

علیرضا بهنام

گزارش دیگری

جستارهایی برای درک شعر معاصر



گزارش دیگری

جستارهایی برای درک شعر معاصر

سرشناسه: بهنام، علیرضا، ۱۳۵۲ -

عنوان و نام پدیدآور: گزارش دیگری: جستارهایی برای درک شعر معاصر / علیرضا بهنام

مشخصات نشر: تهران: نشر سبب سرخ، ۱۳۹۸

مشخصات ظاهری: ۱۰۵ ص

شابک: ۹۷۸-۶۴۴۲-۶۲۲-۶۴۴۲-۶۷-۱

و ضعیت فهرست نویسی: فیبا

عنوان دیگر: جستارهایی برای درک شعر معاصر

موضوع: شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد

موضوع: Persian poetry -- 20th century -- History and criticism

موضوع: شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- مجموعه‌ها

موضوع: Persian poetry -- 20th century -- Collections

موضوع: شاعران ایرانی -- قرن ۱۴ -- نقد و تفسیر

Poets, Persian -- 20th century -- Criticism and interpretation

رده بندی کنگره: PIR3544

رده بندی دیبری: ۸۰۹/۶۲۰۱/۸

شماره کتابشناسی ملی: ۵۸۸۲۰۳۲

علیرضا بهنام

گزارش دیگری

جستارهایی برای درک شعر معاصر



گزارش دیگری

جستارهایی برای درک شعر معاصر

علیرضا بهنام

صفحه آرایی: رقیه قنبری تقدیس
ویراستار: محمدرضا مردانیان
مدیر هنری و طراح جلد: ناصر نصیری
چاپ اول: بهار ۱۳۹۹
شمارگان: ۳۰۰ نسخه
چاپ و صحافی: سازمان چاپ تهرانی
حق چاپ محفوظ است.
شابک: ۹۷۸-۶۴۴۲-۶۶۲۲-۱

نشر سب سرخ

تهران، خیابان انقلاب، روبروی درب اصلی دانشگاه تهران، پاساز پارسا، پلاک ۱۰۳
۶۶۹۷۲۹۷۶ ۶۶۹۷۳۱۸۳
www.nashresibesorkh.ir



فهرست

۷	پیشگفتار
۱۳	جایگاه فرم در موقیت شعر حافظ
۲۲	شعر نیما؛ موقعیت تغییر نگاه
۲۵	نامنادری
۲۹	مفهوم اقتدار در متن ادبی
۳۱	شاعر و اجتماع در شرایط پسامدرن
۳۴	درآورین با مقاومت جاودانه
۴۳	محمدعلی سپانلو؛ راوی اسطوره‌های دگرگون
۴۶	عمران صلاحی؛ دگردیسی تصویر و روایت
۵۲	رضنا براهمی؛ شعر الهامبخش، شعر انقلابی
۵۸	علی باباجانی؛ شاعر استعاره و تغزل
۶۲	منوچهر آتشی؛ لحن باستانی عشق
۶۶	جواد مجابی؛ ابداع جهان‌های شاعرانه‌ی جدید
۶۹	هرمز علیپور؛ پرتاب به ناخودآگاه زبان
۷۱	سهراپ سپهری؛ شاعری دارای لحن شخصی
۷۴	شمس لنگرودی؛ در فاصله‌ی دو گونه از شعر
۷۷	مهرداد فلاخ؛ راوی در کوچه‌های پریشانی
۸۰	عباس صفاری؛ خیال پرداز تترس
۸۳	پگاه احمدی؛ شعر زنانه، شعر پسااستعماری
۹۱	مهرنوش قربانی؛ یک تخیل محافظه‌کار
۹۵	شمس آقاجانی؛ روایت غیرقطعی
۹۸	بهزاد خواجهات؛ شعری میان دو دنیا
۱۰۱	هوشیار انصاری‌فر؛ شاعر منطق تداعی

پیشگفتار

روزگاری پیش از این در سپیدهدم پیدایی ادبیات مدرن در ایران دانش نقد ادبی معیارهای روشی داشت که به یاری آن‌ها می‌شد به نقد به مثابه تمیزدهنده سره از ناسره نگاه کرد. طبقه‌بندی‌های ادبی آن‌گونه که مثلاً نزد ملک الشعراه بهار دیده می‌شود پژوهنده‌ی ادبی را قادر می‌ساخت هر اثری را با استفاده از معیارهای از پیش تعیین شده‌ای بررسی کرده و آن را با معیارهای گذشته از آزمون قرون به بوته‌ی نقد بگذارد. این در حالی است که در روزگار حاضر خودآگاهی بشر نسبت به نسبیت آن‌چه در گذشته حقیقت نامیده می‌شد و کنارگذاشتن منطق استعلایی در برخورد با پدیده‌ها، نقد به شیوه‌ی مرسوم گذشته را به امری ناممکن تبدیل کرده است.

از رهگذر همین معرفت جدید، بشر دریافته است خطکشی‌های بیهوده میان خوب و بد فقط امری سلیقه‌ای است که در بهترین حالت سلیقه‌ی جمی خوانندگان در یک زمانه‌ی خاص را بازتاب می‌دهد. بنابراین نقد ادبی در روزگار ما بیش‌تر تمایل دارد به جای کارکرد تشخیص سره از ناسره، این دوقطبی را پشت سر گذاشته و به کار گزارش روابطی مشغول شود که در کنار هم لذت بردن از یک متن ادبی را تسهیل می‌کنند.

شناخت چنین روابطی به رسمیت دادن به روایت‌های دیگر بستگی تام دارد. اگر حاشیه را چیزی خارج از متن و درباره متن به حساب آوریم، همان‌طور که تا پیش از زمانه‌ای که در آن حضور داریم معمول بوده است، شاید در نگاه نخست این‌طور به نظر برسد که ربط چندانی با متن به مفهومی که می‌شناسیم ندارد. حاشیه در این نگاه همیشه چیزی بوده جدای از متن، نوعی نگاه از بیرون به امری قطعی که در زمان مشخص و مکان معلوم اتفاق می‌افتد. امروز اما نگاه ما به حاشیه مثل نظری که درباره‌ی بسیاری از چیزها داریم دگرگون شده است. در نگاه جدید حاشیه چیزی جدای از متن نیست، شکل «دیگر» بودن متن است. اصلاً متنی است دیگر که در تعامل با متن مورد نظر ما قرار می‌گیرد، گاه آن را تغذیه می‌کند و گاهی دیگر از آن تغذیه می‌کند. ادبیاتی که از این رابطه دوسویه پدید می‌آید ادبیاتی دیگر است که در آن کانون اقتدار تکثیر می‌شود و در نقطه‌ی تلاقی حاشیه‌ها قرار می‌گیرد. این ادبیات زبان حاشیه‌هاست، چیزی را حذف نمی‌کند و چیزی را ترجیح نمی‌دهد چراکه در خدمت نفی یا اثبات چیز خاصی نیست. صدایی است دیگر که بین جمع صداها شنیده می‌شود.

اما دیگری نه از آن‌گونه که امروزه برای اثبات برتری و تفاخر به همگنان لقلقه‌ی زبان گروهی از جماعت کلمه‌باز است و نه از آن دست که گروهی ابزاری از آن بسازند برای به انزوا کشاندن غیر از خود.

دیگری را به این دو مفهوم خیلی وقت است که می‌شناسیم. هالیوود وقتی می‌خواهد فضایی از وحشت یا فریند و قهرمان همیشه معصومش را در موقعیتی نشان دهد که از آن هولناک‌تر هرگز متصور نیست واژه‌ی «دیگران» را به خدمت می‌گیرد. سیاست‌مداران سرتاسر دنیا وقتی می‌خواهند امکانات توده‌های مردمی را برای اهداف خویش به خدمت بگیرند آن‌ها را از خطر بیگانه که چیزی جز تغییر شکل واژه‌ی دیگری نیست می‌ترسانند. ادبیان متوسط پیشونما گناه تبلی و بی‌دانشی شان را به گردن کسی می‌اندازند که خواسته است دیگری باشد.

دیگری کسی است که «واژه‌ی هولناک» را شنیده است و هول این واژه ماضطربش کرده اما اضطراب «واژه» نتوانسته او را در خود غرق کند، پس مدام خودش را از اضطراب به واژه‌ی «اضطراب» پرتاپ می‌کند و با نامیدن هراس آن را از دور دست به نزدیک خود می‌آورد تا در نظام نشانه‌های زبانی مدام در هم بریزد و از نوساخته شود.

به این ترتیب «انسان دیگر» با واسطه‌ی «دیگر زبان» هراس را به بند می‌کشد و به سرنوشتی مشابه ضحاک دچارش می‌کند تا این دستاویز بزرگ را از قدرت مدارانی که انسان را اسیر هراس از دیگر بودن و دیگر شدن می‌خواهند، بازستاند. هراس در دست «دیگری» تکه و پاره می‌شود تا هر تکه‌اش در زبان کنار دست عناصر آشنا، ناشناختگی را از دست بدهد و به بازیجه‌ای تبدیل شود که دیگر قدرتی متمرکز را نمی‌تواند نمایندگی کند.

دیگر بودن به این مفهوم نه اسبابی برای تفاخر است و نه می‌تواند برچسبی برای طرد و حذف غیر باشد. انسان «دیگر» تنها یک صدا دارد که بین جمع صدایها حاضر است، نه بلندتر از دیگران به قصد آن که تنها صدا باشد و نه کوتاه‌تر چنان که شنیده نشود صدایی است در یک همه‌مه که از صدای آدم‌های دیگر و دیگر شونده در گرفته است. چیزی شبیه درک امروزی ماست، این همه‌مه، از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، جهانی که هیچ چیز آن ثابت نیست و میل کلی آن بهسوی دیگر شدن و تغییر مداوم است.

در چنین جهانی حاشیه ارزشی دارد برابر با متن، چراکه به این روشنی نمی‌تواند از متن تفکیک شود و هر تکه‌اش می‌تواند در میانه بازی جزئی از متن به حساب آید و در نهایت بخشی است از رقصی بزرگ که شناسنده را با واژه‌های گریزپای متن و حاشیه‌ها به هم پیوند می‌زند. رقصی که رقصنده‌هایش همواره در اقلیتی خودخواسته سکونت دارند.

مجموعه‌ای که پیش روی شماست به قصد ارائه گزارشی هرچند ناقص از

نظریات نگارنده درباره جریان‌ها و پدیده‌های ادبی هم‌روزگارش تدوین شده است. کتاب حاضر ادبیات را فارغ از دوقطبی خوب و بد گزارش کرده و به‌نوعی حاصل جمع تلاش نگارنده را برای دستیابی به روابطی منطقی میان پاره‌های گستته‌ی ادبیات و فرهنگ ادبی معاصر نمایان می‌سازد.

بخش نخست کتاب حاضر به کندوکاوهای نگارنده در مقولات عام ادبی اختصاص دارد. در بخش دوم گزارشی مختصر از پاره‌های وجوده گفتمان ادبی حال حاضر ایران ارائه شده است. در خلال تدوین بخش‌های مختلف کتاب، گاه لازم بوده از آثار بعضی شاعران به فراخور موضوع در چند بخش استفاده شود که به باور نگارنده اهمیت موضوع مورد بحث، تکرار اسامی را توجیه می‌کند. همچنین جای اشاره به نام و آثار بسیاری از شاعران بر جسته هم‌روزگار ما در این مجموعه خالی است که نگارنده امیدوار است در مجالی دیگر به این شاعران نیز پردازد. در انتها لازم است از زحمات مدیران نشریاتی که بسیاری از این آثار را پیش از این همزمان با نوشه شدن به چاپ رسانده‌اند قدردانی کنم. امیدوارم این مجموعه برای کسانی که در راه پژوهش ادبیات معاصر ایران گام بر می‌دارند مفید باشد.

بخش نخست: شعر و نظریه

جایگاه فرم در موقیت شعر حافظ

خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی را باید در روزگار ما هنوز و همچنان پرخواننده‌ترین شاعر فارسی به حساب آورد. درست و راست این است که این شاعر بزرگ چنان در عمق فرهنگ ایرانی خانه کرده که به سختی می‌توان زبان فارسی را بدون به یاد آوردن شعر او در نظر آورد. همین خاصیت همه‌گیری شعر این شاعر، گروهی را بر آن داشته است که از موقیت او به عنوان مثلی در جهت اثبات امکان وجود شعری همه‌گیر و مردمی استفاده کرده و گویندگان جدید را متهم به اهمال در ارتباط‌گیری با خواننده کنند اما به راستی راز جادوی کلام حافظ که این گونه دل از عارف و عامی به یکسان می‌برد در چیست؟ مطالعه‌ی دقیق تر شعر حافظ نشان می‌دهد این شاعر نه تنها برخلاف ادعاهای موجود شاعری ساده‌نویس و ساده‌خوان نبوده است که بسیاری از ابداعات مهم در چگونه نوشتن شعر فارسی نیز به واقع باید محصول کارگاه شاعرانه‌اش قلمداد شود. خوانشی فرماليستی از شعر حافظ چنان که این مقال بر سر آن است نشان خواهد داد چگونه توجه به فرم و استفاده به موقع از تمہیدات فرم‌ساز چنان در حافظ تواتر دارد که می‌تواند به مهم‌ترین عاملی تبدیل شود که حافظ را حافظ می‌کند و آن دیگران -مثلًا خواجه- را حافظ نمی‌کند. از تمہید استقلال بیت‌ها در غزل که بنا بر قول مشهور بهار در سبک‌شناسی به اقرب احتمال از ابداعات شخص حافظ

بوده و بدین سان که او به کار می‌برد تا پیش از او سابقه نداشته یا بدین وسعت و کثرت در شعر شاعری دیده نشده اگر بگذریم، تحلیلی امروزی با استفاده از ابزار نقد فرمالیستی به مانشان می‌دهد ساختار یک غزل حافظ چگونه مانند یک کل زیبایی شناختی اندامواره عمل می‌کند و در اصل ساختمانی زیبا و سرشار از دقایق فنی شاعرانه را پیش چشمان خواننده به سامان می‌رساند. به این ترتیب راز موفقیت حافظ مانند هر شاعر درخشناد دیگری در ایجاد ترکیبی به هنجرار از فرم، تخیل و اندیشه خلاصه می‌شود. با این همه نوشتار حاضر را سر آن نیست که به مانند اصحاب «هنر نزد ایرانیان است و بس» مدعی شود حافظ قرن‌ها پیش از فرمالیست‌ها به اصول فرمالیسم آگاه بوده و آن را در شعر خود لحاظ می‌کرده. پوچی چنین ادعایی از همان آغاز روش است چراکه فرمالیسم راهی است برای خوانش هنر و خاصه ادبیات که در عقل‌گرایی اثباتی غربی ریشه دارد و حاصل اراده‌ای عده‌ای از متفکران غربی است که می‌خواستند هنر را نیز چونان علمی از جمیع علوم به تحلیل درآورند و از این راه بر شناخت خود از آن بیفزایند. اگر شعر حافظ فرمالیستی بود لازم می‌آمد که در همان اوان تکوین آن، خود حافظ یا دیگرانی که از پس او می‌آمدند متونی انتقادی در توضیح این رویکرد به ادبیات تدوین کنند که اگر چنین بود امروزه دست کم ما می‌توانستیم ادعای داشتن ستنت در نقد علمی ادبیات داشته باشیم که چنین نیست. پس فایده‌ی خوانش مدرن حافظ فقط در این است که نشان می‌دهد قاعده‌های کشف شده در علم ادبیات بر ساخته‌های امروزین نظریه پردازان نیستند و به واقع هر اثر موفق ادبی در طول تاریخ ساختاری دارد که برجسته کردن و نشان دادن آن دلیل ماندگاری اش را در طول تاریخ معین کرده و چراغ راه کسانی است که در ادامه راه به آفرینش ادبی می‌اندیشند. لاماکه اگر در طول تاریخ پس از حافظ و تا پیدایش شعر نو شاعر دیگری نداریم که به اندازه حافظ چنین اقبالی به یکسان نزد عام و خاص یافته باشد به این دلیل است که شعرای پس از او هر کدام با افراط در یکی از وجوده سه‌گانه‌ی فرم، تخیل و اندیشه، آن دو دیگر را به تفريط و اگذاشته‌اند.

اما خوانش فرمالیستی چیست و چه نوازمی دارد؟ در این سنت ادبی می‌توان فرم را این گونه تعریف کرد: «تمامی اجزا و عناصر نقش مند در آفرینش یک کلیت ادبی، فرم نامیده می‌شوند. با این تعریف، فرم شامل تمامی عناصر و تمهداتی است که می‌توانند جنبه‌ای ادبی به اثر ببخشند. چارچوب زیبایی‌شناسی متن و صناعات ادبی موجود در آن نظریه تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و... موسیقی درونی و بروزی نظری وزن، ردیف، قافیه، تصرف در محور همنشینی و دیگر موارد، همگی به عنوان اجزای مختلف یک کل ادبی می‌توانند فرم و کلیت یک اثر را شکل دهنده و فضایی ادبی بر آن حاکم سازند. از این روست که به باور باختین از بزرگ‌ترین اندیشمندان مکتب فرمالیسم، منتقد در بحث خود از شکل باید به نقش هر یک از اجزا در پیدایی آن کل نظر داشته باشد و وظیفه‌ی زیبائشناسانه آن را تبیین کرده و رابطه‌ی اجزاء را با توجه به اجزای دیگر در ایجاد بنای شکوهمند اثر ادبی، توصیف و بیان کند.

ویکتور شکلوفسکی، دیگر نظریه‌پرداز این جریان، در مقاله‌اش با نام «تمهید به مثابه هنر» فرم را پیوند و ارتباطی تعریف می‌کند که میان عناصر و اجزای شکل دهنده اثر مشاهده می‌شود. با این مقدمات بدیهی است که در یک نقد فرمالیستی، کشف صناعات ادبی و رابطه‌ی میان آن‌ها و توضیع ارتباط انداموار میان این تمهیدها به منظور تحلیل فرم کلی یک شعر، منظور نظر است. فرمالیست‌های روس و بعد از آنان فرمالیست‌های آمریکایی، با این ایده وارد قلمروی نقد ادبی شدند که می‌باید تمامی دیدگاه‌های فرامتی هم‌چون بررسی‌های اجتماعی، روان‌شناسی، سیاسی و اخلاقی را از مرزهای یک اثر ادبی متوقف کرد و فارغ از دیدگاه‌های پیش‌گفته، به سراغ متن رفت. از نگاه فرمالیست‌ها، گوینده یا نویسنده یک اثر ادبی و هدف دنبال شده از نگارش اثر مهم نیستند، بلکه مهم فرم اثر است و این‌که آیا شکل شعر توансه است بار محتوایی اثر ادبی را به دوش کشد یا خیر؟ این نظریه در ادامه به ساختارگرایی می‌رسد که ساختار اثر ادبی را به عنوان کلی اندامواره به محکی برای درک ارزش

ادبی آن مبدل می‌کند و در نهایت در زمان نزدیکتر به ما به پس از اخترگرایی می‌رسد که بررسی واگرایانه‌ی ساختار اثر ادبی است و به ساختارهای مختلف و متداخل در یک اثر ادبی قابل است. دوگرایش اخیر در مقاله‌ی حاضر منظور ما نیست؛ هر چند پرداختن به آن‌ها می‌تواند زوایای دیگری از هنر حافظ را در نگارش شعر هویدا سازد.

در نقد فرمالیستی توجه به صنایع لفظی اهمیت بسیار دارد. فرمالیست‌های روس با بررسی صناعات به کار رفته در ادبیات، آن‌ها را به سه شاخه‌ی عمدۀ تقسیم‌بندی می‌کنند که البته در سنت نقد ایرانی نیز ردپای بعضی از این صنایع را می‌توان با اسماء و تعاریف دیگر بازجست. این سه صنعت مهم عبارت‌اند از: بر جسته‌سازی، تناقض‌گویی و کنایه.

بر جسته‌سازی در لغت به معنای پیش‌زمینه، جای بر جسته و آشکار به کار رفته و در اصطلاح به عدول و انحراف هنری از هنجار متعارف زبان گفته می‌شود. این اصطلاح اول بار از طرف فرمالیست‌های روس (که در تحلیل متون به شکل، فرم و ساختار آن توجه دارند) مطرح شد. فرمالیست‌ها برای توضیح نظریه‌شان از دو فرآیند «خودکاری» و «بر جسته‌سازی» زبان حرف می‌زنند که مفهوم آن به زبان ساده عبارت است از این‌که:

زبان در استفاده‌ی روزمره‌ی آن و در متون علمی و تحقیقی روان و خودکار است و اساساً به عنوان وسیله‌ای برای انتقال معنا به کار می‌رود، بی‌آن‌که خود موضوعیت پیدا کند. لفظ برابر با معناست و گوینده تلاش می‌کند منظورش را با آن بیان کند اما هنگامی که شاعری می‌خواهد از این زبان به عنوان ابزار بیان شعری استفاده کند، زبان به این شکل که گفتیم، باقی نمی‌ماند؛ بلکه از فرم و حالت معیار، خارج شده و وارد عرصه‌ی شعر می‌شود. به عبارت دیگر شاعر با شکستن خط معیار زبان با کمک وزن، صور خیال، انتخاب ترکیب‌ها و واژه‌های متناسب و گاه حتی جایه‌جایی بعضی ارکان جمله، زبان را از هنجار کلام روزمره دور می‌کند. به این کار او «بر جسته‌سازی» می‌گوییم. پس زبان در این‌گونه

متن‌ها صرفاً جهت ایجاد ارتباط به کار نمی‌رود - کارکردی که زبان در متن‌های علمی یا گفتار روزمره داشت - بلکه خود در این عرصه موضوعیت پیدا می‌کند. «لیچ» از فرماییست‌های روس، فرآیند برجسته‌سازی را به دو نوع تقسیم می‌کند:

۱ - هنجارگریزی یا فراهنجاری؛

۲ - قاعده‌افزایی

از این میانه، هنجارگریزی را می‌توان اضافه کردن کاربردهای نوین به واژگان دانست که بر دو گونه‌ی نحوی و معنایی است. به عنوان مثالی از هنجارگریزی نحوی می‌توان به ایات دو یا چند زبانه‌ی حافظ اشاره کرد که با ترکیب قواعد زبان‌های مختلف هنجارهای زبان فارسی را شکسته و گسترش می‌دهد:

حضوری گر همی خواهی ازو غافل مشو حافظ

متی ما تلق من تهوى دع الدنيا و اهمبلاها

چنان‌که روشن است مصرع دوم این بیت به قاعده‌ی زبان فارسی کنار هم قرار گرفته و از این رو پاره‌ی دوم توانسته است به ضرورت وزن پس از پاره‌ی اول برباید حال آن‌که در زبان عربی شروع جمله با متمم اصلاً مجاز نیست. پس استفاده از عبارات عربی به سیاق سطرنویسی فارسی را می‌توان مصدقابارز هنجارگریزی نحوی قلمداد کرد. در مورد هنجارگریزی معنایی هزاران نمونه در دیوان حافظ وجود دارد که از آن جمله است تعبیر مزرع سبز فلک در مطلع غزلی بسیار درخشان و مشهور از شاعر:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو

يادم از كشته خود آمد و هنگام درو

در واقع این ترکیب جدید برای اولین‌بار در شعر حافظ دیده شده چراکه عموماً در شعر شعرای فارسی رنگ آبی به آسمان نسبت داده می‌شود و تشییه آسمان به مزرعه‌ای سبز، آشنایی‌زادایی در این عادت زبانی شعرای فارسی زبان محسوب می‌شود. چنین کارکردی را می‌توان در ترکیب اختر شب دزد در بیت چهارم همین غزل نیز باز جست:

تکیه بر اختر شب دزد نکن کاین عیار
تاج کاووس ببرد و کمر کیخسرو

بدیهی است که نسبت دادن دزدی شب به ستاره، کاری بی سابقه است که حتی بعد از حافظ نیز دیگر هرگز در ادب فارسی تکرار نشده و این امر استبعاد آن را نزد کاربران زبان مؤکد می‌کند. این در حالی است که این دو ترکیب، دو بخش بسیار به یادماندنی این غزل حافظ را رقم می‌زنند.
به عنوان نمونه‌ای از قاعده‌افزایی می‌توان به تعبیر پیر پیمانه کش در غزل دیگری از حافظ اشاره کرد:

پیر پیمانه کش من که روانش خوش باد
گفت پرهیز کن از صحبت پیمان شکنان

پیر پیمانه کش ترکیبی از پیر طریقت (که به مرحله‌ی سلولک رسیده) و پیر می‌فروش است و با معانی زرتشتی نسبتی ندارد بلکه مخلوق خود حافظ است و با نام‌های متفاوتی (پیر معان، پیر خرابات، پیر میخانه، پیر دردی کش، پیر میکده و...) در اشعار حافظ حضور پیدا کرده است و از این روان‌حرافی آشکار از معنای مألوف کلام شناخته می‌شود که به شعر حافظ تازگی می‌بخشد.

تناقض از دیگر صنایعی است که به کرات در شعر حافظ دیده می‌شود. در این صنعت که با ایجاد رابطه بین صدین، معنایی جدید از همنشینی آن‌ها ایجاد می‌کند ناخودآگاه ذهن معتقد به کارکرد عادی زبان به افق‌های دورتری از معنای واژگان پرتاب می‌شود. مثال بر جسته‌ی این صنعت ترکیب متناقض، ترکان پارسی گوی است که اگرچه به واقعیتی تاریخی اشارت دارد اما در ذات خود و با ترکیب محال دو ملیت، ذهن را از جمله در این بیت به کلام حافظ معطوف می‌سازد:

ترکان پارسی گوی بخشندگان عمرند
ساقی بدہ بشارت رندان پارسا را

و در نهایت کنایه یا آیرونی از جمله تمهدهای همیشگی حافظ است که در

جای جای دیوان او می‌توان به کرات نشانه‌هایش را باز جست از جمله در این بیت زیبا که در ترکیب با صنعت تناقض، طنز زیبایی را پدید آورده است:

کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنجین دل

در پی اش مشعلی از چهره برافروخته بود

به روشنی می‌توان دریافت که این جا شاعر با خلاف‌گویی و همسویی با گفتمان زاهدانه‌ی معاصر، رندانه این گفتمان را به تازیانه‌ی طنز خویش می‌نوازد. همین آیرونی را می‌توان در بسیاری از ایيات حافظ خاصه آن جاها که به مخالفت با زهد ریایی بر می‌خیزد بهوضوح مشاهده کرد از جمله در مطلع این غزل درخشنان که وضوح معناش ما را از توضیح بیشتر بی نیاز می‌سازد:

حافظ خلوت‌نشین دوش به میخانه شد

از سر پیمان گذشت بر سر پیمانه شد

در مجموع می‌توان حافظ را استاد بی‌بدیل به کار بردن صنایع لفظی و معنوی در شعر نام نهاد. خوانش فرمالیستی اشعار این شاعر کامل نمی‌شود مگر آن که نشان دهیم این صنایع لفظی و معنوی چگونه در غزلی از او به کمال کنار یکدیگر می‌نشینند و کلی زیبا به وجود می‌آورند؛ برای این منظور غزلی از او را از این منظر در ادامه تحلیل می‌کنیم.

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود

تاكجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود

رسم عاشق‌کشی و شیوه شهرآشوبی

جامه‌ای بود که بر قامت او دوخته بود

جان عشق سپند رخ خود می‌دانست

و آتش چهره بدین کار برافروخته بود

گرچه می‌گفت که زارت بکشم می‌دیدم

که نهانش نظری با من دلسوزته بود

کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین دل
در پی اش مشعلی از چهره برا فروخته بود

دل بسی خون به کف آورد ولی دیده بريخت
الله الله که تلف کرد و که اندوخته بود

يار مفروش به دنيا که بسی سود نکرد
آن که یوسف به زر ناسره بفروخته بود

گفت و خوش گفت برو خرقه بسوزان حافظ
يا رب اين قلب‌شناسي ز که آموخته بود

بر جسته‌سازی: در بیت سوم سپند دو معنا دارد: ۱) اسفندی که برای چشم
نخوردن دود می‌کنند ۲) اسفندی که خاکستری برای برا فروختن چهره و سوزاندن
جان عشاق است. در بیت اول برا فروخته و سوخته هم وزن هستند؛ برا فروخته در
مصراح اول و سوخته در مصراح دوم آمده یعنی اول او چهره را برا فروخت و بعد دل
ما سوخت چنان که در واقعیت نیز اول چیزی افروخته می‌شود و بعد می‌سوزد.
در مصراح اول بیت دوم، واج‌آرایی «ش» نشان‌دهنده‌ی آشوب و همهمه در دل
عشاق است اما در مصراح دوم که درباره‌ی یار است هیچ آشوبی وجود ندارد؛
یعنی این دل من است که آتش گرفته ولی یار هم خود دارای آرامش است و هم
دیدار او برای من به واسطه‌ی وصالش آرامش می‌آورد و همچنین شهرآشوبی
دارای ایهام است: ۱) شهر دل که از دیدن او آشوب شده ۲) شهری که معشوق در
آن زندگی می‌کند و وجود او در شهر غوغایی به پا کرده. در بیت ششم تلف کردن
ایهام دارد: ۱) اشکی که با دیدن یار از دیده خارج شد ۲) خونی که به واسطه‌ی
خون دل خوردن خارج شد. در بیت آخر قلب ایهام دارد: ۱) یکی از اعضای
بدن، دل ۲) سکه‌ی تقلبی و عبارت دو معنا دارد.

تناقض: در بیت پنجم، کفر زلف که راه دین می‌زد دارای پارادوکس است؛ یعنی این زلف پر بیچ و تاب هم باعث گناه و عاشق شدن انسان‌ها می‌شود و هم موجب دین‌داری.

کنایه: در بیت چهارم صحبت یار دارای کنایه یا آیرونی است، یعنی می‌گوید که تو را می‌کشم اما در دلش عشق عاشق نیز وجود دارد. در نهایت باید گفت غزل حافظ اگر امروز با این اقبال گستردۀ جامعه‌ی شعرخوان مواجه می‌شود، این مهم به دست نیامده است مگر از رهگذر ایجاد همخوانی و تناسب میان سه عنصر پیش‌گفته‌ی فرم، تخیل و اندیشه. نقد فرماليستی شعر این شاعر بزرگ به روشنی نشان می‌دهد سهم فرم در میان این عناصر سه‌گانه برخلاف تصویر بسیاری از شارحان حافظ بسیار برجسته است و او از این حیث از قله‌هایی است که دست یافتن به آن برای بسیاری از رهروان شعر فارسی دشوار می‌نماید. رمز موفقیت او در آزمون زمان نیز به باور نگارنده چیزی جز این نیست^۱.

۱. منابع:

- خرمشاهی، بهاءالدین، ۱۳۷۸، حافظا نامه (جلد ۱ و ۲)، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی علوی، مقدم، مهیار؛ نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گیری و ساختارگیری)، تهران، سمت، ۱۳۸۱، چاپ دوم، صص ۱۰۱-۸۲-۸۳. جو، ای؛ فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، شادگان، ۱۳۸۰، ص ۱۶۶. شمیسا، سیروس؛ نقد ادبی، ویرایش دوم، تهران، مبترا، ۱۳۸۵، ص ۱۸۰-۱۷۸.