است به وصیت کافکا عمل نمی‌کند و بی‌درنگ پس از درگذشت او به چاپ آن‌ها می‌پردازد. در غیر این صورت آشکار

اینک فرصتی دست داده است که برای ارضای این میل نامشروع خود را به آغوش او برساند. اما مردم دهکده که در این چارچوب نماد روشنی از وجدان یا اخلاقیات جامعه‌اند، همین که از نیت ک. آگاه می‌شوند با همه نیرو می‌کوشند وقوع این 'زنای با محارم' را ناممکن سازند. گویاترین پیش‌آمدی که در این چارچوب رخ می‌دهد رفتار ک. در برخورد با کالسکه مأمور بلندپایه قصر است.²⁶ نایدر نشان می‌دهد که چگونه ک. با راه یافتن به درون و توضیح آنچه در آنجا بر او می‌گذرد به راستی جزئیات تجربه‌ای جنسی را به زبان رمز به تصویر می‌کشد.

قابلیت تفسیرپذیری داستان قصر به آنچه گفته شد منحصر نمی‌شود، اما همین اندازه کافی است که نشان دهد گرایش به نوپردازی هنرمندان مدرنیست را به چه عرصه‌هایی از زیبایی‌شناسی کشانده است. این امر ما را به بحث پیرامون حافظ نزدیک می‌سازد.

از میان ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه‌ای که مدرنیسم را از هنر سنتی جدا می‌سازد دو نمونه را در این نوشته بررسی‌دیم. یکی از این دو عدم انسجام موضوعی است که گستره صوری اثر ادبی را به پهنه‌ای گسترده و به هم خورده تبدیل می‌کند. ویژگی دیگر رشد بافتی است فشرده و چندلایه که به‌رغم صورت تکه‌تکه آن ذهن خواننده را در آن واحد در قلمروهای گوناگونی از مفاهیم سازمان می‌بخشد. قرن‌ها پیش از آنکه هنرمندان اروپا ویژگی‌های یادشده را ابزار نوسازی هنر مدرن بدانند، حافظ بسیاری از غزل‌های ناب خود را بر پایه این ویژگی‌ها بنا نهاده بود. این ویژگی‌ها از نگاهی به زبان برمی‌خاست که به طرز شگفتی‌آوری با یافته‌های متکی بر تازه‌ترین دگرگونی‌های زبان‌شناسی امروز هم‌خوانی دارد. از این‌رو او را در جایگاهی می‌نشانند که می‌توان از او در مقام شاعری 'مدرن' به‌معنای امروزی واژه یاد کرد. کلاً دانش زبان‌شناسی امروز اروپا حاصل یافته‌هایی است که از دو تحول بزرگ در این زمینه سرچشمه گرفته‌اند. نخست تحولی است که به دست زبان‌شناس سوئسی، فردینان دو سوسور، در اواخر دهه دوم قرن بیستم و پس از درگذشت او صورت می‌گیرد و اساس 'ساختارگرایی' (structuralism) را در زبان‌شناسی پی می‌ریزد.

این تحول دامنه گسترده‌ای دارد که مفاهیم سنتی زبان‌شناسی را در بسیاری از زمینه‌ها دگرگون ساخته است. آنچه در اینجا مطرح است اما شیوه برخورد سوسور با مقوله فضا در زبان است. زبان به دیده او مجموعه‌ای از نشانه‌های کلامی است که هر یک از دو رویه آوا و فکر موجودیت می‌یابد. او بحث خود را

با تأکید سنگینی بر 'دل‌به‌خواه‌بودن' (arbitrariness) پیوستگی میان آوا و فکر آغاز می‌کند و هم‌زمان بر این باور است که پیوند گسست‌ناپذیری همواره این دو رویه را به هم چسبیده نگه می‌دارد. "همان‌گونه که نمی‌توان قیچی را برداشت و یک رویه کاغذ را بدون رویه دیگر برید، در زبان ممکن نیست آوا را از فکر یا فکر را از آوا جدا ساخت."²⁷ این امر به‌رغم اتفاقی بودن پیوند میان فکر و آوا یا 'دال' (signifier) و 'مدلول' (signified) در هر واژه زمینه استواری فراهم می‌سازد که در آن زبان، یعنی گفت و شنود میان افراد، جریان می‌یابد.

تحول دیگری که در واکنش به پاره‌ای از یافته‌های سوسور سر بر کشید حاصل دیدگاه‌های ژاک دریدا است. از منظر او، زبان برخلاف گفته سوسور، فاقد زمینه استواری است که در آن زنجیره‌های واژگانی جریان یابند و ما را به معنای روشن و قاطعی از نشانه‌های کلامی برسانند. دریدا بینش خود را که به 'ساختارشکنی' (deconstruction) معروف است و با اتکا بر 'تقابل‌های دوگانی' (binary opposites) تحقق می‌یابد با تحلیلی از نشانه‌شناسی سوسور آغاز می‌کند.

چنان که اشاره شد، زبان به دیده سوسور مجموعه‌ای از نشانه‌های کلامی است که هر نشانه از دو رویه یک تصویر آوایی با نام 'دال' و یک مفهوم معنایی یا 'مدلول' پدید می‌آید. سه نشانه /س/، /-/، /گ/ را در نظر بگیرید که به آوایی شکل می‌بخشند که مدلول 'سگ' را در ذهن هر فارسی‌زبان القا می‌کند. رابطه میان دال و مدلول در اینجا تصادفی است، زیرا به دلخواه در گذشته به هم پیوند خورده‌اند و از این رو هیچ دلیل ذاتی در دست نیست که چرا واژه‌ای با این سه آوا باید معنای 'سگ' را در ذهن القا کند. رابطه میان کل نشانه و آنچه بدان اشاره می‌کند، یعنی حیوانی با ویژگی‌هایی که می‌شناسیم، هم رابطه‌ای اتفاقی است. هر نشانه‌ای در نظام واژگانی فقط با اتکا بر تفاوت‌هایی که با سایر نشانه‌ها دارد تعریف‌پذیر است و نه با ویژگی‌ای ذاتی. 'سگ' به اعتبار کیفیتی در خود دارای این معنا نیست، بل از این بابت این معنا را القا می‌کند که با واژه 'رگ' متفاوت است، همان‌گونه که 'بس' با 'خس' متفاوت است.²⁸ بنا به نشانه‌شناسی سوسور، هر نشانه‌ای در

²⁶Neider, "The Castle," 44-45.

²⁷Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Translated and Annotated by Roy Harris (Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, 2004), 111.

²⁸Terry Eagleton, *Literary Theory*, (Minnesota: Wiley-Blackwell, 1996), 84.

هر زبانی فقط به واسطه تفاوت‌هایش با سایر نشانه‌ها هویت می‌یابد. از این رو سوسور می‌گوید: "... در خود زبان فقط تفاوت‌ها مطرح‌اند. مهم‌تر آنکه اگر چه هر تفاوتی به صورت کلی بر شباهت‌هایی استوار است که در قیاس با آنها خود را نشان می‌دهد، در زبان فقط تفاوت‌ها وجود دارند، بی‌آنکه شباهتی باشد. برای هر نشانه از مفهوم یا آوای همراه آن مهم این است که چه نشانه‌های دیگری آن را در بر گرفته‌اند."²⁹

نقد دریدا بر نشانه‌شناسی سوسور از اینجا آغاز می‌شود که او به‌رغم تأکید بر تفاوت‌های زبانی، زمینه رسیدن به معنا در زبان را فراهم می‌بیند، در حالی که اگر بپذیریم زبان با تکیه بر تفاوت‌های میان نشانه‌های کلامی تبلور می‌یابد، این نشانه‌ها دست یافتن بر معنا را پیوسته به تأخیر می‌اندازند، زیرا چنانکه دیدیم، هویت هر نشانه به نشانه دیگری وابسته است. این فرایند پایان‌ناپذیر رسیدن به معنا را برای همیشه ناممکن می‌سازد. با این داده است که ساختارشکنی دریدا به میدان می‌آید و دوران تازه‌ای با نام 'پساساختارگرایی' (post-structuralism) را به دنبال می‌آورد. هدف ساختارشکنی 'رسوا کردن' متن با خالی کردن آن از 'مرکز معنایی' و نشان دادن لحظه‌هایی است که کار به بن بست کشیده می‌شود.³⁰

از آنجا که زبان در این چارچوب میدان تجلی پراکندگی‌ها و بی‌ثباتی‌های معنایی است، جنبه‌هایی از آن محل توجه قرار می‌گیرد که با ابهام و ایهام و ناسازه‌های کلامی و ویژگی‌های چندلایه‌ای و چندپهلویی زنجیره‌های واژگانی را آشکار سازند. در اینجا است که به حافظ و شیوه برخورد او با زبان باز می‌گردیم. یکی از ویژگی‌های برجسته غزل‌های حافظ اتکا بر قابلیت‌هایی از زبان است که با ایهام ما را بر سر دو یا چند راهی دنبال کردن معنا قرار می‌دهند و از این رهگذر دریافت معنا را به تأخیر می‌اندازند. باید افزود ایهام شگردی است ادبی که در آثار شاعران پیش از حافظ، به‌ویژه سعدی، نیز کاربرد گسترده‌ای داشته است، اما حافظ در غزل‌هایش از شگردهای ادبی پا فراتر می‌گذارد و انگار ویژگی‌های زبانی را به صورت معیاری برای تعریف زبان به کار می‌گیرد. استفاده نظریه‌گیر قابلیت‌هایی از این دست در غزل‌ها، چه در سطح واژه‌ها و چه در بیت یا

در کل غزل نشان از آگاهی حافظ از چهره غالب زبان دارد که در پرتو تحولات زبان‌شناسی امروز نمایان شده است. برای آنکه اهمیت این موضوع را دریابیم لازم است شیوه‌های سنتی خوانش غزل‌ها را سازیم. کوشش این شیوه‌ها بر آن است که از میان دو لایه معنایی برخی از نمادها فقط یکی را از راه حذف دیگری برگزینند. در حالی که باید دانست بر سر دو یا چندراهی قرار گرفتن بخش مهم و جدایی‌ناپذیری از تجربه زیبایی‌شناختی غزل‌های حافظ است.

اینک برای آنکه نشان دهیم چگونه می‌توان ساختارشکنی دریدا را در برخورد با پیچیدگی‌های زبانی غزل‌های حافظ به کار بست، بجاست نمونه‌ای بیاوریم. یکی از جاهایی که با دنبال کردن معنا بر سر دو راهی قرار می‌گیریم بیت زیر است:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد
دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند³¹

در این جا با موقعیتی روبرویم که دریدا از آن با 'تقابل‌های دوگانی' یاد می‌کند. بنا بر توضیحات او، در فرهنگ‌های غربی سنت بر این است که در هر یک از تقابل‌های دوگانی یکی چونان کانون معنا مرکزیت یابد. مثلاً در فرهنگ‌های مسیحی، مسیح یا نمادهای وابسته به او مرکز معناست. از منظر دریدا، مشکل مرکزیت بخشیدن به مفهومی خاص چون مسیح این است که همه مفاهیم متضاد با آن به حاشیه رانده می‌شود.

چنین است که در جامعه مسیحی پیروان سایر مذاهب در قالب بیگانه و در شرایط حاد و بحرانی به صورت 'دشمن' کنار زده می‌شوند. کار ساختارشکنی در خوانش‌های ادبی درهم‌شکستن مرکز معنایی در تقابل‌های دوگانی است که خود مفاهیم ناسازگار با مرکز و رانده‌شده به حاشیه را با بار معنایی تازه‌ای به میدان می‌کشد. در اینجا در برابر تقابل دوگانی 'دیو' با 'قوم قرآن‌خوان' قرار داریم.

از آنجا که منظور از این بحث بررسی شیوه ساختارشکنی است، ایرادی نیست که یکی از اصول مهم نقد علمی را زیر پا بگذاریم و به کندوکاو این بیت بی‌توجه به ارتباط آن با کل غزل بپردازیم. اگر از دیدگاه جامعه‌سنجی به این تصویر بنگریم، 'قوم قرآن‌خوان' را مانند 'مسیح' در اشاره بالا مرکز معنایی می‌بینیم که با سنگ‌گرفتن در پشت قرآن موجود پلشت و ناپاکی چون دیو را از خود دور می‌سازند. با ساختارشکنی این تقابل اما قوم قرآن‌خوان در معنایی

²⁹De Saussure, *Course in General Linguistics*, 118.

³⁰Eagleton, *Literary Theory*, 116.

³¹تمام اشعار حافظ در این نوشته بر اساس این نسخه است: دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی قدس سره العزیز، به اهتمام محمد فروینی و دکتر قاسم غنی (تهران: بنیاد مطالعات ایران، ۱۳۴۶).

آشکار می‌شوند که به گفته دیگری از حافظ قرآن را دام تزویر ساخته‌اند و از پلستی و ناپاکی به جایگاهی تنزل یافته‌اند که حتی موجودی مانند دیو از آنها گریزان است. این بیان دولایه و در عین حال ناهم‌ساز، که نمونه‌های آن در غزل‌های حافظ بسیار است و در پرتو نبوغ ادبی او پاره‌ای از درخشان‌ترین جلوه‌های زیبایی‌شناسی را در ادبیات فارسی فراهم آورده‌اند، نشانه اشرف وی بر ویژگی‌هایی از زبان است که از نیمه دوم قرن بیستم به این سوی عناصر بنیادی زبان دانسته و کاویده شده‌اند.

به‌طور کلی باید گفت نگاه حافظ به زبان نگاهی است زیبایی‌شناسانه که با آن به کل هستی می‌نگریسته است. وجه مشترک هنرمندان مدرنیست با حافظ همین زمینه است، زیرا آنان نیز چنان که دیدیم خواستار دنیایی بودند که در آن بتوان هنر را الگوی زندگی قرار داد. پیش از آنکه پیامدهای این شوه نگاه به زبان را در شعر حافظ دنبال کنیم، لازم است بدانیم فرهنگ زمان او چگونه به دنیا می‌نگریسته است. برخلاف مدرنیسم که انسان را در جهانی بدون خدا و معلق در غربتی ازلی می‌دید، فرهنگ زمان حافظ فرهنگی است دینی و معتقد به وجود خدا. پشتوانه فهم دینی از هستی در جامعه آن روز اعتقاد به دنیایی است محدود، بسته و متکی بر نظامی که زمین را در مرکز کائنات قرار میداد و حرکت اجرام فلکی را با نظمی ثابت، خلل‌ناپذیر و سازگار با دریافت‌های حسی انسان متصور می‌ساخت. با این همه، با نگاهی دقیق‌تر درمی‌یابیم که موقعیت وجودی انسان در دیدگاه حافظ با آنچه از نگاه هنرمندان مدرنیست دیدیم تفاوت چندانی ندارد. اگرچه تصور انسان روزگار حافظ از نظم کیهانی شاهد مؤثری بر اثبات وجود خدا و سازگار با فهم دینی به‌شمار می‌رود، اما بعد دیگر هستی، یعنی تاریخ عصر حافظ، تصویری از واقعیت را نمایان می‌سازد که از هرگونه نشانه حاکمی از نظم و معنا و مسیر هدفداری به‌سوی ثبات و سامانی بنیادی تهی به نظر می‌رسد. گزارش‌های تاریخی نشان می‌دهند که در قرن هشتم قمری/چهارم میلادی که حافظ در آن می‌زیست، شیراز و کل ایران مغول‌زده زیر غلبه خاندان چوپانیان یکی از سیاه‌ترین دوران‌های تاریخ را می‌گذرانده است. به گفته قاسم غنی،

هر قسمتی در دست طایفه‌ای دستخوش حوادث و انقلابات بود و قحط و غلا و فقر و بینوایی و امراض گوناگون و کشتار امرای فاسد و خونخوار بدکردار دست به دست یکدیگر داده، مردم بدبخت ایران را دسته دسته از میان می‌برد و آنچه را که باقی مانده بود

به پست‌ترین مراحل اخلاقی و اجتماعی که نتیجه طبیعی آن اوضاع و احوال بود می‌کشانید. به‌طوری که ستم‌دیدگان بینوا ایام ایلخانان مغول را به خیر یاد می‌کردند و بر فرمانفرمایان آن عهد رحمت می‌فرستادند.^{۳۲}

یکی از فاسدترین این سرداران امیرحسین چوپانی معروف به امیرپیرحسین است که در ۷۴۱ق/۱۳۴۰م “مانند بلای ناگهانی بر شیراز مسلط شد و به مدت دو سال بر آنجا حکومت کرد.”^{۳۳}

اگر چه ورود حافظ به محیط اجتماعی شیراز هم‌زمان با دوران حکومت ابواسحق اینجو است، اما شکی نیست که حوادث خونین پیش از این دوران، به‌ویژه آنچه در زمان امیرپیرحسین بر شیراز گذشت، در شکل بخشیدن به فضای ذهنی حافظ سهمی مؤثر داشته است. پس از شکست شیخ ابواسحق به دست امیرمبارزالدین و آغاز سلسله آل مظفر تا یورش تیمور گورکانی و ریشه‌کن کردن این سلسله، حافظ چند نوبت دیگر شاهد هجوم “تند حوادث” بود و پیوسته آمدن و رفتن پادشاهان و نابود شدن آنها را به‌دست هم‌دیگر در طول زندگانی خود از نزدیک مشاهده کرد. این گونه پیداست که مشاهده گسست‌های ویران‌گر تاریخی و نابسامانی‌های اجتماعی و اخلاقی ناشی از آنها تصویری از جهان در ذهن شاعر حک کرده بود که به جای امنیت حاصل از حضور خدا، “سرینجه شاهین قضا” را بر آن چیره می‌بینیم. روشن‌ترین بیان این شکاف در نظام هستی را که در عین حال با فراست شگفتی‌آوری صورت پذیرفته است در این بیت می‌بینیم:

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

برخورد حافظ با جهان با تکیه بر مفاهیمی چون “عجوزه” یا “عروس هزارداماد”، “دامگهی” سرشار از “جور و تطاول”، واقعیتی “پیر و بی‌بنیاد” و مانند اینها حکایت از آن دارد که اگر تصویر انسان در غزل‌ها را با به کار بستن زبان مدرنیسم ترسیم کنیم، بجاست با بهره‌گرفتن از جمله‌های دیگر او را “موجودی پرتاب‌شده به درون هستی” بدانیم. تأکید برخی از غزل‌ها بر موضوع گناه نخستین که سبب رانده‌شدن آدم از حضور

^{۳۲} قاسم غنی، تاریخ عصر حافظ: بحث در آثار و افکار و احوال حافظ (تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۰)، ۹۳.

^{۳۳} غنی، تاریخ عصر حافظ، ۹۶.

خدا، به این "دامگه حادثه" می‌شود نمونه دیگری است که غربت ازلی انسان در جهان حافظ را به موقعیت وجودی آدمی در دنیای مدرن نزدیک می‌سازد. بازتاب این مضمون که در سرزمین هرز نیز تجلیات گوناگون دارد در بیت زیر به چشم می‌خورد:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم

پرسشی که بی‌شک برای حافظ، مانند هنرمندان مدرنیست، مطرح بوده این است که تکلیف انسان در این دامگه چیست و چگونه می‌توان در این دنیای طردشده از سوی خدا به زندگی معنا داد؟ مفسران شعر حافظ را می‌توان در کل به دو دسته تقسیم کرد. گروهی از آنان شیوه برخورد حافظ با تناقض موجود در موقعیت وجودی انسان را توسل به بینش هم‌زمانی می‌بینند که رنج زندگی را لازمه گذار از منزل‌های آزمون موجود در راه یگانه‌شدن با حقیقت مطلق می‌داند. گروه دوم مفسرانی‌اند که پاسخ حافظ در برابر ناامنی ازلی انسان را فلسفه عشرت‌پرستی می‌دانند. تردیدی نیست که بینش عرفانی و دیدگاه عشرت‌پرستی برجسته‌ترین نگرش‌هایی‌اند که به غزل‌های حافظ محتوا می‌بخشند، اما تناقض میان بینش عرفانی و دیدگاه عشرت‌پرستی نشان می‌دهد که این دو نگرش تجویزی برای معنا بخشیدن به زندگی نیستند.

نگاهی دقیق‌تر به شعر حافظ این نکته را آشکار می‌سازد که او راه گریز از احساس ناامنی ازلی و معنا دادن به زندگی در این جهان بی‌معنا را، مانند هنرمندان مدرنیست، در آفرینش شعر می‌دیده و برای این کار از دو بینش یادشده و هر اندیشه جدی دیگری یاری جسته است. معنای این سخن آن است که به جای آنکه حافظ را در مقام عارف یا عشرت‌پرست تجسم کنیم، لازم است او را شاعری ببینیم که بینش عرفانی و اندیشه خوش‌باشی را ابزار کار خود و نه الزاما هدف خویش می‌دانسته است. آنجا که می‌گوید:

غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

یا

کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب
تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

روشن است که نظم بخشیدن به هستی از طریق زبان را عالی‌ترین هدف زندگی می‌پندارد. اگر این مفهوم

مدرن را به یاد آوریم که زبان را نه وسیله بازتاباندن واقعیت، بلکه ابزار آفریدن آن تلقی می‌کند، اهمیت گفته بالا روشن می‌شود و در می‌یابیم که نظم شعری به دیده حافظ ابزاری برای نظم بخشیدن به کل هستی بوده است.

از این منظر باید شعر را در باور حافظ، مانند شاعران مدرنیست، در ردیف مذهب دید. به سخن دیگر، برخورد حافظ با شعر به مثابه وسیله‌ای برای دست‌یافتن بر معنا در جهانی آشفته و سست‌بنیاد او را در شمار هنرمندانی قرار می‌دهد که بیش از این گفتیم هنر برای آنها مقوله‌ای بس جدی و مقدس به‌شمار می‌رود. این امر انگیزه‌ای شد که حافظ همه نبوغ خود را برای رسیدن به کمال در شعر به کار گیرد. حاصل این کوشش غزل‌های نفیسی است که بی‌شک در میان سروده‌های ناب ادبیات جهان جایگاه والایی دارند.

یکی از زمینه‌هایی که در آن نبوغ حافظ تجلیات ممتازی بر جا گذاشته است نوآوری در ساختار غزل است، گستره دیگری که در آن همانندی میان مدرنیسم و شعر حافظ را به روشنی می‌بینیم. پیش از این مشاهده کردیم که نوآوری در ساختار یکی از ویژگی‌های نظرگیر هنر مدرن است و حافظ نیز در آفرینش پاره‌ای از غزل‌های خود از همین ویژگی بهره می‌گیرد. چنان که می‌توان ناپیوستگی صوری و مضمونی آثار مدرنیست را بازتاب هنری تکه‌تکه بودن جریان نور در فیزیک نو تلقی کرد، گسست‌های غزل‌های حافظ را می‌توان بازگفت ادبی گسست‌های تاریخی زمان او دانست. در عین حال، همان‌سان که تی. اس. الیوت سرزمین هرز را در پیوند با این گسستگی "پاره‌ناخن‌هایی از دستان چرکین" می‌نامد و نشان می‌دهد که این شگرد را آگاهانه به‌کار بسته است، حافظ نیز این ویژگی را "نظم پریشان" می‌خواند که خود نشانه آگاهی‌اش از کیفیت‌های زیبایی‌شناسانه شعرش است.

"نظم پریشان" به ناپیوستگی موضوعی و گسست‌های صوری ناشی از آن راجع است که مانند سرزمین هرز در برخی از غزل‌ها به چشم می‌خورند. غزل پیش از حافظ ساختی پیوسته و منسجم داشت که ادبیات آن پیرامون موضوع واحدی سازمان می‌گرفت. بسیاری از غزل‌های حافظ با تکیه بر همین ویژگی شکل پذیرفته‌اند، مثلاً غزل‌هایی چون "سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد" به نقل روایتی می‌پردازند یا چون "یاری اندر کس نمی‌بینم یاران را چه شد" موضوع واحدی را دنبال می‌کنند. در هر یک از این دو صورت رابطه‌ای منطقی ابیات را به هم پیوند می‌دهد که مؤثرترین وسیله برای برانگیختن احساس وحدت شعری در خواننده است.

کوشش حافظ برای نوآوری در شعر ساختار سنتی غزل را بر هم زد و طرحی نو در انداخت که در آن، به جای یک قلمرو موضوعی چند موضوع متفاوت و بیگانه با هم پرورش می‌یابند، بی‌آنکه به ظاهر حلقهٔ اتصالی آنها را بهم پیوند دهد. حاصل این شیوهٔ برخورد، مانند آنچه دربارهٔ مدرنیسم نیز گفتیم، ساختاری است گسسته و تکه‌تکه که هر تکهٔ آن انگار میدان نمایش موضوع مستقلی است. به این معنا غزل نخست ذهن خواننده را بر موضوعی متمرکز می‌سازد، اما بی‌آنکه موضوع تا پایان منطقی‌اش پرورش یابد ناگهان رها می‌شود و بر اثر بریدگی در موضوع غزل جای خود را به مضمون دیگری می‌سپارد. مایکل هیلمن در وحدت در غزل‌های حافظ توضیح می‌دهد که این بریدگی در برخی از غزل‌ها پس از هر بیت و در پاره‌ای دیگر پس از هر چند بیت تکرار می‌شود. قابلیت شگفتی‌انگیز این شیوه در این است که این بریدگی‌ها، مانند آنچه در سرزمین هرز دیدیم، مزاحمتی در ایجاد احساس وحدت هنری ایجاد نمی‌کنند و خود وسیلهٔ ایجاد نوعی ارتباط زیبایی‌شناسانه میان اجزای گسسته‌نمای غزل‌اند و با نامنسجم‌ساختن حیطهٔ موضوعی شعر دامنهٔ کشف کثرت در وحدت را افزایش می‌دهند. از این روست که بی‌هیچ تردیدی غزل‌هایی از این دست را می‌باید جلوه‌ای از شکوفایی هنر در یکی از ناب‌ترین صورت‌های ممکن تلقی کرد.

گفت‌وگوی زیر، که می‌گویند روزی میان شاه شجاع و حافظ در گرفته است، نشان می‌دهد که عدم انسجام موضوعی در غزل‌های حافظ بر خوانندگان آن روز هم پوشیده نبوده است:

گویند که روزی شاه شجاع به زبان اعتراض خواجه حافظ را مخاطب ساخته گفت هیچ یک از غزلیات شما از مطلع تا مقطع بر یک منوال واقع نشده، بلکه از هر غزل سه چهار بیت در تعریف شراب است و دو سه بیت در تصوّف و یک دو بیت در صفت محبوب و تلون در یک غزل خلاف سلیقت بلغاست. خواجه حافظ فرمود که آنچه بر زبان مبارک شاه می‌گذرد عین صدق صواب است، معذالک شعر حافظ در آفاق اشتهار یافته و نظم دیگر حریفان پای از دروازهٔ شیراز بیرون نمی‌نهند.^{۳۴}

احتمال بسیار است که این داستان نیز مانند بسیاری دیگر از داستان‌هایی که دربارهٔ حافظ و سایر نخبگان در فرهنگ ما گفته‌اند ساختگی باشد، اما اهمیت این گفت‌وگو در اشاره‌ای است که به عدم نظم معنایی در غزلیات حافظ کرده است. نکتهٔ دیگر جالب توجه

اعتراض شاه به این ویژگی است. این امر آشکار می‌سازد که تنوع موضوعی در چارچوب غزل ابتکاری نو و مغایر با بینش زیبایی‌شناسانهٔ چیره بر سنت غزل‌سرایی بوده است.

شگفتی‌آور است که شیوهٔ برخورد تحلیل‌گران ایرانی با موضوع ناپیوستگی میان بیت‌ها از آن زمان تاکنون همانند شیوهٔ برخوردی بوده است که به شاه شجاع منسوب است. به عبارت دیگر، کمتر پیش آمده است که گسستگی میان بیت‌ها دستاورد ناب هنری و نه به نقصی اعتراض‌انگیز تلقی شود. بر همین اساس است که برخی از پژوهش‌گران معاصر اصل را بر پیوستگی بیت‌ها و وحدت موضوعی هر غزل گذاشته و بر این قرار دست به ویرایش دیوان کهن و جا به جا کردن بیت‌ها بر اساس توالی منطقی زده‌اند. نمونه‌ای از این دست مسعود فرزاد است که با انتشار جزوهٔ دل‌شیدایی حافظ در ۱۳۲۱ش و بررسی غزل "سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد" کوشیده است به صورتی از غزل‌های حافظ دست یابد که به دیدهٔ او به ساختار نخستین آنها نزدیک بوده، اما رفته‌رفته به دست نسخه‌نویسان آرایش منطقی خود را از دست داده و صورتی پریشان پیدا کرده است. نمونه دیگر احمد شاملو است که او نیز مانند مسعود فرزاد گناه بریدگی‌های میان بیت‌ها را به گردن کاتبان گذاشته و این بریدگی‌ها را دست‌کم در یکی از غزل‌ها "بیشتر به هذیان سرسامی دیوانگان" نزدیک دیده است.^{۳۵} طرفه که احمد شاملو، با آنکه خود شاعری نوپرداز است، برخی از ناب‌ترین جلوه‌های هنری غزلیات را نادیده گرفته و در تلاشی که برای "باز آوردن ابیات هر غزل به توالی منطقی نخستین آن" به عمل آورده است، بسیاری از ظرافت‌های "مدرن" آن را بر هم زده است.^{۳۶} روشن است که عدم آشنایی احمد شاملو با مدرنیسم اروپایی عامل تعیین‌کنندهٔ شیوهٔ برخورد او با غزل‌های حافظ بوده است.

اینک برای آنکه نمونه‌ای از گسست‌نمایی ابیات را به نمایش بگذاریم، به بررسی یکی از غزل‌هایی می‌پردازیم که با تکیه بر عدم وحدت موضوعی شکل گرفته است. برای این منظور غزل "نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد" را بر می‌گزینیم. این غزل ۹ بیت دارد که در سه بخش متمایز جای می‌گیرند که هر بخش از سه بیت تشکیل شده، هر یک از سه بیت به توصیف موضوع خاصی پرداخته است. در بخش نخست با تصویر

^{۳۴} بهاء‌الدین خرمشاهی، ذهن و زبان حافظ (تهران: نشر نو، ۱۳۶۱)، ۲.

^{۳۵} احمد شاملو، حافظ شیراز (چاپ ۵؛ تهران: انتشارات مروارید،

۱۳۶۲)، ۳۲.

^{۳۶} شاملو، حافظ شیراز، ۲۸.

دل‌انگیزی از آمدن بهار روبه‌رو می‌شویم که مانند طبیعت با نسیم عطرآگین آغاز می‌شود، رویش گل‌های ارغوانی و یاسمن و نرگس و شقایق را یکی پس از دیگری به نمایش می‌گذارد و سرانجام بلبل سرمست را نعره‌زنان به باغ فرا می‌خواند. رشد جزییات در تصویر به‌گونه‌ای رخ می‌دهد که با گذشتن از هر جزء گذشت جزئی از زمان را احساس می‌کنیم و همه نیروهای حسی و ذهنی خود را برای دریافت ستایش‌انگیز زیبایی‌های بهار به‌کار می‌بندیم.

با آغاز بخش دوم، این فضای ذهنی و عاطفه برخاسته از آن یک‌باره و بی‌هیچ دلیل و اشاره روشنی در هم می‌شکند و به جای تصویر بهار خود را در صحنه‌ای می‌بینیم که در آن مردی از مسجد به میخانه گریخته و برای توجیه رفتار خود توجه ما را به گذشت پرشتاب زمان و اهمیت فلسفه خوش‌باشی در زندگی جلب می‌کند.

در پایان این قسمت، فضا دوباره شکسته و بخش سوم با بازگشت به تصویر بهار آغاز می‌شود. با این حال، بهاری که نخست با خبر نویدبخشی در آینده ترسیم شده بود، اکنون در زمان حال و با لحن هشداردهنده‌ای تبلور می‌یابد و زمینه را برای دعوت خواننده و ساقی به قدردانی از گل و مجلس انس و سرود و غزل‌خوانی فراهم می‌سازد. بیت پایانی غزل هشدار است که حافظ درباره پایان زندگی خود داده و خواننده را به وداع فرا خوانده است. اگر با نگاه سطحی به صورت غزل بنگریم، بافت نامنسجم و گسست‌هایی پیش روی ما نقش می‌بندد که در دو جا دچار بریدگی شده است. این بریدگی‌ها، به‌ویژه در بخش اول به‌گونه‌ای اند که وسوسه می‌شویم همگام با احمد شاملو آنها را نمونه روشنی از "هدیان" تلقی کنیم. بریدگی اول میان بیت‌های سوم و چهارم پیش می‌آید و بخش‌های اول و دوم غزل را به این صورت از هم جدا می‌کند:

این تطاول که کشید از غم هجران بلبل
تا سرپرده گل نعره زنان خواهد شد
گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر
مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد

اینک اگر در عناصر دو تصویر دقیق شویم، به روابطی پی می‌بریم که هم پیوند دو بیت و هم دو بخش غزل را در چشم‌انداز گسترده‌تری نمایان می‌سازند. در بیت سوم غزل سخن از بلبلی است که با آگاه شدن از آمدن بهار تبعیدگاه زمستانی خود را ترک خواهد کرد و چه‌چیز زنان به سوی گل خواهد شتافت. در بیت بعد تصویر انسانی را می‌بینیم که با به درازا کشیدن مجلس وعظ از مسجد گریخته و به میخانه پناه برده است. تشابه حاصل از این دو حرکت، که

در تحلیل خواننده به صورت افقی و به موازات هم ترسیم می‌شوند، چنان است که سایر اجزای دو صحنه را نیز مقابل هم قرار می‌دهد. به سخن دیگر، وقتی خواننده به بیت چهارم می‌رسد، نخست ذهن او طبق عادت می‌کوشد رابطه‌ای منطقی یا موضوعی میان دو تصویر برقرار سازد. از سوی دیگر، وحدت ناشی از وزن و طرح ردیفی غزل اجازه نمی‌دهد که این بریدگی ذهن خواننده را از میدان جاذبه زیبایی‌شناسانه شعر بیرون راند. از این رو، ذهن می‌کوشد با توسل به شیوه‌های عمیق‌تر ایجاد پیوند، مانند کشف شباهت‌ها یا تضادهای هم‌جواری این دو تصویر نامنسجم را توجیه کند. در اینجا است که به شباهت میان دو حرکت افقی و موازی پی می‌برد و برای جبران ناپیوستگی منطقی و موضوعی در صورت غزل، اجزای رابطه کشف‌شده را تا آخرین ظرفیت ممکن برجسته می‌سازد. اکنون با چشم‌اندازی روبه‌رو می‌شویم که در آن تبعیدگاه زمستانی و مسجد، پرواز بلبل و حرکت انسان و باغ و میخانه بر همدیگر منطبق می‌شوند و وجوه مشترکی را به نمایش می‌گذارند. چنین است که با دریافت تصویر انسانی در مسجد حال بلبلی را به او نسبت می‌دهیم که دور از معشوق در تبعیدگاه زمستانی خود با غم هجران به‌سر می‌برده است. نیز گریز او از مسجد به سوی میخانه را از همان اشتیاقی برخوردار می‌بینیم که بلبل را نعره‌زنان برای وصلت با گل به سوی باغ خواهد کشاند.

این همانندی در عین حال دارای تفاوتی است که از قابلیت شعری دیگری نیز پرده بر می‌گیرد. بدین معنا که تصویر بلبل در آینده ترسیم شده، در حالیکه گریز انسان از مسجد در گذشته رخ داده است. این پرش زمانی، که برخلاف جریان طبیعی زمان از آینده به گذشته است، فقط نوعی زیبایی‌صوری نیست، بل ظرفیتی است که ما را با حیات ذهنی شعر در عمیق‌ترین نمود زیبایی‌شناسانه آن روبه‌رو می‌سازد. آنچه این پرش زمانی را متمایز می‌سازد حرکت‌های دلچسبی است که از واژه "شد"، یکی از دو واژه تشکیل‌دهنده ردیف این غزل، سر می‌زند. برای آنکه ظرفیت حاصل از تغییرات معنایی و دستوری این واژه را دریابیم، بجاست نگاه دقیق‌تری به ابیات آغازین غزل بیندازیم. در دو بیت نخست، فعل "خواهد شد" با تکیه بر صفتی که در مقام قافیه به کار رفته است، یعنی "مشک فشان"، "جوان"، و "نگران" به ترتیب معنا می‌گیرد. در بیت سوم، صفت جای خود را به قید، یعنی "نعره‌زنان" می‌دهد و این تغییر فعل "خواهد شد" را از نظر معنا به فعل مستقلی مبدل می‌سازد که معنی آن "رفتن" است. وقتی به این تغییر می‌رسیم، تأثیر آن در ذهن برجسته می‌شود، زیرا برخلاف دو بیت اول لازم است هنگام خواندن آن تأکید را بر فعل "خواهد شد" بگذاریم. بر این قرار، زمان آینده این فعل هنوز در گوش طنین دارد که ناگهان

با دریافت "گر ز مسجد به خرابات شدم" با صورت گذشته فعل 'شدن' به معنی 'رفتن' برمی‌خوریم. این پرش ناگهانی از آینده به گذشته ذهن را از گذشت برق آسای زمان متأثر می‌سازد و این تأثیر زمینه‌ای به دست می‌دهد که با اتکای بر آن بینش فلسفی حاکم بر غزل شکوفا می‌شود. روشن‌ترین جلوه این بینش را در پایان بیت پنجم به صورت هشدار می‌بینیم که به ما می‌گوید "زمان خواهد شد." بیت بعد با ترکیب "چنان خواهد شد" پایان می‌گیرد که اگرچه از نظر معنی با "زمان خواهد شد" یکی نیست، اما بافت صوتی آنرا با امتیاز ویژه‌ای در گوش خواننده تکرار می‌کند و فضای هشداردهنده آن را به ذهن باز می‌گرداند. در بیت بعد، بر 'زمان' و گذشت پرشتاب آن با اشاره به ماه و خورشید تأکید شده است. آنچه از پیوند میان این دو در ذهن تداعی می‌شود چرخش ایام و گذشت روزگار است که در طول بیت با تأکید بر واحدهای زمانی گوناگونی چون "شعبان"، "رمضان"، "عید"، و "شب" مشخص می‌شود و سرانجام با فعل "از نظر خواهد شد" پیام دردناکی دربارهٔ موقعیت وجودی انسان و هستی ناپایدار او بر جا می‌گذارد. در چنین فضایی است که توصیه نهایی غزل در گرامی داشتن بینش خوش‌باشی و قدردانی از می و گل و سرود و غزل‌خوانی در ذهن خواننده به آسانی جا می‌گیرد.

دیدیم به‌رغم گسستگی در عرصهٔ صوری غزل روابطی میان اجزای دو بخش در ذهن نقش می‌گیرند که حاکی از پیوستگی ابیات در لایه‌های زیرین غزل است. زیبایی این شگرد شاعرانه در این است که احساس وحدت هنری را از طریق تنوع، یعنی آنچه به ظاهر با ماهیت وحدت در تضاد است، در خواننده بر می‌انگیزد. دیدیم که همین ویژگی در سرزمین هرز نیز صادق است، با این تفاوت که بریدگی‌های میان ابیات در این شعر ناشی از عیب دانشی از متن شعر است که با دست یافتن بر آن، فاصله میان مرزهای موضوعی درون شعر برطرف می‌شود؛ حال آنکه در غزل حافظ این فاصله‌ها با سازمان گرفتن اندوخته‌های ذهن خواننده پُر می‌شوند و احساس وحدت لازم را در او بیدار می‌کنند.

ویژگی دیگری که به مدرنیسم هویت زیبایی‌شناسانه می‌بخشد چندلایه‌ای بودن معنا در آثار هنری بود که با تکیه بر یکی از یافته‌های فروید دربارهٔ رویا با نام "تراکم" تحقق می‌یافت. قرن‌ها پیش از آنکه فروید این مفهوم را به میدان کشد، حافظ از آن به صورت "لفظ اندک و معنی بسیار"^{۳۷} سخن می‌گوید و مانند هنرمندان مدرنیست آن را در آفرینش بیان چندلایه‌ای شعر به‌کار می‌گیرد. بسیاری از غزل‌های حافظ از بافت فشرده‌ای برخوردارند که در آن واحد تخیل را در فضاهای گوناگون و مستقل از یکدیگر

به پرواز درمی‌آورند و با عرضهٔ لطیف‌ترین ظرفیت‌های شعری آگاهی را در هر یک از این فضاها با نظام معنایی متفاوتی تلطیف می‌کنند.

یکی از غزل‌هایی که بر این کیفیت بنا شده است غزلی است با مطلع "روز هجران و شب فرقت یار آخر شد." با نگاه نخست درمی‌یابیم که این غزل مانند بسیاری از غزل‌های دیگر حافظ به بهره‌گیری از دو مفهوم بنیادی در بینش زیبایی‌شناختی حافظ یعنی 'معشوق' و 'می' شکل گرفته است. کاربرد این دو مفهوم بنیادی در ساختار غزل به گونه‌ای است که خواننده را در آن واحد با دو لایه معنایی روبه‌رو می‌سازد. به عبارت دیگر، ابیات بالا را می‌توان تجسم موقعیتی حاکی از لحظهٔ شادی بخش وصال دانست که حیات عاطفی خواننده را در چارچوب آنچه در این قلمرو 'عشق دنیوی' می‌نامیم سامان می‌دهد و هم‌زمان قادر است 'تأملات فلسفی' او را بر حسب تبلوری از یک بینش عرفانی اعتلا بخشد. راه ورود به لایهٔ نخست در سر بیت غزل و فقط با چند واژه گشوده می‌شود. همین که دریافت مفاهیم عاشقانهٔ غزل آغاز می‌شود، احساسی در خواننده زبانه می‌کشد که یادآور شادی و هیجان ناشی از سپری شدن دوران هجران است. با آنکه در این لایه مفهوم امروزی و اینجایی عشق مطرح است، بسیاری از جزئیات آن با زبان رمز بیان شده است. ترکیب‌هایی چون "ناز و تنعم خزان"، "نخوت باد دبی و شوکت خار"، "کارشب تار"، و نیز "قدم باد بهار"، "کله‌گوشهٔ گل"، "صبح امید" اشاره‌های نمادینی‌اند که در پرتو معنای دنیایی واژهٔ 'یار' جان می‌گیرند و محتوای فضای عاشقانهٔ غزل را فراهم می‌آورند. در یکی از بیت‌های پایانی غزل می‌خوانیم:

ساقیا لطف نمودی قدح‌ت پُر می‌باد
که به تدبیر تو تشویش خُمار آخر شد

در نگاه نخست، "تشویش خمار" اشارهٔ سر بسته‌ای است که با دیگر اشاره‌های نمادین تعبیر درد هجران تلقی می‌شوند. اما با اندکی تأمل درمی‌یابیم آنچه در این بیت به 'ساقی' و 'می' نسبت داده شده با روایت 'دنیایی' غزل ناهم‌خوان است. به عبارت دیگر، همین که می‌خوانیم "تشویش خمار" و به موازات آن دوران هجران یار با تدبیر ساقی به آخر رسیده است، درمی‌یابیم که با نمادی از جنس دیگر روبه‌رو می‌شویم. برای آنکه به محتوای این نماد دست یابیم بجاست یادآور شویم که در نظام نمادین حافظ، وقتی رابطهٔ میان عاشق و معشوق به مانعی برمی‌خورد، برای رفع مشکل از می کمک گرفته می‌شود. از این دیدگاه، در آستانهٔ ورود به لایهٔ دیگری از ساختار معنایی ابیات قرار می‌گیریم، زیرا با این خوانش واژهٔ 'یار' و اشاره‌های وابسته به آن معنای دنیایی خود را از دست

می دهند و غزل را به میدان تجلی مفاهیم ازلی مبدل می سازند. از این چشم انداز، اشاره های نمادین ابیات را نشان دهنده مراحل درناکی اند که سالک در راه رسیدن به معشوق ازلی ناگزیر به گذشتن از آنهاست. در ادبیات عرفانی می خوانیم که "سالک در طی طریق از همان لحظه ای که به راه می افتد و در پی تکمیل خود برمی آید، در راه وصول به منظور و مقصود خویش از منازل و مراحل گوناگون می گذرد. . . . در هر قدمی مشکلی می یابد، به نشیب ها و فرازاها برمی خورد، بیابان های وحشت افزا و راه های بی نهایت در پیش می بیند. . . . معدودی از شیردلان هم از نشیب و فراز نیندیشند و . . . با کمال دریدالی و دلیری با نهایت چستی و چابکی طی طریق کنند و به سر منزل مقصود رسند."^{۳۸۴}

این غزل نشان دهنده حالات جوینده حقیقتی است که در راه رسیدن به "سایه گیسوی نگار ازلی" خود هر مانعی را پشت سر گذاشته و مشکلاتی چون "ناز و تنعم خزان" و "نخوت باد دی و شوکت خار" و "آن پریشانی شب های دراز" و "قصه غصه" و "آن محنت بی حد و شمار" را به جان خریده است تا سرانجام به وصال معشوق برسد. بیت زیر که فقط در برخی از نسخه ها یافت می شود، نقطه اوج این پرواز عرفانی را به روشنی آشکار می سازد:

بعد از این نور به آفاق دهم از دل خویش
که به خورشید رسیدیم و غبار آخر شد

بحث چندلایه ای بودن معنا در این غزل به دو لایه بالا منحصر نمی شود. بنا بر یافته های قاسم غنی، این غزل مانند بسیاری دیگر از غزل های حافظ بر بافت معنایی دیگری نیز متکی است که افزوده بر تعبیر عرفانی و خوانش این دنیایی آن می تواند ذهن خواننده را در لایه مستقل دیگری سازمان بخشد. این بافت معنایی مضمونی را در بر می گیرد که تجلی آن را در سرزمین هرز نیز می شود دید و آن بستر تاریخی غزل است که با اتکاء بر رویدادهای سیاسی دوران حافظ چهره می گشاید. بنا بر تاریخ عصر حافظ، این غزل زمانی سروده شد که ابواسحق اینجو، شاه آینده شیراز و شخصیت محبوب حافظ، به دوران ظلم و زورگویی خاندان فاسد و بی رحم چوپانیان پایان داد و خود حکومت فارس را به دست گرفت.^{۳۹} با توجه به تصویری که از امیرپیرحسین چوپانی، حاکم آن دوران، به دست دادیم می توان تصور کرد که احساس رهایی از شکست و گریز برای مردم آن دیار چه مفهومی داشته است. این غزل بازگفت این احساس و نشانه فریاد شادی برخاسته از این لحظه رهایی است. اینکه شاعری در مقام حافظ، گیرم در ۲۵ سالگی، این اثر جاویدان را بر این اساس بنا کرده است، خود اهمیت تاریخی این رویداد رهایی بخش را آشکار

می سازد. از این منظر، به سیمایی از غزل بر می خوریم که هر یک از اجزایش در ارتباط با این پیشامد تاریخی معنای تازه ای به خود می گیرد. آنگونه که قاسم غنی توضیح می دهد، در این نمای تازه می توان اشاره هایی مانند "ناز و تنعم خزان"، "نخوت باد دی"، "شوکت خار"، "شب تار"، "آن پریشانی شب های دراز و غم دل"، "قصه غصه" و "آن محنت بی حد و شمار" را تبلور نمادین دوران ظلم و فشار و مفاهیمی چون "قدم باد بهار"، "امثال کله گوشه گل"، "صبح امید"، "سایه گیسوی یار"، "دولت یار" و "لطف ساقی" را بیان سربسته لحظه رهایی دانست. فضای تاریخی و سیاسی حاکم بر این لایه از غزل، که همزمان نگرانی حافظ را درباره پیامدهای نهایی این دگرگونی آشکار می سازد، در این بیت برجسته است:

باورم نیست ز بدعه دی ایام هنوز
قصه غصه که در دولت یار آخر شد

با اینکه می دانیم پیروزی شیخ ابواسحق دوران کوتاهی از صلح و صفا آورد و در پی آن دوران های دیگری از ظلم و اختناق بر اقلیم فارس حاکم شد، میزان بصیرت تاریخی حافظ جوان درباره این رخداد ویژه، آن هم در لحظه پیروزی، و میزان شناخت او از کل تاریخ این سرزمین به راستی شگفتی انگیز می نماید و این اندیشه را در ذهن می آورد که شاید حافظ این بیت گویا و سرشار از شعور نبوت را بعدها به غزل افزوده است.

همان سان که شگرد تراکم تعبیرهای گوناگون از قصر کافکا را ممکن ساخته است، به کار گرفتن لفظ اندک و معنی بسیار از سوی حافظ نیز غزل او را به اثری چندلایه تبدیل کرده است. این امر نشان می دهد که این ویژگی در غزل های حافظ، مانند گسسته نامی صورت اثر هنری، یکی از عناصر بنیادی مشترک با آثار مدرنیست هاست. کاوش های حافظ در اقلیم های ناشناخته زیبایی شناسی او را به کشف قله هایی موق ساخت که چند صد سال پس از او هنرمندانی مدرنیست از فرهنگ های دیگر بر آنها دست یافتند. باید به یاد داشت این هنرمندان در زمینه ای شکوفا شدند که با اندیشه های راهگشای افرادی چون نیچه و فروید تغذیه شده بود، حال آنکه حافظ از زمینه ای چنین غنی بهره نگرفته بود. این امر میزان نبوغ او را در قیاس با گروهی از بلند پایه ترین چهره های هنری اروپا نمایان می سازد.

^{۳۷} بیا و حال اهل درد بشنو/ به لفظ اندک و معنی بسیار.

^{۳۸} قاسم غنی، تاریخ تصوف در اسلام: بحث در آثار و افکار و احوال حافظ (تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۰)، ۱۸۹.

^{۳۹} قاسم غنی، تاریخ عصر حافظ، ۱۰۲.