مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۴ ـ تابستان ۱۴۰۰
صفحات ۷- ۳۶ (علمی ـ پژوهشی)

بررسی ساختارهای پارادوکسیکال در غزلیات حافظ

مائده شگفت*/ یدالله شکری**/ محمّد رضایی***/ رسول رسولی‌پور****

چکیده

پارادوکس (متناقض‌نما) در ادبیات، یکی از تمهیدات پرکاربرد برای خلق فضا و معانی و همچنین ایجاد صور خیال است. تاریخ شعر فارسی نشان می‌دهد نه‌تنها عناصر یا تمهیدات ادبی در طول تاریخ تکامل یافته‌اند، بلکه پیچیده‌تر نیز شده‌اند. در سبک عراقی، شاید هیچ شاعری به اندازهٔ حافظ در مجموعه غزلیات خود، ترکیبات پارادوکسیکال را پذیرا نبوده است. با این حال، دو گونه ترکیبی و معنایی پارادوکس در شعر حافظ نه‌تنها در مقام تمهید یا صنعتی ادبی، بلکه به شکل ساختاری، فضای برزخی میان دو استعداد انسانی- الهی سوژه‌های شعر حافظ را برمی‌سازند. معنای این سخن آن است که پارادوکس‌ها علاوه بر ایفای نقش خود در مقام شگردی زیباشناسانه، کاربردی مضاعف جهت تشکیل فضایی پارادوکسیکال در کلّیت اثر پیدا می‌کنند. مقالهٔ حاضر با روش توصیفی- تحلیلی می‌کوشد با بررسی ساختارهای پارادوکسیکال در غزلیات حافظ، تأمّلی بر این مسئله داشته باشد که چگونه امر پارادوکسیکال، جدا از ماهیت تمهیدگونهٔ خود می‌تواند به شکل ساختاری در خلق فضاهای نوین در شعر کارایی داشته باشد. نتایج بحث، نشان‌دهندهٔ این مهم است که در شعر حافظ، بسیاری از صنایع مشابه نیز همچون تضاد در خدمت چنین ساختاری قرار می‌گیرند. با توجه به اینکه بررسی ساختاری پارادوکس، امری مجزّا از پژوهش در باب یک‌یک پارادوکس‌هاست، می‌تواند رویکردی نو به رابطهٔ مقولات زبانی- بلاغی و مفهومی در شعر حافظ باشد.

کلیدواژه: *پارادوکس (متناقض‌نما)، تضاد، تقابل، حافظ، ساختارگرایی، ساختار پارادوکسیکال.*

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان (نویسندهٔ مسئول) y_shokri@semnan.ac.ir
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
**** استادیار دانشگاه خوارزمی
تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۱۱/۲۲ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۶/۳۰

۱. مقدّمه

صنایع شعری در تاریخ ادبیات ایران، از قرون اوّلیه تا امروز، همواره در معرض تغییر و تحوّل بوده است. این سیر تکاملی، از یک سو به خصیصهٔ انطباق هنر با روح زمانه و مقتضیات هر عصر بازمی‌گردد و از سوی دیگر، بیانگر تحوّلات در مسیر تکامل سبک‌شناختی آثار ادبی است. با این حال، برخی نقاط عطف یا قلّه‌هایی در این سلسله‌جبال وجود دارند که حدّ تعیین‌کنندهٔ هر دو جنبهٔ این امر هستند. به عبارت دیگر، اگر بخواهیم از فرضیهٔ مشهور تی اس الیوت[1] (۱۸۸۸-۱۹۶۵) وام بگیریم، می‌توانیم بگوییم برخی از شاعران به سطحی بسیار بالا از برقراری توازن و رابطهٔ میان سنّت ادبی و استعداد یا قریحهٔ فردی دست می‌یابند که نتیجتاً به نوعی خود را از تاریخ گاه‌شمارانهٔ شعر که مبتنی بر تکامل‌گرایی است، جدا می‌کنند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۲۷۳). به بیان ساده‌تر، هرچند شعر فارسی در سبک عراقی بعد از حافظ نیز در دهه‌های متمادی رشد یافت، توازن بسیار درخشان استفاده از سنّت‌های ادبی درخصوص استفاده از ذوق و قریحه یا استعداد فردی در حافظ، به چنان درجه‌ای رسید که او را به نقطهٔ عطفی، نه‌تنها در سبک عراقی، بلکه در کلّ تاریخ شعر فارسی تبدیل کرد.

پارادوکس یا چنان‌که در فارسی به متناقض‌نما ترجمه می‌شود، یکی از صنایع و تمهیداتی است که آن را می‌توان به‌عنوان موسیقی معنوی شعر دسته‌بندی کرد. همهٔ ارتباط‌های پنهان عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر، همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثرند و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته‌شدهٔ این‌گونه موسیقی نام ببریم، بخشی از صنایع معنوی بدیع، از جمله تضاد، طباق، ایهام و مراعات نظیر، از معروف‌ترین نمونه‌هاست. در مقالهٔ حاضر تلاش می‌شود تا با بررسی سویه‌های گوناگون پارادوکس در شعر حافظ، جنبه‌های ساختاری آن و

1. Thomas Stearns Eliot

تأثیر پارادوکس‌های منفرد در ساختار کلّی بیت و غزل با توجه به سویه‌های انسانی- الهی، مادّی- معنوی و تمامی دوگانه‌های موجود دیگر، مورد تحلیل قرار گیرد.

در عرصهٔ حافظ‌شناسی، گسترهٔ پژوهش‌های علمی تا بدانجاست که شاید نیازی به ذکر آن نباشد؛ امّا مسئلهٔ بررسی شگردها و صنایع ادبی، به‌ویژه پارادوکس در شعر حافظ، پیشینهٔ قابل‌توجهی دارد که برای بارور ساختن نظری مقالهٔ حاضر، مورد استفاده واقع شده است. فاضلی و پژهان (۱۳۹۳) در تحقیقی با عنوان «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ»، کوشیده‌اند مفهوم فراروی از تقابل‌های دوگانه را تبیین کنند؛ بدین معنا که گاه در درون شبکهٔ گسترده و نظام‌مند تقابلی، با مفاهیمی روبه‌رو می‌شویم که به‌دلیل فراروی از حوزه‌ها و زمینه‌های تقابل‌ساز و طرح چشم‌اندازها و افق‌های جدید کلامی و معرفت‌شناختی، رویکردی ساختارشکنانه نسبت به تقابل‌های دوگانه دارند. این مقاله به‌دلیل تأمّلاتش بر روی شکل‌های ساختاری تقابل‌های دوگانه، با جستار حاضر رابطه پیدا می‌کند. نویسندگان آن معتقدند در بررسی ساختاری دیوان حافظ، شبکهٔ سازمان‌یافته و منسجم تقابل‌های معنایی به‌خوبی مشهود است. همچنین بافکر عجب‌شیر و گلی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «شگردهای متناقض‌نمایی (پارادوکس) زیبایی‌شناختی»، تأمّلاتی دقیق‌تر در مفهوم پارادوکس داشته‌اند. نویسندگان از این نقطه بحث خود را شروع کرده‌اند که متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی ادبیات فارسی را از حیث ساختار می‌توان به دو دستهٔ تعبیری و ترکیبی تقسیم کرد. هریک از این متناقض‌نماها هفت نوع هستند: برمبنای استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، تصویر دووجهی، ایهام و غلوّ. این شیوه‌های بیانی و بدیعی، خودشان دارای زیبایی‌اند؛ امّا وقتی به‌صورت متناقض‌نما بیان می‌شوند، زیبایی و تأثیرگذاری‌شان چندبرابر می‌شود. در متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، شاعران می‌توانستند سخن خود را به شکل ساده و غیرمتناقض‌نما هم بیان کنند؛ مثلاً می‌توانستند به‌جای «آزاد بودن اسیر»، «آزاد بودن عاشق» و به‌جای «جمع پریشان»، «گروه پریشان» بیاورند؛ امّا عمداً به‌صورت متناقض‌نما آورده‌اند تا توجه خواننده

به‌سوی سخن متناقض‌نما جلب و شگفتی او برانگیخته گردد و سبب احساس لذّت در او شود. در مجموع، متناقض‌نماها با برانگیختن کنجکاوی خواننده، او را به تلاش برای کشف حقیقت وامی‌دارند و از همین رو، موجب ماندگاری مطلب در ذهن او می‌شوند (بافکر عجب‌شیر و گلی، ۱۳۹۵: ۱۰۱). نبی‌لو (۱۳۹۲) نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ»، نگاه پژوهشی خود را معطوف به بررسی ساختار تقابل‌های دوگانه در شعر حافظ ساخته است.

پرسش اصلی مقالهٔ حاضر این است که آیا پارادوکس‌ها در شعر حافظ، فراتر از ایجاد نوعی موسیقی معنوی یا تولید تمهید و صنعتی زیباشناسانه، می‌توانند در کلّ اثر شعری (که در اینجا غزل و با واحد بیت معرفی می‌شود) تأثیر بگذارند؟ آیا می‌توان در کنار بررسی پارادوکس در شعر حافظ، از «ساختارهای پارادوکسیکال» سخن به میان آورد؟

فرضیهٔ این پژوهش بر این پاسخ استوار است که شعر حافظ، قابلیت چنین انعطافی را دارد و پذیرای کارکردهای جزئی و کلّی پارادوکس‌ها و دیگر صنایع بدیعی و بیانی است. به عبارت دیگر، پارادوکس‌ها در شعر حافظ هم کنش جزئی دارند و نشانه‌ای از بالیدن جنبه‌های معنوی موسیقی شعرند و هم در مسیر خلق ساحتی کلّی‌تر و ساختاری قرار می‌گیرند. با توجه به اینکه تحقیقاتی دربارهٔ انواع و گونه‌های پارادوکس انجام شده، مقالهٔ حاضر قصد بازگویی تکراری انواع پارادوکس‌ها را ندارد؛ بلکه در ادامه، تلاش متن بر این مفهوم متمرکز خواهد شد که شکل کارکردی پارادوکس‌ها در حالت ساختاری آن‌ها مدّ نظر قرار گیرد. این امر چنان‌که از نام آن برمی‌آید، به‌معنای بررسی دلالت‌های مازاد و مضافی است که یک پارادوکس نوعی را از هیئت یک تمهید صرف ادبی خارج کرده، آن را در خدمت ساختار به کار می‌گیرد.

۲. چارچوب مفهومی

با توجه به مقدّمات ذکرشده، در این قسمت در سه بخش، ابتدا به تبیین مختصری از مفهوم ساختار می‌پردازیم، سپس مفهوم پارادوکس در بطن و متن ساختار اثر ادبی

سال دوازدهم ـ تابستان ۱۴۰۰ ـ شمارهٔ بیست و چهارم

(در اینجا شعر حافظ) بررسی شده، درنهایت، این مسائل در برخی از مصادیق اخذشده از غزلیات حافظ مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.[۱]

۲-۱. مفهوم ساختار

ساختارگرایی، یکی از مهم‌ترین نظریه‌های مطرح در ساحات گوناگون علوم انسانی در اواخر قرن نوزدهم و سراسر قرن بیستم است که بسیاری از متفکّران و حتّی هنرمندان را تحت تأثیر قرار داده است. به بیان ساده، بررسی ساختاری، به‌معنای فراتر رفتن از نقش اجزای اثر و بررسی آن‌ها به‌عنوان یک کلّ اندام‌وار و در رابطه با همدیگر است. «نقد ساختاری، نهضتی اروپایی است؛ زیرا نخستین بار در سال ۱۹۶۰ در فرانسه رواج یافت؛ امّا در آمریکا نیز تا حدودی رایج شد و به‌منزلهٔ انقلابی بر ضدّ تاریخ ادبیات سنّتی و نقد شرح حالی[۲] تلقّی شد» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۸۷). «ساختارگرایی یا نقد ساختاری، مکتبی است در نقد ادبی که بررسی ساختار آثار ادبی را مورد نظر دارد» (همان: ۱۸۶). «همهٔ اجزا و عناصری که در ارتباط متقابل با هم و با کلّیت ساختی بزرگ‌تر قرار دارند و بدون هیچ‌یک از این اجزا معنایی ندارند، ساختار نامیده می‌شوند. این اجزا و عناصر در پیوندی تنگاتنگ و متقابل با یکدیگر قرار دارند و مجموعهٔ این اجزا و عناصر است که کلّیتی مرتبط و منجسم می‌سازد. این اجزا و عناصر پدیدآورندهٔ ساختِ کلّی، براساس قواعد و اصول خاصّی به یکدیگر پیوسته هستند. با این تعریف، به نظر می‌رسد «کلّیت»، بارزترین ویژگی ساختار است. براساس این تعریف از ساختار، رویکردی در نقد ادبی پدید آمد که ساختارگرایی نام دارد» (علوی مقدّم، ۱۳۷۷: ۱۸۶).

در نقد ساختاری، سه مرحلهٔ مهم وجود دارد: «منتقد ساختارگرا نخست ساختار هر اثر ادبی را به اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن تجزیه می‌کند، سپس به بررسی ارتباط این اجزا با هم می‌پردازد و بالاخره در مرحلهٔ سوم به این مسئله توجه می‌کند که دلالت کلّیت

---

۱. شایان ذکر است که در استناد به ابیات حافظ، از نسخهٔ دیوان به تصحیح هوشنگ ابتهاج استفاده شده است.

2. bioaraphical criticism

اثر بر چیست؛ زیرا در هر نظام، کلّیهٔ اجزا به هم مربوط هستند و هر جزء به جزء دیگر و به کلّ نظام وابسته است. بنابراین، کارکرد هریک از اجزا بر اجزای دیگر و بر کلّ نظامی که اجزا وابسته به آن هستند، تأثیر می‌گذارد» (همان: ۱۸۷). «به‌طور خلاصه می‌توان ویژگی های نقد مبتنی بر رویکرد ساخت‌گرایانه را به شرح زیر برشمرد:

۱. از منظر ساخت‌گرایان، هر اثر ادبی تنها یک متن است؛ یعنی حالتی از نوشتن که توسّط بازی عناصر شاکله و برطبق رمزها[1] و سنّت‌های خاصّ ادبی تشکیل شده است.

۲. مؤلّف یا فاعل، حقّ بیان هیچ فکر یا غرض شخصی را به‌عنوان منشأ و تولیدکنندهٔ اثر ندارد. برعکس، این «خود» آگاه به‌عنوان ترکیبی قلمداد می‌شود که در آن تمام سنّت‌ها، رمزها و قوانین ترکیب و زبانِ ازپیش‌آماده‌شده و غیرشخصی[2] امکان بروز در ساحتِ متن خاصّی را پیدا می‌کنند. اینجاست که رولان بارت[3] ادعا می‌کند نویسنده، مُرده است (کادن، ۱۳۸۰: ۲۴۷).

۳. ساخت‌گرایی، جای نویسنده را با خواننده به‌عنوان نمایندهٔ محوری در نقد عوض می‌کند؛ امّا این خوانندهٔ قدیمی هم به‌عنوان فردی آگاه، هدفمند و بااحساس در فعالیت غیرشخصی «خواندن» یا «قرائت» حل می‌شود و آنچه می‌خواند، متنی نیست که مشحون به معنی باشد؛ بلکه نوشتار است» (داد، ۱۳۷۱: ۴۸۳).

هدف تحلیل ساختارگرایانه عبارت است از برملاکردن ساختارهای عمقی متون. ساختارگرایی، پایه‌های خود را بر نشانه‌شناسی، یعنی نگرش مبتنی بر نشانه‌ها بنا نهاده است. به باور نشانه‌شناسان، همهٔ نظام‌ها از نشانه‌هایی ساخته شده‌اند که افراد به طریقی توافق‌شده یا قراردادی به آن‌ها واکنش نشان می‌دهند. نشانه‌شناسی، نحوهٔ عمل نشانه‌ها در درون نظام‌ها و رمزگان حاکم بر معنای آن‌ها را مطالعه می‌کند. نظام نشانه‌ها از نظر میزان پیچیدگی، کاملاً متفاوت‌اند. چراغ‌های راهنمایی و رانندگی در مقایسه با متن‌ها

1. Code
2. objective
3. Roland Barthes

و روایت‌ها گرامر بسیار محدودتری دارند؛ امّا الگوی واکنش به نشانه‌ها همواره پایه‌های کاربردهای آن‌ها را شکل خواهد داد (سیم، ۱۳۸۰: ۶۵).

ساختارگرایی، کمتر به موضوع متن و بیشتر به چگونگی تأثیر گذاشتن متن می‌پردازد و برای اینکه به مکانیسم‌های متن، بهتر و واضح‌تر پی ببرد، عمداً از اهمیت محتوای متن می‌کاهد؛ مثلاً ارزشی برای نکتهٔ اخلاقی داستان یا پیام یک داستان عامیانه قائل نیست. ژاک دریدا[1] (۱۹۳۰-۲۰۰۴)، فیلسوف فرانسوی، در این‌باره چنین می‌گوید: «برجسته‌کاری و طرح ساختارها زمانی بهتر دیده می‌شود که محتوا، یعنی انرژی حیات‌بخش معنا، بی‌اثر و خنثی شود.» به عبارت دیگر، ساختارگرایی بیشتر به این نکته می‌پردازد که متن چگونه معنا می‌دهد؛ نه اینکه متن چه معنایی دارد» (وارد، ۱۳۸۴: ۱۲۲). ساختارگرایی در کلّی‌ترین مفهوم خود دربارهٔ معنا و بازنمایی و تألیف، سؤالاتی مطرح می‌کند و روابط بین زبان و معرفت را مورد بررسی قرار می‌دهد (علوی مقدّم، ۱۳۷۷: ۱۵۶).

۲-۲. ماهیت امر پارادوکسیکال

بررسی پارادوکس، گونه‌های آن و همچنین ساختارهای پارادوکسیکال، از معبر بررسی چنین مفهومی، یعنی ساختارگرایی می‌گذرد؛ بنابراین، مهم‌ترین نکته یا مؤلّفه‌ای که باید در بستر بررسی ساختاری یا تقابل‌های دوگانه، متناسب با موضوع و اهداف تحقیق حاضر بدان پرداخت، مسئلهٔ ماهیت پارادوکس است. پارادوکس‌ها همواره در دل آثار هنری، حضوری ثمربخش، نوآورانه و درخشان داشته‌اند. اصل و ریشهٔ واژهٔ پارادوکس[2] که در فارسی اصطلاحِ «متناقض‌نما» را برایش ساخته‌اند، برگرفته از paradoxum در لاتین است که منشأ آن، واژهٔ یونانی paradoxon است. این واژه مرکّب از para به‌معنای «مقابل» یا «متناقض با» و doxa به‌معنای «عقیده و نظر» است (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۳۵). بر پارادوکس یا متناقض‌نمایی در حوزه‌های گوناگون، مفاهیمی بار شده که تا حدّی با هم تفاوت دارند. در علم منطق،

1. Jacques Derrida
2. paradox

پارادوکس را قضیه‌ای می‌دانند که از یک مقدّمهٔ قابل‌قبول تشکیل شود و به نتیجه‌ای نادرست و مطلقاً غیرقابل‌قبول یا متناقض با خود منجر گردد. در علم بلاغت، پارادوکس، سخنی است که متناقض با خود و نامعقول به نظر می‌رسد؛ امّا می‌توان آن را از طریق تفسیر و تأویل، به سخن معنادار و یکپارچه تبدیل کرد. در فرهنگ‌ها و زبان‌های دیگر نیز این‌گونه متناقض‌نمایی‌ها که باعث درک بهتر و رساندن پیام تأثیرگذارتر هستند، دیده می‌شود. این ضرب‌المثل انگلیسی که در فارسی هم مشهور شده، نمونهٔ خوبی از متناقض‌نمایی است: «ما آن‌قدر ثروتمند نیستیم که جنس ارزان بخریم» (روح‌الامینی، ۱۳۶۸: ۱۹۴). برای ذکر نمونه‌ای از متناقض‌نمایی در ادبیات فارسی که در زبان عامهٔ مردم نیز رواج یافته است، شاید این مصراع مشهور نظامی مناسب باشد: «در نومیدی بسی امید است».

در مقابل، برخی دیگر معتقدند، پارادوکس کاربردهای متعدّدی دارد، از جمله:

۱. پارادوکس منطقی یا پارادوکس نظریهٔ مجموعه‌ها که ناظر به مفاهیم منطقی یا ریاضی محض است، مانند پارادوکس برتراند راسل؛

۲. پارادوکس زبان‌شناختی که ناظر به مفاهیمی چون معنا و اشاره[1] است، مانند پارادوکس دروغ‌گو؛

۳. پارادوکس عملی که در آن، تناقضی در خود گفتار وجود ندارد، بلکه تناقض در عمل گفته‌شده وجود دارد؛ مثل اینکه شخصی بگوید: «دارد باران می‌بارد؛ امّا من آن را باور نمی‌کنم.» قسمت اوّل و دوم این بیان، متناقض نیستند؛ زیرا ممکن است هر دو بخش صادق باشند؛ ولی گوینده با بیان بخش دوم، مقصود متعارف از بیان بخش اوّل را خنثی می‌کند.

دربارهٔ پارادوکس زبان‌شناختی باید گفت که اساساً بسیاری از کارکردهای اصلی پارادوکس در شعر، به‌ویژه در شعر حافظ، از چنین سنخ و جنسی هستند. این مسئله، ما

1. designation

را به درک پارادوکس محتوایی رهنمون می‌شود. «متناقض‌نمای محتوایی، کلامی است که در آن، خود مفاهیم دارای تناقض بوده، با هر زبانی بیان شود، باز هم تعجّب‌انگیز و متناقض به نظر می‌رسد؛ مثلاً اگر به‌جای «آزادی را گرفتاری دانستن»، «گرفتار رهایی» و به‌جای «بی‌گناهی را گناه شمردن»، «جرم بی‌گناهی» آورده شود، باز هم متناقض‌نما می‌شوند. این‌گونه متناقض‌نماها به‌خاطر زیبایی‌آفرینی گفته نشده، بلکه هدف سخنور در آن، بیان و ارائهٔ واقعیت‌هاست. این واقعیت‌ها در نگاه نخست، شگفت‌انگیز و غیرمنطقی به نظر می‌رسد؛ امّا در حوزهٔ سنّت‌های ادبی، چنین سخنانی دارای توجیهات دل‌انگیزی هستند (بافکر عجب‌شیر وگلی ، ۱۳۹۷: ۱۲۹).

و. کواین[1] معتقد است که پارادوکس در دو معنا به کار می‌رود: نخست معنای عام و رایج[2] پارادوکس، عبارت است از اینکه با استدلالی موجّه از مقدّمات موجّه، به نتیجه‌ای ناموجّه برسیم؛ امّا دوم، معنای خاص[3] آن است؛ به این اعتبار که برخی فلاسفه، پارادوکس را در مواردی به کار می‌برند که ما را وادار به اِعمال اصلاح در اصول اصیل می‌کنند. به اعتقاد کواین، واژهٔ پارادوکس در «پارادوکس دروغ‌گو» در معنای دوم به کار رفته است. به عبارت دیگر، پارادوکس دروغ‌گو یک ناهنجاری در فکر عرفی است (Quine, 1981: 178). همان گونه که برخی از استادان این حوزه بیان کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۶۱؛ شمیسا، ۱۳۸۳: ۴۷؛ رستگار فسایی، ۱۳۹۰: ۳۲۸)، باید در نظر داشت که همواره بیان متناقض همراه با وجود لغات متضاد، رقم نمی‌خورد. به عبارت دیگر، اگر در بیت یا متنی، دو یا چند لغت متضاد یافتیم، دلیلی بر وجود حتمی آرایهٔ پارادوکس (متناقض‌نما) نیست؛ امّا گاه آرایهٔ متناقض‌نما، لغات متضاد را نیز همراه خود می‌آورد.

پارادوکس متعلّق به حوزهٔ کلّی زیبایی‌شناسی است و پارادوکس زبانی به این اعتبار، یکی از انواع آن است. وحیدیان کامیار معتقد است: «متناقض‌نمای

1. V. Quine
2. inclusive sense
3. narrower sense

زیبایی‌شناختی صرفاً یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی و زیبایی‌آفرینی زبانی است و به مضمون و مفاهیم متناقض ربطی ندارد؛ یعنی در معنی، تناقض وجود ندارد؛ امّا در آن الفاظی هست که در یک معنی با هم تناقض دارند و در معنی دیگر متناقض نیستند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴). همچنین باید توجه داشت که ظرفیت‌های غنی و برجستهٔ پارادوکس، در خلق تصاویر بدیعی است که می‌تواند حقایقی را با مخاطبان بازگوید که چه‌بسا زبان در کاربرد نرمال و عمومی آن، قادر به خلق یا بازنمایی آن نباشد. به این اعتبار است که «متناقض‌نما یکی از ترفندهای برجسته و شگفت‌انگیز ادبی است. متناقض‌نما کلامی است که متناقض به نظر می‌رسد و این تناقض، ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد» (همان: ۲۷۱). در این‌باره بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان مشهور قرن بیستم اغراق‌هایی نیز روا داشته‌اند که گویی از علاقهٔ آن‌ها به ظرفیت‌های زایدالوصف امور زبانی پارادوکسیکال حکایت دارد. کلینت بروکس[1] (۱۹۰۶-۱۹۹۴) معتقد است که «معدودی از ما آمادگی قبول این نظر را دارند که زبان شعر، زبان تناقض است. تناقض، زبان سفسطه است، سخت و درخشان و بذله‌گوست، زبان روح نمی‌تواند بود. تمایلات، ما را ناگزیر می‌کند که تناقض را بیشتر دارای جنبهٔ فکری، نه عاطفی، هوشمندانه، نه عمیق، عقلایی، نه ذاتاً غیرعقلایی محسوب داریم» (دیچز، ۱۳۷۰: ۲۵۱).

با این توضیح می‌توان دریافت که جایگاه امر پارادوکسیکال در رویکردهای ساختارگرایانه به اثر ادبی چگونه است. بررسی ساختاری نشان می‌دهد که اثر ادبی از چه توازنی در رابطه‌های ارگانیک میان اجزای خود بهره می‌برد. بنابراین اگر این بیت حافظ را در نظر بگیریم:

1. Cleanth Brooks

بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت
وندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشـــت
(حافظ، ۱۳۸۵: ۷۶)

بدون نگاه ساختاری به اثر درمی‌یابیم که یک پارادوکس ترکیبی دربارهٔ «خوش نغمهٔ زار داشتن» به کار گرفته شده است؛ امّا زمانی که شکل ساختاری این بیت مورد بررسی قرار می‌گیرد، دو نکته پیش می‌آید: اوّلاً ابیات بعدی شعر نیز در تکامل معنا و مفهوم غایی شعر دارای اهمیت هستند و ثانیاً خود این پارادوکس، جز خلق یک تصویر (که در عین نوآورانه بودن، آشنایی‌زدایانه نیز هست) قصد دارد فضای کلّی اثر را تشریح کند. در حقیقت، به‌کارگیری و استخدام این پارادوکس، حالتی از شیفتگی-آشفتگی یا نوعی فضای شیزوفرنی را برمی‌سازد که بلبل از آن به‌عنوان یک سوژهٔ ادبی نمایندگی کرده یا دلالت آن را با خود حمل می‌کند (رسول‌زاده، ۱۳۹۵: ۳۸).

۲-۳. جایگاه ساختار پارادوکسیکال در غزلیات حافظ

بیشتر غزلیات حافظ از ظرفیت‌های زیباشناسی پارادوکس و ساختارهای پارادوکسیکال بهره برده‌اند. این مسئله، صورتی تقابلی و ساختاری دارد. به عبارت دیگر، پارادوکس از یک متناقض‌نمای واژگانی یا اصطلاحی فراتر رفته، شکلی ساختاری پیدا می‌کند. برای مثال، همواره دو قطب خلوص و ریا در شعر حافظ (البته در بسیاری موارد بدون درگیر شدن با مسئلهٔ پارادوکس) در تقابل با نوعی ساختار به وجود می‌آورند که برخی از مؤلّفه‌ها، اشخاص و حتّی اشیا از یکی از این دو قطب نمایندگی می‌کنند. امّا پارادوکس‌ها بیشتر در صورت ابیات به وقوع می‌پیوندند و درنتیجه، زمانی که در خدمت آن ساختارهای تقابلی مذکور قرار می‌گیرند، خود نیز وضعی ساختاری پیدا می‌کنند. به بیان دیگر، پارادوکس‌های متعدّد در شعر حافظ، بدل به آینه‌ای برای انعکاس یک ساختار تقابلی بزرگ‌تر و جامع‌تر می‌شوند. برای ذکر مثالی دیگر از حافظ در این زمینه، می‌توانیم به این نمونهٔ درخشان از کاربرد پارادوکس اشاره کنیم:

بر خود چو شمع خنده‌زنان گریه می‌کنم تا با تو سنگدل چه کند سوز و ساز من
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۸۸)

خنده: استعاره از حرکت شعلهٔ شمع است. گریه: استعاره از قطراتی است که هنگام ذوب شدن شمع بر زمین می‌ریزد. با حذف مستعارٌمنه‌ها (خنده و گریه)، تناقض رفع می‌شود. بر خود مثل شمع خنده‌زنان گریه می‌کنم و با دل خونین لبی خندان دارم، به این امید که سوختن و ساختن من در دل سنگ تو اثر گذاشته، تو را نسبت به من مهربان‌تر سازد.

بنابراین، متناقض‌نما سخنی است که تناقض آن چندان شگفت‌انگیز است که ما را به جست‌وجوی معنی و مفهوم واقعی برمی‌انگیزد. این تعریف در حقیقت برمبنای نظر آرتور لیچ[1] است. او متناقض‌نما را هنجارگریزی معنایی می‌داند و می‌گوید: هنجارگریزی معنایی از نظر لفظی بی‌معنایی است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۰). با این حال، این بی‌معنایی لفظی یا ظاهری، خواننده را وادار می‌سازد که از ورای تعریف لغوی، تعبیری عقلانی بجوید. این انتقال معنی، به‌قدری در شعر اعتبار دارد که شاعران و منتقدان تقریباً بر این نظر هستند که تنها چیزی است که در شعر واقعاً اهمیت دارد (داد، ۱۳۷۱: ۳۲۹). زمانی که از ساختارهای پارادوکسیکال سخن می‌گوییم، به رابطهٔ ارگانیک و اندام‌واری اشاره داریم که تناقضات را به شکل کلّی در شعر حافظ دربر می‌گیرد. هرچند صفت پارادوکسیکال، مبیّن این نکته است که مؤلّفهٔ اصلی این مفهوم را پارادوکس تشکیل می‌دهد؛ امّا خود ترکیب به این اشاره دارد که چگونه تناقضات و متناقض‌نماها و حتّی تضادها به شکل ساختاری، کلّیت اثر را قوام بخشیده، ماهیت جدید یا دست‌کم نوعی مازاد معنایی و مفهومی برای آن ایجاد می‌کنند.

در شعر حافظ، پارادوکس‌ها نقش بسیار مهمّی ایفا می‌کنند. این نکته زمانی به بهترین نحو آشکار می‌شود که دریابیم با توجه به قراین فراوان، حافظ در امر

1. Arthur Leach

آشنایی‌زدایی، بسیار آگاهانه عمل کرده است. واژهٔ «رند» و روند آشنایی‌زدایی از آن، بهترین نمونه است. آشنایی‌زدایی[1] چنان‌که فرمالیست‌های روسی معتقد بودند، ضامن نوآوریِ دائمی ادبیات است؛ زیرا «تمامی هدف هنر عبارت است از انتقال احساس چیزها به‌صورتی که دریافت می‌شوند، نه به‌صورتی که شناخته شده‌اند. تکنیک هنر، یعنی آشنایی‌زدایی از چیزها، مشکل کردن فرم‌ها، افزودن بر دشواری و طول مدّت ادراک، چون فرایند ادراک خودبه‌خود یک غایت زیبایی‌شناختی است و باید طولانی شود. هنر، راهی است برای تجربه کردن هنربودگی یک شیء. خود شیء مهم نیست» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۶۶).

به همین دلیل، پارادوکس‌ها در شعر، جایگاه ویژهٔ خود را دارند. امّا زمانی که از ساختارهای پارادوکسی سخن می‌گوییم، هدف مفهومی کلّی‌تر و ساختاری‌تر ورای پارادوکس در کارکرد عادی‌اش است. حافظ، انسان را در شکل برزخی‌اش می‌بیند. در نظر او آدمی همواره در میان دوقطبی‌ها، دوگانگی‌ها و تقابل‌ها حضور دارد؛ امّا این حضور، سرگردانی نیست؛ بلکه نمایش‌دهندهٔ ویژگی ذاتی آدمی است. به این دلیل است که «شعر حافظ، شعر اندیشه و مبارزه است، یک دهن‌کجی و نعل وارونه زدن به تمام تناقضات رفتاری و اعتقادی شخصیت‌های سیاسی اجتماعی در طول تاریخ. از این رو شعر حافظ را نمی‌توان تفسیر کرد، مگر اینکه نظرگاه او را نسبت به انسان و جایگاه او در نظام هستی بدین گونه در میان تقابل‌ها دریابیم» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۲).

۲-٤. بررسی نمونه‌های پارادوکس و ساختارهای پارادوکسیکال در شعر حافظ

جهان در شعر حافظ، سرشار از امور متناقضی است که نگاه سطحی فقط بُعد ظاهر را می‌بیند و به بُعد واقعی پنهان در پشت این ظاهر نمی‌رسد و تنها نگاه تیزبین و هوشیار می‌تواند پردهٔ ظاهر را کنار بزند و حقیقت پنهان را دریابد. این همان مطلبی است که حافظ همواره اصرار به انتقال آن به مخاطب خود دارد. برای روشن شدن مسئله، در

1. Defamiliarization

اینجا می‌توان به یکی از مهم‌ترین امور متناقضی که در شعر حافظ انعکاس یافته، اشاره کرد که خصلتی ساختاری دارد: مفهوم «زاهد خودپرست و ریاکار»، مفهومی است که اساساً ماهیت پارادوکسیکال دارد؛ امّا در شعر حافظ، یکی از چهره‌های محوری و مرکزی (هرچند چهره‌ای منفی) به شمار می‌رود (فتوحی، ۱۳۷۵: ۲۳). زاهد کسی است که جز به خدا و نیایش او نپردازد؛ امّا وجود زاهدانی که به‌ظاهر، اهل تقوا و صلاح نشان می‌دهند و در باطن، جاه‌پرست و بندهٔ غرورند، ترکیب‌های متناقض‌نمای زاهد ظاهرپرست و زاهد خودبین را به وجود می‌آورد که واقعیت‌هایی هستند به‌ظاهر متناقض. از این رو زمانی که حافظ اشاره می‌کند:

زاهد ظاهرپرست از حال ما آگاه نیست در حق ما هر چه گوید جای هیچ اکراه نیست
(حافظ، ۱۳۸۵: ۸۱)

رویکردی عمیق به پارادوکس را شاهدیم. زاهد که باید آن کسی باشد که حق را می‌گوید و بر احوال باطن آگاه باشد و جز خدای را نپرستد، به نازل‌ترین سطح معنوی فروکاسته می‌شود. با این حال، حافظ نمی‌گوید که او زاهد نیست یا اینکه زاهدنماست؛ بلکه با حفظ نام او چنین فضای سیّال و خلاقی از پارادوکس را خلق می‌کند که به کلّیت بیت قوام ساختاری ببخشد. ساختار پارادوکسیکال، تنها با ایجاد متناقض‌نماهای ترکیبی یا تعبیری ایجاد نمی‌شود. در بیت بعدی از همین غزل می‌خوانیم:

در طریقت هرچه پیش سالک آید خیر اوست
در صراط مستقیم ای دل کسی گمراه نیست
(همان)

در اینجا نیز مشاهده می‌شود که پارادوکس ترکیبی استفاده نشده است؛ امّا یک تقابل دوگانه به چشم می‌خورد. این تقابل که میان ترکیب «صراط مستقیم» و واژهٔ «گمراه» دیده می‌شود، در پرتو پارادوکس بیت قبل، بدل به ساختاری پارادوکسیکال می‌گردد. در رویکرد حافظ به «صوفی» نیز می‌بینیم که چگونه پارادوکس‌ها فضای

سال دوازدهم ـ تابستان ۱۴۰۰ ـ شمارهٔ بیست و چهارم

آشنایی‌زدایانه‌ای ایجاد می‌کنند که کلّ شعر یا غزل را به عرصه‌ای از امر پارادوکسیکال تبدیل می‌کند:

صوفی نهاد دام و سر حقّه باز کرد　　بنیاد مکر با فلک حقّه‌باز کرد

(همان: ۹۴)

صوفی کسی است که پشت پا به همهٔ علایق زده، جز خدا نبیند؛ امّا وجود صوفیانی که دام زرق نهاده‌اند و مقام‌پرست هستند، ترکیباتی نظیر صوفی دام‌گستر، صوفی مکّار، صوفی درنده و... را به وجود آورده که به ظاهر متناقض‌اند و در باطن، به‌خوبی واقعیت را نشان می‌دهند. پارادوکس‌های حافظ به‌منظور ایجاد یا تولید ساختارهایی معرّفی‌کننده یا بازنمایی‌کنندهٔ ایجابی و در مسیر امر خیر نیز به کار گرفته می‌شوند. در مقابل این دو گروه ریاکار، رندانی در شعر حافظ حضور دارند که خود حافظ از آن‌ها نمایندگی می‌کند. این سوژه‌ها نام و ننگ را در عرصهٔ شعر حافظ به هم ممزوج می‌کنند و از حدّ ایجاد یک تصویر پارادوکسیکال فراتر می‌روند:

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است　　وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است

(همان: ۵۰)

در شعر حافظ، به تبع کارکردهای دیگر پارادوکس، آن‌ها را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد: دستهٔ اول، متناقض‌نمای معنایی یا تعبیری که نشان‌دهندهٔ مفاهیم متناقض است؛ همچون این بیت مشهور که غالباً به‌عنوان شاهدمثالی برای شناساندن مفهوم پارادوکس به کار می‌رود:

دولت فقـــــر خدایـــا به من ارزانـی دار

کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است

(همان: ۵۷)

دستهٔ دوم، متناقض‌نمای لفظی یا ترکیبی که صرفاً زیبایی‌آفرینی است و ربطی به مضمون ندارد. متناقض‌نماهای لفظی، دو گونه هستند:

۱. متناقض‌نماهایی که براساس مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه و ایهام به وجود می‌آیند:
الف) برمبنای مجاز: آن است که در ترکیب به‌جای یک واژه، مترادف آن را بیاورند؛ مترادفی که با واژه‌های دیگر کلام در یک معنی در تناقض باشد و در معنی اصلی بدون تناقض، یعنی پارادوکس به‌صورت ترکیب وصفی، ترکیب اضافی، اسم مرکّب و صفت مرکّب است؛ مثل ترکیب‌های «خراب‌آباد»، «سلطنت فقر» و «مجمع پریشانی» در ادبیات زیر:

بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم　　مگر رسیم به گنجی در این خراب‌آباد
(همان: ۱۳۸)

اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل　　کمترین ملک تو از ماه بود تا ماهی
(همان: ۶۶۶)

جمع کن به احسانی حافظ پریشان را　　ای شکنج گیسویت مجمع پریشانی
(همان: ۶۴۵)

ب) بر مبنای تشبیه: مشبهٌ‌به چنان انتخاب می‌شود که با واژه‌ای در شعر تناقض ایجاد کند و با حذف مشبهٌ‌به، تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) از بین می‌رود.

زکــوی یـار می‌آید نسیـم باد نوروزی　　از این باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی
(همان: ۲۱۷)

ج) برمبنای استعاره:

اسیر عشق تو از هر دو عالم آزاد است　　گدای کوی تو از هشت خلد مستغنی است
(همان: ۲۰۹)

که «اسیر» و «گدا» استعاره از عاشق است و اگر به‌جای «اسیر عشق» و «گدای کوی»، کلمهٔ عاشق را بگذاریم، دیگر متناقض‌نمایی وجود نخواهد داشت.

۲. متناقض‌نما بر مبنای معنای کلام: در این نوع، مسئلهٔ مجاز و تشبیه در کار نیست. به عبارت دیگر، متناقض‌نمایی، ناشی از معنای کلام است، بدون آنکه جنبهٔ محتوایی

داشته باشد؛ یعنی سخن ما از نظر معنایی دارای پارادوکس است و این نوع پارادوکس به‌صورت ترکیبی نیست (جاوید، ۱۳۷۷: ۹۴).

حافظ از جور تو حاشا که بگرداند روی　　من از آن روز که در بند توام آزادم

(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۲۷)

در یکی از عجیب‌ترین پارادوکس‌هایی که حافظ به کار می‌بندد، این مسئله شکل ساختاری خاص خود را می‌یابد:

پرسیدم از طبیبی احوال دوست، گفتا　　فی بعدها عذاب فی قربها السلامه

(همان: ۳۳۳)

در نظر اوّل می‌توان برخی تقابل‌ها را به شکل ظاهری یا در سطوح زیرین مشاهده کرد: نخست، رابطهٔ طبیب و بیماری یا قرب و بُعد، امّا آنچه به شکل نوآورانه‌ای در اینجا خلق شده، آشنایی‌زدایی پارادوکسیکال از مفهوم است. راوی از طبیب، احوال معشوق را جویا می‌شود؛ یعنی این معشوق است که در بستر بیماری است و اکنون باید از طبیب پرسید که حال او خوب است یا نه. امّا پاسخ طبیب به شکل اسرارآمیزی نشان می‌دهد که آن کسی که بیمار است، خودِ راوی است. این راوی یا فرد پرسشگر است که اگر از دوست دور باشد، گرفتار بیماری یا به قول حافظ مستوجب عذاب است و اگر به دوست نزدیک باشد، بهبود و سلامت خود را بازمی‌یابد. این یکی از همان ساختارهای پارادوکسیکال شعر حافظ است. بنابراین، هدف، فروکاستن ارزش و اهمیت پارادوکس یا نادیده گرفتن ظرفیت‌های منحصربه‌فرد آن نیست؛ بلکه اساساً درک این نکته است که وقتی پارادوکس را در هیئت ساختار بیت یا غزل می‌خوانیم، معنایی اضافی بر شعر بار می‌کندکه می‌توان آن را با اصطلاح ساختار پارادوکسیکال نشان داد.

آنچه در این ساختار اتفاق می‌افتد، یک امر است و آنچه از آثار تکثیر یا تکرار آن روی می‌دهد، امری دیگر. به عبارت دیگر، زمانی که پارادوکس‌ها به کرّات در غزلیات حافظ در خدمت ساختارهای تقابلی و پارادوکسیکال قرار می‌گیرند، آنچه

روی می‌دهد، گونه‌ای از واژگونی ارزش‌هاست. درنتیجه، خودِ این واژگونی، در شعر حافظ از حدود تقابل دوگانه فراتر رفته، بدل به عاملی برای تقویت ساختار پارادوکسیکال شعر او می‌شود. برای نمونه می‌توان به بیت زیر توجه کرد که چگونه با واژگونی ارزش‌ها به‌مثابهٔ نوعی پارادوکس ساختاری و در عین حال مفهومی مواجهیم:

در مذهب ما باده حلال است ولیکن بی روی تو ای سرو گل‌اندام حرام است

(همان: ۴۵)

حضور و غیاب معشوق است که تقابل حلال وحرام را ایجاد کرده، یعنی منشأ حلال و حرام بودن چیزی را خارج از عرف آن به کار برده است. به بیان دیگر، اگر عواملی که تقابل یا پارادوکس را ایجاد نمی‌کنند، حضور نداشته باشند، چنین فضایی نیز به‌خوبی آنچه هست، ساخته نمی‌شود. در بیت زیر می‌خوانیم:

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود

ببین که جام زجاجی چه طرفه‌اش بشکست

(همان: ۲۵)

حافظ با اشاره به داستان شیشه و سنگ، این بار جام شیشه‌ای شراب را شکنندهٔ سنگ می‌داند، گویا خود سنگ در اینجا مفهومی تشبیهی است. در آرای متفکّری مانند گاستون باشلار[1]، ساختار پارادوکسیکال، حضور عناصر متضاد طبیعی در هر شعر است. این امر در بسیاری از ابیات حافظ دیده می‌شود. «باشلار عقیده دارد که در شعر در برابر هر عنصر طبیعی، عنصر مخالفش نیز به کار رفته است. با این حال، او تخیّل مبتنی بر عناصر چهارگانه را با هم متفاوت می‌داند؛ خصوصاً آب و آتش که در عالم خیال با هم در ستیزند (ایران‌زاده و عرش اکمل، ۱۳۹۷: ۳۶۴)؛ چنان‌که حافظ می‌گوید:

1. Gaston Bachelard

خرقهٔ زهد مرا آب خرابات ببرد　　خانهٔ عقل مرا آتش میخانه بسوخت
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۹)

بیت بالا علاوه بر تقابل میان آب و آتش، راه به‌سمت تقابل ساختاری و بنیادین‌تری باز می‌کند. به عبارت دیگر، زهد و عقل که عناصری هستند که بیش از تقابل، درگیر نوعی تلازم منطقی به حساب می‌آیند، در مقابل دوگانهٔ ملازم دیگری، یعنی خرابات/میخانه قرار می‌گیرند؛ امّا فرایندی که آن‌ها را از هم جدا می‌کند، دو عنصر طبیعی متضاد، یعنی آب/آتش است. با توجه به بیت زیر، این رویکرد حافظ بیشتر درک می‌شود:

عجایب ره عشق ای رفیق بسیار است　　ز پیش آهوی این دشت شیر نر برمید
(همان: ۲۳۳)

در این بیت نیز رمیدن شیر نر از مقابل آهوی ظریف راه عشق، تقابل و شکست عرفی و ذهنی مفاهیم و واقعیت‌ها را دربر دارد. با توجه به هدف و موضوع این تحقیق باید گفت که این تنها یک تصویر ادبی و شاعرانهٔ برآمده از ظرفیت پارادوکسی نیست؛ بلکه در اصل، استوار بر ساحتی است که خودِ این ساحت، پارادوکسیکال است و اساساً این ویژگی ساختاری آن است. حافظ معتقد است ره عشق همچون یک عدسی معکوس‌کننده عمل می‌کند و حقیقت متناقض امور در آن به بهترین نحو و بر خیال و وهم و پندار جهان روزمرّه به‌درستی متجلّی می‌شود.

بکن معامله‌ای وین دل شکسته بخر　　که با شکستگی ارزد به صدهزار درست
(همان: ۲۷)

مفهوم انتزاعی «دل شکسته» در ذهن شکل گرفته، قابل پذیرش است؛ امّا برتری دادن یک جنس شکسته یا یک سکّهٔ قلب شکسته بر صدهزار نوع سالم آن، مفهوم بیت را با عمقی مواجه کرده که در آن، چند مفهوم با هم درمی‌آمیزند: نخست پارادوکسی مبتنی بر به چالش کشیدن ارزش‌های مادّی (چگونه یک جنس شکسته و معیوب، ارزشی هم‌طراز یا بیش از صدهزار معادل صحیح و سالمش دارد؟)، همچنین

آشنایی‌زدایی مبتنی بر این امر که فرمان یا توصیه به خریداری جنس ناسالم اساساً امری ناآشنا و نامأنوس با کارکردهای عقل سلیم است. در بیت زیر می‌خوانیم:

کمر کوه کم است از کمر مور اینجا ناامید از در رحمت مشو ای باده‌پرست

(همان: ۲۶)

در اینجا نیز، ارزشی که این بیت برای مفهوم رحمت در نظر گرفته، در اصل زمینه‌ساز و مسبّب پیدایش مصراع اوّل شده است که طی آن حافظ ادّعایی دور از ذهن دارد. ساختار پارادوکسی این بیت، خواننده را به این سمت هدایت می‌کند که مفهوم را به شکل پارادوکسیکال قرائت کند و در حقیقت باز هم شاعر، نویدبخش عالمی است که در آن، منطق عادی جهان حکم‌فرما نیست. معنای پارادوکس ساختاری این بیت در همان کلمهٔ «اینجا» در پایان مصراع اوّل است که همه‌چیز در آن، ارزش و ماهیتی دیگر پیدا می‌کند. شاید به این اعتبار بتوان ادّعا کرد که جهان حقیقت که حافظ مدام درصدد معرّفی و بازنمایی آن است، جهانی با چنین محاسباتی است و در واقع این جهان روزمرّهٔ ماست که بیشتر پارادوکسیکال است. در این زمینه و در ادامهٔ این اشارات، نیک است که به بیت زیر نیز دقّت شود:

نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو که مستحقّ کرامت گناهکارانند

(همان: ۱۸۸)

نوعی منطق عقلانی در حوزهٔ عمل، آزادی و مسئولیت، چه به لحاظ حقوقی و چه در احکام الهیاتی حاکم است؛ چنان‌که متألّه اگزیستانسیالیست، سورن کیرکگور[1] (۱۸۱۳-۱۸۸۵) می‌گفت: «تولّد قانون همانا حکّاکی نصوص ده فرمان بوده است» (کیرکگور، ۱۳۹۸: ۲۵۵)؛ امّا پرسشی که شاعر در ذهن خواننده مطرح می‌کند، این است که آیا امکان دارد از قلمرو روابط مبتنی بر قانون، مسئولیت و پاداش یا کیفر بیرون رفت و تدبیر امور را به گونه‌ای دیگر شاهد بود؟ پاسخ، فیض است یا چنان‌که

1. Søren Kierkegaard

حافظ در بیتی دیگر می‌گوید، «کشش» است که در تقابلی پارادوکسیکال با «کوشش» قرار می‌گیرد:

به رحمتِ سر زلف تو واثقم، ورنه کشش چو نبود از آن سو، چه سود کوشیدن؟

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۵۵)

در دو بیت فوق، به مدد ساختارهای پارادوکسیکال و ایجاد وضعیت تقابلیِ قدرتمند است که شاعر با تکیه بر مفهوم کرامت، تمامی آموزه‌های مربوط به بهشت و جهنّم را درهم می‌شکند و از همه مهم‌تر اینکه آن‌ها را خطاب به خداشناس مدّعی مطرح می‌کند. بیت زیر، صورتی دیگر از کاربرد پارادوکسیکال را نشان می‌دهد:

ز پادشاه و گدا فارغم بحمدالله گدای خاک در دوست، پادشاه من است

(همان: ۵۲)

در تفکّر شاعر، جایگاه ارزشی پادشاه و گدا نه‌تنها درهم شکسته، بلکه جایگزین یکدیگر شده است. در مصراع دوم، برای برتری گدا بر پادشاه، شرطی می‌گذارد و این برتری را منوط به گدایی در کوی دوست می‌داند. در بیتی مشابه، این واژگونی ارزش، قابل مشاهده است:

گرچه بی‌سامان نماید کار ما، سهلش مبین

کاندر این کشور گدایی رشک سلطانی بود

(همان: ۲۱۲)

جمع تقابل‌ها و نفی تقابل‌ها (هم این و هم آن، نه این و نه آن) در مقام امری پارادوکسیکال و از نوع ترکیبی آن در شعر حافظ، حضوری مستمر دارد. با این حال، در بسیاری از این پارادوکس‌ها نهایتاً منظور و محتوای بیت به خلق یک فضای کلّی و ساختاری مبتنی بر جهان برزخی و دوگانهٔ شعر حافظ می‌انجامد.

آشنایان ره عشق در این بحر عمیق غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده

(همان: ۴۱۱)

در این بیت، حافظ مفاهیم متقابل را به هم نزدیک کرده که سبب آفرینش گونه‌ای جدید از بیان شده است. حافظ با درکنار هم قرار دادن مفاهیم متقابل، آن‌ها را با هم یکی می‌انگارد. به عبارت دیگر، آب که مظهر پاکی است، در اینجا نمادی از آلودگی می‌شود. امّا کارکرد ساختاری آن کدام است؟ آیا در اینجا کارکرد ساختاری، چیزی جدا از ارائهٔ تصویری ناب از یک پارادوکس زیباست؟ در پاسخ باید گفت که پارادوکس در مقام یک تمهید زیباشناختی در این بیت، لذّت هنری و ادبی را به اوج می‌رساند و سبب‌ساز تقویت معنی ادبی می‌شود؛ امّا پیکان هدفمندی ساختاری آن، جزئی دیگر را نشانه رفته است. در اینجا پارادوکس از حدود خودش فراتر می‌رود تا نشان دهد که ره عشق و دریای عمیق آن، هزاران درجه پاک‌تر از آب است، آن‌قدر که آب آن را و اهالی آن را آلوده می‌سازد. مورد بعدی نیز که در ادامه ذکر می‌شود، نشان‌دهندهٔ آن است که یک تقابل دوتایی میان باده‌نوشی و توبه، بدل به تصویری پارادوکسیکال شده که گوینده از شرایط می‌خواری توبه کرده است.

کرده‌ام توبه به دست صنمی باده‌فروش که دگر می نخورم بی رخ بزم‌آرایی

(همان: ۴۸۱)

اوج پیوند مفاهیم متقابل را می‌توان در این بیت مشاهده کرد. این گره زدن اضداد در نوع خود بی‌نظیر است. شاعر برخلاف عرف، به دست صنمی باده‌فروش توبه می‌کند و متن توبه‌اش مبتنی بر می نخوردن نیست، بلکه توبه از «بی رخ بزم‌آرایی» می خوردن است.

حافظ با این ترکیبات متناقض‌نما در مواردی مضامین جدیدی را مورد نظر داشته و در مواردی دیگر نیز منظور خود را بر این ترکیبات که خود او ساخته، بار کرده است. برای مثال، در ترکیب «خراب‌آباد»، اشاره به نوعی آبادی در خرابی دارد. مخاطب را به نظاره‌ای دوباره به ویرانی دعوت می‌کند و از او می‌خواهد در هر فضایی که پدیده‌ای غالب است، سایر ابعاد و پدیده‌های آن فضا و موقعیت را نیز مشاهده کند.

بیت زیر نیز اشاره‌ای نوآورانه به یک مفهوم قدیمی است که به همین سبک و سیاق پرداخته شده است:

چو حافظ در قناعت کوش وز دنیی دون بگذر
که یک جو منّت دونان، دوصد من زر نمی‌ارزد
(همان: ۷۶)

این تصوّر که اهل قناعت از سر کاهلی، قناعت را برگزیده‌اند، در این بیت به چالش کشیده می‌شود. حافظ با این متناقض‌نمایی بیدارکننده نشان داده که قناعت نیز به کوشش وابسته است و نه‌تنها آن را توصیه کرده، بلکه بیان می‌کند قناعت درجاتی دارد و خوب است با کوشش به درجات بالای آن دست یابیم؛ درجه‌ای که از این دنیا که آن را دون و کم‌ارزش دانسته، بگذریم و چرایی این پیشنهاد را نیز از نظر خود در مصرع بعد روشن کرده است. اکنون اگر به بیت زیر نگاه کنیم:

در خلاف‌آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم
(همان: ۱۹۹)

می‌بینیم که حافظ، امری پارادوکسیکال را موضوع شعر خود کرده است. پارادوکس اصلی میان جمعیت و پریشانی نیست؛ بلکه محوری شدن تناقضات است. انسان شعر حافظ، برزخی است و همواره در میانهٔ این تناقضات حضور دارد. او از یک سو الهی است و از سوی دیگر نفسانی. از یک سو اهل خلوت و درون است و از سوی دیگر اجتماعی و بیرونی. حافظ برخلاف بسیاری از حکما یا شاعران، هیچ‌یک از این حالات را توصیه نکرده یا هیچ‌کدام از آن‌ها را به نفع قطب مخالف، حذف یا ادغام نمی‌کند؛ بلکه آنچه او به‌عنوان گزینه پیش رو قرار می‌دهد، یک ساختار پارادوکسیکال از انسانی است که تنها در ورطهٔ چنین مخاطراتی است که حیاتش معنا پیدا می‌کند؛ انسانی که رندانه تناقضات را می‌پذیرد و آن را به شکل انتزاعی نفی نمی‌کند. هدف اصلی این بیت، نه جمعیت پریشان، بلکه «خلاف‌آمد عادت» است. این مسئله در دو بیتی که در ادامه می‌آید، نیز قابل مشاهده است:

یک دم غریق بحر خدا شو گمان مبر　　کز آب هفت بحر به یک موی تر شوی
بنیـــاد هستی تو چو زیر و زبر شود　　در دل مــدار هیچ که زیر و زبر شوی
(همان: ۲۸۴)

هر دو بیت، عرصهٔ جولان تقابل‌های دوگانه است. مراعات نظیر و طباق در اجزای بیت مشهود است؛ امّا ساختار پارادوکسیکال آن به مخاطب این نکته را القا می‌کند که بسیاری از اهداف با فرضیات یا ابزار تفاوت‌هایی دارند که شاید نتوان آن‌ها را از لحاظ منطقی به هم مرتبط دانست. به عبارت دیگر، «به می سجّاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید»، به همین منوال است که زیر و رو شدن تنها راهی است که آدمی به‌منظور در امان ماندن از خودِ «زیر و رو شدن» می‌تواند بیابد یا تنها راه غرق نشدن، همانا غرق شدن است. اگر دو بیت بالا ساختار پارادوکسیکال را به درون انسان حواله می‌دهد، در عوض، بیت مشهور زیر، این ساختار را در تبیین فلسفی و حکمت‌گرایانهٔ کلّیت جهان به کار می‌گیرد:

فلک به مردم نادان دهد زمام مراد　　تو اهل فضلی و دانش، همین گناهت بس
(همان: ۱۰۵)

فضل و دانش که بدل به گناه می‌شود و یک پارادوکس قابل‌توجه و عمیق را در بیت می‌آفرینند، در پرتو نوری که حافظ بر وضعیت جهان می‌افکند و ظلمت آن را آشکار می‌سازد، معنایی تازه‌تر پیدا می‌کند. دستهٔ دیگر از متناقض‌نمایی‌های شعر حافظ را می‌توان در اشارهٔ او به یک مفهوم ثابت، یک بار در مقام شرط کافی و بار دیگر در مقام شرط لازم دید. بیت زیر از نو و البته به بیانی دیگر، عرصهٔ تقابل «کشش» و «کوشش» می‌شود:

گرچه وصالش نه به کوشش دهند　　هر قدر ای دل که توانی بکوش
(همان: ۷۸)

حافظ در این بیت، به‌زیبایی هرچه تمام‌تر می‌گوید که برای رسیدن به معشوق، تنها کوشش کافی نیست؛ ولی جزء لوازم بسیار مهم است. از منظری دیگر می‌توان گفت

منظور شاعر این بوده که گرچه وصال معشوق با کوشش به دست نمی‌آید، تلاش در این راه چنان لذّت‌بخش و پرثمر است که تا می‌توانی خود را در این مسیر قرار بده و در آن راه بکوش. به‌خوبی پیداست که حافظ در اینجا برای ایجاد جاذبهٔ بیشتر، این مفهوم مهم را به شکلی متناقض‌نما آورده است.

در پایان، نباید از ویژگی ساختاری تاریخی دوران حافظ در رقم زدن این بسامد بالا از ساختارهای پارادوکسیکال در جهان شعری غافل شد. ادبیات هرچند استقلال خود را از جهان مادّی بیرون حفظ می‌کند، در عین حال با آن رابطه‌ای دیالکتیکی دارد. به بیان دیگر، ادبیات از جهان بیرون تأثیر می‌پذیرد و آن را به‌صورتی که حقیقی‌تر است، در خود انعکاس می‌دهد (فرهادپور، ۱۳۸۸: ۱۷۲). دوران حافظ، دوران زیر و رو شدن پارادوکسیکال ارزش‌هاست. از سویی، ویرانی‌ها و نبود عدالت در حکومت‌های مرکزی، به‌ویژه در قرن هفتم و هشتم، یعنی قرونی که طی آن لشکریان مغول و تیمور به ایران حمله‌ای ویرانگر داشتند، تأثیر قابل‌مشاهده‌ای بر ادبیات پس از خود داشته است و از سوی دیگر، از درون تهی شدن ارزش‌های دینی و عرفانی و همچنین به انتها رسیدن ظرفیت‌های ادبی. شاید اگر حافظ همچون شاعران دیگر، از پارادوکس‌ها به‌عنوان تمهیدی زیباشناسانه استفاده می‌کرد، بدل به نامی همچون نام‌های دیگر در این عرصه می‌شد؛ امّا آنچه از او چهره‌ای ممتاز و بی‌همتا ساخته، آن است که اساساً بهره‌گیری او از تمهیدات ادبی همچون پارادوکس‌ها در جهت بازنمایی تمام موارد مذکور- از حملهٔ تیموریان گرفته تا تلاطمات عرفانی و ادبی- بوده است (خرّمشاهی، ۱۳۸۲: ۱۱). به این معنا، غزل حافظ، آیینهٔ تمام‌نمای آن تضادها و تناقض همه‌سویه است. شفیعی کدکنی در این زمینه معتقد است: «حافظ، تصویرگر مجموعه‌ای از هر دو سوی تناقض‌های وجودی انسان می‌شود. سخن‌گوی جبر و اختیار و نماز و عصیان، خرقه و زهد و جام می، غمگینی و شادخوری و در یک آن «جام گیتی‌نما و خاک ره» و «هوشیار حضور و مست غرور» بودن، در حالی که گنج در آستین و کیسه تهی است، بحر توحید و غرقهٔ گناه بودن و به آب روشن می

طهارت کردن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۷۵). چنین تصاویری به روش‌های مختلف در غزل حافظ در قالب پارادوکس ظاهر می‌شوند.

نتیجه‌گیری

بحث و بررسی حاضر در پی تحلیل ساختارهای پارادوکسیکال در شعر حافظ با روش توصیفی- تحلیلی برآمده است. پارادوکس یا متناقض‌نما یکی از تمهیدات زیباشناسانه است که در تاریخ هنر و ادبیات، سابقه‌ای دیرینه دارد. هدف از پرداختن به آن در شعر و ادبیات، خلق فضاها و تصاویری بدیع است که می‌تواند حواس و روحیّات خواننده را به طرزی متفاوت برانگیزاند. زندگی روزمرّه، آغشته به بسیاری از تناقضات است؛ امّا این جمعِ اضداد در هیچ کجا چنان‌که در ادبیات قابلیت انعکاس دارد، نشانگر حقیقت بسیاری از امور نیست که جز از مجرای بازنمایی متناقض‌نمایانه نمی‌توانند مجال بروز و ظهور بیابند. این مسئله در شعر حافظ، زمانی بیش از پیش قابل توجه می‌شود که شکل ساختاری به خود می‌گیرد. به همین منظور، ضمن تأکید بر اهمیت تحقیقاتی که دربارهٔ انواع یا گونه‌های ظهور پارادوکس در شعر شاعران انجام شده، تمرکز مقالهٔ حاضر بر شکل ساختاری پارادوکس در شعر حافظ بوده است. مفهوم ساختار در علوم انسانی، هنر و ادبیات، بیانگر این درک از رابطه میان اجزای یک کلّیت است که هرچند می‌توانند به شکل فردی یا جزئی دارای معنی باشند، عملکرد آن‌ها به شکل ساختاری، قوام و پویایی خاصّی به کلّیت اثر می‌بخشد. اگر شعر حافظ، سرشار از تقابل‌های دوگانه و مقابلهٔ امور مختلف در عرصه‌های ذهنی و عینی است، می‌توان دریافت که ساختار پارادوکسیکال در شعر او در استخدام چنین هدفی حرکت می‌کند. به اعتبار این ادّعا که حافظ، شاعری است که هیچ‌گاه نفی مفاهیم و پدیده‌ها را بدون ایجاب یا تعریف یک جایگزین رها نمی‌کند، می‌توان افزود که ساختار پارادوکسیکال در شعر او در خدمت تبیین دوگانگی‌هایی است که اساساً در گسترهٔ تفکّر او همواره حضور دارد. مادّه و معنا، خدا و انسان، روح و جسم، مسجد

و خرابات، صدق و ریا، پیر مغان و زاهد و ده‌ها مورد دیگر، همگی دوگانه‌هایی هستند که در ساختار کلّی اشعار حافظ زمینه‌های ظهور هر دو گونه پارادوکس تعبیری و ترکیبی را فراهم می‌آورند. بنابراین، بررسی ساختارهای پارادوکسیکال به این معناست که علاوه بر اینکه پارادوکس‌های ترکیبی و تعبیری از لحاظ زیبایی‌شناسانه، از اجزای سازندهٔ شعر و مؤلّفه‌های بوطیقایی آن هستند، در سطحی کلّی‌تر نیز کارکرد مهم‌تری دارند و آن، تقویت ساختاری جهانی از دوگانگی هاست که شعر حافظ آن‌ها را تعریف می‌کند و پرورش می‌دهد.

نتایج تحقیق، نشان‌دهندهٔ اهمیت وافر بررسی‌های ساختاری از این منظر است. انسان، درک خود را از تمامی داده‌های قابل‌مشاهده وامی‌گذارد و در عوض، درکی عالی‌تر از اقلامی خاص پیدا می‌کند و سپس این اقلام معدودتر به‌صورت مرتبط با هم به چشم می‌آیند و یک نظام یا ساختار را تشکیل می‌دهند. در اینجاست که موجب می‌شوند قدرت خواننده در فهم مصالح موردبررسی افزایش یابد. اگرچه این فعالیت‌ها به نظر تقلیل‌گرایانه می‌آید، در کل، تفکّر عقلانی تقلیل‌دهنده است؛ چون درکی از کل را نادیده می‌گیریم تا ارتباط صوری میان اجزا را درک کنیم. درنتیجه، منتقد ادبی هم به جست‌وجوی ساختارهای ساده در پشت یا درون پدیده‌های ادبی می‌پردازد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸)، **ساختار وتأویل متن** ، چ ۹، تهران: نشر مرکز.
- ایران‌زاده، نعمت‌الله و شهناز عرش اکمل (۱۳۹۷)، **پدیدارشناسی تصویر آتش در اشعار اخوان ثالث با تکیه بر آرای گاستون باشلار**، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۱۸، صص ۳۵۱-۳۷۶.
- بافکر عجب‌شیر، سردار و احمد گلی (۱۳۹۵)، **شگردهای متناقض‌نمایی (پارادوکس) زیبایی‌شناختی**، مجلهٔ فنون ادبی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۰-۱۱۶.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳)، **گمشدهٔ لب دریا**، تهران: سخن.
- جاوید، هاشم (۱۳۷۷)، **حافظ جاوید**، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

- حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۸۵) **دیوان اشعار**، به سعی سایه (هوشنگ ابتهاج)، تهران: نشر کارنامه.
- خرّمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۲)، **حافظ‌نامه**. دو جلد، تهران: علمی و فرهنگی.
- داد، سیما (۱۳۷۱)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
- دیچز، دیوید (۱۳۷۰)، **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ محمّدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: علمی.
- روح‌الامینی، محمود (۱۳۶۸)، **بازتاب قشربندی اجتماعی در دیوان حافظ**، مجلهٔ نامهٔ علوم اجتماعی، شمارهٔ ۲، صص ۱۹۱-۲۰۸.
- رسول‌زاده، حسین و منیژه قربان‌زاده (۱۳۹۵)، **نگاهی آماری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس در دیوان حافظ**، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال پنجم، شمارهٔ اول، صص ۷۹-۱۰۲.
- سیم، استوارت (۱۳۸۰)، **ساختارگرایی و پساساختارگرایی**، ترجمهٔ فتّاح محمّدی، مجلهٔ فارابی، شمارهٔ ۴۱، صص ۱۱۱-۱۳۸.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴)، **راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران: طرح نو.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **نگاهی تازه به بدیع**، ویرایش سوم، تهران: آموزگار.
- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۴)، **موسیقی شعر**، چ ۸، تهران: آگاه.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۶)، **زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی**، تهران: نشر اختران.
- فتوحی، محمود (۱۳۷۹)، **نقد خیال**، تهران: نشر روزگار.
- فاضلی، فیروز و هدی پژهان (۱۳۹۳)، **فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ**، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۳، صص ۲۸۴-۳۰۱.
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۰)، **فرهنگ ادبیات و نقد**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چ ۱، تهران: شادگان.
- کیرکگور، سورن (۱۳۹۸)، **یا این یا آن**، ترجمهٔ صالح نجفی، تهران: نشر مرکز.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴)، **مکتب حافظ**، تبریز: نشر ستوده.
- نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، **بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ**، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۴۷، صص ۶۹-۹۱.

- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۶)، **متناقض‌نما در ادبیات**، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال ۲۸، شمارهٔ ۳ و ۴، صص ۲۷۹-۳۰۰.
- وارد، گلن (۱۳۸۴)، **پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.