-- Mysticism in Persian Literature --------
Spring & Summer 2023, 2 (3), 97-128
msil. atu. ac. ir
DOI: 10.22054/MSIL.2022.66931.1038

ATU PRESS

Original research
Received: 23/06/2022 Accepted: 04/03/2022
EISSN: 2821-0751 ISSN: 2821-0743

Hafez's Sonnet; a Text or a Literary Work?

Reza Rouhani *
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Kashan University, Kashan, Iran

Zohreh Kafi
PhD Student in Persian language and literature, Kashan University, Kashan, Iran

Abstract

According to the theory of Roland Barthes, a twentieth-century French theorist and philosopher, what distinction is drawn between a work and a text? This article aims to answer the question of whether Hafez's sonnets are considered texts or literary works. The question of whether Hafez's sonnet is a text or a literary work has been debated extensively in the field of literary theory. Drawing on Roland Barthes' theory of "From work to text," this article examines the seven chapters in the theory by analyzing one of Hafez's sonnets, specifically the line, "If my hand reaches your hair again/ I will sacrifice many heads in your way like a ball." Through this analysis, we aim to determine whether the sonnet is considered a text or a work, and to explore the nuances of this distinction. This article delves deeper into the theory behind the question of whether Hafez's sonnet is a text or a work. The lecture uses a broader range of evidence from the poet's sonnets, beyond the specific example used in the previous text. With the help of Roland Barthes' theory, we examined the sonnet and found that it embodies both pluralistic and contradictory elements, indicating that Hafez's work is multi-dimensional and encompasses multiple layers of meaning. The article examines Hafez's sonnets and concludes that they are best characterized as "texts" rather than "works." In Roland Barthes' theory, a text is defined as having both infinite meanings and a relationship with the signifier. Furthermore, a text is not a consumer good and contains an element of pleasure. It also possesses anti-classification power and symbolization. Given these characteristics, Hafez's sonnets are considered to be "texts" that deserve to be studied and appreciated fully.

Keywords: Text, literary work, Roland Barthes, Hafez, open text, closed text.

Corresponding Author: r.ruhani@kashanu.ac.ir
How to Cite: Kafi, Z., Rouhani, R. (2023). Hafez's Sonnet; a Text or a Literary Work?. *Mysticism in Persian Literature*, Vol. 2, No. 3, 97-128.

-- دو فصلنامهٔ علمی- تخصصی عرفان‌پژوهی در ادبیات ---------
دوره ۲، شماره ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ۹۷-۱۲۸
msil. atu. ac. ir
DOI: 10. 10.22054/MSIL.2022.66931.1038

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۰۲
ISSN: ۲۸۲۱-۰۷۴۳ EISSN: ۲۸۲۱-۰۷۵۱

غزل حافظ، اثر یا متن؟

رضا روحانی * دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

زهره کافی دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

چکیده

با توجه به نظریهٔ رولان بارت، نظریه‌پرداز و فیلسوف فرانسوی قرن بیستم در باب تفاوت اثر از متن، پرسش محوری مقاله این است که غزلیات حافظ متن به شمار می‌آید یا اثر؟ برای رسیدن به پاسخ، هفت سرفصلی که رولان بارت در نظریهٔ «اثر تا متن» خود بیان کرده است بر بستر یکی از غزل‌های حافظ، غزل ۳۲۴ بر اساس دیوان حافظ به سعی سایه (با مطلع: گر دست رسد در سر زلفین تو بازم/ چون گوی چه سرها که به چوگان تو بازم) بررسی شده است. گفتار این مقال از این مصداق یا شاهد مثال، عبور می‌کند و شواهد کلی‌تر و عام‌تری از غزلیات حافظ را نیز به یاری می‌گیرد. با روش تحلیل متن و پیاده سازی نظریهٔ رولان بارت بر غزل مذکور، این نتیجه به دست می‌آید که غزل حافظ، هم متکثر است و هم متناقض‌نما، هم دارای مدلول‌های نامتناهی است و هم در ارتباط با دال تجربه می‌شود؛ هم کالای مصرفی نیست و هم عنصر لذت‌بخش بودن را در خود دارد؛ هم دارای نیروی آشوبگر ضد طبقه‌بندی است و هم دارای نمادپردازی است. در نتیجه سزاوار است که جامهٔ متن بر قامت او پوشیده شود نه اثر.

کلیدواژه‌ها: تفاوت متن و اثر، رولان بارت، حافظ، متن باز، متن بسته، غزلِ «گر دست رسد در سر زلفین تو بازم/ چون گوی چه سرها که به چوگان تو بازم»

* نویسنده مسئول: r.ruhani@kashanu.ac.ir

مقدمه

در بافت بزرگی به نام ادبیات فارسی، اگر بتوان تار و پودهای در هم تنیده را با ذره‌بین نظریات ادبی بررسی کرد، می‌توان به دستاوردهای قابل توجهی رسید. شاید بتوان گفت گاهی بررسی متون کلاسیک به مدد نظریه‌های مدرن و علمی، راه را برای نقد دقیق‌تر باز می‌کنند؛ تا حدی‌که «گونه‌های سنتی نوشتار ممکن است با ایجاد صدایی تازه ما را شگفت‌زده کنند. صدایی که از آثار پیشین خود کاملاً متمایز باشد و همچنین با انبوه تولیدات زبانی که در زندگی روزمره ما را برگرفته متفاوت به نظر رسد» (فاولر[1]، ۱۳۹۵: ۴۱).

بستر یکی از این نظریه‌ها «اثر تا متن» رولان بارت[2]، نظریه‌پرداز و فیلسوف فرانسوی است که در یک تحلیل مفصل، مواردی را برای شناخت تفاوت «اثر» از «متن» برشمرده است. او تلاش کرده تفاوت‌های بنیادین میان یک «اثر» و یک «متن» را به طور کلی بیان کند (تمایز متن زبانی از متن ادبی) تا از رهاورد این تفاوت، چالش تازه‌ای را برای مخاطبان آثار و متون ادبی ایجاد کند.

بارت در کتاب «درجهٔ صفر نوشتار» می‌گوید که «زبان بیشتر یک افق است تا اندوخته‌ای از دستمایه‌ها: یعنی همزمان هم مرز است و هم چشم‌انداز و در یک کلام، گستره‌ای اطمینان بخش از فضایی بسامان» (بارت، ۱۳۹۳: ۳۹). همین تعریف نشان می‌دهد که تا چه اندازه می‌توان در بستر نظریهٔ او پیش رفت، زیرا افقی را می‌گشاید فراتر از دستمایه‌های نویسنده و شاعر است.

با توجه به نظریهٔ «اثر تا متن» در این نوشتار، جهان شعری حافظ با تکیه بر یکی از غزلیات او بررسی شده است و تلاش شده پاسخی برای این پرسش‌ها یافته شود که غزلیات حافظ از دیدگاه بارت، متن محسوب می‌شوند یا اثر؟ آیا ویژگی‌های متن شامل این غزلیات می‌شود؟ چه نسبتی میان این دو وجود دارد؟

برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها باید نقدی مدرن بر غزل حافظ انجام داد؛ زیرا به گفتهٔ بارت در نظریهٔ مرگ مؤلف، «نقد کلاسیک هیچ‌گاه توجهی به خواننده نداشته است»

1. Fowler, R.
2. Barrett, R.

(سجودی، ۱۳۸۰: ۱۷۳). فاولر کلام بارت را کمی افراطی می‌داند، اما می‌پذیرد که «در یک متن فقط خواننده است که حرف می‌زند» (فاولر، ۱۳۹۵: ۳۱۱).

پس ابتدا می‌توان تفاوت‌هایی را که رولان بارت طبقه‌بندی کرده، مرور کرد و سپس جایگاه هرکدام را برای نمونه در یک غزل از غزل‌های حافظ بررسی و تحلیل و تطبیق کرد. با توجه به شروح مختلف و توجهات وسیع پژوهشگران در عرصهٔ حافظ‌شناسی و حافظ پژوهی، نه می‌توان و نه ضرورتی دارد که تمام غزل‌های حافظ در این چهارچوب بررسی شوند.

۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ جنبه‌هایی از چندمعنایی بودن ابیات حافظ در کتاب‌ها و مقالات مختلف بحث‌های بسیاری شده‌است؛ از جمله زرین‌کوب در «از کوچهٔ رندان» (۱۳۷۴) بخش‌های «رویا و جام‌جم» و «سخن اهل دل»، محمدرضا شفیعی‌کدکنی در «این کیمیای هستی» (۱۳۹۶)، بهاءالدین خرمشاهی در «حافظ‌نامه» (۱۳۹۷)، پورنامداریان در «گمشدهٔ لب دریا» (۱۳۸۲) در بخش «ساختار، پیوند معنایی، تأویل»، حمیدیان در «شرح شوق» (۱۳۹۹) در بخش «چشمه‌هایی از شیوه و شکل» و همچنین بسیاری کتاب‌ها و مقالات دیگر.

در این موضوع می‌توان به مقالهٔ «دیوان حافظ بازترین متن ادب فارسی» از رضی (۱۳۸۳) و مقالهٔ «دور هرمنوتیکی و نقش آن در مطالعات ادبی، فهم و نقد متون» از نیکویی(۱۳۹۶) نیز اشاره کرد که البته غالباً به بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن پرداخته‌اند و با روش‌های تحلیلی یا توصیفی به توضیح و تبیین علت‌های چندمعنایی شدن ابیات حافظ توجه کرده‌اند.

رضی در مقالهٔ خود به طورکلی به عواملی همچون تنوع و تکثر معنایی، فشردگی کلام، بهره‌گیری از موضوعات کلی و جاودانه، استفاده از توانمندی‌های زبان فارسی برای ایجاد ابهام و جمع‌گرایی اشاره کرده است؛ عواملی که می‌تواند در ابهام‌آفرینی و ساختن متن چندمعنایی موثر باشند. نکتهٔ قابل توجه این است که او چندمعنایی را معادل تکثر گرفته است (رضی، ۱۳۸۳: ۱۱۷). در حالی که بارت در تعریف خود از متن، اصرار دارد که منظور از متنِ متکثر، متنی با معانی متعدد نیست، بلکه متنی است دارای بافت متکثر و مجموعه‌ای از تصاویر و نشانه‌های درهم‌تنیده (بارت، ۱۳۷۷: ۶۱). در قسمت‌هایی دیگر از

این مقاله به نظریهٔ چندصدایی باختین[1] اشاره شده (رضی، ۱۳۸۳: ۱۱۷، ۱۲۱ و ۱۲۱) که چندان درست به نظر نمی‌رسد؛ زیرا «چندصدایی به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است. چنان که تمام صداها حق حضور داشته باشند، بدون اینکه یکی بر دیگران مسلط باشد» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۹).

در آثار داستایوسکی[2] «صدای شخصیت‌ها در صدای نویسنده غرق نمی‌شود... حتی ممکن است در تقابل گفت‌وگویی با جهان‌بینی نویسنده و با آن مخالف باشد» (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۰۴). اما در دیوان حافظ تنها صدای رسایی که شنیده می‌شود از سوی خودِ حافظ یا همان «رند» است که همه جا و در همه حال بر صوفی و زاهد و محتسب و شیخ و... می‌شورد و می‌آشوبد. در واقع صداهای دیگر (صداهای مخالف)، مجالی برای ابراز نظر، دفاع و گفت‌وگو نمی‌یابند و به این ترتیب مبحث هرمنوتیکِ شعر حافظ از دایرهٔ چندصداییِ باختین خارج است.

مقالاتی که به طور خاص به این موضوع پرداخته‌اند نیز، گاه دچار سوءتفاهم شده‌اند. غلامحسین‌زاده در مقالهٔ «حافظ و منطق مکالمه، رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیرازی» مفهوم Polyphony را در معنای سودا و آرزوی حافظ برای ایجاد مکالمه بیان کرده است (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۰۳). در حالی که همان‌طور که اشاره شد اساساً چندصدایی؛ یعنی تمام صداهای موجود در یک متن، فرصت پرسش‌گری و پاسخ‌گویی داشته باشند، بدون هیچ برتری بر یک‌دیگر (احمدی، ۱۳۹۸: ۹۸-۱۰۱).

در مقالهٔ «تحلیلی بر نظریات ادبی رولان بارت» (۱۳۸۸) بازرگانی دیلمقانی، ضمن بررسی نظریات بارت و آوردن شاهد مثال‌هایی از کتاب‌های مختلف او نتیجه می‌گیرد که در یک نوشته؛ این زبان است که صحبت می‌کند نه نویسنده و با توسل به بحث «شبکه‌های معنایی»، تداخل آثار و زبان را امری طبیعی قلمداد می‌کند چون از یک منشأ تغذیه می‌شوند. چنین نگاهی با توجه به نظریهٔ از اثر تا متن بارت، چندان پذیرفتنی نیست؛ زیرا بارت تفاوت‌های فاحش و مشخصی را در همین راستا و با رویکردهای هفت‌گانه برشمرده است.

در مقالهٔ «تحلیل ساختاری تقابل نشانه‌ای در غزلیات حافظ شیرازی با تکیه بر نظریهٔ رولان بارت» (۱۳۹۳)، باقری و ذبیح‌پور دلالت‌های صریح و ضمنی و تقابل نشانه‌ای در

1. Bakhtin, M.
2. Dostoevsky, F.

پنج مقولهٔ اسم، صفت، فعل، قید، ضمایر و صفات اشاره بررسی کرده و نتیجه گرفته‌اند که تصوف خانقاهی و تصوف عاشقانه دارای دو نظام متفاوت نشانه‌ای هستند. در غزل حافظ، این دو نظام در تقابل با یکدیگر رخ نموده‌اند و آنچه به دست می‌آید غلبهٔ تصوف عاشقانه بر تصوف خانقاهی است.

در مقالهٔ «چاره‌ی مخموری؛ تحلیل بارتی از سرخوشی غزل‌های حافظ» (۱۳۹۷) ابراهیمی از دیدگاه لذت متن به سراغ اشعار حافظ رفته است و ضمن تقسیم‌بندی آن به چند مرحله، نتیجه گرفته است که این نظریه، نگاه مخاطب را از جزم‌اندیشی به فرم و محتوا بازمی‌دارد.

در مجموع به نظر می‌رسد که پژوهشگران عرصهٔ چندمعنایی در شعر حافظ، رویکردی جزئی‌نگرانه به نظریهٔ رولان بارت دربارهٔ تفاوت اثر و متن نداشته‌اند. ممکن است ضرورتی به این بررسی ندیده باشند یا با این پیش‌فرض که اساساً غزلیات حافظ متن‌اند و از هرگونه تحلیل در این زمینه بی‌نیازند به موضوع از این زاویه، ورود نکرده باشند. با توجه به همین امر در این پژوهش تلاش شده است تا مطابق با این نظریه، جنبه‌های مختلف ساختاری و معنایی در غزل حافظ واکاوی شود تا معلوم شود که به شکل علمی می‌توان غزلیات او را متن نامید یا خیر.

۳. مفاهیم پژوهش

پیش از ورود به طبقه‌بندی‌های رولان بارت لازم است مفاهیمی ضروری مرور شوند.

۳-۱. اثر

در لغت‌نامهٔ دهخدا در برابر واژهٔ اثر این عبارات آمده است: «عقب. نشان. پِی. داغ پای. جای پای. نشان قدم. نشانه. علامت. باقیماندهٔ از شئ. بقیهٔ چیزی. برجای ماندهٔ کاری یا کاری خطیر» (دهخدا، ۱۳۷۷، جلد ۱: ۱۰۲۲). این واژه برابر نهاد واژهٔ Work است که بارت به‌کار برده است. در بحث نظریهٔ ادبی بارت، «اثر» پدیده‌ای مشخص و انضمامی است که بخشی از فضای کتابی را اشغال می‌کند (بارت، ۱۳۷۳). در این دیدگاه کاملاً نگاهی فیزیکی مدنظر است و اثر همچون یک شیء، حدود و ثغور دارد و بر پایهٔ مدلول شکل می‌گیرد. در لغت‌نامهٔ دهخدا «رفتن اثر: محوشدن. برطرف شدن» (دهخدا، ۱۳۷۷، جلد ۱:

۱۰۲۴) معنا شده است؛ یعنی از منظر لغت‌شناسی هم یک «اثر» همچون ردپا پس از مدتی می‌تواند نباشد و ماندگاری برای آن متصور نشده است.

۳-۲. متن

در لغت‌نامهٔ دهخدا در برابر واژهٔ متن این عبارات آمده است: «زمین درشت و بلند. زمین سخت و بلند. آنچه درشت باشد از زمین. مجازاً به معنی عبارت کتابی که شرح آن توان کرد. نزد مؤلفین خلافِ شرح و حواشی را گویند. عبارت کتاب که شرح و ترجمهٔ آن توان کرد و آنچه در صفحهٔ کتاب یا مکتوب نوشته شده بدون زوائد و حواشی. بوم. مقابل حاشیه و شرح و هامش: متناً و هامشاً. وسط و میان. تندی رگ پشت از هر طرف. میان راه. استوار» (دهخدا، ۱۳۷۷، جلد ۱۲: ۲۰۲۲۶). این واژه برابرنهاد واژهٔ Text است که بارت به کار برده است. البته لغاتی همچون Textile در معنای پارچه و بافته نیز در همین دایره می‌گنجند. «بافت: ماضی بافتن. نسج: ثوب جید الجیله؛ نیکوبافت و نیکو ریسمان. جدلاء، زره محکم‌بافت. منسوج. بافته شده» (دهخدا، جلد ۳: ۴۲۱۱).

بارت متن را سلبی تعریف می‌کند و آن را «نه اثر» می‌نامد و می‌گوید، متن فقط در مقام گفتار وجود دارد و بس (بارت، ۱۳۷۳). از این گفته، برداشت می‌شود که یک متن، چندان به ابعاد فیزیکی و ملموس وابستگی ندارد. متن نوعی گفت‌وگو بین آفریننده و خواننده است (پورنامداریان و علوی، ۱۳۸۴: ۱۴).

با توجه به برابرنهاد مناسبی که در زبان فارسی برای واژهٔ متن انتخاب شده، متن تمامیتِ تار و پود و نحوهٔ شکل‌گیری و ستون فقرات یک کار است.

۳-۳. متن نوشتنی (باز)

«متن نوشتنی خواننده را درگیر فعالیتی فراتر از نوشتن آن به عنوان یک متن می‌سازد. چنین متنی به شکل ژرف‌تر، برداشت‌های بنیادی از رابطهٔ زبان با سوژهٔ انسانی و چیستی سوژهٔ انسانی را به پرسش می‌کشد» (آلن[1]، ۱۳۹۸: ۱۴۵). در این نگاه پساساختارگرایانه، مخاطب بخشی از متنِ نوشتنی می‌شود. بخشی از بینامتنیت متن. نظریه‌پردازان جدید نقد ادبی در تقسیم‌بندی دیگری نام این دسته را «متنِ باز» گذاشته‌اند. متون باز، دارای معانی گسترده

1. Allen, G.

هستند، چند بعدی‌اند و دست خواننده در معنادهی به متن باز است (پورنامداریان و علوی، ۱۳۸۴: ۱۶۱۷). در واقع این سه عنوان: متن، متن نوشتنی و متن باز، همگی یک مفهوم به شمار می‌آیند.

۳-٤. متن خواندنی (بسته)

«یک متن کاملاً خواندنی، یعنی واگشت‌ناپذیر از هر نظر، انتظار هیچ اقدام خلاقانه و مولدی از خواننده ندارد» (آلن، ۱۳۹۸: ۱۳۹)؛ یعنی خواننده آزادی عمل ندارد و هر آنچه متنِ خواندنی می‌گوید باید بپذیرد. در مقابلِ متن باز، نامی که نظریه‌پردازان جدید نقد ادبی بر متونی با معانی محدود و ثابت گذاشتند، متنِ بسته است. متن بسته قابلیت انبوه‌سازی معنا را ندارد، هدف خاصی را دنبال می‌کند، تک بُعدی است و انعطاف‌پذیر نیست (پورنامداریان و علوی، ۱۳۸۴: ۱۷۱۵). پس این سه عنوان: اثر، متن خواندنی، متن بسته، همگی می‌توانند دارای یک مفهوم باشند.

۳-۵. رویکردهای هفت‌گانه

بارت برای روشن شدن این دیدگاه، هفت مورد (۱- روش، ۲- گونه‌ها، ۳- نشانه، ۴- تکثر، ۵- خویشاوندی، ۶- خوانش و ۷- لذت) را به شکل مبسوط بیان کرده است. در واقع او از تعریف مخالف «متن»، به تعریف خود «متن» رسیده است.

شاید تشبیه بی‌راهی نباشد اگر گفته شود رویکردهای هفت‌گانهٔ بارت، مانند هفت‌خان رستم است که اگر شعر یا نوشته‌ای بتواند به سلامت از این هفت وادی بگذرد، می‌تواند وجهِ متن بودن خود را ثابت کند.

۳-٦. غزل شاهد

غزلی که از حافظ انتخاب شده است غزل ۳۲۴ بر اساس دیوان «حافظ به سعی سایه» (هوشنگ ابتهاج) است.

گر دست رسد در سر زلفین تو بازم — چون گوی چه سرها که به چوگان تو بازم
زلف تو مرا عمر دراز است ولی نیست — در دست سر مویی از آن عمر درازم
پروانه راحت بده ای شمع که امشب — از آتش دل پیش تو چون شمع گدازم

آن دم که به یک خنده دهم جان چو صراحی — مستان تو خواهم که گزارند نمازم
چون نیست نماز من آلوده نمازی — در میکده زان کم نشود سوز و گدازم
در مسجد و میخانه خیالت اگر آید — محراب و کمانچه ز دو ابروی تو سازم
گر خلوت ما را شبی از رخ بفروزی — چون صبح بر آفاق جهان سر بفرازم
محمود بود عاقبت کار در این راه — گر سر برود در سر سودای ایازم
حافظ غم دل با که بگویم که درین دور — جز جام نشاید که بود محرم رازم

اکنون که تعاریف و مفاهیم به اجمال معرفی شد، می‌توان هفت ویژگی مذکور را یک به یک در این ابیات این غزل بررسی و تطبیق کرد.

٤. بررسی رویکردهای هفت‌گانهٔ بارت در شعر حافظ

٤-١. روش

از نگاه بارت نمی‌توان تمایز دقیقی میان متن و اثر قائل شد و از آنجا که هم‌سازه‌ها می‌توانند در تقابل با ناسازه‌ها دوباره خود را واسازی کنند، «روش‌شناسی مشخص و نظام‌مند در ذات خود با بی‌کرانگی معناها در تقابل و تضاد است» (الگونه جونقانی، ۱۳۹۶: ۲۶)، پس مرز دقیق و مشخصی که برای همه واضح باشد میان متن و اثر نیست، اما نکته در این است که بارت تلاش می‌کند تا مختصات آن دو را شرح دهد؛ به همین دلیل باید توجه کرد که منظور بارت این نیست که مطلقاً تمایزی وجود ندارد، بلکه تأکید دارد که مرز واضح و دقیقی میانشان نیست و ممکن است گاهی هم‌پوشانی‌هایی رخ دهد و اتفاقاً همین مسئله است که شناخت متن و اثر را برای بسیاری مخاطبان و پژوهشگران، دشوار کرده است؛ یعنی امکان دست‌یابی به تفاوت‌های متن و اثر وجود دارد، اما تقریبی و برای رسیدن به آن، مراحلی را باید طی کرد. با بررسی رویکردهای هفت‌گانه، لایه‌های متن و اثر تا حدودی از یک‌دیگر جدا می‌شوند و قدرت تشخیص این تمایزِ نسبی، فراهم می‌شود.

بارت معتقد است که متن ادبی از خودش کشف حجاب می‌کند و مستقر در زبان است، اما اثر (متن زبانی) متکی و مستقر در دستان مخاطب است (بارت، ۱۳۷۳: ۵۸). اگر بپذیریم که متن از کنج کتابخانه‌ها می‌تواند رها بشود و به زیست خود ادامه دهد، پس اثر نباید این ویژگی را داشته باشد. «ارزش آثار زبانی بر اساس رابطهٔ آن‌ها با جهان مصادیق تعیین

می‌شود، اما ارزش آثار ادبی به ذات خودشان و نه به اعتبار رابطهٔ‌شان با چیز دیگر تعیین می‌شود. کسی اول مراتب صدقِ «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» را بر اساس مصادیق خارجی آن تعیین نمی‌کند تا بعد آن را ارزشیابی کند، بلکه این اثر ادبی صرفاً به اعتبار خود آن ارزشیابی می‌شود» (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۴۰).

بارت گزاره‌ای صریح دارد که می‌گوید: «متن می‌تواند از خلال یک یا چندین اثر گذر کند» (بارت، ۱۳۷۳: ۵۹). با توجه به این مسئله، شاید بتوان این‌طور برداشت کرد که متن یک فرآیند است نه نتیجه. مانند موجی که حرکتش را از ذهن و زبان مولف شروع می‌کند، پیچش‌هایی دارد و این حرکت را در ذهن و زبان مخاطبان ادامه می‌دهد تا خلق شود. قابل توجه است که پیچش‌ها در زبان حافظ با شگردهایی برای زایش معنا همراه است که برخی از آن‌ها از این قرارند: استفاده از کلمات چندمعنایی، کنایه در بافت معنایی تازه، شناور بودن چند معنا در بافت کلی کلام، تعلیق معنا در ارجاع ضمایر، ظرفیت‌های مختلف یای وحدت، نکره و مصدری، ظرفیت فوق‌العادهٔ تکیه در معنابخشی‌های گسترده (عزیزی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۷).

اکنون پرسش این است که آیا غزل حافظ یک نتیجه است یا یک فرآیند؟

زلف تو مرا عمر دراز است ولی نیست　　در دســت ســر مویی از آن عمر درازم

جدای از فرم و موسیقی و واج‌آراییِ حرف سین؛ فرآیند خوانشِ بیت، معناآفرینی می‌کند؛ زیرا «آرایش‌های نحوی متفاوت، معنی‌های متفاوتی را نشانه‌گذاری می‌کند، حتی زمانی که کلمات همان و مطلب بیان شده همان باشد» (فاولر، ۱۳۹۵: ۵۳). در نگاه نخست، فعلِ «نیست» در مصراع اول مربوط به جملهٔ بعدی در مصراع دوم است و شاعر می‌گوید: زلف تو که قاعدتاً دراز هم هست، همان عمر دور و دراز من است، اما از همین عمر طولانی حتی سر مویی در دست من نیست و چه بیچاره‌ام من. فضایی که در این بیت آفریده می‌شود، ملتمسانه است.

کمی درنگ، معنای دیگری خلق می‌کند. اگر مصراع اول شامل دو جملهٔ پایه و پیرو خوانده شود؛ می‌توان این‌گونه معنا آفرید که هرچند به نظر می‌رسد زلف دراز تو موجب عمر طولانی من است، اما در واقع این‌طور نیست و مصراع دوم دلیل آن را بیان می‌کند:

چون از آن همه، تنها سر مویی به دست من است و من از این بابت قانع و خرسند نیستم. حالا دیگر فضای بیت تغییرکرده، دارای شکایت و اندکی طنز است. حتی واژهٔ «دراز» که دو بار تکرار می‌شود، هم‌آوا با واژهٔ «راز»، نوعی ابهام و رازآلودگی را به ذهن متبادر می‌کند.

حمیدیان در شرح شوق، واژهٔ «دست» را دارای ایهام یا استخدام می‌داند «بدین‌سان که دست هم به معنی معمولی استخدام شده (برای گرفتن زلف به دست) و هم برای اقتدار و اختیار. می‌گوید: نه زلف تو در دست من است، و نه عمر در ید اقتدار من» (حمیدیان، ۱۳۹۹، جلد ۴: ۳۲۲۴).

در حقیقت این عناصرِ حاضر هستند که ما را با عناصرِ غایب درگیر می‌کنند و از همین مسیر نوعی تصاعد معنا در فرآیند مواجهه با آفرینش مفهوم تازه از مسیر خوانش‌های متفاوت حاصل می‌شود. پس برای درک غزل حافظ باید فرآیند حضور و غیبت معانی را در ساختار به داوری نشست و معانی را استخراج کرد. «در این‌گونه متن‌ها چون از پیش معنای خاصی وجود ندارد، بنابراین خواننده به سادگی نمی‌تواند مقصود مولف و آفریننده را دریابد... بنابراین متن‌های باز، معطوف به خواننده است و تاویل آن بر عهدهٔ خواننده» (پورنامداریان، علوی، ۱۳۸۴: ۱۹).

این نگاه مختصر و چندوجهی تنها دربارهٔ یک بیت از این غزل و چندمعنایی حاصل از آن، مخاطبانگی غزل را می‌رساند؛ یعنی تا مخاطبی آگاه به رموز بیت نشود یا به گفتهٔ فاولر از قراردادهای شیوه‌های خواندن ادبیات آگاه نباشد (فاولر، ۱۳۹۵: ۳۱۱)، معنا متولد نمی‌شود. آیا چنین شعری سوژه‌وار در کنج کتابخانه می‌ماند یا ابژه‌وار مخاطبش را به چالش می‌کشد؟

٤-۲. گونه‌ها

از نگاه بارت آنچه متن را می‌سازد نیروی آشوبگر آن است که طبقه‌بندی‌های قدیمی را برهم می‌زند. حتی تأکید دارد که پارادوکسیکال است (بارت، ۱۳۷۳: ۵۹). اکنون با دو موضوع مواجهیم؛ ۱- آشوبگری و طبقه‌ناپذیری متن و ۲- پارادوکسیکال بودن متن.

٤-۲-۱. آشوبگری متن

می‌توان پرسش نخست را وارونه مطرح کرد؛ به این‌صورت که آیا می‌شود شخصیت حافظ را در یکی از طبقه‌بندی‌های کلاسیک، قرار داد؟ حافظ کیست؟ عارف؟ منتقد؟ شاعر؟ متفکر؟ مصلح اجتماعی؟ مداح؟ جدل‌کننده با نهادهای مرسوم مدرسه و خانقاه و دین و قدرت؟ کدام یک؟

در غزل انتخابی، لایهٔ ابتدایی غزل، بیان‌کنندهٔ فضایی عاشقانه است. در لایهٔ زیرین سرنخ‌هایی از عرفان ظهور می‌کند. در ابیات پنجم و ششم، نگاه یک منتقد اجتماعی دیده می‌شود.

چون نیســـت نمـاز من آلوده نمـازی　　در میکده زان کم نشـود سـوز و گدازم
در مســـجـد و میخانه خیالت اگر آید　　محراب و کمانچه ز دو ابروی تو سـازم

تقابل «مسجد و میخانه»، «نمازِ آلوده و سوز و گداز»، «میکده و محراب و کمانچه»، همهٔ این تصاویر عصیان یک اندیشه است در برابر چهارچوب‌های سرکوب‌کننده و اختناق‌سازِ اجتماعی که مورد پذیرش و رضایت شاعر نیست.

در دو بیت آخر، تلمیح سیاسی و کنایه‌آلودی دیده می‌شود. واژگان «محمود و ایاز و دُور»، عاقبتی که اگر سر در آن برود آیا واقعاً محمود و پسندیده است؟

مـحـمود بود عـاقبـت کـار در این راه　　گـر ســر برود در ســر ســودای ایـازم
حافظ غم دل با که بگویم که درین دور　　جـز جـام نشـــایـد کـه بود محرم رازم

در لایهٔ عاشقانه و عارفانه پاسخ مثبت است، اما در چهارچوب قدرت و دستگاهِ حاکم، نوعی انذار و پرهیزِ پنهان به چشم می‌خورد. در بیت آخر، اینکه شاعر غمِ دل خود را جز با جامِ‌جم (دل) نتواند گفت، می‌تواند اشاره به همان خفقان سیاسی یا اجتماعی‌ای داشته باشد که جایی و فرصتی برای بیانِ آشکار نگذاشته است.

حالا می‌توان پرسید که در میان شروح مختلف بر اشعار حافظ، کدام یک از شارحان توانسته است طبقهٔ فکری و اجتماعی او را برشمارد، بی‌آنکه تردید را چاشنی‌اش نکرده باشد؟ اینکه نمی‌توان او را در یکی از دسته‌های سنتی و پذیرفته شدهٔ ادبیات کلاسیک قرار

داد، آیا به این معناست که حقیقتاً آنچه از اشعار او برمی‌آید این است که او همه است و هیچ‌یک نیست؟ در واقع غزلیات حافظ ویژگی آشوب علیه طبقه‌بندی‌های کهن را داراست.

در دیدگاه شفیعی کدکنی «دلیل روشن این‌که پارادایم‌های عرفان در شعر حافظ جنبهٔ تزیینی و هنری محض دارد، صبغهٔ آشکار سیاسی شعر اوست که بر هیچ صاحب نظری پوشیده نیست و اسناد تاریخی عصر او و تغییراتی که خودش در شعرش ایجاد کرده، بهترین گواهان این ویژگی شعر اوست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸، جلد ۱: ۳۶). در این نقل قول، سه وجه متفاوت وجودی حافظ بیان شده، هنر، عرفان و سیاست. در طول قرن‌ها داوری و نقد و نظر چه کلاسیک و چه مدرن هنوز نتیجهٔ قطعی بیان نشده است، چون حافظ از بیانی خاص و قطعیت‌ناپذیر استفاده کرده است.

٤-۲-۲. متناقض‌نما بودن متن

باید گفت که جریان‌های متناقض‌نما در فرم و محتوای اشعار حافظ یکی از دغدغه برانگیزترین جریان‌های حاکم بر شعر اوست. چه بسا از اساس هنرمند درگیر تناقض است. به تعبیر شفیعی کدکنی «او استاد منطق نیست که اجتماع نقیضین برایش محال باشد. او در برابر زیبایی مسئول است. پیام حاصل از این زیبایی هرچه خواهد گو باش!» (همان: ۳۵). و این همان مسئله‌ای است که بسیاری از شارحان و خوانندگان حافظ را با سردرگمی روبه‌رو کرده و می‌کند. به شکلی که زرین‌کوب خاصیت عجیب کلام حافظ را ناشی از تنوع و تکرار می داند که دو امر متضاد هستند (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۷۲). نمونه‌ای از متناقض‌نما (پارادوکسیکال) در بیت دوم که بررسی شد وجود دارد:

زلف تو مرا عمر دراز است ولی نیست　　در دست سر مویی از آن عمر درازم

تناسب تضاد میان «زلف و عمر» که هر دو هم به کوتاهی و هم بلندی وصف می‌شوند، تصویری متناقض‌نما است که برای مخاطب لذت‌بخش است و او را به وجد می‌آورد. هر تصویر، همچون موجی بر روی موج قبلی خیز برمی‌دارد، بی‌آنکه تصویر قبلی را که نقض کرده، نابود کند. در اینجا دسترسی به زلف، دلالت بر عمر دراز دارد. یا در بیت چهارم:

آن‌دم که به یک خنده دهم جان چو صراحی　　مســـتـان تو خواهم کـه گزارنـد نمـازم

متناقض‌نمایی و تقابل میان «مستان و نمازگزاردن» میان «جان دادن و خنده»، (غلغل صراحی و صدای خنده مانندش در حالی که از شراب تهی می‌شود و جان می‌دهد). مستانی که جایی در مسجد ندارند، اما در حالِ گزاردن نماز میت بر جنازهٔ عاشق هستند. این مستان، می‌تواند صفت جانشینِ دو چشم معشوق هم باشد که عاشق می‌خواهد بسته شوند در آن دم که دارد جان می‌سپارد با لبخند در راه معشوق. همچنین تناسب و تضاد در بیت ششم میان «محراب و کمانچه، و مسجد و میخانه».

در مســـجـد و میخانه خیالت اگر آید　　محراب و کمانچه ز دو ابروی تو سـازم

تصویر و تصور در کنار هم بودن محرابِ مسجد با کمانچهٔ میخانه، متناقض‌نماترین تصویری است که می‌توان بیان کرد. آلت موسیقیِ حرام در شرع، در کنارِ محراب که جایگاه امامِ نمازگزاران است. با اشارهٔ شاعر به ابروی یار و ایهام تبادر واژهٔ «سازم»، آن‌چه در انتهای بیت جان می‌گیرد، استعارهٔ مسجد و میخانه از دو چشم است که خیال (تصویر) معشوق در آن منعکس می‌شود و دو ابروی او همان کاری را می‌کنند که محراب و کمانچه قادرند؛ یعنی رساندن عاشق به اوج لذت مادی و معنوی.

علاوه بر این، «نشانه، زمانی معنای خود را به دست می‌آورد که در تقابل با نشانه‌ای دیگر قرار بگیرد و در این رویارویی تمایز خود را آشکار کند» (الگونه جونقانی، ۱۳۹۶: ۱۱). آنچه آشکار است فضای کلی غزل و جریان‌های جزئیِ تقابلیِ درون آن است. در این غزل کلیت شعر در ابتدایی‌ترین حالت، دلالت بر شکواییهٔ عاشقی است دل‌خسته و رنجور، اما جزئیات شعر، دلالت بر فضایی عرفانی، خانقاهی، سیاسی و اجتماعی می‌کند. در مرحلهٔ بعد هر کدام از این فضاها در نسبت با هم، فضای متفاوت‌تری را خلق می‌کنند که در تناقض و تقابل هستند.

از دیدگاه شفیعی‌کدکنی هنرمند واقعی کسی است که از همهٔ تفکرات، هرچند متناقض، بهره بگیرد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸، جلد ۳: ۳۸۳). او حتی معتقد است جایی

«حافظانگی» کار حافظ آغاز می‌شود که از هنرسازهٔ پارادوکس بیشترین بهره را می‌برد (همان، جلد ۱: ۷۰).

با توجه به این توضیحات، آشوب‌گری و متناقض‌نما بودن جزوی از سرشت غزل‌های حافظ است که آن را در تعریف متن می‌گنجاند نه اثر.

٤-۳. نشانه

دوسوسور[1] تنها به معنای صریح نشانه‌ها اشاره دارد، اما بارت دستهٔ دیگری هم به آن اضافه می‌کند و نشانه‌ها را در دو دستهٔ صریح و ضمنی دسته‌بندی می‌کند. او می‌گوید که مخاطب برای درک دستهٔ دوم، مجبور به جست‌وجو و کشف می‌شود و در این حال است که فهم اثر تابع نوعی هرمنوتیک می‌شود (بارت، ۱۳۷۳: ۶۰).

بارت بر این باور است که یک اثر، خودش را به مدلول منحصر می‌کند، اما متن در ارتباط با دال یا نشانه تجربه می‌شود. با این تعبیر، یک اثر زبانی، خودش تبدیل به یک نشانهٔ کلی می‌شود که مخاطب برای درک و دریافت آن باید دست به دامان تفاسیر متعدد، اما محدود شود؛ یعنی در هر صورت این معانیِ متعدد در یک دایرهٔ مفهومی مشخص قرار دارند که با صرف وقت و دانش، می‌توان در طول زمان به آن‌ها دست یافت، بی‌نهایت نیستند و بالاخره در یک جا متوقف می‌شوند.

بارت با پرداختن به مدلول‌های نامتناهی و نمادپردازی، بحث نشانه‌ها را روشن‌تر بیان می‌کند.

٤-۳-۱. مدلول‌های نامتناهی

گفته شد که بارت «نشانه را به مرتبهٔ اول محدود نمی‌داند، با گذر از دوسوسور و به تأسی از یلمسلف[2]، الگویی را طراحی می‌کند که به طور همزمان معانی صریح و ضمنی را دربرداشته باشد» (الگونه جونقانی، ۱۳۹۶: ۱۳). حتی می‌توان مسئلهٔ «برجسته‌سازی» را هم در همین محدوده بررسی کرد؛ ادبیات می‌تواند از ساختارهایی برخوردار باشد که دریافت معنی را به تأخیر بیندازد و نوعی عادت‌شکنی ایجاد کند (فاولر، ۱۳۹۵: ۱۳۵). بدین ترتیب

1. De Saussure, F.
2. Hjelmslev, L.

دیده می‌شود که متن، ناظر بر تأخیر و تعویق نامتناهی مدلول است و از اساس، هدف آن تبیین‌کنندهٔ معنای اثر نیست (بارت، ۱۳۷۳: ۶۰). پس می‌توان با تفسیر هرمنوتیکی، معانی مستتر در آن را دریافت؛ زیرا این تعویق نامتناهی مدلول، باعث می‌شود معانی از دل هم متولد شوند، چراکه نامحدودند و ساختار تودرتو دارند، مانند یک لابیرنت (ماز) که راه‌های مختلف با تقاطع‌های مختلف در آن وجود دارد و برای پیدا کردن مسیر بازگشت، باید بارها راه‌ها را آزمود.

باید دانست که «معنای یک متن ادبی هیچ خاستگاهی نمی‌تواند داشته باشد، زیرا سرشت بینامتنی آن حاکی از این است که متن ادبی همواره مرکب از مولفه‌های متنیِ از پیش موجود بوده، بافتاری از نقل‌قول‌ها است» (آلن[1]، ۱۳۹۸: ۱۲۹). به همین دلیل در لابیرنتِ متن در هر لحظه و با هر مخاطب، معنای تازه متولد می‌شود و این درهم تنیدگی و بی‌پایانی آن‌ها از همین‌جا ناشی می‌شود. «بدین‌گونه می بینیم که حوزهٔ ساخت را شبکهٔ نامرئی یا روابط نامرئی و غایب تشکیل می‌دهد و حوزهٔ صورت را شبکهٔ عناصر حاضر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸، جلد ۱: ۴۳) و همین عناصر حاضر، به ویژه در آرایهٔ ایهام هستند که ساختار تودرتوی بسیاری از غزل‌های حافظ را به مفهوم متن نزدیک می‌سازند.

گر دســت رســد در ســر زلفین تو بازم　　چون گوی چه سرها که به چوگان تو بازم

در این بیت ضمن بازی لفظی و واج‌آرایی حرف «س»، جناس و تکرار؛ اگر «بازم» در مصرع اول «باز هم» معنا شود، حافظ از یک حسرت سخن می‌گوید که پیش از این، محقق شده است. اگر در معنای «باختن» فرض شود، از یک آرزو حرف می‌زند نه حسرت. خم دو زلف معشوق و واژهٔ زلفین که یادآور «زرفین» است. «زرفین: حلقه‌ای باشد که بر چهارچوب در نصب کنند و زنجیر در را به آن اندازند... و آن را زورفین و زولفین نیز گفته‌اند. و بعضی آن زنجیر را زولفین گفته‌اند به منزلهٔ زلف در دانسته‌اند» (دهخدا، ۱۳۷۷، جلد ۹: ۱۲۸۳۲). همچنین در بخشی از معنای زلفین نیز آمده است: «به همان معنی زرفین است. زنجیر» (همان: ۱۲۸۹۹). گویی دو زلف معشوق به شکل حلقه و زنجیر در بناگوش او، همچون حلقهٔ در است. همان‌طور که برای ورود به خانه اجازه می‌گیرند و حلقه را

1. Allen, G.

می‌کوبند برای دیدار و وصال هم (در دو بافت یا لایهٔ عاشقانه و عارفانه) لازم است ابتدا دست در حلقهٔ زلف (گیسو و نماد کثرت‌ها) کرد و با ناز و نیاز و نوازش به رخ و روی (چهره، و تجلی جمالی) او رسید.

در مصرع دوم «گوی» می‌تواند وجود خود شاعر باشد که در دست چوگانِ معشوق به هر طرف که او بخواهد می‌رود و جان‌بازی می‌کند. بی‌اختیاری محض عاشق همچون گوی در دست چوگانِ عشق معشوق. سرها می‌تواند نشان کثرت و شدتِ این جان‌باختن باشد. در عین حال می‌توان سرها را نشان از سرهای رقیبانی دانست که عاشق می‌خواهد در راه معشوق به بازی بگیرد یا قربانی کند تا راه را برای وصال خود بازگشایی کند. خوانشی دیگر اینکه اگر «چون» در معنای مثل و مانند خوانده نشود و در معنای قید زمان برداشت شود؛ این کلمه با فعل امر «گوی» می‌تواند فضای دیگری بیافریند: وقتی بگویی، وقتی دستوردهی، خواهی دید که چه سرها در برابر چوگان اختیار تو خواهم باخت و به بازی خواهم گرفت.

«این پیوندهای نغز و هنری سازه‌ها که سخن را تا چنان مرزی از هندسه و هنجار فرا می‌برد، چه بسا ژرف ساختی و زبرزنجیری است و در روساخت پیدا و زنجیر آشکار سخن چندان نمودی ندارد و باید در فراسوی سخن به سراغ آن‌ها رفت» (راستگوفر، ۱۳۸۳: ۶۸). این لابیرنت پیچ در پیچ و در هم‌تنیده از شبکه‌های حاضر و غایب در شعر چنان از صفحهٔ کاغذ جدا می‌شود و در ذهن مخاطب، راه خود را ادامه می‌دهد که جز متن، نام دیگری بر خود نمی‌پذیرد؛ زیرا برای بند آوردن بازی معنا و سیر مدلول‌ها و دال‌ها و نشانه‌ها باید به گفتهٔ دریدا[1]، به مدلول استعلایی (نشانه‌ای بی‌نیاز از نشانهٔ دیگر) دست پیدا کرد که عملاً غیرممکن است (آلن، ۱۳۹۸: ۱۱۰).

٤-۳-۲. نمادپردازی

بحث دیگری که بارت در این بخش دارد این است که اثر در بهترین حالت تا حدی نمادین است، اما متن به شکل ریشه‌ای، نمادین است. بازگشت متن به آغوش زبان است و همچون زبان، دارای ساختار است، اما ساختاری بی‌حد و مرز. نوعی نظام که بدون مرکز و پایان و غایت است (بارت، ۱۴۷۳: ۶۱).

1. Derrida, J.

نماد به هر ساختار دلالت‌گونه‌ای گفته می‌شود که همراه معنای آغازین و صریح آن، معناهای دیگر هم می آیند که غیرمستقیم هستند (احمدی، ۱۳۹۸: ۶۲۱). «سمبل چیزی است که نماینده چیز دیگری است یا چیزی که بر چیز دیگر اشاره دارد، به علت همبستگی، ارتباط، قرارداد یا به طور اتفاقی، اما نه از طریق شباهت عمدی؛ به ویژه علامتی مرئی برای چیزی غیرمرئی از قبیل یک مفهوم یا یک آیین» (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۵).

در غزل حافظ، سمبل‌ها یا نمادها دارای نظام بی‌پایان هستند، البته شناخت این نمادها آسان نیست. «دشواری ما در درک کامل شعر حافظ، مثلاً شناخت عناصری از آن چون نمادها، اشارات، سنخ‌های موجود در آن مثل رند، قلندر، شیخ، زاهد، مغ و... به دلیل همین گزینش برخی اجزا و حذف بسیاری دیگر و نیز بافت فشردهٔ آن است، زیرا در بسیاری چیزها خلأ یا گسل یا نکات ناگفته و نهفته (البته از نگاه اهل روزگار ما) هست. اگر گاهی در درک روابط اجزا با یکدیگر این چنین فرو می‌مانیم به سبب همین ساخت و بافت است» (حمیدیان، ۱۳۹۹، جلد ۱: ۴۵۵).

بافت فشردهٔ غزل حافظ، یکی از دلایل مهم نمادسازی است. حرف‌های تازهٔ شاعر برای ما از رهگذر همین نمادگرایی است (همان، ۵۰۳). شاعر مفاهیم گسترده و چندوجهی را در فشرده‌ترین واژگان جمع می‌کند. مثلاً در بیت نخست «گوی و چوگان»، در محدودهٔ بستهٔ این بازی، پیام خاص خودش را دارد، اما وقتی از محدودهٔ خودش بیرون می‌آید و به قلمروی غزل وارد می‌شود دیگر یک پیام ساده نیست، بلکه نمادپردازیِ شاعرانه برای معنایی دیگر است؛ یعنی هم معنای بازی چوگان و هم بار هنری که شاعر بر آن افزوده، موجب درک تازه و لذت هنری می‌شود. این کاربرد خلاق زبان است که به گفتهٔ فاولر می‌تواند ویژگی چندمعنایی کلام را احیا کند (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۰۴).

پس از این مرحله، شاعر زنجیره‌ای از نمادها را در غزل به کار می‌برد. مخاطب ضمن اینکه با هر یک از این نمادهای عرفانی و شعری مفهوم‌سازی می‌کند از ارتباط میان آن‌ها نیز مفاهیم تازه‌تری برداشت می‌کند. این زنجیره حتی از حلقهٔ غزل مذکور هم خارج می‌شود و با نمادهای پیش‌ساختهٔ دیگری که در غزل‌های دیگر است مرتبط می‌شود. «زنجیرهٔ گفتار حافظ افق بازی است که هر کس می‌تواند در آن رفت و آمد بکند و از آن التذاذ داشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸، جلد ۳: ۲۴).

٤-٤. تکثر

متن متکثر است. نه به این معنی که دارای معانی متعدد است، بلکه به انفجار و انتشار معانی پاسخ می‌دهد. در این بخش رولان بارت مثالی زده است که برای تبیین موضعی که بیان می‌کند بسیار گویاست. او می‌گوید: «خوانندهٔ متن مانند یک سوژهٔ تنبل است که با فراغ‌بال بر کنار درّه‌ای قدم می‌زند. در کف این دره، رودی جاری‌است. آن‌چه او می‌بیند، متکثر و تقلیل‌ناپذیر است. سرچشمهٔ آن سطوح و موادی نامتجانس و از هم گسیخته است. نورها، رنگ‌ها، گیاهان، گرما، هوا، فوران صداهای گوناگون، ...؛ همهٔ آن‌ها از پاره‌ای جهات قابل تشخیص‌اند، آن‌ها بر اساس کدهای شناخته شده بسط می‌یابند، اما ترکیب آن‌ها منحصربه‌فرد است. و قدم زدن شخص را برمبنای تفاوتی بنا می‌نهد که فقط به مثابهٔ تفاوت تکرارپذیر است» (بارت، ۱۳۷۷: ۶۱).

کاملاً روشن است که منظور بارت از تکثر متن، هرگز تعدد معنا نیست، بلکه تعبیرپذیریِ نامحدودِ برآمده از یک مجموعهٔ معنایی است. ضمن اینکه به نظر می‌رسد تعدد معانی، ارتباط قابل اشاره‌ای به مبحث نقل ناقص معنا دارد. «استفاده از این شیوه در هر شعری به بروز کیفیت تعبیرپذیری چندگانه در آن شعر می‌انجامد... دوم اینکه شیوهٔ نقل ناقص موجب می‌شود که کیفیت تعبیرپذیریِ چندگانهٔ شعر به همان یک عالم معنایی محدود شود که نشانه‌های موجود در شعر بدان اشارت دارند» (حق‌شناس، ۱۳۷۸: ۱۵۲). اما وقتی بحث تکثر معنا در میان است، می‌توان از تعبیر نقل کامل معنا سود جست «برخلاف شیوهٔ نقل ناقص، این معنای خیالین را یا بی‌هیچ نشانه‌ای از معنای مطلوب خود به شعر درمی‌آورد و یا در گوشه‌گوشهٔ آن، نشانه‌های متفاوت و متغایری از عوامل معنایی گوناگونی قرار می‌دهد و آن همه را به شعر می‌سپارد» (همان: ۱۵۳). این آزادی و اختیاری که از تکثر ایجاد می‌شود، مخاطب را به وجد می‌آورد و دست او را برای رسیدن به معنای مطلوب باز می‌گذارد.

در غزل مورد بحث به عنوان مثال: «زلفین و گوی و چوگان»، «دست و سر و عمر و دراز»، « پروانه و شمع و راحت و آتش»، «خنده و صراحی و مستان و نماز و میکده و سوز و نیاز»، «مسجد و میخانه و محراب و کمانچه و ابرو»، «خلوت و شب و رخ و افروختن و صبح و آفاق و جهان»، «محمود و ایاز و سر و سودا و عاقبت»، «غم و محرم و جام و دور و راز»، همگی پاره‌های قابل تشخیص و کدهایی هستند که شبکه‌های تصویری و معنایی

خود را می‌سازند. در عین حال در یک قلمرو وسیع‌تر، شبکه‌ها نیز با هم مرتبط‌اند و شبکهٔ گسترده‌تری را رقم می‌زنند. همان‌طور که برداشت متفاوت از هر واژه یا ترکیب در هر شبکهٔ معنایی، توانایی ایجاد تغییر در جهت معنای شبکه را دارد، هر شبکه نیز قدرت ایجاد تغییر در شبکهٔ دیگر را دارد و می‌تواند برحسب نگاه مخاطب، آن را دچار کاهش یا افزایش معنا کند. به نظر می‌رسد این شبکه‌ها در محور جانشینی، چندان تازه و بدیع نیستند، اما در محور هم‌نشینی با هم، آن هم در یک غزل، کنش و واکنشی دارند که فضای غزل را کاملاً متفاوت کرده‌اند. تصاویر و تعابیری که از این تکثر معانی حاصل می‌شود، منحصر به فرد است و متعلق به همین غزل. درست در همین نقطه است که می‌توان غزل حافظ را به چشم یک متن نگریست نه اثر.

٤-٥. خویشاوندی

بارت اثر را اسیر فرآیند انشعاب و اسناد می‌داند (بارت، ۱۳۷۳: ۶۲). او مؤلف را مالک اثر(متن بسته) برمی‌شمرد و معتقد است در این زمینه محققان ادبی می‌آموزند که به صاحب اثر احترام بگذارند و البته حقوق مولف به شکل قانونی نیز از همین دیدگاه نشات می‌گیرد (همان). در نتیجه اثر محدود می‌شود به اندیشهٔ صاحبش. اثر را نمی‌توان بدون اجازهٔ پدرش (مؤلف) بازخوانی کرد یا درهم شکست، زیرا مؤلف صاحبخانه است و مخاطب، مهمان. مؤلف بر اثر خود سایه می‌اندازد و بر سرنوشت آن تاثیر می‌گذارد. در طرف دیگر، متن قرار دارد و در «متن» دیگر مؤلف، پدرِ متن نیست. حتی اجازهٔ او برای درهم شکستن متن نیاز نیست؛ زیرا اکنون او نیز مهمان است نه میزبان. حالا این متن است که بر زندگی مؤلف اثر می‌گذارد (همان). پس جهان متنِ باز، بر مولف خود مستولی می‌شود. همچون غزل‌های حافظ که شخصیت او را زیر سایه گرفته است. این غزل‌ها هستند که او را ساخته‌اند و در جهان تکثیر کرده‌اند. بی‌آنکه حافظ «بما هوحافظ» مطرح باشد، اشعار او ساز وکار خود را دارند، بافتی پدید آورده‌اند که شخصیت حافظ نیز بخشی از این بافت است و زیر چتر این بافت زیست می‌کند. «منِ» حافظ چیزی جز یک منِ کاغذی نیست؛ در متن حل شده‌است و قابل تفکیک نیست.

در بررسی ابیات غزلِ انتخابی در موارد پیشین، دیده شد که چه‌طور معانی دوم و سوم و... متولد شدند. همان‌طور که پیشتر ذکر شد عناصرِ حاضر ما را با عناصرِ غایب درگیر

می‌کنند و تصاعد معنا در فرآیند مواجهه با آفرینش مفهوم تازه از مسیر خوانش‌های متفاوت حاصل می‌شود. البته باید توجه داشت که «با تأویل نمی‌توان معنا را کشف کرد، فقط می‌توان شرایط شکل‌گیری معنا را دانست و بر اساس این شرایط، معنا یا به بیان بهتر سلسلهٔ معناها را آفرید» (احمدی، ۱۳۹۸: ۶۸۶). مفاهیمی که چه بسا شاعر در لحظهٔ سرایش به شکل خودآگاه به آن‌ها فکر نکرده است، اما چون یک شبکه تولید شده است، معانی به واسطهٔ چرخهٔ هرمنوتیک به هم وابسته شده‌اند. «در واقع دور هرمنوتیکی مثل تور انداختن برای صید است. به تدریج، این تور جمع می‌شود تا صید (معنا، نیت و مقصد مولف، فهم صحیح و معتبر) به دست افتد» (نیکویی، ۱۳۸۶: ۵۰). این رویکرد در یک بیت به طور مثال بررسی می‌شود:

چون نیســـت نمـاز من آلوده نمـازی　　در میکده زان کم نشـود سـوز و گدازم

مفهوم نخستینی که از مصراع اول به دست می‌آید این‌گونه است: نماز و عبادت منِ آلوده و ناپاکدامن، نماز محسوب نمی‌شود. شاعر خود را در عمل گناهکار می‌داند. مفهوم دوم به معنای دیگری از واژهٔ «نمازی» بازمی‌گردد: پاک و پاکیزه. حمیدیان نیز با توجه به لغتنامه دهخدا و معنایی که سنایی هم قائل شده، آن را در همین معنای پاکیزه می‌داند (حمیدیان،۱۳۹۹، جلد ۴: ۳۲۲۹)؛ یعنی: نماز منِ ناپاکدامن، پاک نیست.

شاعر باز هم خود را گناهکار و آلوده‌دامن می‌داند، اما در سطح صفت نه عمل؛ در این صورت شکل دیگری از ارتباط خویشاوندی واژگانی صورت می‌پذیرد؛ و اما مفهوم سوم: همانند نمازِ من آلوده و ناپاکدامن، هیچ نمازی پذیرفته نیست. یعنی هیچ نمازی توانایی رسیدن به جایگاه والای نماز من را ندارد. شاعر وجه دیگری از خود را به نمایش می‌گذارد، اوج وارستگی و رندی. چه نماز در مفهوم نخست پذیرفته شود و چه در مفهوم دوم. بدین صورت، یک شبکهٔ خویشاوندی در هم پیوسته از معانی خلق می‌شود که وابسته است به برداشت مخاطب از جهان بازِ متن که بر خودِ شاعر چیره خواهد شد و او دیگر تعیین‌کنندهٔ معنای نهایی نیست.

همان‌طور که پیشتر گفته شد، یک اثر(متن زبانی) همچون یک شئ، مقامی فیزیکی یا معنوی دارد و در عین حال تماماً دارای جوهر علیت و معناست. پس قابلیت هستی‌شناسی

دارد، چون یک متنِ بسته است، اما متنِ باز در مقابل این امر قرار دارد. مجموعه‌ای از عناصر متناهی است که تاثیرات نامتناهی برهم دارند و متکثرند. به همین دلیل نیز هستی‌شناسی آن ممکن نیست؛ زیرا که «در پدیدارشناسی هوسرل آن‌گونه که در فلسفه‌های اصالت معنی و اصالت واقع طرح می‌شود با واقعیت و ذهنیت محض ارتباطی ندارد، بلکه پدیدار واقعیتی است که در حیطهٔ شناخت انسان قرارگرفته، حامل معنی یا قصدی است» (نوالی، ۱۳۶۹: ۹۷).

با توجه به اینکه تاثیرات نامتناهیِ عناصر متناهی، مجموعه پدیداری تودرتو و بی‌پایان در شعر حافظ پدید می‌آورد، پس این قابلیت که بتوان بر همهٔ آن محاط شد و مانند یک اثر از زاویهٔ پدیدارشناسی با آن مواجه شد ناممکن است.

٤-٦. خوانش

در واقع ادبیات، بدون مخاطب شکل نمی‌گیرد حتی اگر همچون کالا و یک شئ نازل تصور شود. «اشیای دگربسنده بدون مشارکت ذهن و بدون فعال‌سازی رابطه‌ای عینی-ذهنی، وجود تمام و کمال پیدا نمی‌کنند. چون ادبیات تعلق به این مقوله دارد، نیازمند است که از جانب خواننده به عینیت درآمده یا هستی بپذیرد» (سلومیت[1]، ۱۳۸۱: ۱۰۶). پس اگر خواندن، یک فرآیند در نظر گرفته شود، اینکه یک فرهیخته، اثری را بخواند یا شخصی از روی تفنن؛ به گفتهٔ بارت تفاوت ساختاری وجود نخواهد داشت (بارت، ۱۳۷۳: ۶۴). حتی از دیدگاهی دیگر «آثار ادبی و آثار زبانی هر دو هیئت یگانهٔ کتاب بودن یا نوشته بودن را حفظ می‌کنند و ناگزیر تمایزی صوری از یکدیگر ندارد» (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۴۰). می‌توان گفت در این رویکرد، خواندن به منزلهٔ مصرف کردن است؛ درست مانند استفاده کردنِ هر کالای مصرفیِ دیگر. برای مثال، در قصیده‌ای در مدح خواجه احمد، وزیر سلطان مسعود غزنوی که منوچهری دامغانی سروده است، در بیت سی‌ام آمده:

پر پروانه بسـوزد با درخشـنده چراغ　　چون چخیدن با چراغ روشـن زهرا کند

(دبیرسیاقی، ۱۳۳۸: ۲۶)

1. Shlomit, R.

در این بیت کلمات پر و چراغ به سادگی مخاطب را راهنمایی می‌کند که این پروانه همان حشره است که در مواجهه با آتشِ چراغ و شمع، پرهایش می‌سوزد. منوچهری واج‌آرایی حرف «چ» را به همراه یک تشبیه در این بیت انجام داده است و آن اینکه دشمنان ممدوح خود را به پروانه‌ای تشبیه کرده که وقتی قصد چخیدن (ستیزه کردن) با ممدوح او را دارند؛ ممدوحش همچون چراغی تابان و درخشان، پَر ایشان را خواهد سوزاند و نابودشان خواهند کرد.

همان‌طور که پیشتر گفته شد، چون ادبیات از اشیای دیگر بسنده است، مخاطب در فهم این بیت مشارکت دارد و با توجه به ساختار قصیده و تشبیهی که می‌بیند معنای آن را دریافت می‌کند، اما خوانندهٔ این بیت چیزی بیش از این برداشت نخواهد کرد و به فضای دیگری راه نخواهد یافت، زیرا آنچه در برابر اوست، وسع و توان بیشتری ندارد. این اثر از منوچهری، پس از قرن‌ها همان معنی را با خود به امروز آورده است که در همان زمان برداشت می‌شده است. همانند کالایی که در هر تاریخ و زمانی، تنها یک نوع استفاده و بهره را می‌توان از آن برد. این همان مسئله‌ای است که رولان بارت دربارهٔ اثر و خواندن آن به مثابهٔ یک کالای مصرفی مطرح می‌کند.

حالا اگر به بیت سوم از غزل حافظ که به عنوان شاهد آورده شده دقت شود، اتفاق دیگری خواهد افتاد:

پروانهٔ راحت بده ای شمع که امشب　　از آتش دل پیش تو چون شمع گدازم

در این بیت تناسب میان «پروانه و شمع و گدازم و امشب» مشهود است. واج‌آرایی حرف «ش» و تکرار شمع در صورت شعر رخ داده است. همچنین تضاد معنایی ظریفی میان امشب با شمع و آتش در وجه تاریکی و روشناییِ آن‌ها، دیده می‌شود.

شاعر معشوق یا محبوب خود را به شمع تشبیه کرده، سپس با ایهام در واژهٔ پروانه، هم تناسبی میان این دو برقرارکرده و هم معنای ثانویه را مدنظر قرار داده است. در شرح سودی اشاره شده که « پروانه در این قبیل جاها به معنای خط همایونی است». سپس در معنای بیت این‌گونه می‌نویسد: « ای شمع به من پروانهٔ راحت و آسایش بده که امشب از آتش دل در

پیشت چون شمع آب شوم. پس حالا برای این‌که این راحت و آسایش را کسی مانع نشود یک خط همایونی به من بده» (سودی، ۱۳۶۶، جلد۳: ۱۸۸۳).

نکته اینجاست که واژهٔ «راحت» در این بیت دارای ایهام تبادر است؛ یعنی این واژه، واژهٔ «راهت» (راهِ تو) را به قرینهٔ پروانه در معنای حکم و جواز در ذهن متبادر می‌کند. در حالت شنیدن بیت، هر دو واژه می‌توانند برای شنونده محلی از اعراب داشته باشند. گویی شاعر از معشوق خود می‌خواهد که مجوزی بدهد برای ورود به راهی که به او ختم می‌شود. قابل توجه است که این معنای دوم بی‌آن‌که معنای قبلی را نقض کند، شکل می‌گیرد.

در مصرع دوم واژهٔ «چون» در اولین نگاه ادات تشبیهی است برای این تشبیه که شاعر همچون شمعی در برابر معشوق بگدازد و آب شود، اما با کمی درنگ و دیگرخوانیِ بیت، می‌توان «چون» را در معنای قید و چگونگی دریافت کرد. در این‌صورت معنای دیگری رخ می‌نماید. در این حالت گویی شاعر می‌گوید ای معشوق، فرصت به من بده تا به تو راه یابم آن وقت خواهی دید از آتش عشقی که در دل دارم چگونه شمع را به خجالت کشیدن و گداختن و آب شدن وامی‌دارم. نقش دستوریِ شمع از متمم به مفعول چرخش می‌کند و با این تغییر در خواندن، فضای بیت هم تغییر می‌کند. می‌توان گفت همین‌جاست که خوانش رخ داده است. «از اینجاست که رولان بارت می‌گوید که به تناسب نظم رمزی زبان یک اثر و به تعداد سمبل‌هایی که در آن به‌کار گرفته می‌شود، آن اثر دارای معنی است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸، جلد ۱: ۵۴). البته در اینجا واژهٔ «اثر» تسامحاً به‌کار رفته و منظور شفیعی‌کدکنی از اثر همان Text است نه Work .

بارت بر این باور است که متن مخاطب را بازی می‌دهد (بارت، ۱۳۷۳: ۶۴). شاید نویسندهٔ متن مایل است که بازی را به مخاطب خود واگذار کند، اما این لابیرنت متن است که اجازه نمی‌دهد تا مخاطب برندهٔ بازی باشد. «نوعی بازی ظریف شاعرانه، و گمان‌اندازی در سطحی بسیار فراتر از یک صنعت بدیعی به نام ایهام» (حمیدیان، ۱۳۹۹، جلد ۱: ۶۷۶). در واقع اگر مخاطب هوشمندانه سراغ متون برود، می‌تواند سررشته‌هایی از بازی در هزارتوی متن‌های باز را حدس بزند، کشف کند و یا بیافریند، اما نمی‌تواند به یقین بیان کند که آنچه دریافته است، نهایی‌ترین معنا بوده و لایهٔ دیگری در زیر لایه‌ها، وجود ندارد. مانند خوانشی که برای بیت سوم این غزل حافظ اتفاق افتاد.

در واقع متن، خواستار همکاری فعال خواننده است (بارت، ۱۳۷۳: ۶۴). در این نوع مواجهه، دیگر «خواندن» رخ نمی‌دهد، بلکه «خوانش» اتفاق می‌افتد و مخاطب، متن را تولید می‌کند. پس به ازای هر مخاطب، یک متن بازتولید می‌شود. آیا این مسئله همان رویدادی نیست که در مواجههٔ مخاطبان با غزل حافظ اتفاق می‌افتد؟ به گفتهٔ شفیعی کدکنی شعر کاربردی عاطفی است و به تعداد نَفَس‌های خلایق و نه نفْس‌ها از لحظه‌ای که حافظ آن را گفته تا پایان جهان این مصراع بی‌نهایت معنی دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸، جلد ۱: ۵۵).

۷,۲. لذت

به اعتقاد بارت یکی از مهم‌ترین کارکردهای هرگونه اثر و متن، تولید لذت برای خواننده و مخاطب آن است (بارت، ۱۳۷۳: ۶۵)؛ یعنی این ویژگی در متون بسته و باز مشترک است و مخاطب در مواجهه با متن خواندنی و نوشتنی به دنبال جنسی از لذت است. به تعبیری، لذت ناشی از کشف، اما تفاوتی که وجود دارد در تاریخ‌مندی اثر است که آن را در عرصهٔ لذتِ ناشی از مصرف باقی می‌گذارد؛ یعنی می‌شود خواند و لذت برد، اما نمی‌توان تولید کرد و مخاطب همچنان یک مصرف‌کننده باقی می‌ماند. «در زبان و ادبیات فارسی نثرهای مرسل، متونی بسته به حساب می‌آید، زیرا اصل در نگارش آن‌ها انتقال روشن و صریح معنی به خوانندگان است» (رضی، ۱۳۸۳: ۱۱۶).

متن، مقدم بر تاریخ است. فضایی که هیچ زبانی بر دیگری مسلط نمی‌شود و در آن همهٔ زبان‌ها آزادانه جریان دارند (بارت، ۱۳۷۳: ۶۶). شاید بشود گفت در اینجا دیگر مخاطب با لذتِ متن روبه‌رو نیست، بلکه با فهمِ متن مواجه است و فهم یک متن، بهجت‌آفرین است. همان رویدادی که در خوانش غزل حافظ رخ می‌دهد. نوعی سرور از آفریدن دوبارهٔ غزل توسط خواننده. کشف پیچیدگی شبکه‌های معنایی و حلقه‌های تودرتوی مفاهیم.

نکته‌ای که اینجا مطرح می‌شود این است که آیا متن تعمدی در لذت‌رسانی دارد؟ یعنی با این نیت خلق می‌شود که مخاطب خود را تلذذ ببخشد؟ به نظر می‌رسد که اگر چنین هدفی در کار باشد اساساً با «اثر» روبه‌رو خواهیم شد نه «متن»؛ زیرا از ویژگی‌های اثرِ زبانی این است که مستقیم‌گویی دارد، نیروی آشوبگرِ طبقاتی ندارد و متناقض‌نما نیست

و از همه مهم‌تر، بسته است؛ یعنی معنای مشخص خود را دارد. پس اگر نویسنده یا شاعری با نیت لذت‌رسانی دست به قلم ببرند عملاً مجبور به نوعی صراحت می‌شوند تا مخاطب را کاملاً اقناع کنند که از کدام بخش باید لذت ببرد. رولان بارت در کتاب «لذت متن» می‌گوید: «لذت تنها می‌تواند از راه ابراز نامستقیم یک خواست به زبان آید» (بارت، ۱۳۸۲: ۳۷). با توجه به این گزاره، هرچه مطلب مستقیم‌تر بیان شود از لذت تهی‌تر خواهد بود و یا اینکه سطحی‌ترین شکل لذت را ارائه خواهد کرد. او در همین کتاب اضافه می‌کند که «هستند کسانی که خواهان متنی (یک اثر هنری، یک تابلو نقاشی) بی‌سایه و فارغ از ایدئولوژی مسلط‌اند، اما چنین خواستی به معنی خواستن متنی بدون باروری، بدون زایندگی و متنی سترون خواهد بود. متن محتاج سایهٔ خویش است. این سایه اندکی ایدئولوژی، اندکی بازنمایی، و اندکی سوژه است» (همان: ۵۳).

حال با توجه به این نکات آیا غزل انتخابی از حافظ، دچار مستقیم‌گویی است؟ بی‌سایه است؟ ایدئولوژی مسلط ندارد؟ دچار باروری معنا نشده است؟ به نظر می‌رسد که سایهٔ متنِ بازِ شعر حافظ از تنگنای زمان عبور می‌کند و در هر دورهٔ تاریخی و اجتماعی، لایه‌ای به لایه‌های پیشین خود می‌افزاید، فربه می‌شود و دوباره به راهش ادامه می‌دهد. «کنش خواندن ما را به زمان متن، و زمان متن را به زمان ما منتقل می‌کند» (احمدی، ۱۳۹۸: ۶۴۷). یکی از دلایل لذت‌بخشی متن همین است در حالی‌که مثلاً در یک اثرِ زبانی یا تاریخی، همه چیز در گذشته رخ داده و تمام شده است (همان: ۶۴۷).

وقتی گفته می‌شود که «هستیِ خود متن در گروی این نکته است که تا سرحد امکان، تمام و کمال شناخته و قابل فهم نباشد» (سلومیت، ۱۳۸۱: ۱۱۱). پیداست که تا چه اندازه این مسئله دربارهٔ غزل حافظ قابل درک و اعتناست. «حسن و جمال حقیقی آن است که پایان و نهایتی نداشته باشد، آن جمالی که در ظرف گفتار درآید محدود و مقیّد و بدلی و اندک است» (روحانی، ۱۳۷۵: ۵۱۶). با این تعابیر، مشخص است که یکی از لذت‌های خوانش متن می‌تواند بی‌پایانی آن باشد، چیزی که «اثر» از آن محروم است. وقتی خواننده با یک «متن» روبه‌رو می‌شود پس از دریافت اولین لایه از معانی و مفاهیم، دچار کشف و لذت می‌شود. در خوانش دقیق‌تر، لایه‌های بعدی را کشف می‌کند و کم‌کم به آفرینش دست می‌زند. پیوند معنا و بلاغت، آن را بالقوه دارای معانی متعدد می‌کند که به وسیلهٔ مخاطبان و شیوهٔ زیست آن‌ها بالفعل می‌شود. به همین خاطر متن از اختیار شاعر خارج

می‌شود و در اختیار مخاطبانش قرار می‌گیرد (پورنامداریان، ۱۳۸۷). همین‌جاست که لایه‌های بعدی همچنان غبارآلود باقی می‌مانند و این یعنی افقِ متن همچنان باز است. به شکلی که مخاطب به خودش این مژده را می‌دهد که در خوانش‌های بعدی، افق‌های تازه‌تری را کشف خواهد کرد و همین تعلیق و ابهام، لذت متن را چندچندان می‌کند.

نتیجه‌گیری

با توجه به مراحل هفت‌گانهٔ رولان بارت در بررسی تفاوت‌های «متن» و «اثر»، دیده شد که تمامی موارد در غزل انتخابی حافظ به عنوان یک شاهد مثال یا مصداق حضور پررنگ و موثری دارند؛ پس غزل او یک متن است نه اثر، زیرا:

الف- شعر حافظ سوژه نیست، بلکه آبژه است؛ یعنی توانایی دارد تا مخاطب خود را به چالش معنا بکشاند. یک فرآیند است و در مسیر آفرینش دوباره قرار می‌گیرد نه صرفاً در جایگاه نتیجه‌بخشی.

ب- دارای نیروی آشوب‌گر است و ضد طبقه‌بندی‌های کلاسیک عمل می‌کند،- در نتیجه امکان قراردادن شاعر را در یک دسته‌بندی و عنوان،- از مخاطب سلب می‌کند.

پ- متناقض‌نما است و از اجتماع نقیضین برای بیان مفاهیم چند لایه سود می‌برد.

ت- دارای مدلول‌های نامتناهی است و از شبکه‌های حاضر به غایب می‌رود. هر مدلولی در آن، دال بر مدلول بعدی است و چون مدلول استعلایی عملاً وجود ندارد، نامتناهی است.

ث- به دلیل بافت فشردهٔ غزل، دارای نمادپردازی است. واژگان انتخابی او در عین داشتن معانی اولیه با معناهای دیگر همراه می‌شوند.

ج- غزل او متکثر است و از یک بافت و مجموعهٔ تصاویر تودرتو تشکیل شده است. نقلِ کامل معنا دارد و فضایی که خلق می‌کند منحصر به همان غزل و روابط و تناسب واژگان در محورهای هم‌نشینی و جانشینی است.

چ- از آنجایی که عناصر متناهی، تاثیرات نامتناهی بر هم دارند؛ خلافِ اثر(متن بسته) مالکیت شاعر از آنچه آفریده سلب شده است؛ زیرا معانی در سیطرهٔ او نمی‌مانند و به ازای مخاطبان تکثیر می‌شوند. در نتیجه حافظ مالک غزل خود نیست و شخصیت او زیر سایهٔ غزلش قرار دارد.

ح- در بازی متن و مخاطب، خوانش رخ می‌دهد و این همان چیزی است که در غزل حافظ اتفاق می‌افتد. لایه‌های غزل بازآفرینی می‌شوند.

خ- لذتی که از خوانش هرمنوتیکی غزل او نصیب خوانندگان می‌شود از آنجاست که متنِ بازِ غزل، زمان را احضار می‌کند و مخاطب و شعر را در یک وحدت زمانی خیال‌انگیز قرار می‌دهد. لذت حاصل از این حسنِ غیرمقید، بی‌نهایت است؛ زیرا همچنان لذت‌های کشف‌نشده باقی هستند.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Zohre Kafi https://orcid.org/0009-0004-7277-0597

Reza Rouhani https://orcid.org/0000-0003-0157-9707

منابع

ابراهیمی، مختار. (۱۳۹۷). چارهٔ مخموری؛ تحلیل بارتی از سرخوشی غزل‌های حافظ. *پژوهش‌های نثر و نظم فارسی*. دوره ۲. شماره ۵. صص۸۳-۱۰۴

احمدی، بابک. (۱۳۹۸). *ساختار و تاویل متن*. چاپ بیست و یکم. تهران: نشر مرکز.

آلن، گراهام. (۲۰۰۴). *رولان بارت*. ترجمهٔ یزدان‌جو، پیام. (۱۳۹۸). چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۷۳). *از اثر تا متن*. ترجمهٔ فرهادپور، مراد. (۱۳۷۳). *ارغنون*. شماره ۴. صص ۵۷-۶۶.

_____. (۱۳۹۳). *درجهٔ صفر نوشتار*. ترجمهٔ دقیقیان، شیرین‌دخت. (۱۳۹۳). تهران: نشر هرمس

_____. (۱۳۸۲). *لذت متن*. ترجمهٔ یزدان‌جو، پیام. تهران: نشر مرکز.

بازرگانی دیلمقانی، نگین. (۱۳۸۸). تحلیلی بر نظریات ادبی رولان بارت. *دانشنامه*. دوره ۲ و ۴. صص ۱۷-۳۵.

باقری خلیلی، علی اکبر؛ ذبیح‌پور، سیده فاطمه. (۱۳۹۳). تحلیل ساختاری تقابل نشانه‌ای در غزلیات حافظ شیرازی با تکیه بر نظریهٔ رولان بارت. فصلنامه علمی پژوهشی *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۳۵، صص ۲۵-۵۳

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۷). بلاغت مخاطب و گفتگوی با متن. *نقد ادبی*. شماره ۱، صص ۱۲-۳۷

_____. (۱۳۶۸). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ سوم. تهران: نشر علمی و فرهنگی

_____. (۱۳۸۲). *گمشدهٔ لب دریا*. تهران: نشر سخن.

پورنامداریان، تقی، علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۸۴). متن باز – متن بسته. *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*. شماره ۱۴۸، صص ۱۰-۲۵

حافظ، شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۷۵). دیوان *حافظ به سعی سایه*. به تصحیح امیرهوشنگ ابتهاج. تهران: نشر کارنامه.

حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۸). معنا و آزادی در شعر حافظ. سالنامهٔ *حافظ پژوهی*. دفتر ۲. صص ۱۴۵-۱۶۴.

_____.. (۱۳۸۲). مرز میان زبان و ادبیات. *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. اسفند ۱۳۸۱/فروردین ۱۳۸۲. شماره ۶۵-۶۶. صص ۳۸-۴۹.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۹). *شرح شوق*. مباحث موضوعی چون مدخلی براشعار. جلد۱. چاپ دوم. تهران: نشر قطره.

_____. (۱۳۹۹). *شرح شوق*.. جلد۴. چاپ دوم. تهران: نشر قطره.

دبیرسیاقی، محمد. (۱۳۳۸). *دیوان منوچهری دامغانی*. چاپ دوم. تهران: نشر زوّار.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: موسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

راستگوفر، سیدمحمد. (۱۳۸۳). مهندسی سخن در سروده‌های حافظ. *پژوهش‌های ادبی*. شماره ۳، ۶۵ -۸۲

رضی، احمد. (۱۳۸۳). دیوان حافظ بازترین متن ادبی. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. شماره ۴. صص ۱۱۵-۱۳۰.

روحانی، رضا. (۱۳۷۵). یک دیدار و چند گفتار. فصلنامهٔ هنر. (۳۰)، صص۵۱۵-۵۲۲.

ریمون، سلومیت. (۱۹۹۴). متن و خوانش متن. ترجمهٔ ابوالفضل حری. *فارابی*. شماره ۱. دوره ۱۲. صص ۱۰۵-۱۱۴.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). *از کوچهٔ رندان*. چاپ نهم. تهران: نشر سخن.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۰). *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. گروه مترجمان. تهران: نشر سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

سودی بسنوی، محمد. (۱۳۶۶). *شرح سودی بر حافظ*. ترجمهٔ عصمت ستارزاده.تهران: نشر نگاه، نشر زرین.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۸). *این کیمیای هستی*. جمال‌شناسی و جهان شعری. جلد ۱ و۳. چاپ ششم. تهران: نشر سخن.

عزیزی هابیل؛ مجید، نوری؛ علی؛ حیدری، علی و زهره‌وند، سعید. (۱۳۹۸). بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن. *متن‌پژوهی ادبی*. سال ۲۳. شماره ۷۹. صص ۸-۳۰.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا. (۱۳۸۶). حافظ و منطق مکالمه: رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیرازی. *پژوهش‌های زبان‌های خارجی*. شماره ۳۹. صص ۹۵-۱۱۰

فاولر، راجر. (۱۳۹۵). *سبک و زبان در نقد ادبی*. تهران: نشر سخن.

الگونه جونقانی، مسعود. (۱۳۹۶). بنیان‌های نشانه شناختی هم‌سازه و ناسازه در اندیشهٔ رولان بارت. *نقد ادبی*. شماره ۳۸. سری ۱۰. صص ۷-۳۱.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۷). باختین، گفت‌وگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. شماره ۵۷. ۳۹۸ -۴۱۴.

نوالی، محمود. (۱۳۶۹). پدیدارشناسی چیست؟. *دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*. شماره ۱۳۵ و ۱۳۶. صص ۹۶-۱۲۴.

نیکویی، علیرضا. (۱۳۸۶). دور هرمنوتیکی و نقش آن در مطالعات ادبی، فهم و نقد متون. *ادب پژوهی*. شماره ۳. صص ۶-۳۹

References

Ebrahimi, M. (2017). "Yeast remedy; Barthes' analysis of the euphoria of Hafez's ghazals. *Researches on Persian prose and rhyme*.Volume number 2. Issue number 5. pp. 83 -104

Ahmadi, B. (2018). *Text structure and interpretation*. 21st edition. Tehran: NahreKarzan.

Algoneh Junqani, M. (2016). "*Compatible and incompatible semiotic foundations in the thought of Roland Barthes*". literary criticism Year 10. Sh 38. pp. 317

Allen, G. (2004). *Roland Barthes*. Translation: Yazdanjo, P. (2018). fourth edition. Tehran: NahreKarzan.

Barrett, R. (1994). "*From the work to the text*". Translation: Farhadpour, M.hg (1994). organ Number 4. pp. 5766

_____ (2013). *Grade zero writing*. Translation: Dakhian, ShirinDokht. (2013). Tehran: Hermes Publishing

_____ (2003). *The joy of the text*. Translation: Yazdanjo, P. Tehran: NahreKarzan.

Bagheri Khalili, A; Zabihpour, F. (2013). "Structural analysis of symbolic opposition in Hafez Shirazi's sonnets based on Roland Barthes theory". *Scientificresearch quarterly of Persian language and literature research.* Issue Number 35. pp. 25-53

Dilmqani Bazargani, N. (2008). "An analysis of the literary ideas of Roland Barthes". *Encyclopedia*. Volume Number 2 and 4. pp. 17 -35

Pournamdarian, T. (2008). "The audience's rhetoric and dialogue with the text". *literary criticism*. Year 1. Issue number1. pp. 12-37

_____ (1989). *Code and secret stories in Persian literature*. Third edition. Tehran: Scientific and Cultural Publication

_____ (2003). *Lost by the sea*. Tehran: Sokhon Publishing House.

Poornamdarian, T; AlaviMoghadam, M. (2004). "Open text closed text". *Magazine of Mashhad School of Literature and Human Sciences*. Hssue Number 148. pp. 25 -10

Hafez, Shamsuddin Mohammad (1996). *Diwan Hafez by Sae Sayeh*. Edited by Ebtahaj, A. Tehran: karnameh.

Haqshanas, A. (1999). "Meaning and freedom in Hafez's poetry". *Almanac of Hafez Pojohi*. Office 2. pp. 145-164

_____ (2003). "The border between language and literature". *The book of the month of literature and philosophy*. March 2002 April 2003. pp. 39-49

Hamidian, S. (2019). *Description of enthusiasm*. Thematic topics such as an introduction to poetry. Volume 1. second edition. Tehran: Ghatre.

Hamidian, Saeed (2019). *The description of enthusiasm*. Volume 4. second edition. Tehran: Ghatre.

Debirsiaghi, M. (1959). *Diwan Manouchehri Damghani*. second edition. Tehran: Zovar Publishing.

Dehkhoda, A. (1998). *dictionary*. Tehran: Publishing and Printing Institute of Tehran University.

Rastgofar, M. (2013). "Speech engineering in Hafez's poems". *Literary research*. Year 1. Issue number3. pp. 65-82

Razi, A. (2013). "Hafez's Diwan is the most open literary text". *Literary Research Quarterly*. Issue Number 4. pp. 115-130

Rouhani, R. (1375). "A visit and a few talks". *Art Quarterly*. Issue number30. pp. 515 -522

Shlomit, R. (1994). "*Text and text reading*". Translation: Hari, A. (2002). Farabi. Issue Number 45. pp. 105-114

Zarinkoub, A. (1995). *From Rendan Alley*. Ninth edition. Tehran: Sokhon Publishing House.

Sujodi, F. Compiler and translator (2001). *Constructivism, poststructuralism and literary studies*. Group of translators. Tehran: Publication of Islamic Propaganda Organization, art field.

Sudi Basnovi, M. (1987). *The description of interest on Hafez*. Translation: Sattarzadeh, E. Tehran: Negah Publishing House, Zarin Publishing House.

Shafiei Kodkani, M. (2018). *In kimiae hasti*. Aesthetics and poetic world. Volumes 1 and 3. Sixth edition. Tehran: Sokhan Publishing House.

Azizi, H; Nouri, A; Heydari, A. (2018). "Study of Hafez's strategies in making the text ambiguous". *Literary textual research*. Year 23. Issue number 79. pp. 8-30

Gholamohsinzadeh, G.qgbv (2008). "Hafez and the logic of conversation: a Bakhtinian approach to the poems of Hafez Shirazi". *Foreign language research*. Issue number 39. pp. 110-95

Fowler, R. (2015). *Style and language in literary criticism*. Tehran: Sokhan Publishing House.

Namurtalaq, B. (2008). "Bakhtin, dialogism and polyphonic study of Bakhtin's pretextuality". *Research journal of humanities*. Issue number 57. pp. 398-414

Nikoyi, A. (2008). "Hermeneutic round and its role in literary studies, understanding and criticism of texts". *literature stud*y. Issue number 3. pp. 39-66

Nawali, M. (1990). "What is phenomenology?". *Tabriz Faculty of Literature and Humanities*. Issue number. 135 and 136. pp. 125-96

استناد به این مقاله: کافی، زهره، روحانی، رضا. (۱۴۰۲). غزل حافظ، اثر یا متن؟، *عرفان‌پژوهی در ادبیات*، (۳) ۲، ۹۷-۱۲۸.

Mysticism in Persian Literature is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4. 0 International License.