Journal of Kavoshnameh in Persian Language and Literature **Vol 24, No 57, Summer 2023**

Analysis of contrast in the uncertainty of meanings in postmodern sonnets: A case study of the lyric "What is the story of me and the denial of wine?" by Hafiz*

Dr. Mohammadreza Pashaei[1]
Associate professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran
Dr. Saeed Ghasemi Porshkoh
PhD in Persian language and literature, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

Abstract

Postmodern poetry or lyric is one of the contemporary poetic styles in which the poet uses various literary and rhetorical techniques to express his meanings poetically. It abounds in contradictions, and the audience faces multiple meanings and wanders in a world of contrasts. Since contrasts form the basis of the human mental structure, examining them can help to better understand literary works. The study of contrasts and their deconstruction is somehow related to the postmodern style of poetry and sonnet. In other words, contrasts introduce different meanings in the poem. The present descriptive-analytical research seeks to find out what tricks these contrasts play in sonnets and how they lead to semantic and, consequently, the uncertainty of meaning. It is concluded that contradiction, ambiguity and humor are among the consequential functions of contrast. Also, all of these cases alone or when overlapped push Hafez's sonnets close to postmodernism.

Keywords: Postmodern sonnet, Contrast, Figures of speech, Uncertainty of meaning, Hafez Shirazi.

---

* Date of receiving: 2022/6/16 Date of final accepting: 2022/12/5
1 - email of responsible writer: pashaei.reza@yahoo.com

1. Introduction

So far, countless pieces of research have been done about postmodernism in the form of books, articles, and theses, and a significant part of them has been dedicated to the field of fiction, especially novels. In the field of classical literature, however, there are two opinions: some are generally opposed to the search for postmodern components in traditional and classical literature, and some look for the roots of these components in traditional literature through a kind of postmodern reading of some past literary texts. Some researchers have observed anti-traditional components in the ancient texts of Persian literature. A kind of duality can be seen in these favorable opinions. Considering that postmodern components are often viewed to be specific to the novel genre and due to the nature of the novel as a platform for postmodernism, a group of postmodern components are found in certain stories in the literature. Those researchers have looked for classics and do not pay attention to other literary genres lik poetry. There are also a few scholars who have this kind of approach in poems, especially mystical poems. They call such poems the cradle of such an approach, and they consider the slipperiness of meanings to be the result of this kind of author's view. However, in this view, the scope of work is more limited, and the work becomes farfetched and difficult as a result. In the meantime, in some mystical literary texts such as the poems of Hafez Shirazi, who also gave great importance to the language, the nested relationships of the verses in his sonnets are obvious to everyone, and it is easy to follow the components of postmodern literature in them. Therefore, the present study is a postmodern reading of one of the well-known sonnets by Hafez (sonnet 158).

2. Methodology

The data in this article have been extracted through data mining and the use of library sources. They are also analyzed with a descriptive-analytical method.

3. Results and discussion

Historically, postmodernism emerged in the years after World War II. Postmodern has a very wide range of applications; in all areas, its features can be observed, with which one can understand to a large extent what this approach is, Due to the lack of a systematic way of thinking, it is not possible to apply it comprehensively.

Among the characteristics of postmodernism in writing, critics have mentioned features such as incoherence, the decline of meta-narratives, fabrication, playful writing, highlighting the role of the media, combining genres, and loss of meaning. Some others have considered components such as the absolute absence of reality, image instead of reality, uncertainty, contradiction, displacement, lack of rules, excess, short circuit, fascination, strange writing, and verbal games as characteristics of postmodern works, especially novels. As for postmodern poetry, it is a poem that breaks and sets aside the traditional lyrical poetry and focuses on the topic of subjectivity, theorizing, and textual meaning. The emphasis of this type of poetry is on language and form, which is also evident in the works of postmodern philosophers.

Contrast is one of the components that pulls a literary text towards being postmodern. Here, regarding the topic of this article, which is a review of one of Hafez Shirazi's sonnets with a postmodern approach, many postmodern components can be seen, but it should be noted that dealing only with rhetorical techniques has been a common way of analyzing Hafez's poems. Therefore, in the present study, some literary devices are examined which are more consistent with the goals and characteristics of postmodern poetry.

Among those devices, some are more obvious in Hafez's poetry. Especially in the examined sonnet, almost none of the verses are free of one or two of such techniques as doubt, ambiguity, irony, contradiction and irony.

In many verses of this sonnet, Hafez seems to have tried to create "ambiguity" in the sonnet by choosing words, especially "dual-meaning words", and he has deliberately repeated this in almost all the verses. Secondly, all these ambiguities have been in line with the "uncertainty of meaning", in such a way that the reader does not get a correct understanding

of the meaning of the verses even after reading the sonnet several times. Each time he reads it, he notices one of the meanings that Hafez has intended to impart. Lexical contrasts are, indeed, a means of creating ambiguities and uncertainties.

4. Conclusion

One of the signs of postmodernism in Hafez's poetry is the use of double contrasts. In fact, by this technique, the poet has been able to put the concepts of the verses behind a curtain of ambiguity, doubt or contradiction, thus leaving the end of the game to the audience. He has resorted to veiled speech or double- and multi-faceted utterances, and the audience gets lost in the multiplicity of meanings through his sonnets. The reader is sometimes bewildered by the semantic ambiguity, and the power of choosing a single meaning is taken away from him. In this sense, Hafiz is like today's postmodern poets; he uses techniques such as ambiguity, contradiction and humor to bring the audience to the uncertainty of meaning. In this regard, one can imagine a wealth of contrasts, rhetorical strategies, and uncertain meanings in some of the poet’s sonnets. With denials and oppositions as well as proofs and rejections, Hafiz creates doubts and, at the same time, humor, which has no result other than the plurality of meaning. Finally, one can see bold streaks of postmodern lyric in Hafez's anthology, such as the sonnet examined in this article.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و چهارم، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ ۵۷، صفحات ۱۲۲-۸۷
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.18571.3256

واکاوی «تقابل»، در «عدم‌قطعیت» معنای پست‌مدرنی «من و انکار شراب این چه حکایت باشد؟!» از حافظ *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محمّدرضا پاشایی[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات دانشگاه فرهنگیان
دکتر سعید قاسمی‌پُرشکوه
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علاّمه طباطبایی

چکیده

شعر یا غزل پست‌مدرن از جمله سبک‌های شعری معاصر است که در آن، شاعر به کمک شگردهای ادبی و بلاغی گوناگون، با محتوامحوری، به بیان چندگونه و چندگانهٔ معانی شعر می‌پردازد و خواننده را با خود هم‌قدم می‌سازد و در عوالم مبهم متناقض و متضاد رها می‌کند، به گونه‌ای که مخاطب با معانی متکثر مواجه می‌شود و در چنین دنیایی، سرگردان می‌ماند. از آنجا که «تقابل»ها پایه و اساس ساختار ذهنی انسان را تشکیل می‌دهند، بررسی «تقابل»ها و شکستن‌آن‌ها می‌تواند به عنوان یکی از راهکارهای شناخت بهتر هر اثر ادبی باشد.

در دیوان حافظ شیرازی نیز این تقابل‌ها نقش مهمی ایفا می‌کنند. بررسی این تقابل‌های دوگانه و ساختارشکنی آنها به‌نوعی، با شیوهٔ پسامدرنی شعر و غزل می‌تواند در پیوند باشد. به سخنی دیگر، این تقابل‌ها شعر را به سوی معانی متفاوت و گوناگونی هدایت می‌کنند. ساختار تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ، علاوه بر تضاد ساختاری و درونی خود، به پیدایش شگردهای بلاغی و ادبی خاصی منجر می‌شود که این شگردها به نوبهٔ خود، زمینه‌ساز عدم‌قطعیت معنای پست‌مدرنی در غزل حافظ می‌شوند.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۱۴
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: pashaei.reza@yahoo.com

پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر، در پی آن است که این تقابل‌های دوگانه در غزل مذکور در عنوان، چه شگردهایی را به دنبال خود برای معنازایی و تکثر معنا -و در نتیجه، عدم قطعیت معنا- در پی دارد و به این نتیجه دست یافته که اولاً تناقض، ابهام، ایهام و طنز از جمله کارکردهای پی‌آیندی تقابل‌های دوگانه هستند و ثانیاً همهٔ این موارد به‌تنهایی یا به صورت متداخل، باعث می‌شوند غزل حافظ نیز به غزل پست‌مدرن نزدیک شود.

واژه‌های کلیدی: پست‌مدرن، غزل پست‌مدرن، تقابل‌های دوگانه، صنایع ادبی، عدم‌قطعیت معنا، حافظ شیرازی.

۱- مقدّمه

دربارهٔ پست‌مدرنسیم تا کنون پژوهش‌های بی‌شماری در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه انجام شده است و بخش درخورِ توجهی از این پژوهش‌ها در زمینهٔ ادبیات داستانی، به‌ویژه رُمان صورت پذیرفته است. اما در زمینهٔ ادبیات کلاسیک دو نظر وجود دارد: برخی به‌طور کلّی با جستجوی مؤلفه‌های پسامدرنی در ادبیات سنّتی و کلاسیک مخالف هستند و بعضی دیگر به ریشه‌یابی این مؤلفه‌ها در ادبیات سنّتی می‌پردازند و نوعی خوانش پسامدرنی از برخی متون ادبی گذشته به‌دست می‌دهند و معتقدند که می‌توان آثار چنین مؤلفه‌های سنّت‌گریزی را در متون کهن ادب فارسی نیز مشاهده کرد.

در همین نظرهای موافق نیز می‌توان نوعی دوگانگی دید و با توجه به این که غالباً، مؤلفه‌های پست‌مدرن را خاص ژانر رمان دانسته‌اند، به‌سبب ماهیت رمان و مناسب‌بودن آن به عنوان بستری برای چنین جولان‌های پست‌مدرنیسمی، گروهی ردّ پای مؤلفه‌های پست‌مدرن را در داستان‌های موجود در ادبیات کلاسیک، جستجو می‌کنند و به انواع دیگر ادبی، از جمله شعر، توجهی ندارند. گروه اندکی هم هستند که این نوع رویکرد را در اشعار، به‌ویژه اشعار عرفانی دارند و این گونه شعرها را جولانگاه چنین رویکردی

می‌خوانند و لغزندگی معانی را حاصل همین نوع نگاه مؤلف می‌دانند؛ هرچند در این نوع نگاه، دامنهٔ کار، محدودتر و کار نیز به تبع آن، نادرتر و دشوارتر می‌شود.

در این میان، در برخی متون ادبی عرفانی مانند اشعار حافظ شیرازی که به زبان نیز اهمیت فراوانی داده، روابط تودرتوی ابیات غزل‌های آن بر همگان آشکار است، همین روابط می‌تواند باعث خوانش‌ها و در نتیجه، ارائهٔ معانی متکثّری از آن شود و قابلیت بیشتری دارند که مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن را در آن‌ها پیگیری کنیم.

ازاین‌رو، پژوهش حاضر، خوانشی پست‌مدرنی دربارهٔ یکی از غزل‌های مشهور حافظ شیرازی (غزل ۱۵۸ با مطلع زیر) است:

«من و انکار شراب این چه حکایت باشد غالباً این قَدَرم عقل و کفایت باشد»

به همین منظور، به یکی از مؤلفه‌های بسیار مهم در این گونه خوانش، یعنی «تقابل» پرداخته شده‌است؛ به‌عبارتی، در غزل مذکور، شاعر با کاربست مؤلفهٔ «تقابل»، توانسته‌است معانی متکثّری را به ذهن خواننده متبادر کند و همین ویژگی به غزل مورد نظر، ماهیتی پست‌مدرنی بخشیده است.

پرسشی که در این پژوهش مطرح است این که: «غزل مزبور تا چه حد با مؤلفه‌های پست‌مدرن هماهنگ است و اصلاً، می‌توان این غزل را پست‌مدرن نامید یا نه؟». مسلماً فضل تقدم در این زمینه از آنِ پژوهشگرانی است که هم در زمینهٔ مؤلفه‌های پست‌مدرن در آثار مختلف قلم زده‌اند، هم به صورت خاص، به بررسی برخی از غزل‌های حافظ به عنوان غزل پست‌مدرن پرداخته‌اند و آن‌ها را از این دیدگاه واکاویده‌اند که به برخی از این پژوهش‌ها در بخش پیشینهٔ پژوهش اشاره شده است.

روش پژوهش

این مقاله با ابزار فیش‌برداری و استفاده از امکانات و منابع کتابخانه‌ای انجام شده است و به روش توصیفی-تحلیلی، غزل مورد بحث از حافظ را بررسی کرده است.

پیشینهٔ پژوهش

برخی پژوهش‌ها دربارهٔ «تقابل» در شعر حافظ انجام شده است که موارد زیر از آن جمله هستند: نبی‌لو در مقالهٔ «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ» (۱۳۹۲) که به بسیاری از تقابل‌ها و بسامد آن‌ها در شعر حافظ اشاره و بسنده شده است و به نقش آن‌ها در غزل پست‌مدرن اشاره نشده است! یا ابدالی و نجومیان در مقالهٔ «خودواسازی تقابل دوگانهٔ حافظ/ زاهد در غزلیات حافظ، خوانشی دریدایی» (۱۳۹۲) که آن گونه که از عنوانش برمی‌آید، تنها به تقابل «حافظ/ زاهد» می‌پردازد و آن را با خوانش دریدایی به «منطق پارادوکسی» محدود کرده، به همانندی و حتی این‌همانی مدلول احتمالی حافظ با زاهد دست یافته‌است. علاوه بر این، خیالی‌خطیبی در مقالهٔ «بررسی تقابل‌های اجتماعی در برخی اشعار حافظ» (۱۳۹۸) به تقابل‌های اجتماعی از منظر ایدئولوژیکی پرداخته شده‌است که نسبتی با مقالهٔ حاضر ندارد. همچنین است روزبه و فلاحی‌نسب در مقالهٔ «تقابل عقل و عشق در اندیشهٔ حافظ از منظر ساختارگرایی» (۱۳۹۲) که در آن فقط به تقابل «عقل و عشق» از منظر ساختارگرایی در اندیشهٔ حافظ اشاره شده است و نگاهی به کارکرد این تقابل و صورت پست‌مدرنی آن ندارد. در پایان نیز فلاحی‌نسب و کتابِ «تقابل‌های دوگانه در شعر حافظ» (۱۳۹۵) را باید نام برد که نویسنده در آن، بسیاری از تقابل‌های دوگانهٔ موجود در دیوان حافظ را احصا و بررسی کرده، اما به ارتباط آن با غزل پست‌مدرن و کارکردهای پسامدرنی آن توجهی نشان نداده‌است.

آنچه پژوهش حاضر را از دیگر جستارها متمایز می‌کند، تمرکز خاص بر نقش «تقابل» به عنوان مقدّمه‌ای در ایجاد معانی متکثّر پست‌مدرنی است که تا کنون به این جنبهٔ زیبایی‌شناسی آن‌ها پرداخته نشده است. هدف این است که نشان داده شود این تقابل‌ها چگونه در رویکرد پست‌مدرنی به یک غزل حافظ نقش ایفا می‌کنند و در این راه، تقابل، به عنوان نقطهٔ ابتدای دریافت معانی پست‌مدرن در نظر گرفته می‌شود که

گاهی ساختارشکنی این تقابل‌ها و گاهی عدم‌شکست ساختار آن‌ها و فقط با ایجاد شگرهای بلاغی دیگر، منجر به عدم‌قطعیت معنا می‌شود.

مبانی نظری

پست‌مدرنیسم

پست‌مدرنیسم از نظر تاریخی، در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم پا به عرصهٔ وجود گذاشته‌است؛ یعنی زمانی که مدرنیسم در حال نزع یا تغییر بود (ر.ک.: کهون، ۱۳۸۲: ۱۷). البته برخی نیز موعد پیدایش این نحلهٔ فکری را با گسست مکتب رمانتیسم در قرن نوزدهم و مدرنیسم در قرن بیستم، با همهٔ ویژگی‌های خود همزمان می‌دانند (ر.ک.: هوور، ۱۳۹٤: ۱۲). پست‌مدرنیسم به عنوان یکی از نحله‌های خوانش جدید، هرچند مراحل پیدایش، تکوین و شکوفایی مختلفی را پشت سر گذاشته، اما به اتفاق آرای پژوهشگران، شکوفایی آن از حدود سال‌های ۱۹۸۰ میلادی بوده است و ابتدا در هنر و معماری و سپس در سایر حوزه‌ها کاربرد یافته‌است (ر.ک.: وارد، ۱۳۸۳: ۱٦ـ۲۰).

همچنین، این که حقیقت و ماهیت پست‌مدرنیسم چیست، گره کوری است که هنوز به دست هیچ یک از محققان به طور کامل باز نشده است. گروهی آن را فرزند ناخلف مدرنیسم و نوعی واکنش در برابر آن می‌دانند و بعضی نیز آن را به‌گونه‌ای نقطهٔ برخورد سنّت و مدرنیسم می‌شمارند و قائل هستند که: «پسامدرن‌بودن، نه سنّتی شدن است و نه مدرن‌تر از مدرن شدن. پسامدرن نه سنّت را یکسره می‌ستاید و نه مدرن را یکسره محکوم می‌کند... پسامدرن اساساً سیر خطی سنّت–مدرنیته–پسامدرنیته را انکار می‌کند» (یزدانجو، ۱۳۹٤: ۷).

با این نظر، پسامدرن، زادهٔ سنّت و مدرنیسم است، ولی فرزندی نیست که راه پدر و مادر خود را ادامه دهد. در برخی زمینه‌ها، به مخالفت با آن‌ها می‌پردازد و گاهی نیز دقیقاً، روبه‌روی هم به ستیز می‌پردازند و یا از هم انتقاد می‌کنند (ر.ک.: لاج، دیچز و

وات، ۱۳۹٤: ۱٤۰)، هرچند ممکن است از دلِ مادرِ «مدرنیته» زاده شده باشد و برای پاسخ‌دادن به معضلات مدرنیته کوشش کند (ر.ک.: نوذری، ۱۳۷۹: ۱۳ـ۱٤).

برخی دیگر از پژوهشگران، پست‌مدرنیسم را رویکردی ضدمدرنیسم نمی‌دانند و به لحاظ تاریخی و فرهنگی، آن را «مرحله‌ای از بسط مدرنیته» می‌خوانند (زرشناس، ۱۳۸۹: ۲۲۷) و کسانی چون شمیسا، پست‌مدرنیسم را میانهٔ مدرنیته و رمانتیسم می‌دانند که از هر دو استفاده می‌کند (ر.ک.: شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷٤).

به طور کلی، به اعتقاد پست‌مدرنیست‌ها، نباید بشریت را چنانکه مدرنیست‌ها معتقد بودند، محدود به افکار و ابزارهای دوران مدرنیسم نمود؛ بلکه باید از ویژگی‌های ادوار گذشته و دوران باستان نیز استفاده کرد. پست‌مدرنیست‌ها «فرهنگ و معنویت گذشته را همچون منابع خامی می‌دانستند که باید از آن‌ها برای رشد بشر مدرن، نهایت استفاده را برد» (انصاری، ۱۳۹۸: ۱۱ـ۱۲). شاید بتوان این جمله را در حق پست‌مدرنیسم صحیح دانست که: «نوعی بینش انتقادی نسبت به ایسم‌ها و مکتب‌های محدودِ تک‌بُعدی است و لذا، برخی آن را نوعی اعتراض و انتقاد به تمدّن غرب دانسته‌اند» (همان: ۳۷۵).

به هر روی، قضاوت بین پژوهشگران نقد و نظریهٔ ادبی و محققان سایر حوزه‌ها دربارهٔ پست‌مدرنیسم، در زمینهٔ این رویکرد تاریخی و ادبی، همچون ماهیت خود آن، تا حدودی آشفته و پراکنده به نظر می‌رسد. ازاین‌رو، آثار پست‌مدرن با گسترهٔ بسیار وسیع آن‌ها و به عبارتی، در همهٔ حوزه‌ها، ویژگی‌هایی دربارهٔ پست‌مدرنیسم مشاهده می‌شود که با آن‌ها، می‌توان تا حدود زیادی به چیستی این رویکرد پی برد، هرچند به دلیل نظام‌مند و شیوه‌مندنبودن این نحلهٔ فکری، نمی‌توان دربارهٔ کاربست آن نیز قاطعیت لازم را مشاهده کرد.

از جمله این که «منتقدان ویژگی‌هایی مانند عدم‌انسجام، افول فراروایت‌ها، برساختگی، نگارش بازیگوشانه، پررنگ‌شدن نقش رسانه، تلفیق ژانرها و معناباختگی را

ویژگی‌های یک اثر پسامدرن می‌دانند» (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۳٤-۳۵). برخی دیگر، مؤلفه‌هایی مانند نبودِ واقعیت مطلق، ایماژ به جای واقعیت، عدم‌قطعیت، تناقض، جابه‌جایی، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، شیفته‌گونگی، نگارش غریب، بازی‌های زبانی و... را از ویژگی‌های آثار پست‌مدرن، به‌ویژه از نوع رمان دانسته‌اند (ر.ک.: شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷۷ـ۳۸۵) که بر این شمار نیز می‌توان موارد دیگری را افزود.

شعر پست‌مدرن = غزل پست‌مدرن

چنانکه یاد شد، اغلب رمان را بستری برای بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن می‌دانند. شاید یکی از علل انتخاب این ژانر ادبی، پیوندی است که با جامعه دارد و به نوعی می‌توان گفت که رمان، انعکاسی از اجتماع است و پست‌مدرنیسم هم با اجتماع رابطهٔ تنگاتنگی دارد. اما دربارهٔ ماهیت و هستی شعر پست‌مدرن بحث هست.

دربارهٔ شعر پست‌مدرن گفته شده‌است:

«شعرِ پس از مدرنیسم است؛ شعری است که شعر غنایی سنّتی را می‌شکند و کنار می‌گذارد و بر موضوع ذهنیت، نظریه، فرایند، زبان و معنای بافتی تمرکز می‌کند. شعر پست‌مدرن در ظاهر با شعر سنّتی بسیار متفاوت است و ملغمه‌ای از نثر، نقل‌قول و سطور شعری است که طیف وسیعی از موضوعات را در بر می‌گیرد» (Taylor, V. E., & Winquist, 2002: 291-292).

«مارجوری پِرلوف» (Marjorie Perloff) نیز شعر پست‌مدرنیسم را گونه‌ای اصرار بر بازگشت به شعری توصیف می‌کند که به وسیلهٔ غزل رمانتیک کنار گذاشته شده بود. بنابراین، غزل جای خود را به شعر پست‌مدرن می‌دهد که می‌تواند دیگربار روایت و تعلیم، جدّی و کمیک، شعر و نثر را در خود جای دهد (Perloff, 1985: 181).

تأکید این نوع شعر بر زبان و فرم است و این نگرش و تأکید در آثار فلاسفهٔ پست‌مدرن نیز مشهود است؛ زیرا آنان بر این عقیده‌اند که ورای زبان چیزی وجود

ندارد و از این نظر، برخی از صاحب‌نظران، شعر پست‌مدرنیستی را «بازی با زبان» (براهنی، ۱۳۷٤: ۱۱۵) دانسته‌اند که علت صدور چنین حکمی، «رویگردانی از هنر و تفکر مدرن» (طاهری، ۱۳۸٤: ۳۲) می‌تواند باشد. شاید بتوان گفت تأکید بر زبان و فرم نیز علتی جز مخالفت با سنّت و مدرنیسم نمی‌تواند داشته باشد، چون پست‌مدرنیسم در حقیقت، طغیانی بر هر چیزی است که چهارچوب و ثبات دارد و قابل تغییر نیست؛ مثل زبان و فرم در شعر گذشته که شمیسا در این زمینه می‌گوید:

«[در شعر،] فرم حرف اوّل را می‌زند؛ حال آنکه فرم در پست‌مدرنیسم، مدام در معرض تغییر و تبدیل است و در حقیقت، ضدّ فرم عمل می‌کند. یا زبان در شعر از مسائل اساسی است، حال آنکه پست‌مدرنیسم، گاهی زبان را ویران می‌کند، یا گاهی کار را به شوخی یا حدس و گمان می‌کشاند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸٦).

اما «هنگامی که از غزل پست‌مدرن سخن می‌گوییم، منظور چیست؟». این پرسشی است که کمتر بدان توجه شده است. بهمن انصاری در مقدمهٔ کتاب *کرگدنیسم*، پژوهشی در این زمینه ارائه، و ماهیت غزل پست‌مدرن و ویژگی‌های آن را در فضای ادبیات مطرح کرده‌است. وی نخست می‌گوید:

«غزل پست‌مدرن، یک قالب شعری نیست؛ بلکه سبکی از ادبیات جدید است که با ترکیب و تغییر ساختارهای همیشه‌رعایت‌شده، کوشیده‌است تا تیمی متشکل از شاعر و مخاطب تشکیل داده و به بیان اندیشه‌ها و دغدغه‌های دنیای مدرن بپردازد» (انصاری، ۱۳۹۸: ۲۰).

در واقع، اگر بخواهیم شعر پست‌مدرنیسم را فشرده‌سازی کنیم، تبدیل به «غزل پست‌مدرنیسم» می‌شود که در آن، شعر به صورت تکّه‌دوزی درآمده‌است که فرم خود را در طول زمان به وجود می‌آورد و فرم‌های کلاسیک و سنّتی را برنمی‌تابد (Connor, S, 2004: 66).

انصاری تأکید می‌کند که واژهٔ «غزل» در «غزل پست‌مدرن»، به معنـای معهـود خـود نیست و با مفهوم مصطلح و سنّتی خود پیوندی ندارد؛ بلکه اندک‌انـدک از دهـهٔ هفتـاد، به جای «شعر پست‌مدرنیستی» به‌کار رفته‌است و امروزه اصـطلاح غـزل پسـت‌مدرن در همهٔ قالب‌های شعری گذشته، مثل غزل، قصیده، رباعی، شعر سپید و... استفاده می‌شـود (ر.ک.: انصاری، ۱۳۹۸: ۱۳ـ۱٤). او بر آن است که غزل پست‌مدرن، محتوامحور است و دغدغهٔ اصلی شاعر پست‌مدرن، بیان اندیشـه‌های خـود در بهتـرین قالـب اسـت (ر.ک.: همان).

برای شناخت شعر و غزل پست‌مدرن نیـز ویژگی‌هـایی برشـمرده‌اند کـه از جملـهٔ آن‌ها، ساختار غیرمنسجم و غیرهمگن، ساختارشـکنی برآمـده از پساسـاختگرایی، نگـاه متفاوت، چندصدایی، بازی‌های زبانی و تصویر اسـکیزوفرنی، امکانـات زبـان در زمینـهٔ فعل‌سازی و واژه‌سازی ... . البتـه برخـی ویژگی‌هـا در پسـت‌مدرن هسـتند کـه بیـانگر انتزاعی و ذهنیت‌محوربودن این جریان است؛ از قبیل: «سفسطه‌ها و پیچیدگی‌های عمده ... ابهام و ایهام، مجاز و تمثیل، کنایه، استعاره، طنز، هزل و هجو، شوخی، تقلید و تصنع ...» (نوذری، ۱۳۷۹: ۳-٤۰). انصاری نیز بـرای غـزل پسـت‌مدرن، مـواردی را فهرسـت کرده‌است که برخی عبارتند از:

«ازهم‌گسیختگی در روایـات، تنـاقض، عـدم‌وجـود مـرز میـان حقیقـت و وهـم و شناوربودن موضوع، تصویرسازی پریشان ... شکستگی تعمدی وزن و فرم و سـاختار ... عدم‌قطعیت و احتمالی‌بودن معنـا، چنـدوجهی‌بودن و بـازبودن شـعر و اختیـار معنـا در نتیجه‌گیری، ناتمام ماندن روایت با صلاحدید شـاعر ... نگـاه فکـاهی و تـوأم بـا طنـز و ریشخند به قوانین، گرایش شـدید بـه بازی‌هـای کلـامی و بازی‌هـای زبـانی، تکـرار و تسلسل، دوپهلو و حتـی چنـدپهلوبودن روایـت، شکسـتن ظـرف زمـان و مکـان و ...» (انصاری، ۱۳۹۸: ۱۹ـ۲۰).

نوذری در بیان ویژگی‌های شعر در رویکرد پست‌مدرنیستی، به طور کلی بر مسألهٔ زبان تأکید می‌کند و به‌نوعی، معتقد است که زبان در پست‌مدرنیسم باید معقّد و نیازمند به ساختارشکنی و رمزگشایی، ادبی و بلاغی باشد و بسیاری از صنایع بلاغی را (در هر سه حوزهٔ بیان، بدیع و معانی) برای شعر پست‌مدرن فهرست کرده‌است؛ از آن جمله: «کنایه، طنز، استعاره، تجاهل، ابهام، ایجاز، ایهام، اشارات، تلمیحات، تناقضات ... تمسخر، استهزاء، هجو ... عدم‌قطعیت و خلاصه تمامی صنایع و بدایع ادبی، اعم از نوشتاری و گفتاری است، ولو آنکه متضاد و نقیض هم باشند» (نوذری، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

تقابل‌های دوگانه

تقابل، یکی از مؤلفه‌هایی است که یک متن ادبی را به سوی پست‌مدرن شدن و بودن می‌کشاند و «مطالعهٔ تقابل از سابقه‌ای بس طولانی برخوردار است و حتّی به زمان ارسطو بازمی‌گردد» (آگدن، ۱۳۹۹: ۲۷). هرچند این اصطلاح نخستین‌بار به‌وسیلهٔ «نیکلای تروبتسکوی» (Nikolai Sergeyevich Trubetzkoy) در حوزهٔ زبان‌شناسی مطرح شد (ر.ک.: احمدی، ۱۳۸۸: ۳۹۸)، اما از آغاز پیدایش بشر، در شناخت پدیده‌ها به او یاری رسانده‌است و اساساً در قالب «تقابل‌های دوگانه» بنیان تفکّر نوع آدمی را از آغاز تا کنون شکل داده است. این مؤلفه با ورود به حوزهٔ ادبیات، در نظریه‌های مختلف مورد توجه بوده است و کسانی چون ساختگرایان و پساساختگرایان به این تقابل‌ها توجه ویژه‌ای نشان‌داده‌اند و کسانی چون بارت، گرماس، دریدا و ... در این زمینه صاحب‌اندیشه هستند.

چنانکه گفته شد، در ادبیات پست‌مدرن نیز تقابل نقش مهمی ایفا می‌کند، اما دربارهٔ نقش تقابل‌ها در پست‌مدرنیسم آرای مختلف هست و برخی به نسبی‌گرایی پست‌مدرن‌ها اشاره می‌کنند و برآنند که با تکیه بر این اصل، به تناقض و تضاد اعتقادی ندارند و هر گونه مقایسه و قضاوتی را در جهان پست‌مدرن بی‌معنا می‌دانند و برخی

دیگر برآنند که پست‌مدرن به دیدهٔ تردید به تقابل‌های دوگانه می‌نگرد و برخی نیز به وجود تقابل در شعر پست‌مدرن اعتقاد دارند. این نکته در زمان جستجو و بررسی در ادبیات کلاسیک که نظم خاص خود را دارد، با احتیاط بیشتری باید مورد توجه قرار گیرد.

در اینجا نیز پس از ذکر غزل، برخی از این موارد، اشاره و تحلیل شده است. یادآوری می‌شود دربارهٔ موضوع این نوشتار که بررسی یکی از غزل‌های حافظ شیرازی با رویکرد پست‌مدرن است، بسیاری از مؤلفه‌های پست‌مدرن را می‌توان مشاهده کرد؛ اما باید توجه داشت که پرداختن صِرف به صنایع بلاغی، شیوه‌ای معمول در شرح اشعار حافظ است. ازاین‌رو، در بررسی حاضر به بررسی برخی از صنایع پرداخته می‌شود که با اهداف و ویژگی‌های شعر پست‌مدرن همخوانی بیشتری دارند و این هدف پیوسته در پیش چشم بوده که از میان این مؤلفه‌ها، حافظ با چه شگرد یا شگردهایی در غزل مورد بحث، به شاعران پست‌مدرن نزدیک‌تر شده‌است.

از میان این ویژگی‌ها، برخی در شعر حافظ آشکارترند؛ به‌ویژه در غزل مورد نظر ما که تقریباً هیچ یک از ابیات آن، خالی از یکی‌دو مورد از این صنایع نیست و آن‌ها عبارتند از: «ایهام، ابهام، طنز، تناقض و کنایه». اما شاید بتوان نتیجهٔ همهٔ این موارد را در جهت ایجاد تقابل در بین واژگان دانست و می‌توان گفت «هرچه گسترهٔ آگاهی واژگانی راوی [و اینجا شاعر،] بیشتر و از ظرافت افزون‌تری برخوردار باشد، برقراری پیوند دو یا چندسویه [برای او] آسان‌تر و پربارتر خواهد بود» (رحمانی خلیلی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۲۱). هدف نهایی شعر و غزل پست‌مدرنیستی نیز «عدم‌قطعیتِ» معنا ناشی از همین تقابل‌هاست.

به نظر می‌رسد که حافظ در بسیاری از ابیات این غزل، با انتخاب کلمات، به‌ویژه «واژگان متقابل»، سعی کرده است که اوّلاً، «ابهامی» در غزل ایجاد کند و این کار را به‌عمد در تقریباً تمام ابیات تکرار کرده‌است؛ ثانیاً، همهٔ این ابهام‌ها در راستای همان

«عدم‌قطعیت معنا» بوده‌است، به‌گونه‌ای که خواننده در خوانش چندبارهٔ غزل نیز به درک درستی از معنای ابیات نمی‌رسد و در هر بار خوانش، به یکی از معانی متوجه می‌شود و بدین نکته پی می‌برد که حافظ با کاربرد تقابل‌های واژگانی به این ابهام‌ها و عدم‌قطعیت‌ها دست یافته است.

بحث و بررسی

صورت کلّی غزل

غزل مورد مطالعهٔ ما، غزلی عرفانی است که در نسخهٔ قزوینی و غنی به گونهٔ زیر آمده‌است:

«من و انکار شراب این چه حکایت باشد؟! غالباً این قَدَرم عقل و کفایت باشد
تا به غایت، ره میخانه نمی‌دانستم وَرنه، مستوری ما تا به چه غایت باشد
زاهد و عُجب و نماز و من و مستی و نیاز تا تو را خود زِ میان با که عنایت باشد
زاهد اَر راه به رندی نَبَرد، معذور است عشق کاری است که موقوف هدایت باشد
من که شب‌ها ره تقوی زده‌ام با دف و چنگ این زمان سر به ره آرم، چه حکایت باشد؟!
بندهٔ پیر مغانم که زِ جهلم برهاند پیر ما هرچه کند عینِ عنایت باشد
دوش از این غصه نخفتم که رفیقی می‌گفت حافظ اَر مست بُوَد، جای شکایت باشد»

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۳۰۰ـ۳۰۱).

حمیدیان بر آن است که در بیشتر ابیات این غزل نوعی «دوراهی» مطرح می‌شود و به‌نوعی از تقابل‌های موجود در این غزل حافظ به «دوراهی» تعبیر کرده است و آن‌ها را بدین صورت برشمرده‌است: «انکار شراب–عقل و کفایت/ راه تقوی زدن–سربه‌راه شدن/ راه رندی و عشق–راه زهد/ راه جهل (همان زهد)–راه پیر مغان/ میخانه–مستوری/ عُجب و نماز زاهد–مستی و نیاز شاعر» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۶). از

این نظر، در نوشتار حاضر نیز نگاه و تکیهٔ اصلی بر ساختار تقابل‌ها و شیوهٔ استفاده از این تقابل‌ها در ایجاد دوراهی یا چندراهی معنایی است.

۱) تقابل عقل/ شراب: بیان متناقض و طنز: عدم‌قطعیت معنی

من و انکار شراب این چه حکایت باشد　　غالباً این قَدَرم عقل و کفایت باشد

در این بیت، می‌توان تقابل «عقل/ شراب» را مشاهده کرد. با توجه به بیت، شاید این سؤال قابل طرح باشد: «این چه عقل و کفایتی است که شاعر را به باده‌نوشی رهنمون شده‌است؟»، حال آنکه یکی از مفاهیمی که حافظ بر آن پافشاری یا توصیه می‌کند، نوشیدن می و باده است: «...گفت ببخشند گنه، می بنوش» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۳۸۵)، «... درکش زبان و پرده نگه‌دار و می بنوش» (همان: ۳۸٦) و «... ناچار باده نوش که از دست رفت کار» (همان: ۳٦۰). در واقع، اهمیت سؤال زمانی بیشتر می‌شود که بدانیم حافظ باده‌نوشی را دوای عقلی می‌داند که خود به‌گونه‌ای، دردِ نوعِ آدمی است و همین باده است که از نظر او، وسوسهٔ عقل را خنثی و بی‌اثر می‌کند:

«زِ باده هیچت اگر نیست این نه بس که تو را
دمی زِ وسوسهٔ عقل بی‌خبر دارد؟!»
(همان: ۲۷۲)

حافظ بر آن است که آدمی باید عقل را در ازای شراب بدهد تا به زیارتِ میکدهٔ عشق مستی، مقامِ خرابات و حقیقت عشق دست یابد:

«ثواب روزه و حج قبول آن کس برد　　که خاک میکدهٔ عشق را زیارت کرد
مقام اصلی ما گوشهٔ خرابات است　　خداش خیر دهاد آن که این عمارت کرد
بهای بادهٔ چون لعل چیست؟ جوهر عقل　　بیا که سود کسی برد کاین تجارت کرد»
(همان: ۲۸۲)

اما رابطهٔ «شراب» و «عقل» در دیوان حافظ فقط به همین «بی‌خبری عقل» و «زوال» آن نیست؛ بلکه حافظ از این نیز بالاتر می‌رود و به عبارتی، «گاه مبالغه را بیشتر کرده، می‌گوید که به حکم عقل باده می‌نوشم!» (خرمشاهی، ۱۳۸۰، ج۱: ٦١٦) و عقل را که در تقابل با شراب و باده است و قاعدتاً، برای حیات خود باید از باده و باده‌نوشی منع کند، گاهی مشاوری می‌داند که توصیه به باده‌نوشی می‌کند و عقل را حکیمی می‌داند که یا آخرالدّواء او برای بیمارش، تجویز شراب است و یا خودِ عقل برای رتق‌وفتق بیماری خود به شراب پناه می‌برد!

در این وجه، علاوه بر این که نوعی تضاد و تقابل شرعی و کاربردی بین «عقل» و «شراب» دیده می‌شود، در عین حال، گاهی با اجازهٔ عقل، این زایل‌کنندهٔ عقل، جواز استفاده نیز دارد! این وجه است که در بحث ما اهمیت دارد و با وجود «تقابلِ» عقل و شراب، شاعر نه‌تنها استفاده از شراب را منافی عقل و زایل‌کنندهٔ آن نمی‌داند، بلکه «نشانهٔ عقل» می‌داند؛ همچنان‌که در غزل‌های دیگری نیز چنین است:

«صراحیی و حریفی گرت به چنگ افتد　　به عقل، نوش که ایّام، فتنه‌انگیز است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۲۲۳)

«اگر نه عقل به مستی فروکشد لنگر،　　چگونه کشتی از این ورطهٔ بلا ببرد؟»
(همان: ۲۸۱)

«مشورت با عقل کردم، گفت حافظ می بنوش　　ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن»
(همان: ٤٦٢)

«حاشا که من به موسم گل ترکِ مَی کنم　　من لاف عقل می‌زنم، این کار کی کنم؟!»
(همان: ٤٣٤)

یعنی باده‌نوشی قاعدتاً باعث زایل‌شدن عقل می‌شود و انسانِ مست، لایعقل است و قدرت تصمیم‌گیری ندارد، اما در این بیت و ابیاتی از این دست، می‌توان دید که باده‌نوشی، خود نشانی از عقل و تعقل به‌شمار آمده‌است! حافظ در این بیت هم ابتدا می‌گوید که شراب و شراب‌نوشی را انکار نمی‌کند، اما این عدم‌انکارِ خود را به عقل

نسبت می‌دهد و می‌گوید: همین اندازه عقل و بلـوغ فکـری دارد کـه بـه انکـار شـراب نپردازد! این، خود به نوعی می‌تواند هم از نظر مضمونی، شکستن سـاختارهای مرسـوم در ادب فارسی، به‌ویژه در اشـعار حـافظ باشـد کـه در واقـع، شکسـتن تقابـل دوگانـهٔ «عقل/ شراب» است و بـه سـخن دیگـر، شـاعر بـه جـای تقابـلِ «بـاده و مـی/ عقـل و هوشیاری»، بین این دو آشتی ایجاد و خلاف قاعدهٔ مرسوم عمل کرده است!

بر پایهٔ همین تقابل، در کنار واژهٔ «غالباً» اسـت کـه بیـت را بـه گونـه‌های مختلفـی دریافته‌اند و برخی «غالباً» را «ظاهراً» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۱۵۰) و برخی دیگر نیـز به معانی دیگر گرفته‌اند و به‌ویژه از مصراع دوم معانی مختلفی اسـتنباط کرده‌انـد (ر.ک.: همان) و مجموع این دو نشان می‌دهد که حافظ با ذکر و جمعِ تقابل‌ها، گـاهی بـه فکـر ایجاد ابهام در شعر خود است و معنای پارادوکسیکالی را از جمـع آن‌هـا اراده می‌کنـد؛ چنانکه شفیعی‌کدکنی می‌گوید: «حافظ با بیان نقیضی خود می‌گوید: این مایه عقـل دارم که منکر شراب نشوم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۱۸)؛ چنانکه در شروح مختلف بر همین نکته تأکید شده‌است:

– «... غالباً این‌قدر عقل و شایستگی دارم [که بـا شـراب نوشـیدن مخالفـت نکـنم! می‌گوید این که حافظ منکر شراب باشد، سخن عجیبی است!] (حافظ شـیرازی، ۱۳۸۱: ۲۷۲).

– «... این‌قدر عقل و ادراکی دارم؛ یعنی آن مقدار عقلی که شـراب را انکـار نکـنم، دارم؛ چون که من اسیر شرابم و نَفَسی بدون آن نمی‌توانم باشم» (سودی‌بسـنوی، ۱۳٦٦، ج۲: ۳۳۲).

همین ساختارشکنی تقابل‌ها و بیان نقیضی، این بیت را بـه منظـورِ پست‌مدرنیسـتی نزدیک می‌کند و مخاطب نمی‌داند بالأخره شاعری که باده را انکار نمی‌کند، عاقل اسـت یا نه! آیا باده خورده و تأثیر آن را دریافته است و انکار نمی‌کند؟ اگر خورده، زمانی کـه لایعقل بود، چگونه تأثیر آن را دریافته، ولی آن را انکار نکـرده! ایـن گونـه تناقض‌هـا از

مؤلفه‌های اصلی پسامدرنیسم به‌شمار می‌آید و «دنیای مورد ستایش پست‌مدرن، دنیایی است که اصول آن مرتباً به چالش کشیده می‌شود» (وارد، ۱۳۸٤: ۲۳) و در این دنیا، تناقض نوعی حُسن و زیبایی محسوب می‌شود. البته برخی نیز این گونه بیت‌ها را از قبیل «اتصال کوتاه» (ر.ک.: علیزاده و نظری‌انامق، ۱۳۹٦: ۱٦۷) و برخی نیز به طریق «طنز» می‌دانند (ر.ک.: استعلامی، ۱۳۸۲، ج۱: ٤٥۱) که همهٔ این موارد نیز از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم است.

۲) تقابل ره زدن/ سر به راه آوردن: ایهام و ابهام: عدم‌قطعیت معنی

من که شب‌ها ره تقوا زده‌ام با دف و چنگ

این زمان سر به ره آرم، چه حکایت باشد؟!

در مصراع نخست، «ره» معنای ایهامی دارد (ر.ک.: حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۱) و «ره... زدن: این تعبیر [نیز] در اینجا ایهام دارد: الف) راهزنی، بیراه کردن و از راه به در بردن... . ب) زدن راه به معنای موسیقایی، به قرینهٔ دف و چنگ» (خرمشاهی، ۱۳۸۰، ج۱: ٦۱٦ـ٦۱۷).

در واقع، در مصراع دوم نیز «سربه‌راه‌آوردن» با توجه به معنای ایهامی «ره تقوا زدن» در مصراع نخست، معنایش تغییر می‌کند و ازاین‌رو، نوعی ابهام در این بیت ایجاد می‌شود که محصولِ همان ایهامِ «ره تقوا زدن» و تقابل آن با «سربه‌راه آوردن» است. از سوی دیگر، می‌توان گفت که همواره در شریعت، «سربه‌راه شدن» با «تقوا» و «تقوا داشتن و رعایت تقوا» همراه بوده است؛ اما ظاهراً، اینجا حافظ، «سربه‌راه بودن» را مترادف با «راه تقوا زدن با دف و چنگ» می‌داند و به نوعی، کنار گذاشتن تقوا، و دف و چنگ زدن را سربه‌راه بودن معرفی کرده‌است و از اینجا می‌توان گفت که علاوه بر ابهام، ساختارشکنی معنایی نیز در این بیت مشاهده می‌شود که همان مبارزه با شعائر دینی و شرعی است؛ چنان‌که این نوع ساختارشکنی‌ها را در شعر حافظ می‌توان دید:

«چه نسبت است به رندی صلاح و تقوا را سماع وعظ کجا، نغمهٔ رباب کجا؟!»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۹۲)

این نوع شکستِ تقابل‌های دوگانه باعث ایجاد ایهام، ابهام و نهایتاً عدم‌قطعیت معنی در شعر حافظ می‌شود، هرچند در بسیاری از شروح اشعار حافظ، معنی ثابتی برای این بیت ذکر شده‌است؛ از قبیل:

– «من که چندین شب با دف و چنگ ره تقوی زده‌ام؛ یعنی ترک تقوی کرده، مرتکب فسق شده‌ام، این چه حکایت است که ناگهان سر به ره آرم؛ یعنی بعد از ارتکاب به فسق و شب‌ها مشغول‌بودن به عیش و نوش با دف و چنگ، مگر سربه‌راه می‌آورم؟ این چه حرفی است؟!» (سودی، ١٣٦٦، ج٢: ٩٥٦).

– «پس از این همه زهدگریزی و تقوی‌ستیزی، آن هم به صورت فاش و آشکار، حالا بیایم و سربه‌راه شوم؟ مگر ممکن است؟» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۲).

– «من که شب‌های بسیاری با نوای دف و چنگ، راه را بر پارسایی بسته و از آن درگذشته‌ام، آیا می‌توانم که حالا سربه‌راه شوم؟ این چه حرفی است؟» (جلالی، ۱۳۷۸، ج۲: ٨٦٨).

برخی نیز بیت را «طنزآمیز» دانسته‌اند: «ره تقوی زده‌ام؛ یعنی ادعای پرهیزگاری کرده‌ام، یا تقوی را هم از راه به در کرده‌ام. ما رندان شب‌ها را با ساز و آواز می‌گذرانیم. حالا بعد از سال‌ها رندی و عاشقی، هیچ معنی دارد که من گوش به زاهد و واعظ بسپارم و سر به راه آرم؟» (استعلامی، ۱۳۸۲، ج۱: ٤٥٢).

اما با دقت بیشتری در ایهام مذکور، می‌توان دو معنی متفاوت از ایهام و به تبع آن، بیت استنباط کرد. دو معنی ایهامی در «شب‌ها ره تقوا زده‌ام با دف و چنگ» عبارتند از: الف) راهزن تقوا بوده‌ام؛ ب) راهِ موسیقیِ تقوا زده‌ام و سرودِ تقوا گفته‌ام.

با توجه به این نکته، دو معنای مستنبط از بیت عبارت است از:

«۱- من که شب‌ها با دف و چنگ (آشکارا)، تقوا را کنار گذاشته‌ام، اگر این زمان (الان/ سَرِ پیری) سربه‌راه شوم و باتقوا باشم، چه حکایت غریبی است؟! ۲- من که با دف و چنگ و آشکارا، دم از تقوا زده‌ام، اگر این زمان (الان/ سَرِ پیری) سربه‌راه شوم و رندی کنم، چه حکایت غریبی است؟!».

البته می‌توان در خوانشی دیگر، «با دف و چنگ» را از مصراع نخست جدا کرد و به مصراع دوم پیوست که در این صورت، معنای بیت چنین خواهد شد: «من که شب‌ها ره تقوا زده‌ام (به هر دو معنی)، این زمان با دف و چنگ (آشکارا و به گونه‌ای که همه بفهمند،) سربه‌راه شوم، این چه حکایتی است؟!».

بنابراین، حافظ از تقابل و در عین حال، ایهام، راهی به سوی عدم‌قطعیت معنای پست‌مدرنیستی گشوده‌است و مخاطب را در میان معانی متکثّر مبهوت رها می‌کند، تا خود استنباطی داشته باشد و البته خود را از دام صراحت برهاند!

۳) تقابل میخانه/ مستوری؛ ابهام: عدم‌قطعیت معنی

تا به غایت ره میخانه نمی‌دانستم وَرنه مستوری ما تا به چه غایت باشد
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۹۲)

در این بیت، تقابل «میخانه/ مستوری» به‌ظاهر با هم تقابل دارند، اما مهم در این تقابل، کلمات همراه آن است؛ یعنی با توجه به «تا به غایت» و «تا به چه غایت باشد»، نقش این تقابل در قطعیت معنا بیشتر مشهود می‌شود. از ظاهر بیت می‌توان چنین استنباط کرد که شاعر می‌خواهد بگوید: «این که به باده‌نوشی نمی‌پرداختم، از آن بود که راه میخانه را به‌درستی و تمام و کمال نمی‌دانستم، وگرنه پرهیز و خویشتنداری بنده سرانجامی ندارد؛ یعنی تا به این حد نیست» (خرمشاهی، ۱۳۸۰، ج۱: ٦۱٦).

برخی نیز «تا به غایت» را «تا کنون» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۱: ۲۷۲)، «به نهایت طریق میخانه و این که ذکر و اُنس با دوست مرا به کجا خواهد رسانید، آشنا نبودم ...»

(سعادت‌پرور، ۱۳۸۲، ج۵: ٥٦)، «تا این زمان، راه میکده را نمی‌شناختم، وگرنه پارسایی و زهد ما به این حد نمی‌کشید» (حافظ شیرازی، ۱۳۷۷: ٢١٤)، «راه میخانه را تا به نهایت نمی‌دانستم؛ یعنی به‌کمال نمی‌دانستم، وگرنه مستوری و پرهیزکاری ما به این حد نبود. خلاصه، راه‌های میخانه برای ما مجهول بود، وگرنه مستوری و زاهد و عابد و صوفی ماندنمان تا این زمان ادامه نمی‌یافت؛ یعنی تا این زمان مستور می‌ماندیم و بلکه رند عالم می‌شدیم!» (سودی، ١٣٦٦، ج۲: ۹۷۵). حمیدیان نیز بیت را با توجه به «تا به غایت»، ایهامی در نظر گرفته‌است: «با توجه به پیشینهٔ کاربردها، دو معنی برای آن محتمل است: الف) تا کنون، تا این وقت ...؛ ب) به طور کامل، تمام و کمال که به گمانم معنای هموارتری باشد» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۳).

اما اگر بخواهیم کاربرد «غایت» را در دیوان حافظ بررسی کنیم، دو معنا برای آن می‌توان استنباط کرد:

الف) نهایت و کمال:

«...چه کند سوخته از غایتِ حرمان می‌رفت» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۵۷)، «...خرقه‌پوشی من از غایتِ دینداری نیست» (همان: ٤٢٧)، «... منم کز غایتِ حرمان نه با آنم، نه با اینم» (همان: ٤٣٧) و «... در دلبری به غایتِ خوبی رسیده‌ای» (همان: ٤٨٧).

ب) حد و اندازه:

«کم غایتِ توقع، بوسی است یا کناری» (همان: ۵۰۳).

در دیوان دیگر شاعران نیز اغلب همین دو معنا برای این واژه ذکر شده‌است: «باده‌ای را که حد و غایت نیست» (مولوی، ١٣٧٦: ٢٢٤)، «عمر را بی حد و غایت می‌کند» (همان: ٣٣٤)، «از غایتِ وهم و غور ادراک» (نظامی گنجوی، ١٣٧٦: ١٥)، «کز عشق به غایتی رسانم» (همان:۸۰)، «غایتِ جهل بُوَد مشت زدن سندان را» (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۳۳)، «که عشق تا به چه حد است و حُسن تا به چه غایت» (همان: ٦١٧) و... .

ج) غایتِ زندگی

اما یک معنای دیگری که برای «غایت» می‌توان در بیت حافظ ذکر کرد، مجازاً «غایتِ زندگی» است؛ چنانکه سعدی نیز در حکایتی می‌گوید:

«نبینی که درویشِ بی‌دستگاه — به حسرت کند در توانگر نگاه؟!
مرا دستگاه جوانی برفت — به لهو و لعب زندگانی برفت...
مرا همچنین چهره گلفام بود — بلورینم از خوبی اندام بود
در این غایتم رِشت باید کفن — که مویم چو پنبه است و دوکم بدن...»
(همان: ۳۲۵)

البتّه، با توجه به کلمات همراه، یعنی «تا به غایت» و پایان زمانی بودنِ «تا»، می‌توان گفت «تا به غایت» یعنی: «تا کمال یا تا پیری»؛ چنانکه وحشی‌بافقی نیز بعدها همین مفهوم را به‌کار برده‌است:

«تا به غایت ما هنر پنداشتیم — عاشقی خود عیب و عاری بوده است»
(وحشی‌بافقی، ۱۳۷٤: ۲٤)

یا محتشم‌کاشانی گوید:

«بود مادر تا به غایت مایهٔ سامان خویش — رفت مادر این زمان جان شما و جان وی»
(محتشم کاشانی، ۱۳٤٤: ۲۹۸)

«تا به غایت منِ گمراه نمی‌دانستم — این‌قدر کم‌حذر و خودسر و بی‌باک تو را»
(همان، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۳۷٤)

د) غایت به معنای «عَلَم» و «پرچم»

شفیعی‌کدکنی در *رستاخیز کلمات*، معنای دیگری از «غایت» ارائه داده است و آن «معنیِ عَلَمی را دارد که بر درِ میخانه می‌زده‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۰). با این معنا از واژه، معانی احتمالی دیگری از بیت می‌توان ارائه داد:

– «تا [دیدن] عَلَم [و مشاهدهٔ نشانهٔ میخانه]، راه میکده و میخانه را نمی‌دانستم، وگرنه مستوری و زهد ما تا به چه حد است؟!» [بسیار زیاد است!].

– «تا این اواخر، راه میخانه را نمی‌دانستم، وگرنه مستوری ما، تا بـه چـه حـدِّ عَلَـمِ میخانه [و قبل از ورود به آن] است!».

ه) تا پیری

علاوه بر خوانش‌های مذکور در شروح (به‌ویژه شرح و استنباط حمیـدیان) می‌تـوان مصراع نخست را به معنی دیگری، یعنی «تا (زمان) پیری، راه میخانه را نمی‌دانسـتم» در نظر گرفت و این یعنی «تا پیری باتقوا بوده‌ام و در پیری است کـه نشـانی راه میخانـه را یافته‌ام و بدان راه برده‌ام». ظاهراً در مصراع دوم نیز «تا به چه غایت» به معنی «تا به چـه حد و اندازه» است و این معنی سابقه دارد: «که عشق تا به چه حد است و حُسن تـا بـه چه غایت» (سعدی، ۱۳۸۵: ٦۱۷)، «صبر پیداسـت کـه خـود تـا بـه چـه غایـت باشـد» (سـاوجی، ۱۳۷٦: ۲۸۸) و «بـر جگرسـوختگان تـا بـه چـه غایـت سـتم اسـت» (نزاری‌قهستانی، ۱۳۷۱: ٦۸۱).

با توجه به این نکته، می‌توان مصراع دوم را که ظاهراً به معنـی «وگرنـه مسـتوری و پرهیزگاری ما تا چه حد و اندازه است؟!» نیز به دو معنـا در نظـر گرفـت: الـف) یعنـی چندان نیست و بسیار کم است؛ ب) [در تکمیل مصراع نخست: اگر سَرِ پیری دانسـته‌ام، هیچ اشکالی ندارد،] وگرنه مستوری و پرهیزگاری ما بسیار است [و از جوانی تـا پیـری پرهیزگار بوده‌ام]!

بنابراین، در این بیت، شاعر با قرار دادن میخانه و مستوری در مقابـل هـم و همـراه کردن کلمات دیگر در راه این تقابل، و ایجاد ایهام، پارادکسـی را در میـان انداختـه کـه نمی‌توان معنی قطعی از بیت دریافت کرد و البته روشن نیست که مقصـود شـاعر کـدام یک از معانی بوده‌است!

٤) تقابل زاهد/ من-عُجب/ مستی-نماز/ نیاز؛ ابهام: عدم‌قطعیت معنی

زاهد و عُجب و نماز و من و مستی و نیاز تا تو را خود زِ میان با که عنایت باشد

از این بیت نیز معنای دقیقی نمی‌توان دریافت کرد، چون در مصراع دوم، معلوم نیست عنایت الهی شامل حال کدام یک می‌شود: شامل حالِ «زاهدِ صاحبِ عُجب و نماز»، یا «حافظِ صاحبِ مستی و نیاز»؟! برخی برای این بیت، معنای تلویحی به‌دست داده‌اند و «زاهد» را تخطئه کرده‌اند و برآنند که «چون عبادتِ زاهد سبب عُجب و خودبینی اوست، ارزشی ندارد و تو به من توجه خواهی کرد؛ زیرا که در عین مستی، در اوج نیاز هستم» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۱: ۲۷۲).

این معنا و امثال این نمی‌تواند درست قلمداد شود، چون حافظ معتقد است که از هیچ یک از طرفینِ این تقابل، فایده‌ای حاصل نمی‌شود:

«زاهد چو از نماز تو کاری نمی‌رود هم مستی شبانه و راز و نیاز من»

(همان: ٤٧٠)

در نتیجه پیشنهاد می‌کند:

«چون حُسنِ عاقبت نه به رندی و زاهدی است

آن بِه که کارِ خود به عنایت رها کنند»

(همان: ٣٢٦)

ضمن این که معانی تلویحی از گونهٔ مذکور نیز با حرفِ «تا» به معنی «باید دید که، باید منتظر بود که...» در آغاز مصراع دوم، همخوانی ندارد، چون در این حرف، به نوعی ابهام از انجام کار دیده می‌شود.

بنابراین، ابهام در معنای بیت در نظام اندیشگانی حافظ و این که درک معنا را به خواننده وامی‌گذارد، مناسب‌تر می‌نماید و این خود به استنباط‌های گوناگون از بیت می‌انجامد؛ یعنی معلوم نیست که سرانجامِ کدام یک از این دو، ختم به خیر می‌شود و شاعر امکان عنایت بر زاهد و خود را یکسان فرض کرده است و با وجود این که

همواره با زاهد و امثال او در دیوانش ستیز می‌کند و او را می‌نکوهد، با ذکر مصراع دوم، ساختار ذهنی مألوف خود، یعنی تقابل با زاهد را می‌شکند و این احتمال را به ذهن متبادر می‌کند که شاید زاهد نیز به اندازهٔ او، مشمول عنایت الهی شود! لذا با ذکر مصراع دوم، به نوعی دست به آفرینش ابهام زده‌است که از ابزارهای تکثر معنایی و در نتیجه، عدم‌قطعیت معنی است. ضمن این که این ابهام خود نتیجهٔ ایجاد تقابل بین «زاهد و عُجب و نماز» با «من و مستی و نیاز» در مصراع نخست است و شاعر با ذکر واو مقابله (واو سوم: بین «نماز و من»)، باز اندیشهٔ تقابل را در سر داشته است و از تقابل‌های دوگانه برای ایجاد ابهام و از ابهام به عدم‌قطعیت رسیده است.

۵) تقابل زاهد/ رند؛ ابهام: عدم‌قطعیت معنی

زاهد اَر راه به رندی نبَرَد معذور است　　عشق کاری است که موقوف هدایت باشد

«چرا زاهد در راه نبردن به رندی و عدم‌فهم آن معذور است؟» چون رندی «نصیبهٔ ازلی است و این را در ازل به زاهد نداده‌اند» (استعلامی، ۱۳۸۲، ج۱: ٤٥٢). از ریشهٔ اختلاف زاهد و رند که بگذریم، تقابل «زاهد/ رند» از تقابل‌های مشهور و بدیهی در دیوان حافظ است که در این بیت و نظایر آن مشهود است و همواره حافظ خود و رندان را در مقابل زاهد و زاهدان قرار می‌دهد و مثلاً زاهد را نامحرم و بی‌درد می‌خواند:

«پیش زاهد از رندی، دم مزن که نتوان گفت　　با طبیب نامحرم، حال درد پنهانی»

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۲۸)

اما این تقابل در بیت، شگردی است که شاعر برای تولید ابهام در مصراع دوم از آن استفاده کرده است؛ بدین معنی که در نظام اندیشگانی حافظ، زهد با رندی نسبتی ندارد و زاهد نمی‌تواند رند باشد. لذا هدایتِ زاهد این است که دور از رندی و عالم رندی و

لوازم آن مانند عشق باشد. این در حالی است که حافظ سخنی دیگرگون گفته است و علت عدم‌ورود زاهد به عالم رندی و عشق را نبودِ هدایت معرفی می‌کند.

در واقع، می‌خواهد به گونه‌ای دیگر بگوید که چون زاهد از ساحت مقدس الهی هدایت نشده (یا هدایت شامل حال او نشده) است، به زهد روی آورده، از رندی و عشق دور مانده‌است: «پس هدایت نشده‌است که وارد این طریق شود» (سودی، ۱۳٦٦، ج۲: ۹۵۷). حال از وجه دوم به بیت نظر کنیم؛ یعنی اگر زاهد هدایت می‌شد، می‌توانست عاشق و رند هم باشد! به این نکته هم باید توجه داشت که زاهدی که از ازل هدایت نشده، عشق به او داده نشده‌است و به عالم رندی راه نبرده، چرا حافظ با وجود اطلاع از این امر، با زاهد این همه سَرِ ستیز دارد؟!

چرا با وجود این که حافظ می‌داند اگر هدایت شامل حالِ زاهد می‌شد، زاهد نیز مانند خودِ او می‌شد، و حال که عشق به او عنایت نشده و زاهد نیز عذرش پذیرفته است، باز با او به مقابله می‌پردازد؟! همهٔ این موارد بدین سبب است که حافظ از نظر خود هدایت را تفسیر کرده است و به‌یقین، نمی‌داند که آیا اوست که هدایت شده، یا زاهدی که بویی از عشق نبرده است! آیا اوست که باید به سوی راه زاهد هدایت شود، یا زاهد به سوی طریق رندی او؟! آیا اوست که اصلاً نیاز به هدایت دارد، یا زاهد؟ اصلاً عنایت حق‌تعالی شامل کدام یک خواهد شد؟! برای همین است که تقاضای هدایت می‌کند:

«یارب، از ابر هدایت برسان بارانی پیشتر زان که چو گردی زِ میان برخیزم»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ٤۲٤)

«در این شب سیاهم، گم گشت راه مقصود از گوشه‌ای برون آی، ای کوکب هدایت»
(همان: ۲۵۸)

همهٔ این سردگمی‌ها را می‌توان از این بیت استنباط کرد و بوی چنین سؤالات فلسفی از آن برمی‌خیزد که مخاطب را به سوی ابهام و عدم قطعیت معنی پیش می‌برد.

٦) تقابل پیرمغان/ جهل؛ طنز و تناقض: عدم‌قطعیت معنی

بنـدهٔ پیـر مغـانم کـه زِ جهلـم برهانـد پیـرِ مـا هرچـه کنـد، عـین عنایـت باشـد

یکی از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی‌بودن برخی غزلیات حافظ را می‌توان «طنز» اشعار او در نظر گرفت. طنز این بیت نیز در واژهٔ «جهل» است؛ «چه بدون ذکر واژهٔ «زهد»، آن را به تلویح جهل می‌خواند و کار پیر مغان را در نجات خود از این جهل، عـین ولایـت (نَفْس ولایت، مُرّ ولایت) می‌داند» (حمیـدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۳). در ایـن بیـت، اوّلـاً، شاعر خود را به جای بندگی «خداوند»، بندهٔ «پیرمغان» دانسته‌است؛ ثانیاً، شاعر گفته کـه «از جهل رهاندنِ» پیرمغان عینِ عنایت (یا ولایت) است و به بیـان دیگـر، رهنمـونی بـه علم، عینِ عنایت (ولایت) است. اما قاعدتاً، پیرمغان باید بـه سـمت مـی و میخـواری و جهل هدایتگر باشد، در حالی که اینجا برخلاف معمول، به سوی علم راهنماست و ایـن نیز خلافِ کارکردهای پیرمغان در دیوان حافظ و نوعی تناقض است.

از طرفی، در صورت صحتِ نسخه که احتمالاً درست‌تر اسـت، بـه دو دلیـلِ الـف) تکرار در دیوان حافظ (در غـزل: زان یـار دلنـوازم، شـکری اسـت بـا شـکایت: حـافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۲۵۸)، ب) شـواهدی کـه در شـعر معاصـران و متقـدمان حـافظ دیـده می‌شود: «به عینِ عنایت نکردش نگاه» (سعدی، ۱۳۷۲: ۱۷۳)، «مگر به عینِ عنایت قبول فرمایی» (همان: ۹۸۸)، «بر حال من از عـینِ عنایـت بنگـر» (ابی‌الخیـر، ۱۳۳٤: ٤٤)، «در حال او به عینِ عنایت نگاه کن» (خاقانی، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۲۳۱)، «وقت باشد کـه خـود از عینِ عنایت باشد» (ساوجی، ۱۳۷٦: ۲۸۸)، «آری نظـری کـن بـه مـن از عـینِ عنایـت» (خجندی، ۱۳۷۲: ٤۰) و... ، برخلاف «عینِ ولایت» که نمونه‌ای ندارد!

اما با گزینش «عینِ عنایت»، ابهامی نیز در این ترکیـب می‌تـوان مشـاهده کـرد و آن اینکه آیا منظور شاعر، «عینِ عنایتِ الهی» است، یا «عینِ عنایتِ پیرمغـان»؟ بنـا بـر ایـن ابهام، می‌توان از مصراع دوم، دو معنی ارائه داد: الف) پیر ما هرچـه کنـد، عـینِ عنایـت (= نشانهٔ عنایت) او بر ماست [در این معنی، همهٔ کارهای پیر مغان، از جمله رهانـدن از

جهل، نشانهٔ عنایت او در حق بندگانی چون حافظ است]. ب) پیر ما هرچه کند، عینِ عنایت الهی بر ماست [در این معنی، پیر مغان، صبغهٔ الهی می‌گیرد و خودِ حق یا نمایندهٔ حق است که از جهل می‌رهاند و بر بندگانش عنایت دارد]. همهٔ این ابهام‌آفرینی‌ها، بر عدم قطعیت معنی در این بیت افزوده‌است.

۷) تقابل حافظ/ مست؛ ابهام و تناقض: عدم‌قطعیت معنی

دوش از این غصه نخفتم که حکیمی می‌گفت

حافظ اَر مست بُوَد، جای شکایت باشد

در این بیت نیز افزون بر این که در واژهٔ «حکیمی» در نسخ گوناگون، اختلاف هست و با هر واژه‌ای، معنایی به ذهن متبادر می‌شود، در صورت صحت هر یک از وجوه، بیت از ابهام خارج نمی‌شود و به قول حمیدیان، معلوم نیست:

«آیا غصهٔ شاعر از وضع خودش است، یا از تلقی و حُکم آن حکیم یا رفیق؟ اگر حکیم درست و ملاک باشد، آیا این حکیم می‌خواهد بگوید که اصلاً در جنس و جَنَم یا شأن حافظ نیست که باده بخورد و مست شود؛ یعنی حافظ هم مزاجش مثل حکماست؟ در این صورت، آیا ناراحتی شاعر از این است که چرا با حکیمان طرف مقایسه قرار گرفته؟ چگونه در اینجا حکیم باخبر از وضع حافظ شده‌است؟

این در حالی است که رفیق، قاعدتاً صمیمیت بیشتری با شخص دارد و بیشتر از حال و وضع حافظ آگاه است، تا یک حکیمِ نمی‌دانیم چه. آیا دلیل غصه این است که گفته‌اند حافظ اصلاً مَی نمی‌خورد؟ یا می‌خورد، ولی مست نمی‌شود؟ ممکن است شاعر از این که دیگران (حالا حکیم باشد یا رفیق،) او را هشیار تلقی کنند، ملول است؟! ... اینها فقط بعضی از ابهامات بیت است» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۵ـ۲۱۵۶).

برخی نیز پیشنهاد داده‌اند که برای رفع مشکل نسخه، مصراع دوم به صورت استفهامی خوانده شود که در این صورت، معانی ظریف دیگری برای آن حاصل

می‌شود (ر.ک.: نجفی، ۱۳٦۰: ۳۸). به هر روی، نسخه هرچه باشد، ابهام موجود در بیت را حل نمی‌کند؛ چراکه شاعر با وجود این که به مستی خویش می‌نازد و آن را در مقابل زاهد و عُجب او عَلَم می‌کند، چرا به گفتهٔ «حکیم/ رفیق/ فقیه» این اندازه اهمیت می‌دهد؟ مگر نه این است که فقیه در زبان حافظ، وجههٔ خوبی ندارد:

«اگر فقیه نصیحت کند که عشق مباز　　پیاله‌ای بدهش گو دماغ را تر کن»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ٤٦٦)

«حافظ بخورد باده و شیخ و فقیه هم» (همان: ٤۰٦)، «فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد» (همان: ۲۲٤)، و از چند حکیمان ملول می‌شود: «حافظ گرت زِ پند حکیمان مللالت است...» (همان: ۲٦۲)، و او را به‌تعریض ضعیف‌رای می‌خواند:

«گر رنج پیش آید و گر راحت ای حکیم　　فهم ضعیف‌رای فضولی چرا کند؟»
(همان: ۳۱۹)

او را تحذیر می‌کند: «عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم» (همان: ٤۰٦)، می‌داند که درد عاشق به مداوی او بهبود نمی‌یابد: «درد عاشق نشود بِه به مداوای حکیم» (همان: ٤٤٦)، و سرانجام، پند او عین صواب و محض خیر است: «پند حکیم محض صواب است و عین خیر» (همان: ۳۵۸)، همچنین، رفیق نیز دایم میسر نمی‌شود، هرچند کیمیای سعادت است:

«مقام امن و می بی‌غش و رفیق شفیق　　گرت مدام میسر شود زهی توفیق ...
دریغ و درد که تا این زمان نمی‌دانستم　　که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق»
(همان: ۳۹۵)

گاهی عهد صحبت می‌شکنند: «رفیقان چنان عهد صحبت شکستند...» (همان: ٥٤٤)، گاهی رنجیده می‌شوند: «گر بدی گفت حسودی و رفیقی رنجید» (همان: ٤٥٤) و به طور کلّی، جز «فقیه» که چهره‌ای ناخوشایند در شعر حافظ دارد، «حکیم» به دلیل سروکار داشتن با حکمت، با درد عشق آشنایی ندارد و «رفیق» نیز چهره‌ای کاملاً مثبت دارد. به هر حال، رفیق با همهٔ چهرهٔ مثبت خود در ذهن حافظ، چرا از مستی حافظ

شکایت می‌کند؟! مگر نه اینکه رفیق، همواره باید همراه باشد؟! این پرسش خود بر ابهام بیت می‌افزاید و نوعی تناقض فکری را در نظام اندیشگانی حافظ می‌رساند.

نتیجه‌گیری

با دقت در ابیات بیت، می‌توان دریافت که یکی از نشانه‌های مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی‌بودن در شعر و غزل حافظ، استفاده از تقابل‌های دوگانه است. در واقع، شاعر با استفاده از این تقابل‌های دوگانه توانسته است مفاهیم ابیات را پشت پرده‌ای از ابهام، ایهام یا تناقض قرار دهد و بدین وسیله، پایانِ بازی برای خواننده و مخاطب خود قرار می‌دهد و او را دعوت می‌کند تا از میان معانی گوناگون، یکی را برگزیند و خواننده نیز با استنباط‌ها و دریافت‌های خود، هم‌گام و همراه شاعر حرکت می‌کند و دیگر یک مصرف‌کنندهٔ صرف نیست و در دالان معانی تودرتو که گاهی مبهم می‌نماید و گاهی متناقض، با معانی متکثری روبه‌روست که می‌تواند ناشی از جامعهٔ عصر شاعر باشد.

به نظر می‌رسد که روزگار حافظ عصری است که قدرت بیان صریح مطلب نیست. ازاین‌رو، به پوشیده‌گویی و دو یا چندپهلوبودگی سخن پناه برده است و مخاطب در خوانش برخی از غزلیات حافظ، در میان تکثّر معانی گم می‌شود و گاهی از چندگانگی‌ها و ابهام در معنا مات و مبهوت می‌شود و قدرت انتخاب معنای واحد از او سلب می‌شود و شعر او از این نظر، همچون شعر پست‌مدرن امروزی می‌نماید؛ به عبارتی، حافظ از شگردهایی چون ابهام، ایهام، تناقض و طنز استفاده می‌کند، تا مخاطب را به عدم‌قطعیت معنا برساند و می‌توان مسیرِ «تقابل-شگردهای بلاغی (در کلمات همراه)-عدم‌قطعیت معنی» را برای این غزل و امثال آن ترسیم کرد؛ یعنی با سلب و ایجاب تقابل‌های دوگانه و اثبات یا شکست این ساختار، به ابهام‌آفرینی، ایهام‌آفرینی، طنزآفرینی، تناقض‌گویی می‌پردازد که نتیجه‌ای جز تکثر معنی و عدم‌قطعیت معنا ندارد.

سرانجام، می‌توان رگه‌هایی پررنگی از غزل پست‌مدرن را در دیـوان حـافظ و از جملـه غزل مورد بررسی در این جستار مشاهده کرد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آگدن، چـارلز کـی (۱۳۹۹)، تقابـل، تحلیلـی زبان‌شـناختی و روان‌شـناختی، ترجمـهٔ کورش صفوی، چ ۱، تهران، نشر علمی.

۲. ابوالخیر، ابوسعید (۱۳۳٤)، سخنان منظوم ابوسعید ابـوالخیر، بـا تصـحیح و مقدّمـه و حواشی و تعلیقات سعید نفیسی، تهران، انتشارات کتابخانهٔ شمس.

۳. احمدی، بابک (۱۳۸۸)، ساختار و تأویل متن، چ۱۰، تهران، نشر مرکز.

٤. استعلامی، محمّد (۱۳۸۲)، درس حافظ: نقد و شـرح غزل‌هـای خواجـه شـمس‌الدّین محمّد حافظ، تهران، سخن.

۵. انصاری، بهمن (۱۳۹۸)، کرگدنیسم (غزل پست‌مدرن)، تهران، آوای آرون.

٦. براهنی، رضا (۱۳۷٤)، خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، تهران، نشر مرکز.

۷. پاینده، حسین (۱۳۹۷)، نظریه و نقد ادبی، درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای، تهران، سمت.

۸. جلالیان (جلالی)، عبدالحسین (۱۳۷۸)، شرح جلالی بر حافظ: بـرای جوانـان، تهـران، یزدان.

۹. حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّـد (۱۳۸۱)، دیـوان حـافظ، بـه اهتمـام حسـین‌علی یوسفی، تهران، نشر روزگار.

۱۰. ـــــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۷۷)، دیوان غزلیات مولانا شمس‌الدّین محمد خواجه حافظ شیرازی، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران، صفی‌علیشاه.

۱۱. ـــــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۵)، دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوّار.

۱۲. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، شرح شوق: شرح و تحلیل غزل‌های حافظ، چ ۲، تهران، نشر قطره.

۱۳. خاقانی‌شروانی، افضل‌الدّین (۱۳۷۵)، دیوان خاقانی‌شروانی، ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزازی، تهران، نشر مرکز.

۱٤. خرمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۸۰)، حافظ‌نامه: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ، تهران، سروش.

۱۵. خجندی، کمال‌الدّین مسعود (۱۳۷۲)، دیوان کمال خجندی، تصحیح و مقابلهٔ احمد کرمی، تهران، ما.

۱٦. زرشناس، شهریار (۱۳۸۹)، پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی، دفتر دوم: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

۱۷. ساوجی، سلمان (۱۳۷٦)، کلیات سلمان ساوجی، تصحیح عباسعلی وفایی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۱۸. سعادت‌پرور، علی (۱۳۹۲)، جمال آفتاب و آفتاب هر نظر: شرحی بر دیوان حافظ، تهران، احیاء کتاب.

۱۹. سعدی، مصلح‌الدّین (۱۳۸۵)، کلیات سعدی، تصحیح محمّدعلی فروغی، چ۱، تهران، هرمس.

۲۰. سودی‌بوسنوی، محمّد (۱۳٦٦)، شرح سودی بر حافظ، ترجمهٔ عصمت ستارزاده، چ۵، تهران، زرّین و نگاه.

۲۱. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس، تهران، سخن.

۲۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، نقد ادبی، چ۲، تهران، میترا.

۲۳. فلاحی‌نسب، محمّد (۱۳۹۵)، تقابل‌های دوگانه در شعر حافظ، تهران، سیفا.

۲٤. کهون، لارنس (۱۳۸۲)، از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم (متن‌های برگزیده)، ویرایش عبدالکریم رشیدیان، تهران، نی.

۲۵. لاج، دیوید، وات، ایان و دیچز، دیوید (۱۳۹٤)، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

۲٦. محتشم‌کاشانی، علی‌بن احمد (۱۳۸۰)، هفت دیوان محتشم کاشانی، با مقدّمه، تصحیح و تعلیقات عبدالحسین نوایی و مهدی صدری، تهران، میراث مکتوب.

۲۷. ـــــــــــــــــ (۱۳٤٤)، دیوان مولانا محتشم‌کاشانی، به کوشش مهرعلی گرکانی، تهران، کتابفروشی محمودی.

۲۸. مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۷٦)، کلیات شمس‌تبریزی، به انضمام شرح حال مولوی به قلم بدیع‌الزّمان فروانفر، چ ۱٤، تهران، امیرکبیر.

۲۹. نزاری‌قهستانی، سعدالدّین (۱۳۷۱)، دیوان حکیم نزاری‌قهستانی، به اهتمام محمود رفیعی، تهران، انتشارات علمی.

۳۰. نظامی‌گنجوی، الیاس‌بن محمّد (۱۳۷٦)، لیلی و مجنون، به اهتمام حسن وحیددستگردی، تهران، نشر قطره.

۳۱. نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹)، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم (مجموعه‌مقالات)، تهران، انتشارات نقش جهان.

۳۲. وارد، گلن (۱۳۸۳)، پست‌مدرنیسم، ترجمهٔ قادر فخررنجبری و ابوذر کرمی، تهران، نشر ماهی.

۳۳. وحشی‌بافقی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷٤)، دیوان وحشی‌بافقی، به‌کوشش پرویز بابایی، تهران، انتشارات نگاه.

۳٤. هوور، پُل (۱۳۹٤)، شعر پست‌مدرن: جریان‌شناسی، معرفی و نمونه آثار، ترجمهٔ علی قنبری، مشهد، بوتیمار.

۳۵. یزدانجو، پیام (۱۳۹٤)، ادبیات پسامدرن، تهران، نشر مرکز.

ب) مقالات

۱. ابدالی، فرهاد و امیرعلی نجومیان (۱۳۹۲)، «خودواسازیِ تقابل دوگانهٔ حافظ/ زاهد در غزلیات حافظ، خوانشی دریدایی»، پژوهش‌های ادبی، جلد ۱۰، شماره ٤۱، صص۹ـ۳۰.

۲. خلیلی، احمد (۱۳۹۳)، «بررسی شعر پست‌مدرن فارسی»، سبک‌شناسی نظم و نثر فاسی (بهار ادب)، جلد ۷، شماره ۲، صص ۱٦ـ۱.

۳. خیالی‌خطیبی، احمد (۱۳۹۸)، «بررسی تقابل‌های اجتماعی در برخی اشعار حافظ»، مطالعات زبان فارسی (شفای دل)، جلد ۲، شماره ٤، صص۱۰۷ـ۱۲۲.

٤. رحمانی‌خلیلی، وحید؛ پروین‌دخت مشهور؛ سیدحسین سیدی و اکبر شعبانی (۱۳۹۸)، « بررسی ابعاد تعلیمی اشعار ذکر شده در فیه‌مافیه و مجالس سبعه بر پایهٔ

نظریهٔ تقابل‌های دوگانه، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، سال ۱۱، شماره ٤١، صص١١٣ـ١٣٦.

۵. روزبه، محمّدرضا و محمّد فلاحی‌نسب (۱۳۹۲)، «تقابل عقل و عشق در اندیشهٔ حافظ از منظر ساختارگرایی»، *هشتمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، ایران*، زنجان، صص ۳ ـ ۱۰.

٦. طاهری، قدرت‌اله (١٣٨٤)، «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، پژوهش‌های ادبی، جلد ۲، شماره ۸، صص٢٩ـ٥٠.

۷. علیزاده، ناصر و طاهره نظری‌انامق (١٣٩٦)، «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز»، زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)، جلد ۷۰، شماره ۲۳۵، صص١٥٣ـ١٨٠.

۸. نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ». زبان و ادبیات فارسی، جلد ۲۱، شماره ٧٤، صص٦٩ـ٩١.

ج) لاتین

1. Taylor, V. E., & Winquist, C. E. (Eds.) (2002). *Encyclopedia of Postmodernism*, Routledge.

2. Perloff, M. (1982). From Image to Action: The Return of Story in Postmodern Poetry. *Contemporary Literature*, 23(4), 411-427.

3. Connor, S. (Ed.) (2004). *The Cambridge companion to postmodernism*, Cambridge University Press.

Reference List in English

Books

Abu'l-Khayr, A. S. (1955). *Poems of Abu Sa'id Abu'l-Khayr*. With corrections, introduction, margins and notes by Saeed Nafisi, Tehran, Shams Library Publications. [in Persian]

Ahmadi, B. (2009). *The text- structure and textural interpretation*, Nashre Markaz. [in Persian]

Ansari, B. (2019). *Kargadanism: postmodern lyric*, Tehran, Arvannashr. [in Persian]

Braheni, R. (1995). *To the butterflies and why I am no longer a Nimaei poet?* Nashre Markaz. [in Persian].

Cahoone, L. E. (2003). *From modernism to post modernism: an anthology* (A. Rashidian, Trans.), Ney. (Original work published 2001). [in Persian]

Connor, S. (Ed.) (2004). *The Cambridge companion to postmodernism*. Cambridge University Press.

Estelami, M. (2003). *Lessons about Hafez: Critique and Explanation of the Lyric Poems of Khajeh Shamsuddin Mohammad Hafez*. Sokhan. [in Persian]

Fallahinasab, M. (2016). *Dual Conflicts in Hafez Poetry*, Sifa. [in Persian]

Hafez Shirazi, S. M. (1998). *Divān of Hafez* (K. Khatib Rahbar, Ed.), Safi alishah. [in Persian]

Hafez Shirazi, S. M. (2002). *Divān of Hafez* (H. A. Yousefi, Ed.), Roozgar Publishing. [in Persian]

Hafez Shirazi, S. M. (2006). *Divān of Hafez* (M. Qazvini & G. Ghani, Eds.), Zovvar. [in Persian]

Hamidian, S. (2013). *Sharhe Shogh: Description and analysis of Hafez's Lyrics* (Vol. 3), Nashre Qatreh. [in Persian]

Hoover, P. (2015). *Postmodern American poetry: a Norton anthology, Second edition* (A. Ghanbari, Trans.), Butimar. (Original work published 2008 [in Persian]

Jalalian, A. (1999). *Jalali's Commentary on Hafez: For the Youth*, Vol. 2, Yazdan. [in Persian]

Khaqani, A. (1996). *Divan of Khaqani Shervani* (M. J. Kazzazi, Ed.), Vol. 2, Nashre Markaz. [in Persian]

Khojandi, K. M. (1993). *Divan of Kamal Khojandi* (A. Karami, Ed.), Ma Publications. [in Persian]

Khorramshahi, B. (2001). *Hafeznameh: Announcement, Key Concepts and Difficult Verses of Hafez* (Vol. 1 & 2), Soroush. [in Persian]

Lodge, D., Watt, L., & Daiches, D. (2015). *Novel Theories: from Realism to Postmodernism* (H. Payandeh, Trans.). Niloufar. (Original work published 2011 [in Persian]

Mawlana, J. M. (1997). *The generalities of Shams Tabrizi* (B. Forouzanfar, Ed.), Amirkabir. [in Persian]

Mohtasham Kashani, A. A. (1965). *Divan of Mohtasham Kashani* (M. A. Garkani, Eds.), Ketabforushi mahmoudi. [in Persian]

Mohtasham Kashani, A. A. (2001). *Haft Divan of Mohtasham Kashani*, Vol. 2, (A. Navaei, & M. Sadri, Eds.), Mirase maktoob. [in Persian]

Nizami Ganjavi, E. I. M. (1997). *Layla and Majnun* (H. Vahid Dastgerdi, Ed.), Nashre Qatreh. [in Persian]

Nizari Quhistani, S. (1992). *Divan of Hakim Nizari Quhistani* (M. Rafiei, Ed.), Entesharate elmi. [in Persian]

Nozari, H. A. (2000). *Postmodernity and Postmodernism (Collection of Articles)*, Naghshe Jahan Publications. [in Persian]

Ogden, C. K. (2020). *Opposition, a linguistic and psychological analysis* (C. Safavi, Trans.). Scientific Publication. (Original work published 1967). [in Persian]

Payandeh, H. (2018). *Critical Theory: An Interdisciplinary Coursebook (Volume II)*, Samt. [in Persian]

Saadatparvar, A. (2013). *Jamal Aftab and Aftar Har Nazar*, Ehyaye ketab. [in Persian]

Saadi Shirazi, M. (2006). *Saadi's Ghazals* (M. A. Foroughi, Ed.), Hermes. [in Persian]

Savoji, S. (1997). *generalities of Salman Savoji* (A. A. Vafaei, Ed.), Society for the National Heritage of Iran. [in Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2012). *The Resurrection of Words; Lectures on the Literary Theory of Russian Formalists*, Sokhan. [in Persian]

Shamisa, S. (2009). *Literary Criticism*, Mitra. [in Persian]

Sudi Bosnavi, M. (1987). *Description of Sudi on Hafez* (E. Sattaradeh, Trans.), Vol. 2, Zarrin & Negah. (Original work published 2006 [in Persian]

Taylor, V. E., & Winquist, C. E. (Eds.) (2002). *Encyclopedia of Postmodernism*. Routledge.

Vahshi Bafqi, S. M. (1995). *Divan of Vahshi Bafqi* (P. Babaei, Ed.), Negah. [in Persian]

Ward, G. (2004). *Postmodernism* (Q. Fakhr Ranjbari, & A. Karami, Trans.). Mahi. (Original work published 2003). [in Persian]

Yazdanjoo, P. (2015). *Postmodernism Literature*, Nashre Markaz. [in Persian]

Zarshenas, S. (2010). *An introduction to literary approaches and schools, second book: from the era of realism to postmodern literature*, Research Institute for Islamic Culture and Thought. [in Persian]

Articles:

Abdali, F., & Nojoumian, A. A. (2013). A Semantic Study of Binary Opposition of Hafez/Zahed from a Derridean Deconstructive Approach. *Literary Research*, *10*(41), 9-30. [in Persian]

Alizadeh, N., & Nazari Anamaq, T. (2017). Elements of Postmodern in Sonnets of Hafez-e Shirazi. *Journal of Persian Language & Literature (Former Journal of the Faculty of Literature, University of Tabriz)*, *70*(235), 153-180. [in Persian]

Khalili, A. (2014). A Study of Postmodern Persian Poetry. *Journal of the stylistic of Persian poem and prose (Bahar Adab)*, *7*(2), 1-16. [in Persian]

Khiali Khatibi, A. (2019). A study on social conflicts in several Hafez's poems. *Motaleat-e-zaban-e-farsi*, *2*(4), 107-122. doi: 4/jshd.2019.99698 [in Persian]

Nabiloo, A. R. (2013). Evaluation of the Binary Oppositions in the Ghazals of Hafiz. *Persian Language and Literature*, *21*(74), 69-91. [in Persian]

Perloff, M. (1982). From Image to Action: The Return of Story in Postmodern Poetry. *Contemporary Literature*, *23*(4), 411-427.

Rahmani khalili, V., Mashhoor, P., Seyyedy, H., & Shabany, A. (2019). The study of the educational dimensions of the poems mentioned in Majalis-e-Sab'a and Fihi-Ma-Fihi; Based on the theory of contrast. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, *11*(41), 113-136. [in Persian]

Roozbeh, M. R. & Fallahi Nasab, M. (2013). The Confrontation of Reason and Love in Hafez's Thought from the Perspective of Structuralism. *8th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature*, Iran, Zanjan. [in Persian]

Taheri, G. (2005). Postmodernism and Iranian contemporary poetry. *Literary Research*, *2*(8), 29-50. [in Persian]