

مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز
دوره دوم، شماره اول، بهار ۱۳۸۹، پیاپی ۵۷/۱
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

تحلیلی از شعر حافظ بر اساس اصول نقد ادبی آی. ا. ریچاردز

دکتر محمدرضا امینی*
دانشگاه شیراز

چکیده

آی. ا. ریچاردز (۱۹۶۵-۱۸۹۳) یکی از تاثیرگذارترین متفکران قرن بیستم در حوزه‌های روان‌شناسی، نقد ادبی، زبان‌شناسی و فلسفه است. وی تحت تاثیر مکتب پوزیتیویسم با جسارتی فوق‌العاده، بر شیوه‌های نقد ادبی گذشته زبان اعتراض می‌گشاید و قلم رد می‌کشد. او بر پایه‌ی مطالعاتش در روان‌شناسی و اخلاق، نظریه‌ی کاملاً متفاوت خود را در نقد ادبی بر اساس سه مفهوم تجربه، ارزش و ارتباط بنیاد می‌نهد. در مقاله‌ی حاضر، نخست با نگاهی به زمینه‌های فکری و فلسفی ریچاردز، کوشش شده مهم‌ترین اندیشه‌های وی در نقد ادبی، در پیکره‌ای کلی و منسجم ترسیم گردد. در دومین بخش، شعر حافظ بر اساس دیدگاه ریچاردز بررسی و تحلیل شده است. برای انجام بهتر این تحلیل، ابتدا مهم‌ترین اصول نقد ادبی ریچاردز در قالب پنج گزاره‌ی فشرده بیان شده و آنگاه مصادیق هر کدام از این گزاره‌ها در دیوان حافظ جست‌وجو شده است. نتیجه‌ی این مطالعه نشان می‌دهد که یافتن مناسب‌ترین راه برای حل تعارض انگیزه‌ها و امیال متناقض انسانی که در نظریه‌ی ریچاردز کارکرد اصلی شعر شمرده می‌شود، در شعر و اندیشه‌ی حافظ نیز نقشی اساسی دارد. این نگاه تازه، از برخی جنبه‌های شعر حافظ، فهمی ژرف‌تر به دست

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

می‌دهد. از این گذشته، نشان می‌دهد که ریچاردز در تدوین نظریه‌ای عمومی در نقد ادبی، موفقیت بسیار داشته است.

واژه‌های کلیدی: ۱. نقد نو ۲. شعر حافظ ۳. حل تعارض‌های روانی ۴. ارتباط ۵. شعر درمانی.

۱. مقدمه

«آیور آرمسترانگ ریچاردز»^۱ (۱۸۹۳-۱۹۶۵) بنیان‌گذار «مکتب نقد نو» و واضع شیوه‌ای خاصی از «نقد عملی»، اندیشه‌ای تازه و نگاهی منحصر به فرد در اصول نقد ادبی دارد. با وجود تفاوت اندیشه‌های ریچاردز با دیدگاه‌های مرسوم و علی‌رغم سبک دشوارش، او یکی از تاثیرگذارترین متفکران قرن بیستم در حوزه‌های روان‌شناسی، نقد ادبی، زبان‌شناسی و فلسفه است و نفوذ خاص نظریات وی بر نظریه پردازان و اندیشمندان صاحب‌نامی چون رومن یاکوبسون و پل ریکور به خوبی مشهود است. مهم‌ترین آثار ریچاردز که شهرت بسیار او را موجب شد و آرای او را در میان محافل علمی و ادبی مطرح کرد، کتاب‌های «معنای معنی»^۲ [همراه با سی. کی. آگدن^۳، زبان‌شناس معروف] «اصول نقد ادبی»^۴، «نقد عملی»^۵ و «علم و شعر»^۶ هستند. ریچاردز علاوه بر نقد ادبی، به بلاغت و مسایل آن نیز علاقه‌مند بود. کتاب «فلسفه بلاغت»^۷ و نوشته‌های دیگری در این باره از او به‌جا مانده است.

بنیاد نظریه‌ی ریچاردز با سایر نظریه‌های نقد، تفاوت بسیار دارد. او اندیشمندی است که با شجاعتی بی‌نظیر، تمام نظریه‌های پیشین نقد را به مبارزه فرا می‌خواند و اعلام می‌کند که به جز سه اصل بنیادینی که خود او ارایه داده: «تمامی اصول دیگر نقد، دل‌بخواه و بازدارنده... است.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: چهارده) از این رو، وی کوشیده بر اساس منطقی منسجم در حوزه‌ی نظری به کشف اصولی عام دست یابد تا بر بنیاد آن، نظریه‌ای نظام‌مند و منسجم در نقد تاسیس کند و اجزای گسسته را به یکدیگر پیوند دهد.

بررسی‌های مقدماتی نشان می‌دهد که می‌توان این رویکرد نقد ادبی را برای بررسی تعارض و شیوه‌های رفع و حل آن، در دیوان حافظ به کار گرفت. زیرا آن گونه که خواهیم دید، بنیاد اساسی رویکرد نقادانه‌ی ریچاردز بر تعارض‌های روان‌آدمی و راه‌های رفع و التیام این تعارض‌ها از طریق شعر قرار دارد. از سوی دیگر، حافظ همچنان که خود با تعبیرهای مختلفی همانند «کام طلبیدن در خلاف‌آمد عادت» تصریح

کرده، پیوسته اشکال مختلف مساله‌ی تعارض را مد نظر دارد. او از عمق دردهایی که به سبب تعارض در روح انسان پدید می‌آید، آگاه است و می‌کوشد داروهایی برای درمان آن بیابد. بنابراین، با تکیه بر همین عنصر اصلی و مشترک، می‌شود طرحی برای بررسی شعر حافظ بر اساس دیدگاه ریچاردز پی افکند. طبیعتاً نخستین گام این بررسی، آشنایی با آثار و افکار ریچاردز است؛ زیرا اعمال یک نظریه‌ی نقد ادبی بر آثار ادبی، قبل از هر چیز، نیازمند پژوهشی جامع و عمیق در زوایای آن نظریه است.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

از میان حدود پنجاه اثر ریچاردز، تنها کتاب «اصول نقد ادبی» و نیز «فلسفه‌ی بلاغت» و مقاله‌ی «هنجارهای هنرمند» به فارسی ترجمه شده است و توضیحاتی که در کتاب *نقد ادبی جدید* رنه ولک و *تاریخ نقد ادبی* ورنن هال آمده، فعلاً در زبان فارسی شناخته شده‌ترین منابع آشنایی با نظریات او هستند و تا آن‌جا که می‌دانیم، جز در بخشی از مقاله‌ی «تباین و تنش در ساختار شعر نشانی» (پاینده، ۱۳۸۳) شیوه‌ی نقد وی، تاکنون بر آثار ادبی فارسی اعمال نشده است.

۳. نگاهی به زمینه‌های فکری و فلسفی ریچاردز

برای درک درست اندیشه‌های ریچاردز، باید زمینه‌ی فکری و فلسفی او و جریان‌های موثر در آن را بررسی کرد. می‌دانیم که در سراسر قرن نوزدهم، حیثیت علم افزایش می‌یافت و لازم بود که شعر - یا به طور کلی ادبیات تخیلی - موضع خود را در برابر علم، روشن و از آن دفاع کند. در انگلستان، ابتدا ماثیو آرنولد^۸ (۱۸۸۸-۱۸۲۲) این وظیفه را به عهده گرفت و پاسخ خود را با عباراتی کلی و شاعرانه بیان کرد. (دیچز، ۱۳۷۰: ۲۰۸؛ هال، ۱۳۷۹: ۱۵۳-۱۴۹) اما پس از وی، منتقدان دیگر تحت تاثیر روحیات علمی عصر، کوشیدند این وظیفه را با توسل به روش‌های علمی و با استفاده از زبان علم انجام دهند. مثلاً منتقد مشهور فرانسوی، هیپولیت تن^۹، (۱۸۲۸-۱۸۹۳) مدعی بود که می‌تواند به تحلیل روانی، دقت آزمایش‌های شیمی را بدهد. (سید حسینی، ۱۳۷۱: ج ۱، ۳۹۶) او که خود بر اساس اندیشه‌ی پوزیتیویسم، کتابی درباره‌ی تاریخ ادبیات انگلستان تالیف کرده، در سال ۱۸۲۶ نوشت: «ما در قضاوت‌هایمان درباره‌ی انسان، شاعران را به عنوان اساتید خود برگزیده‌ایم و مانند آن‌ها برخی از

رویاهای مخیله‌مان و تلقینات مقاومت‌ناپذیر قلب‌مان را جایگزین حقیقت می‌سازیم... بالاخره، علم دارد به انسان نزدیک می‌شود ... در این کاربرد علم و در این ادراک اشیا، هنری تازه، اخلاقی تازه، سیاستی تازه و آیینی تازه هست و امروز بر ماست که به جست‌وجوی آن برخیزیم. وی در جای دیگر تا آن جا پیش می‌رود که بگوید: «رذیلت و فضیلت محصولاتی هستند مثل کات کبود و قند.» این دیدگاه را امیل زولا (۱۹۰۲-۱۸۴۰)، رمان نویس بزرگ فرانسه و پدر مکتب ناتورالیسم، نیز پسندید و این اثر را با شیفتگی تحسین کرد. (سید حسینی، ۱۳۷۱: ۳۹۶) او در تبلیغ این باور خود چنان اغراق کرد که خشم برخی دانشگاهیان را برانگیخت.^{۱۰}

ریچاردز به شدت تحت تاثیر گروهی از فلاسفه‌ی جوان و نواندیشی قرار داشت که در اولین دهه‌های قرن بیستم، با جسارتی فوق‌العاده آثار خود را منتشر می‌کردند و با نام مکتب پوزیتیویسم منطقی شهرت یافتند. کسانی چون آیر^{۱۱} که بی‌پروا و به یک‌باره قلم، بر همه‌ی دستاوردهای فکری و فلسفی گذشته می‌کشیدند.^{۱۲} از این رو نظریه‌ی ریچاردز از یک سو به شدت متأثر از دیدگاه فلسفی پوزیتیویسم منطقی است و با اصطلاحات و مفاهیم آن درآمیخته است و از سوی دیگر وی به دلیل تحصیلاتش، مبانی مباحث نقد ادبی خود را بر پایه‌ی دانش روان‌شناسی، دانش زبان و علم اخلاق قرار داده است. او با این که هم‌صدا با نواندیشان زمانه، سخت به عقاید کهنه، درباره‌ی شعر و نقد آن می‌تازد، از سوی دیگر می‌کوشد با منطق و زبانی نو و متناسب با نگرش‌های نوین علمی و فرهنگی روزگار جدید، به دفاع از شعر برخیزد و کارآیی‌های مهم و حیاتی آن را به‌ویژه در ساحت روانی، اثبات کند. بنابراین، ریچاردز به گروهی از منتقدان تعلق دارد که از اوایل قرن نوزدهم، به اشکال مختلف به دفاع از شعر برخاسته‌اند؛ اما هنگام چالش با شیوه‌های سنتی، با بی‌پروایی، زبان تند و تیز پوزیتیویست‌ها را به کار می‌گیرند.

افزون بر این‌ها، ریچاردز به‌ویژه در اساس اندیشه‌ی روان‌شناسی ادبی خود، از متفکر فرانسوی قرن نوزدهم، ژان ماری گویو^{۱۳} تاثیر پذیرفته که معتقد بود انطباق با رفتارهای اخلاق آرمانی، مشکل‌آفرین است. گویو به‌جای اخلاق آرمانی یا حتی اخلاق مبتنی بر لذت، با نوآوری تمام، اخلاقی بر اساس زندگی را مطرح می‌کند؛ اخلاقی که موجب شکوفایی است. این نگرش مبنای یکی از مهم‌ترین اصول فکری ریچاردز، یعنی «تعیین ارزش بر اساس سازمان‌دهی انگیزه‌ها» را فراهم آورده است. (روسو،

۴. نظریه‌ی ریچاردز و سه مفهوم بنیادین آن

برای درک درست نظریه‌ی ریچاردز، باید دانست که این نظریه بر اساس سه مفهوم بنیادین زیر قرار دارد:

۱. تجربه

۲. ارزش

۳. ارتباط

اهمیت این سه مفهوم چنان است که حتی تعریف ریچاردز از نقد ادبی نیز بر اساس آن‌ها قرار دارد. او در تعریف خود از نقد ادبی می‌گوید: «نقد، آن‌گونه که من می‌فهمم، عبارت از تلاش برای تمییز نهادن میان تجارب و ارزیابی کردن آن‌هاست. ما نمی‌توانیم این کار را بدون درکی از ماهیت تجربه، یا بدون نظریات درباره‌ی ارزش‌گذاری و ارتباط انجام دهیم.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۴) اهمیت دو عنصر «تجربه» و «ارزش» در تعریف نقد ادبی از آن روست که خلق یا درک آثار هنری «تجربه»‌ای است که «ارزش» آن باید بر اساس یک نظریه‌ی ارزشی ارزیابی شود. اهمیت عنصر «ارتباط» نیز در آن است که شعر و هنر عالی‌ترین اشکال ارتباطند و شعرا و هنرمندان از طریق آن می‌توانند با سایر افراد جامعه تماس داشته باشند و آن‌ها را در تجارب خود شریک کنند.

۱. ۴. معنی و اهمیت تجربه در نظریه‌ی ریچاردز

ریچاردز درباره‌ی منظور خود از «تجربه» می‌گوید: «ما عادت داریم که بگوییم فلان تابلو زیباست، به جای این که بگوییم این تابلو «تجربه‌ای» در درون ما برمی‌انگیزد که به انحای خاصی ارزشمند است.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۴) این نکته‌ی مهم، بزرگ‌ترین کلید درک اندیشه‌های ریچاردز است. اصولاً این توجه خاص به تحلیل زبان در مباحث نظری و تاثیر آن در ادراکات بشری، ویژگی اساسی بسیاری از اندیشمندان قرن بیستم انگلستان در رشته‌های مختلف و تحت تاثیر رواج فلسفه‌ی زبانی و روان‌شناسی رفتارگراست. در نظر آنان، رفتار بشری باید همچون یک کل در نظر گرفته شود و این کل را باید از بیرون به عینی‌ترین و مختصرترین وجهی تبیین کرد. نتیجه‌ی کاربرد اصل یاد شده، این خواهد شد که مثلاً هوش را نتوان از اعمالی که هوش در آن‌ها تجلی می‌کند، جدا کرد و بدین ترتیب، سرانجام می‌شود احساسات را همچون رویدادها و تجربیات جامع و کلی شخصیت توصیف کرد.» (دولاکامپانی، ۱۳۸۲: ۲۳۲) ریشه‌های

تاریخی این گونه نگرش علمی به ادبیات و تاثیر پوزیتیویسم در آن را می توان تا عصر دیوید هیوم (۱۷۷۶-۱۷۱۱) دنبال کرد.

او می خواهد این نکته را روشن کند که هنگام بحث درباره ی نقد ادبی و هنری، کلماتی چون: شکل، طرح، وحدت و شخصیت و امثال آن را نباید چنان به کار برد که گویی کیفیاتی ذاتی در بیرون از ذهن هستند. او هشدار می دهد که بی توجهی به این نکته ی باریک، ما را در دام فریب زبان می افکند و به تدریج این مفاهیم را ذوات مستقلی خواهیم پنداشت و به غلط، حتی در جست و جوی کشف خصوصیات آن ها برخوایم آمد، بی آن که به نتیجه ای برسیم. در حقیقت، باید متوجه باشیم اظهار نظرهایی که به عنوان منتقد می کنیم، نه بر خود این امور بلکه بر حالاتی از ذهن دلالت دارند؛ یعنی بر تجربه ها. (ریچاردز ۱۳۷۵: ۱۵)

۲. ۴. مفهوم ارزش و جایگاه آن در نظریه ی ریچاردز

از نظر ریچاردز، منتقد در جست و جوی پاسخی برای این پرسش هاست که: ارزش هنرها در چیست؟ و چرا آن ها ارزش اختصاص هشیارانه ترین ساعات از بهترین اذهان را دارند؟ و جایگاه آن ها در نظام تلاش های انسانی چیست؟ (ریچاردز ۱۳۷۵: ۲) به باور او، این پرسش بنیادین نقد هنوز پاسخی درخور نیافته است. از این رو خود برای دست یافتن به این پاسخ، نخست به نقد آن چه تاکنون انجام شده، می پردازد. در نظر او اندیشمندان تاکنون خواسته اند مساله ی «ارزش» را از دو راه حل کنند: گروهی کوشیده اند با اتکا به عقل یا شهود و با تعریف حقیقت خوبی، زیبایی و یا ارزش، معیاری برای داوری درباره ی ارزش ها بیابند و گروهی دیگر به پژوهش تجربی و روان شناسی در زمینه ی زیبایی شناسی دست زده اند. او گروه اول را کسانی می داند که در دام فریب زبان افتاده اند و «زیبایی» یا مفاهیم مشابه آن را کیفیتی موجود در اشیا می پندارند و فرض می کنند که یک نوع جداگانه از فعالیت ذهنی در آن چه تجربه ی زیباشناختی خوانده می شود، حضور دارد. وی با قاطعیت تمام این مفروضات رایج را رد می کند و آن را اساسا نتیجه ی توهم زبانی می داند. آن گاه روش دوم، یعنی پژوهش های تجربی و روان شناسی در زمینه ی زیبایی شناسی را نیز نقد می کند اما از آن به اختصار می گذرد؛ زیرا آن را شاخه ای پیرو روش فشنر^{۱۴} می داند که هنوز در ابتدای راه است و صرفا می تواند به آزمایش ساده ترین فعل و انفعالات روانی بپردازد. (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۳)

بدین ترتیب، ریچاردز در پی آن است که بر مبنای دانش نوین، یک نظریه ی

روانشناسی ارزشی بنا کند تا بر اساس آن بتوان تجربه‌های ادبی و غیر ادبی را ارزیابی کرد. برای این کار، نخست نیازهای انسان را به دو گروه نیازهای اولیه، مانند تنفس، خوردن، آشامیدن و امثال آن و نیازهای ثانویه تقسیم می‌کند. نیازهای ثانویه «آن‌هایی هستند که بشر، این موجود اجتماعی، را قادر می‌سازد تا ارتباط برقرار کند و همکاری داشته باشد.» (هال، ۱۳۷۹: ۳) اما نیازها و انگیزه‌های انسان با یکدیگر تعارض دارند و هماهنگ و سازگار نیستند. پس جریان زندگی آدمی یک سره عبارت است از تلاش در جهت «سازمان بخشیدن به انگیزه‌ها، به نحوی که توفیقی برای [ارضای] بیشترین تعداد آن‌ها و برای مهم‌ترین و سنگین‌ترین دسته‌ی آن‌ها حاصل آید.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۳۹)

این مرحله از بحث، اصلی‌ترین کلید درک نظریه‌ی ریچاردز، چه در زمینه‌ی روان‌شناسی و اخلاق و چه در زمینه‌ی نقد ادبی است. زیرا مسأله‌ی «انتخاب بهترین سازماندهی انگیزه‌ها» به ناچار این پرسش را بر می‌انگیزد که چگونه باید تعیین کنیم در میان انگیزه‌ها کدامیک از بقیه مهم‌تر است؟ و چگونه باید سازماندهی‌هایی را که ارزشی کم‌تر یا بیشتر از یکدیگر به بار می‌آورند، از هم تمیز دهیم؟

ریچاردز پس از این تذکر، توضیح می‌دهد که «آن سازمان‌بندی از انگیزه‌ها که کم‌ترین ضایعه را بر امکانات انسانی وارد کند، بهترین است.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۴۳) پس شایستگی هر سازمان‌بندی بر حسب میزان خسارت کم‌تر آن برای انسان، ارزیابی می‌شود. در این‌جا خسارت به معنای «وسعت دامنه‌ی انگیزه‌های خنثی شده یا سرکوفته» است. در واقع، آن چیزی ارزشمند است که میلی را ارضا کند، بی‌آن‌که مستلزم عقیم‌سازی میلی مشابه یا مهم‌تر باشد. باید به یاد داشت که در نظر ریچاردز این سازمان‌بندی کاملاً آگاهانه و شخصی نیست.

اکنون به نقطه‌ی پیوند نظریه‌ی روان‌شناسی و ادبی ریچاردز رسیده‌ایم؛ در واقع از نظر او ادبیات یکی از مهم‌ترین طرقی است که به انسان کمک می‌کند تا به سازمان‌بندی بهتری از انگیزه‌هایش برسد. به همین دلیل، ادبیات و هنر اهمیتی حیاتی دارند. اما هنر و ادبیات چگونه این وظیفه را انجام می‌دهد؟ از نگاه ریچاردز «هنرها در حکم ارزیابی حیاتند و هنرمند با ثبت و تخلید تجاربی سروکار دارد که از نظر او بیشترین ارزش را دارند.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۵۱) از این رو نقش شاعر یا هنرمند در ارایه‌ی سازمان‌بندی‌های کامل‌تر، بسیار مهم است. هنرمند تجاربی از ارزش‌ها دارد که ثبت‌کردنی و ماندنی است. تجارب او نشان‌دهنده‌ی سازش میان انگیزه‌هایی است که در

اغلب اذهان هنوز مغشوش، مانع همدیگر و در تضاد با یکدیگرند. پس کار هنرمند نظم دادن به آن چیزهایی است که در بیشتر ذهن‌ها فاقد نظم است. البته گاهی هنرمند در ایجاد نظم از بطن آشفتگی، شکست می‌خورد. اما این شکست نتیجه‌ی بلندپروازی اوست. به عبارت بهتر «این که شکست‌های او در ایجاد نظم از بطن آشفتگی نمایان تر از آن اشخاصی دیگر است، دست کم تا حدودی ناشی از جسارت بیشتر اوست؛ این امر کیفر بلندپروازی و نتیجه‌ی انعطاف افزون‌تر وی است، لیکن هنگامی که او موفق می‌شود، ارزش آن‌چه به انجام رسانده است، همواره به صورت سازمانی کامل‌تر نمودار می‌شود که امکانات پاسخ و فعالیت را هرچه بیشتر قابل استفاده می‌سازد.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۵۱)

۳. ۴. مفهوم ارتباط و معنای آن در نظریه‌ی ریچاردز

اکنون باید پرسید مگر مفهوم ارتباط در این میان چه نقشی دارد که ریچاردز آن را سومین رکن نظریه‌ی خود قرار داده است؟ ریچاردز، خود در پاسخ به این پرسش و برای نشان دادن نقش و اهمیت مفهوم «ارتباط»^{۱۵} در نقد ادبی، می‌نویسد: «بخش بزرگی از تجربه‌ی ما شکل خاص خود را از آن روی به خود می‌گیرد که ما موجوداتی اجتماعی هستیم و از کودکی به ارتباط خوگیریم... ساختار ذهن ما تابع این حقیقت است که آدمی در صدها هزار سال، در تمام طول جریان تکاملی انسانی خویش و حتی در ورای آن، سرگرم ارتباط بوده است. بخش مهمی از وجوه متمایز ذهن بستگی به این دارد که ذهن آلتی برای ارتباط است. بی‌تردید، تجربه قبل از انتقال یافتن، ناگزیر از شکل گرفتن است. اما شکل خاص خود را بیشتر بدان سبب به خود می‌گیرد که می‌بایست انتقال یابد. تاکیدی که انتخاب طبیعی بر روی قدرت ارتباطی می‌کند فراگیر است.» (ریچاردز ۱۳۷۵: ۱۹) اهمیت مساله‌ی «ارتباط» برای هنرها بسیار بیشتر است؛ زیرا «هنرها عالی‌ترین شکل فعالیت ارتباطی هستند.» (ریچاردز ۱۳۷۵: ۲۰)

از طرف دیگر، دیدیم که هنرمند تجاربی از ارزش‌ها دارد که ثبت کردنی و ماندنی است. تجارب او نشان‌دهنده‌ی سازش میان انگیزه‌هایی است که در اغلب اذهان هنوز مغشوش، مانع همدیگر و در تضاد با یکدیگرند. پس کار هنرمند، نظم دادن به آن چیزهایی است که در بیشتر ذهن‌ها فاقد نظم است.

اما هنرمند این توانایی را از کجا می‌آورد؟ یا به عبارت دیگر، تفاوت او با دیگران در چه خصلت یا خصایلی است؟ از نظر ریچاردز، همه‌ی شرایطی که برای یک دریافت‌کننده‌ی خوب لازم است، باید در هنرمند نیز وجود داشته باشد. بنابراین هنرمند

«پیش از هر چیز پذیرای تأثیرات بیرونی و در مورد آن‌ها صاحب تمییز است. او علاوه بر این‌ها، با آزادی که همه‌ی این تأثیرات در آن، درحالت تعلیق قرارداد و با همان آسانی که این تأثیرات پیوندهایی جدید را در میان خود شکل می‌دهند، بازشناخته می‌شود. بزرگ‌ترین تفاوت میان هنرمند یا شاعر با آدم عادی، در دامنه، ظرافت و آزادوارگی پیوندهایی است که او قادر است در بین عناصر مختلف تجربه‌ی خویش برقرار کند.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۵۴)

از نظر ریچاردز، با این که «ارتباط» عنصری مهم در شعر و هنر است، اما هنرمند هنگام خلق اثرش، آگاهانه و از سر عمد در پی ارتباط نیست، بلکه بیشتر به زیبایی و کمال اثر و بیان عواطف خویش تن توجه دارد. نکته‌ی مهم در این جاست که همین امر، یعنی بی‌اعتنایی به ارتباط از سوی شاعر، چون با صداقت و تلاش وی در به کمال رساندن اثرش همراه است، در عمل منجر به خلق شعری می‌شود که از لحاظ برقراری ارتباط با خواننده بسیار موفق خواهد بود و بر دل او می‌نشیند.

ریچاردز حتی معتقد است هنرمندانی که به جنبه‌های ارتباطی شعر و هنر خود توجه دقیق و جداگانه‌ای دارند، از لحاظ ارزش هنری به مرتبه‌ای فروتر در هنر تنزل می‌یابند. البته او شکسپیر را یکی از معدود استثنای این قاعده می‌داند. (ر.ک: ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۰) شعرشناسان پارسی زبان هم به خوبی با این نکته آشنایی دارند و تکلف و تصنع در شعر را نمی‌پسندند و بر این باورند که سخن هر چه صمیمانه‌تر باشد، دلنشین‌تر است. اما بی‌تردید، حافظ را نیز همچون شکسپیر باید یکی از آن معدود شاعرانی دانست که نکته‌سنجی فنی و سخن‌پردازی آگاهانه‌اش چیزی از قدرت جادویی ارتباط او با خوانندگان و تأثیر صادقانه و پر احساس شعرش بر آن‌ها نمی‌کاهد. همگان برآنند که شعر لسان الغیب با همه ظرافت و فخامتش چون از دل برآمده، لاجرم بر دل هم می‌نشیند. زیرا صنعت‌گری‌های شگفت‌آور و بی‌شمار حافظ چنان طبیعی در تار و پود شعر او سرشته شده است که کم‌ترین خدشه‌ای بر روح و عمق آن ایجاد نمی‌کند. او خود آشکارا به این نکته اشاره کرده و می‌گوید:

حدیث عشق ز حافظ شنو نه از واعظ

اگرچه صنعت بسیار در عبارت کرد

(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۶۳)

حافظ از این ویژگی‌ها و توانایی‌های شعر خویش آگاهی دارد و بارها بدان نازیده

است. شعر خود را «زینت اوراق و گل» های بهشت می‌داند؛ شعرهایی که ایاتش را «قدسیان در عرش از بر می‌کنند». این شاعر گوشه‌نشین شیرازی به خوبی از توانایی شگرف شعر خود در ایجاد ارتباط با خوانندگان و شنوندگانش آگاهی دارد و آن را طفلی می‌خواند که «یک‌شبه ره صد ساله می‌رود» و مرز شهرها و کشورها را در می‌نوردد. از این رو سروده :

عراق و فارس گرفتی به شعر خود حافظ

بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است

(همان، ۱۱۶)

یا:

شکرشکن شوند همه طوطیان هند

زین قند پارسی که بنگاله می‌رود

(همان، ۲۱۵)

با این همه، حافظ رمز این قبول عام را نه در پرداختن به صنایع شعری بلکه در گرو بهره‌مندی از گوهر عشق می‌داند:

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد

حدیثم نکته‌ی هر محفلی بود

(همان، ۲۱۱)

در نظریه‌ی ادبی حافظ، توجه به ظاهر کلام و پرداختن به جنبه‌های مجازی سخن، نه تنها ارزشی ندارد بلکه به سختی مانع رسیدن شاعر به حقیقت معانی می‌شود: صنعت مکن که هر که محبت نه راست باخت

عشقش به روی دل در معنی فراز کرد

فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید

شرمنده رهروی که عمل بر مجاز کرد

(همان، ۱۶۴)

۵. جست وجوی مفاهیم نظریه‌ی ریچاردز در شعر حافظ

اکنون بر اساس دورنمای کلی اندیشه‌های ریچاردز در نقد، می‌توان به سراغ دیوان

حافظ رفت. این کار را به صورت های گوناگون و در سطوح متفاوت می توان انجام داد. اما قصد این مقاله بیشتر آن است که بر ناسازگاری و تعارض انگیزه ها و شیوه های رفع آن در شعر حافظ تکیه کند، زیرا بنیاد رویکرد نقادانه ی ریچاردز در شعر نیز قبل از هر چیز، بر پایه ی تنازع و تعارض امیال و انگیزه ها و راه های رفع آن از طریق شعر قرار دارد. بنابراین برای تمرکز بر این هدف اصلی، چهارچوب نظریه ی ریچاردز را به سادگی در قالب پنج گزاره ی زیر بازگو می کنیم:

۱. انسان امیال و انگیزه های گوناگونی دارد که همگی باید ارضا گردند اما به خاطر تنازع بین انگیزه ها و نیز موانع درونی و بیرونی، امکان پاسخ به همه ی آنها وجود ندارد؛

۲. بنابراین مطلوب آن است که در میان پاسخ ها نوعی سازمان بندی ایجاد گردد که بیشترین حد تمتع و کمترین حد خسارت روانی را ایجاد کند؛

۳. شاعر یا هنرمند به دلیل خصایل و مواضع خاص خود، نسبت به سایر اشخاص آمادگی بیشتری برای یافتن بهترین سازمان بندی های ممکن این پاسخ ها دارد؛

۴. از آن جا که ادبیات و هنر عالی ترین شکل فعالیت ارتباطی هستند، شاعر و هنرمند این توان را دارد که سازمان بندی هایی را که یافته، از طریق شعر و هنر به جامعه منتقل کند؛

۵. انتقال این سازمان بندی ها-که بهتر و مطلوب ترند- موجب احساس تعادل در افراد جامعه می گردد.

در بخش های بعدی نشان خواهیم داد که در دیوان حافظ شواهد بسیاری برای مصادیق گزاره های بالا یافت می شود. اما برای سهولت کار، این مباحث را به تفکیک بررسی می کنیم.

۵.۱. تنازع انگیزه ها در دیوان حافظ

نمونه های گزاره نخست، یعنی «گسترده گی و تنوع امیال و انگیزه های انسانی و امتناع ارضای همگی آنها به خاطر موانع درونی و بیرونی و تنازع بین خود انگیزه ها» در دیوان حافظ به شدت چشم گیر است. وی انگیزه های ضد و نقیض انسانی خود را که به دلیل موانع درونی یا بیرونی، پاسخ نگرفته اند و او را دچار حرمان و ناکامی کرده اند، با تعبیرهای مختلف بیان کرده است. حافظ به خوبی انگیزه های درونی انسان و قدرت آن را می شناسد و می داند که این امر کاملاً غریزی است. مثلاً «بوسیدن لب یار» برای او همان قدر طبیعی است که جست و جوی شهد گل ها برای زنبور عسل:

طمع در آن لب شیرین نکردنم اولی

ولی چگونه مگس از پی شکر نرود؟

(همان، ۲۱۴)

اما انگیزه‌ی کام جویی حافظ از لب و دهان معشوقه-که فراوانی و جایگاه آن در روان‌شناسی حافظ شگفت‌آور و قابل مطالعه است- به آسانی قابل ارضا نیست و موانع گوناگون او را از وصال لب معشوقه باز می‌دارد؛ موانعی که گاه حتی می‌تواند خطر جانی هم داشته باشد:

قصد جانست «طمع در لب» جانان کردن

تو مرا بین که در این کار به جان می‌کوشم

(همان، ۲۷۷)

یا:

لعل سیراب به خون تشنه «لب یار من» است

وز پی دیدن او دادن جان کار من است

(همان، ۱۲۱)

اما این گونه امیال درونی گاه چنان پرتوان و توفانی‌اند که سخت‌ترین حصارهای فردی و اجتماعی هم نمی‌تواند جلو آن را بگیرد. چنان که زلیخا، همسر عزیز مصر، با آن همه موانع درونی و بیرونی باز هم پای از دایره محدودیت‌ها بیرون نهاد: من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم

که عشق از پرده‌ی عصمت برون آرد زلیخا را

(همان، ۹۸)

مجموعه جدال‌های درونی و بیرونی و چالش امیال با یکدیگر، در دیوان حافظ غالباً در دو موضوع اصلی یعنی «شاهد» و «ساغر» بازتاب می‌یابد و بخش بزرگی از شعر حافظ به بیان این دو موضوع، با اشکال و تعبیرهای گوناگون، اختصاص یافته است. او بارها به صراحت می‌گوید که:

من دوست‌دار روی خوش و موی دلکشم

مدهوش چشم مست و می صاف بی‌غشم

(همان، ۲۷۶)

شاعر در عمق جان خویش تمایلی بنیادین به سمت «مهر مهرویان» و «حدیث ساغر و می» می‌یابد؛ اما تردیدها و تعارض‌ها نیز یک لحظه او را رها نمی‌کنند. از این‌رو، غالباً بر سر دوراهی پر تنش گناه و پرهیز قرار دارد:

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم

بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم؟

سخن درست بگویم نمی‌توانم دید

که می‌خورند حریفان و من نظاره کنم

(همان، ۲۸۳)

شاعر با تفکر منطقی نمی‌تواند خود را به کناره‌جویی از این خواسته‌های طبیعی راضی کند؛ زیرا آگاهی دارد این گرایش‌ها که هر بار توبه‌ی او را می‌شکند، حاصل سرشت طبیعی و فطرت انسانی اوست:

دلم جز مهر مهرویان طریقی بر نمی‌گیرد

ز هر در می‌دهم پندش ولیکن در نمی‌گیرد

خدا را ای نصیحت‌گو حدیث ساغر و می‌گو

که نقشی در خیال ما ازین خوش‌تر نمی‌گیرد...

سر و چشمی چنین دلکش تو گویی چشم از او بردوز

برو کاین وعظ بی‌معنی مرا در سر نمی‌گیرد

(همان، ۱۷۴)

در حقیقت، او پایه‌ی استدلال‌هایش را بر سرشت انسانی خود می‌گذارد و بر اساس آن منطق خاصی بنا می‌کند که طبق آن، نادیده گرفتن نیازهای بنیادین انسانی خطاست. در این منطق، درگذشتن از بوسه‌ی نگار و لب جام تصویری است که عقل آن را تصدیق نمی‌کند و شاهد و ساغر نیز گویی از نخست بر بیهودگی و ناپایداری چنین توبه‌ای خنده می‌زنند:

بیا که توبه ز لعل نگار و خنده‌ی جام

تصویری است که عقلش نمی‌کند تصدیق

(همان، ۲۵۳)

حافظ این حقیقت را در تجربه‌های عملی نیز آزموده؛ از این‌رو، هربار در آغاز توبه‌های صدمبار شکسته اش از شراب، شوخ‌طبعانه، پشیمانی خود را پیش‌بینی می‌کند:

من همان ساعت که از می خواستم شد توبه کار

گفتم این شاخ ار دهد باری پشیمانی بود!

(همان، ۲۱۱)

جست وجوی صادقانه‌ی حافظ برای یافتن پاسخ‌هایی برای درمان یا دست‌کم تسکین آلام انسانی، پیش از هر چیز می‌تواند نمایان‌گر مراحل سلوک روحی و فراز و نشیب‌های ذهنی خود او باشد. این سیر روحی و تجارب روانی به یافتن پاسخ‌هایی انجامیده که نگرش گسترده و دریافت عمیق شاعر را در پی داشته است. پژواک این پویش روحی عمیق و صادقانه در شعر حافظ، خواننده را صمیمانه در تجربه‌های روحی شاعر شریک می‌کند.

بی‌تردید، همین نکته یکی از مهم‌ترین دلایل انس و علاقه‌ی ایرانیان به دیوان حافظ و انتخاب آن به عنوان کتاب تفأل احوال روحی خویش است. در واقع، موقعیت دیوان حافظ در میان فارسی‌زبانان و نقش شفابخش شعر وی، نمونه‌ی بارزی از «شعردرمانی»^{۱۶} است. زیرا همان‌گونه که در گزاره‌ی سه گفته شد «شاعر یا هنرمند به دلیل خصایل و مواضع خاص خود، نسبت به سایر اشخاص آمادگی بیشتری برای یافتن بهترین سازمان‌بندی‌های ممکن پاسخ‌ها دارد» و مطابق گزاره‌ی چهار «شاعر و هنرمند این امکان را دارد که از طریق ادبیات و هنر، یعنی عالی‌ترین شکل فعالیت ارتباطی، سازمان‌بندی‌های خود را به جامعه منتقل کند». حافظ خود به خوبی از این نقش درمان‌بخش «نقل شکرین شعر» خود آگاهی داشته و درباره‌ی آن سروده است:

شفا ز گفته‌ی شکریشان حافظ جو

که حاجت به علاج گلاب و قند مباد

(همان، ۱۴۹)

یا: حافظ از آب زندگی شعر تو داد شربتم

ترک طیب کن بیا نسخه‌ی شربتم بخوان

(همان، ۳۰۲)

از آن‌چه گذشت، دو نکته به خوبی آشکار می‌شود، نخست این که: از نظر ریچاردز، شعر خوب - علاوه بر سایر ویژگی‌های ذاتی خود- حاوی نوع کارآمد و بهینه‌ای از سازمان‌بندی پاسخ به تعارض‌هاست که همان‌گونه که در گزاره‌ی پنج نیز آمد، «انتقال این سازمان‌بندی‌ها- که بهتر و مطلوب‌ترند- موجب احساس تعادل در

افراد جامعه می‌گردد.» دوم این‌که: نظریه‌ی ریچاردز، علی‌رغم چهارچوب علمی و کاربرد اصطلاحات روان‌شناسی خاص خود، در اساس، با ذوق و دریافت همگانی که نقش شعر را بیشتر در زمینه‌ی تسکین آلام روحی و ارتقای سطح معنوی می‌داند، هماهنگی دارد و می‌توان آن را با اطمینان کامل در بررسی شعر حافظ به‌کار گرفت.

۲.۵. تعارض‌های عمومی و راه‌حل‌های آن‌ها در شعر حافظ

بررسی دیوان حافظ نشان می‌دهد که بخش بزرگی از اشعار او به طرح انواع تعارض‌ها اختصاص دارد. این تعارض‌ها چنان‌که گفته شد، در نخستین مراحل از چالش طبیعی‌ترین امیال شاعر با موانع درونی و بیرونی پدید می‌آیند. اما تعارض‌ها تنها در این سطح باقی نمی‌مانند و به تدریج از حوزه‌های جسمی و غریزی فراتر می‌روند و جنبه‌ی فکری و فلسفی می‌یابند و به تعارض‌های پیچیده‌تری تبدیل می‌شوند.

برای رهایی از این تعارض و تنش‌ها بر اساس نظریه‌ی ریچاردز، همان‌گونه که در گزاره‌ی دوم آمده: «مطلوب آن است که در میان پاسخ‌ها، نوعی سازمان‌بندی ایجاد گردد که بیشترین حد تمتع و کم‌ترین حد خسارت را ایجاد کند». بررسی شعر حافظ از این دیدگاه نشان می‌دهد که وی با توجه به شرایط و جوانب مختلف، راه‌حل‌های گوناگونی برای رفع تعارض‌ها درپیش گرفته است. در ادامه به چگونگی طرح برخی از مهم‌ترین این تعارض‌ها و راه‌حل‌هایی که حافظ برای آن‌ها یافته است، خواهیم پرداخت.

۲.۵.۱. سخن از برآوردن خواهش‌های طبیعی خویشتن: در شعر حافظ،

طبیعی‌ترین راه‌گریز از تنش‌ها و ساده‌ترین راه حل تعارض‌ها، تسلیم به این امیال و برآوردن این خواسته‌هاست. نباید از یاد برد که این کامرانی‌ها بیشتر در سطح زبان و تخیل است؛ اما به مصداق حکمت کهن و تجربی «وصف العیش نصف العیش»، بیان شاعرانه‌ی این عیش و نوش‌های خیالی نیز لذت و فایده‌ی روانی خاص خود را دارد و به آن‌چه که ریچاردز درباره‌ی نقش مثبت روانی شعر می‌اندیشد، بسیار نزدیک است. از این رو حافظ در گروهی از غزلیات و ابیات خود، غالباً با قاطعیت و بی‌هیچ پروایی تصمیم می‌گیرد نظر دیگران را یک‌سره نادیده انگارد و به خواسته‌های خود بپردازد:

من ترک عشق شاهد و ساغر نمی‌کنم

صدبار توبه کردم و دیگر نمی‌کنم

ناصر به طعن گفت که رو ترک عشق کن

محتاج جنگ نیست برادر نمی کنم

(همان، ۲۸۵)

شعرحافظ گرایش به آن دارد که این موانع و حصارها را فرو کوبد و حتی از دل و دین نیز بگذرد:

گر بدانم که وصال تو بدین دست دهد

دین و دل را همه دربازم و توفیر کنم

(همان، ۲۸۲)

حافظ در مواردی، این بی‌پروایی خود را به طنز نیز در می‌آمیزد:

من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم

«محتسب» داند که من این کارها کم‌تر کنم؟!

(همان، ۲۸۰)

شرح میل گدازنده و اشتیاق آتشین حافظ و گرایش به راه حل تسلیم به کامجویی در غزل‌هایی از نوع زیر که مقدمه‌ای بر غزل‌های وصالی به شمار می‌روند، به اوج خود می‌رسد. در این غزل، او با بی‌پروایی از آرزوهای خود درباره‌ی بر و دوش و لب معشوقه که در تکرار آهنگین «لب نوشش لب نوشش لب نوش» و «بر و دوشش برو دوشش بر و دوش» طنین هوس‌انگیز بوسه‌هایی پیاپی می‌یابند، پرده بر می‌دارد و رندانه می‌سراید:

ببرد از من قرار و طاقت و هوش	بت سنگین دل سیمین بناگوش
نگاری چابکی شنگی کله‌دار	ظریفی مهوشی ترکی قباپوش
ز تاب آتش سودای عشقش	به سان دیگ دایم می زنم جوش...
دل و دینم دل و دینم ببرده‌ست	بر و دوشش بر و دوشش بر و دوش
دوای تو دوای توست حافظ	لب نوشش لب نوشش لب نوش

(همان، ۲۴۳)

از نظر حافظ، این هوس‌های پرتب و تاب هیچ جای تعجیبی ندارد و آروها و اعمالی است که لازمه‌ی طبیعی جوانی است:

حافظ چه شد ار عاشق و رند است و نظرباز

بس طور عجب لازم ایام شباب است

(همان، ۱۱۰)

به همین ترتیب، در غزل‌های دیگر، شرح ساعتی را می‌توان تجسم کرد که این امیال به کمال برآورده شده‌اند. مثلاً در غزل‌های:

دیدار شد میسر و بوس و کنار هم

از بخت شکر دارم و از روزگار هم

(همان، ۲۹۰)

گل در بر و می در کف و معشوقه به کام است

سلطان جهانم به چنین روز غلام است

(همان، ۱۱۸)

کنون که می دمد از بوستان نسیم بهشت

من و شراب فرح بخش و یار حور سرشت

(همان، ۱۳۵)

با این همه، شرح و وصف این نوع پذیرش طبیعی انگیزه‌های غریزی که یادآور عهد کوتاه جوانی و شادی خواری است، در شعر حافظ چندان فراوان نیست و در دیوان او شکایت از ناکامی‌ها بیشتر به چشم می‌آید.

۵.۲.۲. شکوه‌های شفا بخش: هرچند حافظ به جان می‌کوشد با دلدار بنشیند و از

جام وصل می‌نوشد؛ اما محرومیت و حرمان از این خواسته‌ها و امیال شدید که اکنون از شدت التهاب، به شکل سودا درآمده، گویی او را به مرز جنون رسانده است:

گرم از دست برخیزد که با دلدار بنشینم

ز جام وصل می نوشم ز باغ عیش گل چینم

شراب تلخ صوفی سوز بنیادم بخواهد برد

لبم بر لب نه ای ساقی و بستان جان شیرینم

مگردیوانه خواهم شد در این سودا که شب تا روز

سخن با ماه می گویم پری در خواب می بینم

لبت شکربه مستان داد و چشمت می به می خواران

منم کز غایت حرمان نه با آنم نه با اینم
(همان، ۲۸۷)

محرومیتی که گویا شاعر آن را با نثار جان هم نمی تواند از میان بردارد:

دست از طلب ندارم تا کام من برآید
یا تن رسد به جانان یا جان ز تن برآید
بگشای تربتم را بعد از وفات و بنگر
کز آتش درونم دود از کفن برآید
جان بر لب است و حسرت در دل که از لبانش
نگرفته هیچ کامی جان از بدن برآید
از حسرت دهانش آمد به تنگ جانم
خود کام تنگ‌دستان کی زان دهن برآید

(همان، ۲۱۸)

بنابراین، حافظ با امیال و آرزوهای انسانی و نیز درد محرومیت و حرمان ناکامی تا غایت آن آشناست و در غزل‌های خود، بارها از آن یاد کرده است. آرزوها و امیال فروکوفته‌ای که داغ آن حتی پس از مرگ نیز بر دل سوختگان باقی می ماند:

ز حسرت لب شیرین هنوز می بینم
که لاله می دمد از خون دیده‌ی فرهاد
(همان، ۱۴۷)

گویی تصور این گرفتاری در چنگ موانع و حرمان انسان از نخستین حقوق فطری خود، حافظ را بر آن داشته که فریاد برآورد:

مردم چشمم به خون آغشته شد

در کجا این ظلم بر انسان کنند

(همان، ۲۰۰)

این گونه وصف حال‌های پرتاثیر از شوق‌ها و محرومیت‌های عام انسانی، بخشی بزرگ از شعر حافظ را تشکیل می دهد و خوانندگان شعر او در این ابیات، داستان دردها و ناکامی های خود را باز می یابند؛ اما این شکوه و شکایت‌ها خود آبی بر آتش

دل آنان می‌افشانند. بنابراین، یکی دیگر از راه‌حل‌های شاعرانه برای تسکین حرمان و ناکامی، همین بیان حال و شکوه‌های شفاف‌بخش است. این التیام‌بخشی از طریق بیان عواطف و احساسات، عمومی‌ترین پاسخ و راه حل شعر و هنر در رویارویی با دردهای انسانی است. این کارکرد را در بسیاری از اشعار حافظ و از جمله غزل زیر که صرفاً به بیان حرمان و عمق آن اختصاص دارد، می‌توان دید:

بخت از دهان دوست نشانم نمی‌دهد
دولت خبر ز راز نهانم نمی‌دهد
از بهر بوسه‌ای ز لبش جان همی‌دهم
اینم همی‌ستاند و آنم نمی‌دهد
مردم در این فراق و در آن پرده راه نیست
یا هست و پرده‌دار نشانم نمی‌دهد
زلفش کشید باد صبا چرخ سفلہ بین
کان‌جا مجال باد وزانم نمی‌دهد
چندان که بر کنار چو پرگار می‌شدم
دوران چو نقطه ره به میانم نمی‌دهد
شکر به صبر دست دهد عاقبت ولی
بدعه‌دی زمانه زمانم نمی‌دهد
گفتم روم به خواب و ببینم جمال دوست
حافظ ز آه و ناله امانم نمی‌دهد

(همان، ۱۳۷۱: ۲۱۷)

با این همه، شعر حافظ تنها در محدوده‌ی بیان دردها باقی نمی‌ماند. زیرا همان‌گونه که در دومین گزاره‌ی خلاصه‌ی نظریه ریچارد آمده «مطلوب آن است که در میان پاسخ‌ها، نوعی سازمان‌بندی ایجاد گردد تا بیشترین حد تمتع و کم‌ترین حد خسارت روانی را ایجاد کند.» آن گونه که در ادامه خواهیم دید، در شعر حافظ جست‌وجوی جدی و پی‌درپی جهت یافتن پاسخ‌هایی بهتر برای حل تعارض‌های روانی ادامه می‌یابد.

۵.۳. دو تعارض ویژه در دیوان حافظ

تعارض‌هایی که در شعر حافظ طرح شده- همان‌گونه که قبلاً بدان اشاره شد-

بیشتر در دو مسالهی «نوشیدن شراب» و «عشق به شاهد» نمود یافته است:
گویند که رمز عشق مگویید و مشنویید
مشکل حکایتی است که تقریر می‌کنند
(همان، ۲۰۱)

و:

به یکی جرعه که آزار کشش در پی نیست
زحمتی می‌کشم از مردم نادان که مپرس
(همان، ۲۳۷)
با این همه، حافظ در این دو مورد سرسختانه مقاومت می‌کند و مدام توصیه می‌کند که:

«شراب لعل» کش و «روی مه جبینان» بین
خلاف مذهب آنان جمال اینان بین
(همان، ۳۱۴)
حافظ تمایل به این دو خواسته‌ی اساسی را صرفاً به عنوان یک امر شخصی خود در نظر نمی‌گیرد؛ بلکه معتقد است حتی سرسخت‌ترین زهاد نیز مثل هر انسان دیگر، هر لحظه در معرض کشش دوباره به امیال جوانی و توبه‌شکنی هستند:
زاهد خلوت نشین دوش به میخانه شد

از سر پیمان برفت با سر پیمانه شد
صوفی مجلس که دی جام و قدح می شکست
باز به یک جرعه می عاقل و فرزانه شد
شاهد عهد شباب آمده بودش به خواب
باز به پیرانه سر عاشق و دیوانه شد
مغیچه‌ای می‌گذشت راهزن دین و دل
در پی آن آشنا از همه بیگانه شد

(همان، ۱۸۶)

البته حافظ خویشتن را از این دایره بیرون نمی‌گذارد و در بسیاری از موارد، از جمله در شعر بالا، هنگامی که از زاهد سخن می‌گوید به کمک ظرافت بیان دوپهلوش،

به گرایش‌های زهدگرایانه‌ی درونی خود نیز نظر دارد:

بس که در خرقه‌ی آلوده زدم لاف صلاح

شرمسار از رخ ساقی و می رنگینم

من اگر رند خراباتم و گر زاهد شهر

این متاعم که همی‌بینی و کم‌تر زینم

(همان، ۲۸۷)

در واقع، حافظ در این موارد صرفاً به نقد یا وصف یک گروه اجتماعی خاص نمی‌پردازد؛ بلکه با اشاره به خود، به یک نگاه کلی می‌رسد که مسایل همه‌ی انسان‌ها را در بر می‌گیرد و به همین دلیل، شعر او از ارزش روان‌شناسانه‌ی والایی برخوردار است. با این همه، به دلایل خاص تاریخی و فرهنگی عصر و اجتماع حافظ، تعارض‌هایی که وی و انسان‌های هم عصر او را می‌آزارد، تنها با در نظر داشتن شرایط خاص خود قابل درک خواهد بود.

۵.۴. راه حل‌های حافظ برای دو تعارض اساسی

اکنون باید دید حافظ در شعر خود این دو تعارض بالا را که به دلیل شرایط ویژه فرهنگی عصر و نیز سبک ادبی خود عمدتاً در دو مساله‌ی نوشیدن جرعه‌های شراب و عشق به شاهدان مه‌جبین نمود یافته، چگونه حل کرده و چه پاسخی برای آن‌ها یافته است. تحلیل شعرهای او از این دیدگاه نشان می‌دهد که او تنها به یک پاسخ بسنده نکرده و مجموعه‌ای از راه‌حل‌ها را به ظرافت و زیبایی تمام، در سراسر دیوان خود مطرح کرده است:

۵.۴.۱. تسلیم در برابر طبیعت انسانی و پذیرش موقعیت متناقض او: حافظ

برای حل این دو تعارض سهمگین، حکیمانه می‌کوشد طبیعت امور را درک کند و بر اساس آن، موقعیت دردآور انسان روزگار و فرهنگ خود را بهبود بخشد. مثلاً در شعر زیر که محتوای آن اساساً رد و کنار گذاشتن زهد خشک است، او بر انگیزه‌های طبیعی انسان تکیه کرده است. زیرا اساساً در نظر وی موافقت با طبع انسانی و هم‌نوایی با جهان زیبا و گل و نسیم بهار و چمن و سرو و جویبار و نیز هماهنگی با نغمه‌های دلنشین موسیقی، به راحتی توجیه‌گر گرایش به شاهد و شراب است:

صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش

وین زهد خشک را به می خوش‌گوار بخش

طامات و شطح در ره آهنگ چنگ نه

تسبیح و طیلسان به می و می گسار بخش

زهد گران که شاهد و ساقی نمی خرنند

در حلقه‌ی چمن به نسیم بهار بخش

(همان، ۲۴۰)

او چنان بدین اصل باور دارد که حتی هنگام طلب عفو از خداوند نیز به همین دلیل استناد می‌کند و از او می‌خواهد این ماجرا را به خاطر «گل و سرو لب جویبار و زنخدان یار» بر وی بیخشد:

راهم شراب لعل زد ای میر عاشقان

خون مرا به چاه زنخدان یار بخش

یا رب به وقت گل گنه بنده عفو کن

وین ماجرا به سرو لب جویبار بخش

(همان، ۲۴۰)

هرچند همه‌ی این عذرهای بدتر از گناه! سرشار از رندی و طنزی ناپیداست، اما آشکارست این نکته که در «زندگی باید موافق طبیعت امور عمل کرد» در ذهن و منطق حافظ جایگاهی والا داشته است. مسلماً او در پای‌بندی به این اصل، از روحيات و پیشینه‌ی فرهنگی مردم شیراز و آثار عرفایی چون روزبهان بقلی و به‌ویژه اشعار سعدی متأثر بوده‌است. سعدی نیز با نظر به هماهنگی شگرفی که در کنه خلقت و سراسر طبیعت می‌دیده، پرهیز از مواهبی آسمانی همچون نوای موسیقی و روی زیبا را نشانه‌ی کژطبعی و بیماری روحی می‌دانسته‌است:

دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری

تو خود چه آدمی کز عشق بی خبری

اشتر به شعر عرب در حالت‌ست و طرب

گر ذوق نیست تو را کژطبع جانوری

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۲۳)

سعدی بر طبیعی بودن این گرایش‌ها تاکید دارد و دیدن روی زیبا را کاملاً بدیهی

می‌داند:

که گفت در رخ زیبا نظر خطا باشد؟

خطا بود که نیند روی زیبا را

(همان، ۸۷۰)

حافظ نیز بر طبیعت انسانی تکیه دارد و آن را مطابق با عقل هم می داند. از این رو، برای توجیه خواسته های طبیعی خود به منطق عقلانی متوسل می شود و - با افزودن چاشنی طنز - استدلال می کند:

حاشا که من به موسم گل ترک می کنم

من لاف عقل می زنم این کار کی کنم

مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم

در کار چنگ و بریط و آواز نی کنم

از قیل و قال مدرسه حالی دلم گرفت

یک چند نیز خدمت معشوق و می کنم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۸۴)

۵.۴.۲. تکیه بر اخلاص خویش و توکل بر الطاف الهی: هر چند حافظ با زهد

خشک صومعه نشینان می ستیزد و از دست آنهاست که به خرابات پناه می برد:

دلم ز صومعه بگرفت و خرقة ی سالوس

کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا

(همان، ۹۷)

اما این جدال او صبغه ای معنوی دارد؛ زیرا از یک سو حاصل گستردگی افق

فکری وی در نگاه به کاینات است که تعصبات ناچیز و پندارهای باطل آدمی در برابر عظمت آن ناچیز و تمسخرآمیز می نماید:

بیا که رونق این کارخانه کم نشود

به زهد همچو تویی یا به فسق همچو منی

(همان، ۳۶۱)

و از سوی دیگر، سخنان وی در این گونه مسایل با تکیه ی صادقانه ای که بر صفا،

یک رنگی و بی آزاری دارد، از خلوص و پاکی خاصی برخوردار است و بر هر دلی می نشیند:

باده نوشی که در او روی و ریایی نبود
 بهتر از زهدفروشی که در او روی و ریاست
 مانده رندان ریاییم و حریفان نفاق
 آن که او عالم سر است بدین حال گواست
 فرض ایزد بگذاریم و به کس بد نکنیم
 وان چه گویند روا نیست نگوئیم رواست
 (همان، ۱۰۶)

این گونه استدلال‌ها هنگامی که بر پایه‌ی لطف و رحمت پروردگار قرار می‌گیرد،
 باز هم جنبه‌ی خداشناسانه و مستحکم‌تری می‌یابد:
 هاتقی از گوشه میخانه دوش گفت بیخشند گنه می بنوش
 لطف الهی بکند کار خویش مژده‌ی رحمت برساند سروش
 لطف خدا بیشتر از جرم ماست نکته‌ی سربسته چه دانی خموش
 (همان، ۲۴۴)

حافظ بر اساس همین لطف الهی، برهانی سخت مستدل می‌سازد:
 نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو
 که مستحق کرامت گناهکارانند
 (همان، ۱۹۹)

و به همین دلیل با اطمینان خاطر می‌گوید:
 قدم دریغ مدار از جنازه‌ی حافظ
 که گرچه غرق گناه است می‌رود به بهشت
 (همان، ۱۳۵)

همه‌ی این شواهد نشان می‌دهند که حافظ برای حل تعارض‌ها تنها در یک سطح
 باقی نمی‌ماند و در شعر خود به سطوح فراتری صعود می‌کند؛ زیرا او بسیاری از
 تعارض‌های فلسفی و دینی و بشری را می‌شناسد و راه‌حل‌هایی نیز برای آن‌ها یافته که
 بی‌گمان شرح کامل جنبه‌های مختلف هر کدام از آن‌ها نیازمند پژوهشی جداگانه است.
 با این همه، با کنار گذاشتن شاخ و برگ‌ها و در نگرشی کلی به شعر حافظ، می‌توان
 ویژگی‌های اصلی و عام سخن حافظ را در برخورد با تعارض‌های انسانی، ترسیم کرد.

۵.۴.۳. تصعید انگیزه‌ها: به‌طور کلی در شعر حافظ تصعید انگیزه‌ها که به شکل‌های گوناگون پدیدار می‌شود، راهی اساسی برای گذر از تعارض‌های درونی است. در این گروه از راه‌حل‌ها، انگیزه‌ی اولیه به تدریج استعلا می‌یابد و درونی می‌شود. مثلاً هرچند ستایش زیبایی و مهرورزی به خوب رویان آن‌گونه که در بالا آمد، نخست در سطح یک غریزه‌ی طبیعی مطرح می‌شود، اما در شعر حافظ ماجرای عشق «که آسان می‌نمود اول» اندک اندک تصعید می‌یابد و لایه‌ی جدیدی را پدید می‌آورد که به شعر او عمقی ویژه می‌بخشد:

لطیفه‌ای است نهانی که عشق ازو خیزد

که نام آن نه «لب لعل» و خط زنگاری است

(همان، ۱۲۸)

اما این سطح نیز تنها یک گام از راه بی‌آغاز و بی‌پایان عشق است، چرا که:

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست

آن‌چه آغاز ندارد نپذیرد انجام

(همان، ۱۳۷۱: ۲۵۹)

در مورد شراب نیز همین نکته صدق می‌کند و باده‌ی حافظ اندک اندک جنبه‌ی

اثیری می‌یابد:

چه مستی است است ندانم که رو به ما آورد

که بود ساقی و این باده از کجا آورد

(همان، ۱۷۱)

همین پدیده تصعید است که جنبه‌های معنوی و عرفانی شعر حافظ را عمق بسیار بخشیده است. در این‌جا نیازی به تکرار انبوهی از تفاسیر نوشته شده درباره‌ی شراب روحانی و شاهد قدسی حافظ نیست؛ اما اشاره به یک نکته‌ی ویژه ضرورت دارد و آن این‌که خواننده‌ی شعر حافظ پس از یک دور خواندن شعر او، در دور بعد، حتی اشعار تصعید نیافته [همچون شعرهای بندهای ۱. ۵. تا ۳. ۵] را نیز به سیاق اشعار تصعید یافته خواهد خواند و ادراک خواهد کرد. این چرخه‌ی هرمنوتیک خواندن در طول زندگی خوانندگان دیرینه‌ی شعر حافظ برای همیشه ادامه می‌یابد و در نتیجه، هر روز بیش از پیش بر لذت ذهنی و تاثیر شفاف‌بخش روانی آن افزوده می‌شود.

۵.۴.۴. سامان‌دهی برتر انگیزه‌ها از طریق ایجاد پیوندهای شاعرانه: ویژگی

پیشین شعر حافظ، یعنی قرائت اشعار مادی با معنای تصعید یافته، هم از لحاظ صرفاً ادبی و هم از نظر تاثیر روانی بر خواننده، اهمیت بسیار دارد؛ زیرا در قرائت دوم، ابیاتی که تصویرگر زیبایی‌های جسمانی معشوقه‌اند. لذت تماشای پررنگ مادی و حظ ادراک معنوی حضور اثری یار را با هم در می‌آمیزد. این شگرد هنری پاسخی برتر برای تناقض بزرگ عشق مادی و روحانی فراهم می‌آورد. نمونه‌ای عالی از ترکیب متعادل دو عنصر جسمی و معنوی که تصویری توأمان از شراب و شاهد مادی و اثری پدید آورده و معنا و تفسیر آن پیوسته از یک قطب به قطب دیگر، در نوسانی جاودانه است، در غزل بسیار زیبای زیر پدیدار می‌شود:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست

پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست

نرگش عریده‌جوی و لبش افسوس‌کنان

نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

سر فرا گوش من آورد و به آواز حزین

گفت ای عاشق دیرینه‌ی من خوابت هست

عاشقی را که چنین باده‌ی شبگیر دهند

کافر عشق بود گر نشود باده‌پرست

برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر

که ندادند جز این تحفه به ما روز الست

(همان، ۱۰۹)

با چنین دریافتی از ایجاد پیوند میان قطب‌های متضاد در شعر حافظ، اکنون شرایط مهیاست تا یکی دیگر از اندیشه‌های ریچاردز را درباره‌ی تفاوت شاعران و هنرمندان با آدم‌های معمولی، به خوبی دریابیم و نمونه‌های شگفت‌آوری از آن را در شعر حافظ نشان دهیم.

در نظر ریچاردز «بزرگ‌ترین تفاوت میان هنرمند یا شاعر با آدم عادی، در دامنه، ظرافت و آزادوارگی پیوندهایی است که او قادر است در بین عناصر مختلف تجربه‌ی خویش برقرار کند.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۵۴) ریچاردز در نوشته‌های خود، کم‌تر مثال می‌زند؛ اما برای روشن کردن تفاوت شیوه‌ی ادراک هنرمند، مثالی زده است. او می‌گوید

در نظر آدم معمولی بین شکل چرخ زدن کبوتران بر فراز میدانی در شهر لندن و عناصری چون رنگ آب حوض‌های آن میدان، یا لحن ناطقی که در همان میدان مشغول نطق است و یا حتی مضمون سخنان او، هیچ ربطی متصور نیست؛ اما هنرمند آماده‌ی دریافت چنین ارتباط‌هایی هست و توانایی آن را دارد که از آن‌ها استفاده کند. همین مطلب را در شعر حافظ می‌توان به سادگی چنین نشان داد که مثلاً دیدن هلال ماه نو در آسمان که امری عادی است، نخست حافظ را به یاد داس و مزرعه می‌اندازد و سپس حافظ با پیوند زدن شاعرانه‌ی آن‌ها با زندگی و مرگ خود، می‌سراید: مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو

یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۱۶)

این بیت از منظر دینی بیم انسان را از تهی‌دست رفتن به جهان دیگر نمایش می‌دهد. اما در پس پرده‌ی این بیت زیبا و رنگین، اشاره‌ای سهمناک به تصویر اسطوره‌ی زمان و مرگ هم وجود دارد. تصویری که شاید ذهن مأنوس با شاهنامه‌ی حافظ از ابیاتی گرفته باشد که در چهارمین پرسش معماگونه‌ی موبدان از زال، چنین ترسیم شده:

یکی مرد با تیز داسی بزرگ	سوی مرغزار اندر آید سترگ
همی بدرود آن گیا خشک و تر	نه بردارد او هیچ از آن کار سر

(فردوسی، ۱۳۷۴: ج ۱، ۲۱۹)

و زال راز این معمای مرگ را چنین گشوده:

بیابان و آن مرد با تیز داس	کجا خشک و تر زو دل اندر هراس
تر و خشک یکسان همی بدرود	و گر لابه سازی سخن نشنود
دروگر زمانست و ما چون گیا	همانش نبیره همانش نیا

(همان، ۲۲۳)

از آن‌جا که بقیه‌ی پرسش‌های هفت‌گانه‌ی دیگر موبدان (دوازده درخت: نماد دوازده ماه، اسب سیاه و سفید: نماد روز و شب، سی سوار: نماد سی روز ماه، دو درخت سرو و مرغی که از یکی بر دیگری می‌پرد: نماد طلوع و غروب خورشید، شهری بر فراز کوه و شهری در دشت و زلزله‌ای که مردم را از دشت به کوه می‌راند: نماد دنیا و آخرت) همگی تمثیل‌هایی از گذشت زمان و گذر از دنیا به آخرت هستند،

احتمال این که حافظ در این بیت به شاهنامه نظر داشته، بسیار قوت می‌گیرد و این نمونه نشان می‌دهد که حافظ هم‌چون هر شاعر بزرگ دیگر، چگونه بر اساس تخیل شاعرانه‌ی خود، ارتباط‌های بسیاری بین عناصر به ظاهر پراکنده و دور ایجاد می‌کند.

اما علاوه بر پیوندهایی که نمونه‌ی آن در شعر شاعران بزرگ وجود دارد، انواع دیگری از پیوندها را در شعر حافظ می‌توان کشف کرد که ظرافت و لطافتی خارق‌العاده دارند و ویژه‌ی سبک منحصر به فرد او هستند. یک دسته‌ی بزرگ از این پیوندها، پیوندهایی هستند که بین اجزای خود متن شعر ایجاد می‌شوند. در واقع، متن شعر او پی‌درپی و به هر بهانه، به اجزای دیگر خود ارجاع می‌یابد و زیبایی و عمق و چند معنایی ویژه‌ای را پدید می‌آورد. از این رو معنا و زیبایی راستین بسیاری از ابیات دیوان او را تنها در پرتو ارتباط‌هایی که با سایر ابیات دارند، می‌توان دریافت. برای نمونه، حافظ در مطلع غزل معروف خود، به زیبایی سروده است:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را

که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۸)

زیبایی این بیت را حتی در تحلیل‌های سنتی صناعات ادبی نیز مدیون ارتباطی می‌دانند که میان واژه‌های «غزال، کوه، بیابان» وجود دارد و آن را اصطلاحاً مراعات نظیر یا تناسب می‌خوانند. اما این تحلیل بسیار کلی است و قادر به توصیف همه‌ی ارتباط‌هایی که بین اجزای بیت وجود دارد، نیست.

در واقع، در این بیت لایه‌های دیگری از ارتباط‌های پیچیده را می‌شود کشف کرد؛ از جمله این که: «سر به کوه و بیابان دادن» پیش از هر چیز، در کل بیت تصویری از آهوی وحشی و غزال رمنده را در ذهن می‌آفریند که اساساً تصویری شاعرانه از معشوقه است. اما در همان حال، «سر به کوه و بیابان دادن» خود تعبیری زیبا و رایج است که سر به بیابان گذاشتن عاشق و در وهله‌ی بعد، داستان گریز مجنون به صحرا از عشق لیلی را تداعی می‌کند و ناگهان با به میان آمدن نام لیلی در کنار غزال، چشمان سیاه و آهو مانند او و سپس داستان مجنون و آهوی اسیر صیاد در ذهن ترسیم می‌شود. در چنین بافتی، تناسب خاص کلمه «لطف» که نشانه‌ی مهر مجنون‌وار شاعر به معشوقه‌ی سرکش و لطافت و نرمی قاصد، یعنی باد صباست نیز کشف می‌شود. مجموعه‌ی این تصاویر که از کنار هم گذاشتن واژه‌های متناسب ایجاد شده، حال و هوای خاصی به بیت می‌بخشد. با این حال، اعجاز این بیت در ایجاد ارتباط‌هایی در

کلمه‌ی «صبا» نهفته است که برای کشف رابطه‌ی آن باید دنیای حافظ را شناخت. می‌دانیم که در این دنیای شاعرانه، صبا نه تنها پیک پیام‌رسان عشاق، بلکه خود از عاشقان شوریده‌ی معشوقه است و حافظ در جایی دیگر، خود و صبا را «دو عاشق سرگردان» خوانده است:

من و باد صبا - مجنون! - دو سرگردان بی‌حاصل

من از افسون چشمش مست و او از بوی گیسویش

یا خود را در عاشقی و تعقیب پیوسته‌ی یار، همراه و هم‌عنان باد شمال دانسته:

اگرچه در طلبت هم‌عنان باد شمالم

به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم

(همان، ۲۶۶)

در واقع، «ما» در این بیت، هم شاعر و هم صبا را شامل می‌شود و بیت، وصف حال بسیار لطیفی است از شاعر و باد صبا که هر دو در گردباد شور و جنون عشق، همچون غزالان سر به صحرا گذاشته‌اند. بر اساس این تداعی‌هاست که تصویر کامل بیت:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را

که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

(همان، ۹۸)

به کمال آشکار می‌شود. بدین ترتیب، بین یکایک کلمات این بیت ارتباط‌های بسیاری وجود دارد که همچون تار و پود پرده‌ای ریزباف و رنگین، با هم تصویری شگرف و چند بعدی می‌سازند. تشریح دقیق‌تر لذت زیبایی‌شناسانه‌ای که از خواندن این‌گونه اشعار در ذهن خواننده پدید می‌آید و نیز نتایج روانی آن، مبحثی است که بررسی آن نیازمند همکاری مشترک روان‌شناسی خواندن و تحلیل ادبی از گونه‌ای است که ریچاردز در کتاب نقد عملی خود مطرح کرده است.

۵.۴.۵. طنز: حافظ در بسیاری از اشعار خود، به تناسب موضوع، سایه روشن‌هایی

از مخمل خواب و بیدار طنز خاص خود را تنیده است. طنز در شعر حافظ حتی وقتی هم که چندان آشکار نیست، تأثیری قوی در زیبایی سخن و عمق معنا دارد. حافظ طنز صمیمانه‌ی خود را گاه برای بیان انتقادهای اخلاقی و اجتماعی و گاه صرفاً برای شیرین‌تر کردن سخن خود «باده لعل لبش - کز لب من دور مباد...» به کار می‌برد. اما گاه

طنز حافظ زهرخندی فلسفی است که این جمله‌ی نیچه را به خاطر می‌آورد که «رنج انسان چنان ژرف بود که ناگزیر شد خنده را بیافریند.»^{۱۷} خنده‌ی زیرکانه‌ای بر نهیب حادثه‌ای که بنیاد آدمی را ز جا می‌برد و در شب تاریک و بیمناک دریایی هایل رها می‌کند. این خنده شاید یگانه مرهم بر زخم پرسش‌های بی‌پاسخ انسانی است که با سینه‌ی مالا مال از درد تنهایی، از اسارت بی‌آسایش خود در چنگال سپهر تیزرو، سخت آگاه است:

سینه مالا مال درد است ای دریغا مرهمی

دل ز تنهایی به جان آمد خدا را مرهمی

چشم آسایش که دارد از سپهر تیزرو

ساقیا جامی به من ده تا بیاسایم دمی

زیرکی را گفتم این احوال بین «خندید» و گفت

صعب روزی بوالعجب کاری پریشان عالمی

(همان، ۳۵۵)

اما این موقعیت یاس آور فلسفی، مانع از شور زندگی نیست. با دل خونین باید لب خندان آورد و هنگام تنگ‌دستی باید در عیش و مستی کوشید. از این رو در اعماق طنز حافظ، نوعی آگاهی ژرف بر تناقض‌های فلسفی موقعیت انسان و پذیرش این موقعیت از دولت عشق و به سود زندگی، نهفته است. در واقع در شعر حافظ، طنز به این معنی، بالاترین راه برای حل تعارض‌هاست.

بنیاد طنز حافظ بر تناقض‌هاست. خوشبختانه این مطلب پیش از این به دقت و تفصیل در مقاله‌ی طنز حافظ نوشته‌ی دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴) تحلیل شده و شاهد خوبی بر درستی مدعای مقاله‌ی حاضر است. ۱۸ این مقاله، نخست شرح می‌دهد که در منطق، اجتماع نقیضین یا اجتماع ضدین، محال است؛ اما چون اساس شعر بر تخیل قرار دارد و بیان آن انشایی است و نه خبری، ذهن می‌تواند مطالب و تصاویر متناقض آن را بی‌هیچ اعتراضی بپذیرد و حتی غالبا از آن احساس انبساط و لذت کند. بنابراین، مثلا در این بیت طنزآمیز و شگفت‌آور حافظ:

کرده‌ام توبه، به‌دست صنم باده فروش

که دگر می‌نخورم بی‌رُخ بزم‌آرایی

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۶۹)

چندین نوع تناقض یا تضاد به یکدیگر گره خورده و به یاری بیان هنری معجزه آسای او حالتی پذیرفتنی و قابل قبول یافته است. این گونه ترکیب طنزآمیز در برخی از بیت‌ها همچون:

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد

که می حرام ولی به ز مال اوقاف است

(همان، ۳۵۵)

به اوج می‌رسد. زیرا در این گونه شعرها، توصیف موقعیت روانی انسان‌ها هنگام درگیری با تعارض‌های چندگانه‌ی ذهنی و اجتماعی، از چنان ساختار ادبی و روان‌شناسانه‌ی پیچیده‌ای برخوردارست که تحلیل دقیق آن‌ها صفحاتی را به خود اختصاص خواهد داد. اما شاید به اختصار بتوان گفت که در این دسته از بیت‌های طنزآمیز حافظ، طنز شاعرانه راه حل نهایی تناقض‌هایی است که منطق معمولی هیچ راه حلی برای آن ندارد و در زبان معمولی و حتی نثر طنزآلود هم امکان بیان آن نیست و طرح چنین مطالبی تنها در زبان شعر امکان‌پذیر می‌شود. جالب این جاست که قدما، حتی در دوره‌های تسلط تعصب و خفقان - و از جمله در عصر خود حافظ - این نقش اخلاقی و صمیمی شعر را درک می‌کرده و به آن احترام می‌گذاشته‌اند. از این رو، شاید بهتر باشد گامی از چهارچوب اندیشه‌ی ریچاردز فراتر نهمیم و بگوییم شعر علاوه بر ارایی‌ی سازمان‌بندی‌های بهتر پاسخ به انگیزه‌ها و تاثیر آن در بهبود روانی افراد، دارای یک نقش مهم اجتماعی نیز هست. زیرا همان‌گونه که در تاریخ شعر فارسی، نمونه‌های بسیاری را می‌توان نشان داد، شعر به ویژه اگر با اندکی طنز سنجیده و صمیمانه‌ی حافظ وار درآمیزد، قادر است حتی در سخت‌ترین روزگارها باب گفت‌وگوی آزادانه را درباره‌ی ممنوع‌ترین مسایل، با خویشستن و دیگران، به آسانی بگشاید و از این رهگذر در سلامت روحی افراد و امنیت روانی اجتماع و تربیت معنوی هر دو، نقشی بسزا داشته باشد.

۶. نتیجه‌گیری

نظریه‌ی ریچاردز در نگاه نخست برای اعمال بر شعر کهن فارسی سخت ناآشنا می‌نماید؛ اما این جستار با دقت در بنیادهای روان‌شناسانه و تعمق در مبانی و اصول آن و به ویژه با تاکید بر نقش شعر در تسکین و حل تعارض‌های حاصل از امیال و انگیزه‌های متناقض، نشان می‌دهد که این نظریه را برای رسیدن به شناختی تازه و

سامان یافته از برخی جنبه‌های محتوایی شعر حافظ و حتی شاعران دیگر می‌توان به کار گرفت. زیرا این نگاه تازه، فهم ژرف تری را از برخی جنبه‌های شعر حافظ به دست می‌دهد. از سوی دیگر، این نتیجه ثابت می‌کند ریچاردز همان‌گونه که قصد اصلی خود او هم بوده، در تدوین نظریه‌ای عمومی در نقد ادبی، موفق شده است. زیرا مفاهیم سه‌گانه‌ی او یعنی ارزش، تجربه و ارتباط، چنان کلی و عامند که می‌توان آن‌ها را بدون تحمیل عناصر فرهنگی خاص و بسان یک نظریه‌ی عمومی، بر آثار ادبی هر زبان و از جمله زبان فارسی، اعمال کرد.

از آن‌جا که این‌گونه تبیین‌ها از جنبه‌های محتوایی تعارض‌ها، مقدمه‌ای خوب برای تحلیل ساختارهای زبانی و ادبی فراهم می‌آورد، می‌توان پیشنهاد کرد ساختارهای زبانی و ادبی‌ای که حافظ در طرح تعارض‌ها به کار می‌گیرد نیز بر اساس همین نظریه مورد تحقیق قرار گیرد.

در واقع، می‌توان از آن‌چه گفته شد استنباط کرد که در شعر حافظ بیان انگیزه‌ها به شناخت تعارض‌ها می‌رسد و جست‌وجوی راه‌حل‌ها به نوبه‌ی خود منتهی به معرفت می‌شود. آن‌گاه بر اساس این معرفت عمیق، گذر از تعارض‌ها از طریق تصعیدی انجام می‌گیرد که غالباً بیان آن با چاشنی طنزی خاص که مایه‌ای فلسفی دارد، همراه است. صعود حافظ به پایگاهی چنان بلند مرتبه در معرفت و تسکین روان انسانی، مرهون عوامل بسیاری در صورت و محتوای شعر اوست. شناخت عمیق سرشت انسان، دریافت لطیف‌وی از حقایق معنوی، آشنایی با پیشینه‌ی حکمت باستانی و عرفان اسلامی، بهره‌گیری از تجارب کهنی که عصاره‌اش در مفاهیم خیام‌گونه تجلی یافته، طنز بسیار خاص حافظ و بسیاری نکته‌های دیگر، او را قادر به ساختن اکسیری جادویی کرده که نوشداروی دردهای تلخ و درمان تعارض‌های سهمگینی است که روح هر انسان ایرانی عصر او را می‌آزرده است. اما شاید اعجاز اصلی حافظ در آن باشد که همه‌ی این معانی را در اشعار خود به زبان و بیانی سروده که علی‌رغم همه‌ی وام‌های او به پیشینیان، نغمه‌ی یگانه‌ای است که ویژه‌ی خود اوست.

یادداشت‌ها

1. Ivor Armstrong Richards
2. *The Meaning of Meaning*
3. C. K. Ogden
4. *Principles of Literary Criticism*

5. *Practical Criticism, a Study of Literary Judgment*

6. *Science and Poetry*

7. *The Philosophy of Rhetoric*

8. Matthew Arnold

9. Hippolyte Taine

۱۰. امیل زولا مدعی بود که همان شیوه علمی کلود برنار را در ادبیات اعمال کرده است. اما یکی از شاگردان سابق کلود برنار، به نام رنه فردا، به خشم آمد و در رد عقاید زولا کتابی نوشت و گفته‌های وی را خیال‌پردازی‌هایی بی‌ربط خواند. مشروح ماجرا را در کتاب زیر می‌توان دنبال کرد:

Ferdas, René (Dr). (1881). *La Physiologie Expérimentale et le Roman Expérimental*. Paris: Hurtau.

11. A. J. Ayer

۱۲. آ. ج. آیر، فیلسوف معروف انگلیسی، در سال ۱۹۳۶ و هنگامی که تنها بیست و شش سال داشت، کتاب معروف خود، *زبان، حقیقت و منطق* را با لحنی صریح و کوبنده انتشار داد. او به صراحت، همه‌ی قضایای مابعدالطبیعه را مهمل و بی‌معنی می‌شمرد؛ چون می‌پنداشت این قضایا نه حاوی حقایق منطقی و نه دربردارنده‌ی فرضیه‌های تجربی هستند. ده سال بعد، خود این فیلسوف در مقدمه‌ی چاپ دوم، ضمن تایید اصل مطالب، از این لحن تند و زننده‌ی کتاب اظهار تاسف کرد. برای خواندن اصل انگلیسی آن بنگرید به: (Ayer, 1976: 7). هم‌چنین ترجمه‌ی این مطلب با عنوان *موخره*، در ترجمه‌ی فارسی مرحوم بزرگمهر، در صفحات ۲۶۲-۲۲۷ آمده است.

13. Jean-Marie Goyau

14. Fechner

15. Communication

16. Poetry Therapy

17. «L'homme souffre si profondément qu'il a dû inventer le rire.»
<http://www.dicocitations.com/>

۱۸. افزون بر این نوشته، در بخشی از مقاله‌ی طنز در حافظ (چناری، ۱۳۸۴) طنز از طریق متناقض‌نمایی از دو نظرگاه (۱) اصول اخلاقی و ارزش‌های فردی؛ (۲) آسیب‌های اجتماعی، بررسی شده است. مطابق نتیجه‌ی این مقاله که در این مورد با یافته‌های دکتر شفیعی کدکنی و ما، سازگاری و شباهت دارد «صورت طنزهای حافظ، غالباً حاصل گرد آمدن عناصر ناسازگار، جانب‌داری از باطل و مغالطه‌ی عمدی، به گونه‌ای کاملاً ظریف و پنهان است و این امر با "محتوا"ی انتقادهای او از جامعه‌ای که ساختارهای بنیادین آن با ساختارهای قانونی‌اش تضادی عمیق دارد، کاملاً هماهنگ

است.» (چناری، ۱۳۸۴: ۳۹) بهاءالدین خرمشاهی نیز در نقدی بر مقاله ی دکتر شفیع کدکنی، از جمله استدلال می کند «بسیاری موارد ممکن است در شعر حافظ باشد و اجتماع نقیضین باشد ولی طنز نباشد یا طنز باشد ولی اجتماع نقیضین نباشد.» (خرمشاهی، ۱۳۸۴: ۸۷) مطالعه ی مقاله های یاد شده می تواند در برداشت دقیق تری از این مطلب مفید باشد.

منابع

الف. فارسی

- آیر، الف. ج. (۲۵۳۶). *زبان، حقیقت و منطق*. ترجمه ی منوچهر بزرگمهر، تهران: علمی دانشگاه صنعتی آریامهر.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۳) تباین و تنش در ساختار شعر نشانی. *نشریه ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، ۴۷ (۱۹۲)، ۱۹۵-۲۰۷.
- چناری، عبدالامیر. (۱۳۸۴). *طنز در حافظ*. پژوهشنامه ی علوم انسانی، ۴۶-۴۵ (بهار و تابستان)، ۳۹.
- حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین. (۱۳۷۱). *دیوان حافظ*. به تصحیح علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: انتشارات اساطیر.
- خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۴). *طنز حافظ: تاملی انتقادی بر مقاله ی استاد شفیع کدکنی ۱. ماهنامه حافظ*، آذر (۲۱)، ۸۷-۸۹. (ادامه ی مقاله در شماره های ۲۲، ۲۳، ۲۴)
- دو لا کامپانی، کریستیان. (۱۳۸۲). *تاریخ فلسفه در قرن بیستم*. ترجمه ی باقر پرهام، تهران: آگاه.
- دیچز، دیوید، (۱۳۷۰). *شیوه های نقد ادبی*. ترجمه ی محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: علمی.
- ریچاردز، آی. ا. (۱۳۷۵). *اصول نقد ادبی*. ترجمه ی سعید حمیدیان، تهران: علمی فرهنگی.
- ریچاردز، آی. ا. (۱۳۸۰). *هنجارهای هنرمند*. ترجمه ی مرجان فنایی، *دوفصلنامه زیباشناخت*، شماره ۵.

ریچاردز، آی. ا. (۱۳۸۲). *فلسفه‌ی بلاغت*. ترجمه‌ی علی محمدی آسیابادی، تهران: قطره.

سعدی، مصلح الدین. (۱۳۸۵). *کلیات سعدی*. به تصحیح محمد علی فروغی، تهران: هرمس: مرکز سعدی‌شناسی.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۱). *مکتب‌های ادبی*. جلد اول، تهران: نگاه.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۴). *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: داد.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۴). *طنز حافظ*. *ماهنامه حافظ*، ۱۹، ۴۲-۳۹.

هال، ورنن. (۱۳۷۹). *تاریخچه نقد ادبی*. ترجمه‌ی هادی آقاجانی و دیگران، تهران: رهنما.

ولک، رنه. (۱۳۸۳). *تاریخ نقد جدید*. جلد ۵، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

ب. انگلیسی و فرانسه

Ayer, A. J. (1946). *Language, Truth and Logic*. London: Pelican Book 1.

Ferdas, René. (1881). *La Physiologie Expérimentale et le Roman Expérimental*. Paris: Hurtau.

Hotopf, W. H. N. (1965). *Language, Thought and Comprehension, A Case Study of the Writings of I. A. Richards*. Bloomington: Indiana University Press.

Richards, I. A. (1930). *Practical Criticism, A Study of Literary Judgment*. Edinburgh: Edinburgh Press.

Russo, John Paul. (1989). *A. Richards: His Life and Work*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

