Literary Language Research Journal
Summer 2023, 1(2), 9-36
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.71564.1033

ATU PRESS

Original research
Received: 17/12/2022, Review: 23/4/2023, Accepted: 13/5/2023
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Interpretive Confrontation; A Trick to Create Literary pleasure

Mohammadreza Yousefi *
Asossiate Professor of Persian Language and Literature, Qom University, Qom, Iran

Maryam Bakhtiari
Graduated of Persian Language and Literature Ph. D., Alzahra University, Tehran, Iran

Abstract

One of the goals of a literary text is to create literary pleasure, and the more the reader's mind tries to discover it, the more enjoyable and stable it becomes. The element of rhetoric is considered one of the main elements of the literary text that is effective in creating literary pleasure, and it is the opposite of literary arrays in the field of rhetoric, which is mostly used in poetry. The poet creates opposition by placing two things against each other. Sometimes the contrast is obvious in the words and its meaning is understood without the slightest thought, and sometimes it is so hidden in the context of the poem that it cannot be revealed except through interpretation. Since the reader's mind is involved in interpretation and discovery of contrast, he gets double literary pleasure from the text. In this article, which is written in analytical-rhetorical method, interpretive contrast is introduced and analyzed as one of the types of contrast in rhetoric. Although this rhetorical element can be found in most Persian poems, in this article Hafez and Saadi's poems in Iraqi style and Saeb and Hazin in Indian style have been discussed. The interpretative contrasts of this writing have been examined in four categories: vocabulary, irony, allusion and in general in the scope of Ghazal. The results of the research show that the poets have carefully thought out and calculated the choice of words, the use of literary arrays, especially allusion and irony, as well as creating themes in sonnets, carefully and carefully to engage the audience's mind. By interpreting the text, make his literary pleasure more and more stable.

Keywords: rhetoric, persian poem, contrast array, interpretive conflict, literary pleasure.

*Corresponding Author: myousefi46@yahoo.com
How to Cite: Yousefi, M., Bakhtiari, M. (2023). Interpretive Confrontation; A Trick to Create Literary pleasure. *Literary Language Research Journal*, 1(2), 9-36. doi: 10.22054/JRLL.2023.71564.1033

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۲۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۲/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۲۳

ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X

eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

دوره ۱، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، ۹-۳۶

jrll.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/JRLL.2023.71564.1033

تقابل تأویلی؛ شگردی برای ایجاد لذت ادبی

محمدرضا یوسفی * دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران

مریم بختیاری دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

چکیده

یکی از اهداف متن ادبی، ایجاد لذت ادبی است. هر چه ذهن مخاطب در کشف معنا و ادبیت متن بیشتر تلاش کند، آن لذت بیشتر و پایدارتر خواهد شد. بلاغت، از عناصر اصلی متن ادبی، در ایجاد لذت ادبی مؤثر است؛ و تقابل از آرایه‌های مطرح حوزهٔ بلاغت دانسته می‌شود. گاه تقابل در کلام آشکار است و بدون کمترین تأملی مفهوم آن درک می‌شود و گاه چنان در بافت شعر مخفی است که جز با تأویل آشکار نمی‌گردد. از آنجاکه ذهن مخاطب درگیر تأویل و کشف تقابل و موشکافی متن می‌شود، لذتی دوچندان از متن می‌برد. در این نوشتار که به روش تحلیلی به نگارش درآمده، تقابل تأویلی (از انواع تقابل در علم بلاغت) معرفی و تحلیل می‌شود. با توجه به گستردگی تقابل و انعکاس آن در آثار ادبی در این مقاله سعی شده به تقابل در اشعار حافظ و سعدی در سبک عراقی، و صائب و حزین در سبک هندی پرداخته شود. تقابل‌های تأویلی این نوشتار در چهار گروه بررسی شده‌اند: واژگان، کنایه، ایهام، پیکرهٔ غزل. نتایج پژوهش نشان می‌دهد شاعران کاملاً اندیشیده و حساب‌شده از واژه‌گزینی، آرایه‌های ادبی به‌ویژه ایهام و کنایه، و نیز پیکرهٔ غزل بهره برده‌اند و با دقت و به‌گزینی تلاش کرده‌اند ذهن مخاطب را با تأویل متن درگیر کنند تا لذت ادبی او بیشتر و پایدارتر شود.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، شعر فارسی، آرایه تقابل، تقابل تأویلی، لذت ادبی.

* نویسنده مسئول: myousefi46@yahoo.com

۱. مقدمه

افراد برای برقراری ارتباط با یکدیگر از واژگان زبان مدد می‌گیرند و با به‌کارگیری آن‌ها منظور و اهداف خود را بیان می‌کنند. هر چه دایرهٔ واژگان گسترده‌تر باشد و با روح و ظرافت زبان بیشتر آشنا باشیم، برقراری ارتباط بهتر خواهد بود. این ویژگی را می‌توان در بستر فصاحت و بلاغت زبان یافت. شگردها و صنایع ادبی، بیانی و بلاغی در مفهوم سنتی و جدیدآن، بخشی از وظیفهٔ توانمندکردن زبان شاعرانه را بر عهده دارند. صنایع ادبی و بلاغی بسته به منظور و هدف مورد نظر در متن به کار می‌رود و لذت ادبی متن دوچندان می‌کند. «تقابل» از صنایع ادبی است که در علوم بلاغت جایگاه ویژه‌ای دارد که به تفسیر بهتر متن کمک می‌کند، زیرا اشیا بیشتر با تضاد و تقابل شناخته و تفسیر می‌شوند. توجه به تقابل و استفاده از آن برای برجسته‌کردن موضوع و نشان دادن فاصله بین دو امر متقابل، از هنرهایی است که ادبا به کار می‌گیرند و محوری‌ترین پیام‌های خود را بیان می‌کنند. این مقوله علاوه بر حوزهٔ بلاغت در زبان‌شناسی نیز اهمیت بسزایی دارد.

۲. بیان مسئله

تقابل از مقوله‌های اصلی و کاربردی ساختگرایان است، طوری‌که بن‌مایهٔ اصلی نظریات آنان روی این مقوله تنظیم شده است. تقابل انواع گوناگونی دارد که برای بیان و برجستگی موضوعات مختلف کارآمد است. یکی از انواع تقابل‌ها، تقابلی است که برای دست یافتن به آن باید متن را با توجه به بافت آن تفسیر و تأویل کرد. در این مقاله صورت جدیدی از تقابل به نام «تقابل تأویلی» معرفی می‌شود. چون این تقابل برگرفته از تأویل و واکاوی است نامش را «تقابل تأویلی» نهادیم، زیرا برای شناخت آن باید متن را تأویل کرد. اجزای تقابل تأویلی، در ظاهر و صورت کلام با هم تقابل و تضادی ندارند، ولی پس از تأویل و کشف ژرف‌ساختِ سخن و درک ارتباطِ مفهومیِ اجزای آن، زیبایی پنهانش کشف می‌شود. طبیعتاً در این تأویل، روابط بین متنی و ارتباط اجزای کلام اهمیتی دوچندان می‌یابند. این مقاله با روش تحلیل بلاغی به کشف روابط بین اجزای کلام می‌پردازد و با این کشف

تقابل‌هایی را که در لایه‌های معنایی سخن نهفته است استخراج و معرفی می‌کند. هدف از این پژوهش نشان دادن راه‌های جدید دستیابی به لذت ادبی است که شاعر و نویسنده در پی ایجاد و از طرفی اختفای آن بوده‌اند.

۳. محدودهٔ پژوهش

تقابل تأویلی عنصر ادبی قابل‌ملاحظه‌ای در اشعار فارسی است. محدودهٔ پژوهش اشعار دو دورهٔ عراقی و هندی است. با توجه به کثرت شاعران، از دورهٔ عراقی به سعدی و حافظ، و از دورهٔ هندی به صائب و حزین بسنده شد. شمارهٔ کنار هر بیت شمارهٔ غزل است.

٤. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های متعددی دربارهٔ کاربرد بلاغی تضاد و تقابل انجام شده است که به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. تقی وحیدیان کامیار (۱۳۷۴) در مقالهٔ «متناقض‌نما در ادبیات» عناصر متقابل و پارادوکسیکال را بررسی نموده و از تقابلی به نام «تقابل معنوی» یاد کرده است. نویسنده به این موضوع اشاره می‌کند که برخلاف سایر تقابل‌ها، تقابل معنوی فقط با در نظرگرفتن بافت قابل شناسایی است.

۲. علی‌رضا نبی‌لو (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ» تقابل‌های دوگانه یا زوج‌های متقابل را از عناصر محوری اشعار حافظ می‌داند و آن‌ها را بررسی کرده است. این تقابل‌ها در سه بخش زبانی، فکری و ادبی بررسی شده‌اند.

۳. فیروز فاضلی و هدی پژهان (۱۳۹۳) در مقالهٔ «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ» به بررسی رویکردهای ساختارشکنانه تقابل‌ها و تضادها در شعر حافظ پرداخته‌اند.

۴. محمدرضا یوسفی و رقیه ابراهیمی شهرآباد (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تضاد و انواع آن در زبان فارسی» با نگاهی دستوری تضاد، انواع آن، و بسامدش در کتب دستوری را بررسی

نموده‌اند. دستاورد این پژوهش مبیّن این است که به این مقوله از دیدگاه دستوری توجه ویژه‌ای نشده است.

۵. طاهره چهری و غلامرضا سالمیان (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تحلیل تقابل‌ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی» تقابل را در شعر سنایی از دیدگاه ناخودآگاه فردی و اجتماعی، اوضاع جامعه و روزگار، مضامین عرفانی، اندیشه‌های تعلیمی، ویژگی‌های معنی‌شناسی، و ویژگی‌های هنری زبان شاعر بررسی کرده‌اند.

۶. مریم عاملی رضایی و فؤاد مولودی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل تقابل‌ها در اندیشه شمس تبریزی از منظر روان شناختی» نشان داده‌اند که بر پایهٔ مفاهیم روان‌کاوانه تقابل‌های موجود در سطح امر خودآگاه و اجتماعی در زیرساخت اندیشهٔ شمس کنار گذاشته می‌شود و شمس در رویکرد معرفتی جدیدی، آن‌ها را اموری ذاتاً هماهنگ می‌داند.

در مقاله‌های یادشده تقابل در معنای رایج بررسی شده‌اند، ولی در پژوهش حاضر سعی شده است تا نوع جدید از تقابل به نام «تقابل تأویلی» معرفی گردد.

۵. مبانی نظری

۵. ۱. ساختار و ساختارگرایی

یکی از مباحث اساسی در ساختارگرایی بررسی تقابل‌های دوگانه میان نظام‌های زبان، اجتماعی، نشانه‌ای و تصویری و ... است. «این عنصر تا آنجایی برای ساختارگرایان مهم است که برای تفسیر هر پدیده به اصل تقابل روی می‌آورند و با آن مأنوس می‌شوند» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۳۵). ساخت یا ساختار همان چارچوب متشکل پیدا و پنهان هر اثر ادبی است. این چارچوب، نظامی را تشکیل می‌دهد که در آن همهٔ اجزای اثر در پیوند با یکدیگر و در کارکردی هماهنگ، کلیّت اثر را می‌سازند. ساختارگرایی با نظریات فردینان دوسوسور[1] پا گرفت. سوسور بر این باور بود که هویت هر عنصر، محصول تفاوت‌ها و تقابل‌هایی است که توسط عناصر ساختار زبانی به دست می‌آید. «در دیدگاه ساختگرایی سوسور، زبان‌شناسی یک نظام تکوین‌یافته از ارزش‌های متقابل است. این ارزش‌ها به

1. Ferdinand de Saussure

واسطهٔ تقابل یا تفاوتی که با یکدیگر دارند تمیز داده می‌شوند. بر این اساس تقابل «اصل معرفت» تلقی می‌شود. تقابل‌های دوگانه که در نشانه‌شناسی نقش مهمی دارند، ساده‌ترین و مهم‌ترین رابطه‌ها در بررسی ساختارها هستند و جولان تحلیلی ساخت‌گرایان غالباً متأثر از همین تقابل‌های دوگانه است» (حقیقت، ۱۳۸۵: ۵۰۱). «لاینز[1] تقابل‌های دوتایی را یکی از مهم‌ترین اصول حاکم بر زبان می‌داند» (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۵۹). تقابل‌های دوگانه پس از زبان‌شناسی توسط متفکرانی چون لوی استراوس[2]، رولان بارت[3]، ژرار ژنت[4]، گرمس[5] و ژان پیاژه[6] در حوزه‌های مختلفی چون اسطوره‌شناسی، نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی و انسان-شناسی نیز به کارگرفته شد. ساختارگرایان برای بررسی متون به چند نکته توجه می‌کنند:

۱. استخراج اجزای ساختاری متن،
۲. کشف ارتباط موجود بین این اجزا،
۳. ساختن دلالتی که در کلیت ساختار متن موجود است (گلدمن، ۱۳۷۱: ۱۰).

از دیدگاه پساساختارگرایان نیز «مشارکت شگفت‌انگیزی بین تقابل‌های دوگانه وجود دارد» (برتنس، ۱۳۸۴: ۱۴۹) و این تقابل به نوعی سبب کمال و انسجام متن می‌شود. این مقوله یکی از شگردهای زیبایی‌شناسی و از مؤلّفه‌های مهم زبان است که در بُعد واژگانی در حوزهٔ مطالعات دستور زبان، و در بُعد معنایی از مقولات بلاغی به حساب می‌آید.

۵. ۲. تقابل

تضاد و تقابل در بحث ساختارگرایی چه در گسترهٔ اسطوره (خوبی و بدی، تاریکی و روشنی، ظلم و عدل)، چه در پیکرهٔ داستانی مانند داستان رستم (پدر= پیر) و سهراب (پسر= جوان)، و چه در ساختار بیتی شعر برای نشان دادن برخی مضامین، جایگاه خاصی دارد. تقابل گاه برای زینت کلام و گاه «برای بیان مقاصد مهم‌تر مانند نشان دادن فاصله و بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی به کار می‌رود» (یوسفی و بختیاری، ۱۳۹۶). صفوی در

1. John Lyons
2. Claude Lévi-Strauss
3. Roland Barthes
4. Gérard Genette
5. Algirdas Julien Greimas
6. Jean Piaget

درآمدی بر معنی‌شناسی تضاد معنایی را ذیل عنوانِ «تقابل معنایی» تعریف و بازکاوی می‌نماید: «اصطلاح تقابل معنایی[1] هنگام بحث دربارهٔ مفاهیم متقابل یا در اصطلاح سنتی معانی متضاد به کار می‌رود. در معنی‌شناسی عمدتاً از اصطلاح تقابل[2] به جای تضاد[3] استفاده می‌شود؛ زیرا تضاد صرفاً گونه‌ای از تقابل به حساب می‌آید». وی به طبقه‌بندی و تعریف تقابل‌هایی از جمله: «مدرج» (پیر/جوان)، «مکمل» (مرده/زنده)، «دوسویه» (خرید/ فروش)، «جهتی» (رفت/آمد)، «واژگانی» (آگاه/ناآگاه) و «ضمنی» (کارد/پنیر) پرداخته است. از طرف دیگر وحیدیان کامیار (۱۳۸۸: ۵۹ – ۶۴؛ همو، ۱۳۷۴: ۲۷۱ – ۲۹۴) قائل به تقابلی است به نام «تقابل معنوی». در این تقابل عناصر متقابل با توجه به بافت و روابط همنشینی شناسایی می‌شوند مانند دو واژهٔ «مگس» و «سیمرغ» در این بیت از حافظ:

ای مگس عرصهٔ سیمرغ نه جولانگه توست عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری

(حافظ، ۴۴۹)

اگر خارج از این بیت پرسیده شود «چه واژه‌ای در تقابل با سیمرغ است؟» شاید نتوان جواب درستی به آن داد؛ ولی با توجه به بافت این بیت می‌توان متوجه شد که این دو واژه در تقابل با هم قرار دارند.

۵. ۳. تقابل تأویلی

جرجانی در *دلایل‌الاعجاز و اسرارالبلاغه* مباحثی را مطرح کرده که توجه ساختارگرایان را جلب نموده است (هادی و سیدقاسم، ۱۳۹۲). وی گاه دلایل زیبایی متنی را پنهان می‌داند (جرجانی، ۱۳۸۹: ۲۰۸) که با جزئی‌نگری می‌توان آن را شناخت. به اعتقاد وی زیبایی و لطافت، آشکار نخواهد شد مگر اینکه بررسی‌کنندهٔ سخن حساس باشد تا بتواند نیروی وحی و الهام طبیعتِ شعر و جنبش و اهتزاز نهانی آن را دریابد (همان: ۲۴۹). کشف ارتباط میان اجزای یک متن از عناصر مهم تحلیل به شمار می‌آید. این امر در مباحث زیبایی‌شناسی و بلاغت اهمیت دارد. گاه لازم است برای شناخت و کسب لذت ادبیِ بیشتر

1. semantic opposition
2. opposition
3. antonym

از آرایه‌ای، به بررسی آن در ساختار و جایگاهش در کلام بپردازیم و یک‌یک اجزا را تحلیل کنیم.

چنان‌که پیش از این گفته شد، استفاده از برخی طبقه‌بندی‌ها یا توجه به بافت (معنوی) در شناسایی تقابل‌ها نقش مهمی دارند؛ اما در «تقابل تأویلی» که در این جستار معرفی می‌شود، ممکن است مخاطب در نگاه نخست به تقابل‌های نهفته در بیت پی نَبَرد؛ اما با تأمل متوجه خواهد شد چه تقابل شگرفی در اجزای شعر نهفته است. در «تقابل تأویلی» خواننده به تقابل‌های پنهان‌شده و تأویل‌شدهٔ متن که منظور شاعر است پی می‌برد و این امر تأثیرپذیری خواننده از شعر را بسیار بالا می‌برد. در تمام این مراحل ذهن خواننده در کشف این تقابل درگیر و فعال است. به این ترتیب لذت ادبی حاصل از آن پایدارتر و محسوس‌تر خواهد بود و تأثیرپذیری خواننده از شعر بیشتر می شود. «تأثیرپذیری خواننده از شعر، اصلی است که یک شعر موفق باید داشته باشد» (اسکلتن، ۱۳۷۵: ۱۰۳).

با کشف یک تقابل، تقابل‌های دیگر نیز از متن استخراج می‌شوند. خواننده با موشکافی متن پی به تقابل‌های دیگری می‌برد که در هم تنیده‌اند و به یکدیگر دلالت دارند. در این نوع تقابل، هنرنمایی شاعر برای بیان مضامین و به نوعی مقاصدش، به آخرین درجهٔ هنر و زیبایی‌شناسی می‌رسد. منظور جرجانی از نظم کلام که در نهایت به کسب لذت و زیبایی می‌انجامد، این نیست که الفاظ در کلام چینش و نظم داشته باشند بلکه مقصود این است که الفاظ در دلالت به یکدیگر وابسته باشند (جرجانی: ۱۳۸۹). شاعر بر آن است تا از بیان مستقیم و صریح کناره گیرد و مفاهیم را با تصویرسازی بیان کند؛ «زیرا در بیان هنر یکی از راه‌ها، افزودن به مدت زمان ادراک حسی است؛ چون فراشدِ ادراک حسی، هدف و غایت زیباشناسی است پس باید طولانی و دشوار [و به نوعی تأویلی] باشد» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۰۹).

گاه شاعر آرایه‌ها، تشبیهات و استعارات را در جایگاه واژگان متقابل به کار می‌گیرد تا جلوهٔ مؤثرتری به بیت ببخشد و با تقابل بن‌مایه‌های زیبایی بهتر به تصویر کشیده شوند. این زیبایی‌آفرینی‌ها در ذات خویش زینت‌بخش نیستند، بلکه حاصل قرارگرفتن در سازه‌ها و هم‌نشینی‌های موفق هستند. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد روشی که برای کشف این

گونه تقابل به کار می‌رود، تأمل روی بیت، واکاوی سازه‌ها، و بررسی تقابل‌های ضمنی است. گاه با اندک تأمل در ابیاتی که در ظاهر هیچ نشانه‌ای از تقابل ندارند، این نشانه‌ها یافت می‌شود:

آنکه برگشت و جفا کرد و به هیچم بفروخت به همه عالمش از من نتوانند خرید

(سعدی، ۲۷۳)

عشق فروخته‌شده ≠ عشق غیرقابل‌فروش

فروختن به هیچ ≠ نفروختن در ازای همه عالم

روی‌گردانی از عشق و جفاکاری ≠ وفاداری و پایداری

در این بیت رفتار عاشق در مقابل رفتار معشوق قرار دارد. کانون توجه بی‌وفایی در مقابل وفاداری است. بی‌وفایی در این است که معشوق، عاشق را به هیچ فروخته در حالی‌که عاشق او را در برابر تمام عالم هم نمی‌فروشد. با برگردان، این عبارت به صفاتِ «عشق فروخته‌شده» و «عشق ارزشمند و غیرقابل‌فروش» تبدیل می‌شود. همان‌گونه که مشاهده می‌گردد با تأمل بیشتر در بیت تقابل‌های لایه‌های زیرین بهتر شناسایی می‌شوند و این امر لذت ادبی از بیت را دوچندان می‌کند. قرارگرفتن «واو ربط» میان سه فعل معشوق (برگشتن، جفاکردن و فروختن) در مقابل پایداری عاشق، میزان بی‌وفایی معشوق را برای خواننده محسوس‌تر می‌کند. قرارگرفتن «هیچ» در مقابل «همه عالم» نیز یکی دیگر از تقابل‌های موجود است.

٦. بحث و بررسی

در این جستار ابیات بر اساس واکاوی سازه‌ها و عناصر تقابل‌ساز، و دیگر عناصر زیبایی‌شناسی که در جنبهٔ ادبی و زیبایی بیت نقش دارند، تجزیه و تحلیل شده‌اند. هرکدام از تقابل‌های تأویلی کارکرد ویژهٔ خود را دارند و می‌توانند در گروهی مجزا قرار گیرند. به‌منظور نظم‌بخشی به شواهد مثال، تقابل‌ها در چهار گروه: واژگان، کنایه، ایهام، و پیکرهٔ غزل بررسی می‌شوند.

٦. ۱. تقابل بر بستر واژگان

گاه قرارگرفتن واژگان در حوزهٔ تناسب، تضاد، تشبیه و استعاره تقابل را شکل می‌دهد. خواننده پس از کشف رابطهٔ میان اجزای بیت، به تأویل شعر پرداخته تقابل را درمی‌یابد:

کمتر از ذره نه‌ای، پست مشو، مهر بورز تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

(حافظ، ۳۸۷)

ذره	≠	خورشید
پستی	≠	جایگاه بالا و رفیع
ازدحام	≠	آرامش
شلوغی	≠	وحدت
حرکت برای رسیدن	≠	رسیده به مقصد
ذره در قالب صوفی و مرید	≠	خورشید در قالب مراد و مرشد

در نگاه اول فقط «ذره» مقابل «خورشید» قرارگرفته است؛ اما با موشکافی و دقت بیشتر تقابل‌های دیگری نیز در بیت دیده می‌شوند: «چرخ زدن ذره» سماع مریدان (ازدحام) را در مقابل مراد (وحدت) تداعی می‌کند، «انبوه و بسیاری» در تقابل «خلوتگاه» معشوق و یار یا مراد قرار می‌گیرد، جایگاه رفیع و مشخص خورشید در مقابل حرکت‌های متمادی ذره قرارگرفته، همچنین تلاش برای رسیدنِ صوفیِ خواهنده در مقابلِ مرادِ رسیده، نشاندار شده است.

اندر آن ساعت که بر پشت صبا بندند زین با سلیمان چون برانم من که مورم مرکب است؟

(حافظ، ۳۲)

در نگاه اول تقابل بزرگیِ سلیمان و خردی مور به ذهن متبادر می‌شود. با تأویل بیت، تقابل دیگر اجزا نیز خودنمایی می‌کند:

مَرکَب بودن صبا	≠	مَرکَب بودن مور
تندی حرکت	≠	کندی حرکت
سلیمان (بیانگر بزرگی مراد یا معشوق)	≠	من (بیانگر کوچکی مرید یا عاشق)

یکی از راه‌های نشان دادن فاصله میان عناصر متقابل، قرارگرفتن واژگان متقابل در چینش تعریف‌شده‌ای است که همهٔ عناصر برای برجسته‌سازی تقابلات به کارگرفته شده‌اند. قرارگرفتن واژگان، ترکیبات، و جملاتی در کنار «سلیمان» فاصله را بهتر نشان داده است: «آن ساعت» (استفاده از صفت «آن» برای برجسته‌کردن زمان)، «صبا» در حکم مَرکب، ناتوانی در مقابل توانایی، و به‌کارگیری جملهٔ پرسشی و تعجبی «چون برانم؟!»

مرا بگذار با خار ملامت ای سلامت رو　　که من بی‌خار، هیهات است پا از جای بردارم

(صائب، ۵۵۴۶)

در نگاه نخست «خار و بی‌خار» و «ملامت و سلامت» در تضاد معنوی با هم هستند، با تأمل بیشتر تقابل‌های تأویلی زیر از بیت قابل برداشت است:

اهل درد و ملامت　≠　اهل سلامت و آرامش

خاطر آزرده و پرملال　≠　خاطر سالم و بی‌ملال

ماندن در دردِ ملامت و عشق (توجه به عشق)　≠　رفتن و ترک کردن (بی‌توجهی به عشق)

در این بیت حزین:

به سر کوی تو ای قبلهٔ ارباب نیاز　　نقش پیشانی دل تا به سما ریخته‌اند

(حزین لاهیجی، ۳۴۲)

ارباب(بی نیاز)　≠　نیازمند

قبله (ایستادن)　≠　افتادگی و سجده

سما　≠　سجده‌گاه

ساکن بودن　≠　حرکت داشتن

دارای قبله و بارگاه (سجده‌شونده)　≠　نقش پیشانی (سجده‌کننده)

تقابل‌ها بر بستر تناسب میان قبله، ارباب نیاز، و نقش پیشانی شکل گرفته‌اند. همه به قبلهٔ ارباب نیاز سجده می‌کنند، وقتی سجده‌شونده در جایگاهی رفیع مثل عرش باشد دیگر سجده‌گاه زمین و سجده‌کننده جسم نیست، بلکه دل است و تا آسمان امتداد می‌یابد. سجده‌گاه و سما تقابل تأویلی موجود در این بیت هستند.

لب زخمم خموش از شکوه خواهد گشتن آن روزی که شکرخنده شوری در نمکدان تـو انـدازد
(صائب، ۴۹۹)

واژگان زخم و نمک «نمک به زخم پاشیدن» را به ذهن متبادر می‌کنند. این وضعیت به گونه‌ای دیگر نیز بروز یافته، اینکه عاشق آماده است در مقابل لبِ زخمی خود، بانمکی لب یار را بچشد. تقابل‌های زیر نیز از بیت قابل‌برداشت‌اند:

لب زخمی	≠	لب خندان
خاموشی	≠	شورانداختن
شکوه‌کننده	≠	راضی و قانع
چهرهٔ غمگین (شاکی)	≠	چهرهٔ شادمان

در این بیت حافظ:

دلـم گرفـت ز سـالوس و طبـل زیـر گلـیم بـه آنکـه بـر در میخانـه برکشـم عَلَمـی
(حافظ، ۴۷۱)

طبل زدن زیر گلیم	≠	عَلَم برکشیدن
پنهان‌کاری	≠	ظاهرسازی
زاهد	≠	رند
دل‌گرفته (در خود فرورفتن)	≠	بر در می‌خانه رفتن (رفتار و حرکت)

دو کنایهٔ «طبل زدن زیر گلیم» و «عَلَم بر کشیدن» در تقابل با هم قرارگرفته‌اند. موقعیت فیزیکی طبل و عَلَم از دیگر تقابلات موجود در بیت است. از آنجاکه تصاویر موجود در بیت ملموس و محسوس است لایه‌های تقابلی بیشتری به ذهن خطور می‌کند مثل «سالوس و ریاکاری» با «علنی به میخانه رفتن». این موارد با تأمل بیشتر به دست می‌آیند.

به افسون‌ها شنیدم بوالهوس را شاد می‌کردی چه می‌کردم اگر با او مرا هم یاد می‌کردی؟
(حزین لاهیجی، ۷۵۹)

فقط با تأویل می‌توان به لایه‌های متقابل در بیت رسید. این تأویل‌ها جذابیت متن را دوچندان می‌کند:

بوالهوس (عشق دروغین و هوسناک)	≠	عاشق (عشق حقیقی)
به کام دل رسیدن (شاد شدن بوالهوس)	≠	به مراد دل نرسیدن (غم خوردن عاشق)
بودن با معشوق	≠	محروم ماندن از معشوق
یادکردن	≠	فراموش‌شدن
رسیده به دوست	≠	در حسرتِ یادشدن

در بیت دیگری از حزین می‌بینیم که تقابل تأویلی بر بستر تناسب بین واژگان شکل گرفته؛ «بال و پر» با «اوج گرفتن» تناسب دارد:

پیداست که ریزد پر و بال طلب ما　　زین اوج که در جلوگه ناز گرفتی

(حزین لاهیجی، ۷۴۶)

ریختن بال و پر (جلوه‌گری نکردن)	≠	در اوج، بال و پر گرفتن (جلوه‌گری)
طلب کردن (نیاز)	≠	نازکردن
زمین‌گیر شدن (بی بال و پر)	≠	پرواز کردن

و تقابل‌های این بیت حافظ:

هر ناله و فریاد که کردم نشنیدی　　پیداست نگارا که بلند است جنابت

(حافظ، ۱۵)

من حقیر	≠	توی بلندجناب
تقاضا از جانب عاشق	≠	بی‌تفاوتی از جانب معشوق
خواهش و نیازمندی	≠	بی‌نیازی

عاشقی را به تصویر می‌کشد که در رتبه و جایگاه و پایینی قراردارد. فریاد عاشق و نشنیدن معشوق فاصلهٔ بین آن‌ها را نشان می‌دهد. وجود این تقابل در کنار بهره‌گیری از مصوت «ا» در واژگان پیدا، نگارا، جنابت و هم‌چنین صفت «بلند» جایگاه بالای معشوق را به صورت دیداری نشان می‌دهد.

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد　　تذرو طرفه من گیرم که چالاک است شاهینم
اگر باور نمی‌داری رو از صورتگر چین پرس　　که مانی نسخه می‌خواهد ز نوک کلک مشکینم

(حافظ، ۳۵۶)

شاعر　≠　ناظمان پرادعا
همه‌گیری و دلپذیری　≠　نادلپذیری
باور نداشتن　≠　به یقین رساندن (بیان پرسش)

در این بیت ذوق و هنر شاعر مقابل بی‌هنری ناظمان پرادعای قرار می‌گیرد. شاعر خود را یگانه شکارچی الفاظ و معانی طرفه می‌داند. مانی با تمام هنر و مهارتش در مقابل کلک مشکین حافظ فقط یک خواهنده است. این کوچک‌نماییِ مانی، مهارت و هنر حافظ را دوچندان نشان می‌دهد و سبب بزرگ‌نمایی او می‌شود، بدین ترتیب تقابل موجود بیش از پیش نمایان می‌گردد. ناظم پرادعا فقط یک نقش می‌زند که مورد قبول عموم نیست در حالی‌که حافظ از تمام طبع خود برای سرودن بهره برده که عموم از آن استقبال کرده‌اند.

مژده وصل تو کو کز سر جان برخیزم　　طایر قدسم و از دام جهان برخیزم

(حافظ، ۳۳۶)

در این بیت چینش عبارات و واژگان به گونه‌ای است که «دام جهان» در تقابل با «طایر و برخاستن آن» آمده است. شاعر با تشبیه جهان به دام در وسط مصرع، میان دو واژهٔ طایر و برخاستن، انحصار، تنگنا و حقارت جهان را نشان داده است. نمونه‌های زیر دیگر تقابل‌های بیت هستند:

جهان (عالم ناسوت)　≠　قدس (عالم ملکوت)
دام، گرفتاری　≠　طایر و برخاستن (پرواز کردن)
گرفتار در عالم زمین　≠　آزاد و رها در عالم ملکوت
از جان گذشتن　≠　رسیدن به عالم بالا

در این بیتِ حافظ:

وگر به ره گذری یک دم از وفاداری　　چو گرد در پی‌اش افتم چو باد بگریزد

(حافظ، ۱۵۵)

تشبیه عاشق به «گرد» و معشوق به «باد»، افتادگی عاشق را در به تصویر کشیده و والایی معشوق را عینیت بخشیده است؛ البته از تناسب اندیشیدهٔ برخی کلمات هم نمی‌توان چشم پوشید: گرد و غبار و باد؛ راه و گذر؛ در پی افتادن و گریختن.

گرد و خاک (آرام‌رونده) ≠ باد (تندرونده)
افتادن ≠ گریختن
وفاداری ≠ بی‌وفایی
نیازمندی ≠ بی‌نیازی

در بیت زیر حافظ با استفاده از ابزار بیانی تشبیه، رخ معشوق را در قالب ماه به تصویر می‌کشد و در مقابل هرچه غیر از معشوق را به ستاره مانند می‌کند. ستاره در این بافت، بیانگر تعدد و ازدحام است در مقابل وحدت ماه و به طورکلی یار:

با هر ستاره‌ای سر و کار است هر شبم از حسرت فروغ رخ همچو ماه تو
(حافظ، ۴۰۹)

ستاره (تعدد) ≠ ماه (فردیت)
هر شب سروکار داشتن (با ستاره) ≠ در حسرت یک بار دیدن (روی یار)
کم‌فروغی(ستاره) ≠ پرفروغی (ماه-یار)

در این بیت سعدی هم تقابل تأویلی را می‌بینیم که بر پایهٔ تشبیه شکل گرفته است:

نه هاونم که بنالم به کوفتن از یار چو دیگ بر سر آتش نشان که بنشینم
(سعدی، ۵۶۸)

هاون (سروصدا) ≠ دیگ (جوششِ بی‌صدا)
عاشق مدعی (بی‌طاقتی و نساختن) ≠ عاشق حقیقی (سوختن و ساختن)
نالیدن ≠ رضا و ننالیدن

با جایگزینی هاون و دیگ که برای خواننده شناخته شده‌اند، به جای عاشق حقیقی و مدعی فضا ملموس‌تر می‌شود.

٦. ۲. تقابل تأویلی بر بستر ایهام

گاه تقابل در بستر ایهام شکل می‌گیرد؛ به این مفهوم که شاعر با بهره‌گیری از معنی دوم کلمه یا جمله که تا حدودی مبهم و دور از ذهن مخاطب است تقابل را بر پا می‌سازد. از آنجاکه ایهام هم در کلمه و هم در جمله (فعل) موجود است این گونه تقابل‌ها نیز دو صورت می‌یابد که صورت نزدیک به کاریکلماتور آن پس از تأویل و کشف، لذت ادبی دوچندانی را نصیب خواننده و تأویل‌کننده می‌نماید:

به سر سبز تو ای سرو که گر خاک شوم ناز از سر بِنِه و سایه بر این خاک انداز

(حافظ، ۲۶۴)

می‌توان از «خاک شدن» دو معنای کنایی «مردن» و هم‌چنین «خواری و تواضع در مقابل معشوق» را برداشت نمود. در این بیت عاشق ملتمسانه به معشوق اظهار نیاز می‌کند. سرسبزی درخت با خشکی خاک در تقابل است. سرسبزی ایهام به خرمی و شادمانی دارد، و خاک شدن ایهام به نیستی و نابودی. همچنین واژه بِنِه معنای بُن و ریشه را به ذهن متبادر می‌کند که با سر تقابل دارد و ایهام تبادر را می‌سازد. «بِنِه» و «انداز» خواری و ذلالت عاشق را در مقابلِ برشوندگی معشوق برجسته می‌سازد. قرارگرفتن واژهٔ «خاک» و فعل «انداز» در پایان مصرع به صورت دیداری بر این ذلت صحه می‌گذارد. هم‌چنین در تصویر معنایی مردن، تصویری در بیت شکل گرفته که در آن عاشق در قالب یک مرده از معشوق درخواست می‌کند تا بر او سایه بیفکند. این تصویر کوچکی عاشق را در برابر بلندی یار و معشوق برجسته می‌سازد.

سرسبز ≠ خاک

سایه رساندن (کمک‌رسانی) ≠ نیاز به سایه (تقاضای کمک و توجه)

بالاروندگی و سرسبزی شاخه‌های سرو ≠ سنگینی خاک

در این بیت سعدی:

همه عمر با حریفان بِنِشَستمی و خوبان تو بخاستی و نقشت بنشست در ضمیرم

(سعدی، ۳۹۴)

با حریفان نشستن (به یاد داشتن نقش معشوق) ≠ برخاستن و بی‌تفاوتی (فراموش‌کردن عاشق)

با قرارگرفتن نشستن و انتظار در کنار برخاستن، شدت سختی انتظار شدت آشکار می‌گردد. «نشستن نقش» در معنای «ماندگار شدن» با «نشستن و برخاستن» ایهام تناسب ایجاد کرده است. به کارگیری مصوت «ا» در فعل «برخاست» رفتار حرکتی «برخاستن و نشستن» را بهتر نشان داده است.

بـه هـواداری از آن سـیب زنخـدان، بـویی گـر تـوانی بـه مشـام مـن بیمـار بیـار

(حافظ، ۴۵۷)

عاشق (بیمار) ≠ معشوق (درمانگر)

بوی سیب (شفابخش) ≠ مشام بیمار (نیازمند شفا)

معشوق توانگری است که همه چیز را در دست دارد. عاشق بیمار نیازمندی است که بویی از معشوق طلب می‌کند تا با استشمام آن درمان پذیرد. هوا در معنای «میل داشتن» یا «طرفدار کسی بودن» است که با بو و مشام (هوا در معنای فیزیکی آن) ایهام تناسب دارد؛ هم‌چنین بو و امید داشتن. تناسب هوا، بوی سیب، و مشام بیمار تقابل را بهتر فراهم بیان می‌دارد.

من قلـب و لسـانم بـه وفـاداری و صـحبت و اینان همه قلب‌انـد کـه پـیش تـو لسـان‌اند

(سعدی، ۲۴۹)

ایهام تناسب در واژهٔ قلب در معنای «عضوی از بدن که جایگاه عشق حقیقی است» و «ناسره و تقلبی»، تقابل بین عشق حقیقی و مجازی را نشان می‌دهد. عاشق حقیقی خود را در تقابل با عاشق مدعی، و متعهد به وفاداری و محبت می‌داند.

من (عاشق حقیقی) ≠ عاشق مدعی

(دل و زبان) ≠ دورویی

وفاداری (حقیقت عشق) ≠ تقلبی (زبان‌بازی)

جایگاه قلب (ماندگاری) ≠ جایگاه زبان (زودگذری)

در این بیت حزین نیز ایهام در ایجاد تقابل نقش مهمی بازی می‌کند:

چه دولتی‌ست که دردت نصیب جان من است همای تیر تو را طعمه استخوان من است

(حزین لاهیجی، ۱۸۱)

دولت در این بیت هم به معنای خوشبختی است و هم به تعریض و از باب تهکم به معنای بدبختی برای عاشق. درد عشق همچون تیری تا استخوان عاشق فرومی‌رود. تناسب میان درد و تیر و استخوان، اندوه و غم عاشق را بیشتر جلوه می‌دهد. همچنین از تناسب بین همای و دولت و استخوان و نیز بین تیر و طعمه نمی‌توان غافل شد.

شکارچی ≠ طعمه

بر بلندای آسمان (هما) ≠ بر خاک افتاده (استخوان)

مرغ شکاری ≠ هما (استخوان‌خوار)

درد و اندوه ≠ خرّم از شکار

٦. ۳. تقابل تأویلی بر بستر کنایه

آن‌گاه که کنایه بسترساز تقابل می‌شود، درک مفهوم کنایی بیت به استخراج اجزای تقابل یاری می‌رساند. پس از تأویل کنایه می‌توان به تقابل نهفته در آن پی برد.

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست

(حافظ، ۲۸)

«سیه‌رویی» در معنای کنایی شرمندگی بر اثر ارتکاب گناه، و در معنای حقیقی سیاهی چهره به کار رفته است. در تأویل بیت می‌توان گفت سیاه‌رو در مقابل زایش نفس به کار رفته است. سیاهی تصویر خفگی چهره را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. هم‌چنین «خورشید» تصویر روشنایی و تلألو، و «کوش» حرکت را القا می‌کند؛ یعنی در حال تغییر است و روشنایی آن هر لحظه بیشتر می‌شود. در حالی‌که سیاهی (خفگی) یادآور شب است و سکون و بی‌حرکتی را به ذهن متبادر می‌کند.

صدق ≠ دروغ

زایش خورشید ≠ سیاهی

نفس کشیدن ≠ خفگی

روشنی روی ≠ تیرگی روی

یک‌رنگی ≠ دورنگی (صبح کاذب و صبح صادق)

در بیتی دیگر از حافظ:

بـه تنگ‌چشـمی آن تـرک لشـکری نـازم کـه حملـه بـر مـن درویـش یک‌قبـا آورد

(حافظ، ۱۴۵)

تنگ‌چشم در معنای کنایی «حریص و طمع‌کار» و معنای حقیقی «دارای چشمان کوچک و تنگ»، و یک‌قبا در معنای کنایی «فقیر» و حقیقی «فقط یک قبا داشتن» به کار رفته است. تنگ‌چشمی ترک لشکری، تنگ نظری او را نشان می‌دهد که با وجود قدرتمندی به درویش رحم نمی‌کند. این بیت تصویر یک ترک غارتگر را در تقابل با درویش بی‌نوا نشان می‌دهد. همچنین تنگ‌چشمی که کوچکی چشم را نیز می‌رساند مفید این معناست که به دلیل کوچکی چشم نمی‌تواند یک‌قبابودن درویش را ببیند و آن را درک کند. این تقابل، دوگانگیِ «درک درویش» و «درک نکردن تُرک لشکری» را برجسته می‌کند.

ترک لشکر ≠ درویش

معشوق بی‌رحم ≠ عاشق

ترک لشکری ≠ فقیر یک لا قبا

و در این بیت:

سـمند دولـت اگـر چنـد سرکشـیده رود ز همراهـان بـه سـر تازیانـه یـاد آریـد

(حافظ، ۲۴۱)

تقابل بر بستر تعریض شکل می‌گیرد؛ تعریض به کسانی که چند روزی به قدرت و جایگاه رسیده‌اند و به دیگران توجهی ندارند. سرکشیده بودن، بالابودن سر را به ذهن متبادر می‌کند حال آنکه همراه بودن و تازیانه خوردن از سوار، جهت پایین را نشان می‌دهد. حرکت تازیانه از محل سوار و ایستادن آن در جهت همراه نمونه‌ای دیگر از تقابل است. گویا «به سر تازیانه زدن» رسمی بوده است بدین صورت که چون بزرگی سواره از جایی بگذرد و کسی را بر راه افتاده بیند، برای تفقد با سر تازیانه به او اشاره‌ای کند، به معنی کمترین بخشش (و التفات) (تعلیقات خانلری بر حافظ به نقل از خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۸۱۵). این کنایه

تقابل را ساخته است. کم‌توجهی به شاعر با کم‌ترین شکل یعنی «اشاره با سر تازیانه» آن هم صرفاً در جهت یادآوری نشان داده شده است. این امر تقابل و فاصله موجود در «دولتیان» و «همراهان بی‌چیز» را نشان می‌دهد. با اندکی تأمل صورت‌های دیگر تقابل در لایه‌های زیرین نمود می‌یابند:

سواره (سوار بر سمند)	≠	پیاده (همراهان)
سرکش	≠	مطیع
تازیانه زدن	≠	تازیانه خوردن
کم‌توجهی	≠	توقع توجه داشتن
فرماندهی	≠	فرمان‌برداری

در این بیت حزین با تأویل و تأمل بیشتر می‌توان به لایه‌های مختلف تضاد و تقابل پی‌برد:

ز ترک‌تازی آن نازنین‌سوار هنوز مرا غبار بلند است از مزار هنوز

(حزین لاهیجی، ۴۷۴)

پس از غارت آنچه باقی می‌ماند غبار است. در اینجا غبار هم در معنای حرکت ترک‌تاز است و هم در معنای هیچ و پوچ، چون پس از غارت چیزی باقی نمی‌ماند. صورت‌های تقابل تأویلی در زیر مشخص شده است:

سوار	≠	خفته در مزار
غارتگر (ترک‌تازی)	≠	غارت‌شده
حرکت و پویایی	≠	غبارآلوده از یک جای ماندن
ترک‌تازی	≠	نازنین بودن

حافظ در این بیت خود را درقالب عاشق بی‌چیز به تصویر می‌کشد که عنصری در تقابل است:

چه گردها که برانگیختی ز هستی من مباد خسته سمندت که تیز می‌رانی

(حافظ، قصیده ۲)

گرد از چیزی افکندن کنایه از نابود کردن آن است؛ و سمند یار همه چیز شاعر را نابود ساخته است. تصویر ارائه‌شده از عاشق در این بیت، مفلس بی‌چیزی است که دارایی‌اش اینک غباری بیش نیست. مفلس حالت نشسته را در ذهن مخاطب تداعی می کند در حالی‌که معشوق غارتگری است سوار بر سمند تیزرو. هم‌چنین است گرد در مقابل باد. نشستن گرد روی سطح چیزی با وزیدن تقابل دارد.

نابود شدن	≠	تیز راندن و نابود کردن
مغلوب	≠	غالب
ساکن	≠	در حال پوییدن
نشسته و خسته	≠	پرتوان
گرد وخاک شدن	≠	به باد آوردن

٦. ٤. تقابل تأویلی در گسترهٔ غزل

گاه تقابل تأویلی در گسترهٔ کل غزل قرار می‌گیرد؛ یعنی بن‌مایه و شالودهٔ غزل بر تقابل و تضاد نهاده شده است. در چنین غزل‌هایی تکرار تقابل‌ها سبب برجستگی و القا بهتر موضوع می‌شود:

در قید غم خاطر آزاد کجایی؟ تنگ است دلم، قوت فریاد کجایی؟
دیری‌ست که رفتی و ندارم خبر از تو بازآ دل آواره خوشت باد کجایی؟
ای ناوک تأثیر که کردی سفر از دل می‌خواست تو را ناله به امداد کجایی؟
رسوای جهان می‌کندم هند جگرخوار غم پرده در افتاده دل شاد کجایی؟
با آنکه نیاوردی یک بار ز ما یاد ای آنکه نرفتی دمی از یاد کجایی؟

(حزین لاهیجی، ۸۴۶)

حزین در این غزل واژگان و عباراتی را در قالب تقابل آورده و آن‌ها را با ردیف «کجایی» هم‌نشین کرده است که دالّ بر دوری است. بدین ترتیب دو قطب تقابل را نشاندار نموده است: استغاثه که فاصلهٔ عاشق و معشوق را محسوس‌تر نشان داده است. حزین با به کارگیری تقابل بر آن است که معشوق را در قالبی آزاد و رها قرار دهد که بر اسارت و

دوری عاشق تأکید بیشتری دارد. این نوع فاصله‌گذاری و تقابل که در گسترهٔ غزل به‌کار می‌رود، صرفاً میان دو واژه یا در یک بیت نیست. این تقابل‌ها را می‌توان در ترکیبات زیر یافت:

در قید غم، دل‌تنگ، ناتوان از فریاد کشیدن ≠ خاطر آزاد
بی‌خبر از همه جا (در معنای مقیّد) ≠ دارندهٔ دل آواره (در معنای آزاد)
نیازمند یاری (تأثیرپذیرفته) ≠ ناوک اثرگذار
یادنشده ≠ یادشده (نرفته از یاد)

در این غزل حزین هم تقابل در کل پیکرهٔ غزل دیده می‌شود:

طبیب من چرا از خسته جان خود نمی‌پرسی؟ توان پرسیدنی وز ناتوان خود نمی‌پرسی؟
قلم کی محرم و قاصد کجا درد سخن دارد چرا احوال ما را، از زبان خود نمی‌پرسی؟
مگر آگه نه‌ای از سوختن ای شمع بی‌پروا که از پروانهٔ آتش به جان خود نمی‌پرسی؟
نسیم آشفته می‌گوید، سراغ نافهٔ چین را چرا احوال ما را از زبان خود نمی‌پرسی؟
اگر باور نداری شرح جور از من، چرا باری حدیثی از دل نامهربان خود نمی‌پرسی؟
شکار خسته می‌داند عیار سختی بازو چرا از زخم دل زور کمان خود نمی‌پرسی؟
سرت گردم، چه دیدی کز حزین گردانده‌ای دل را ز دستان‌سنج دیرین، داستان خود نمی‌پرسی؟

(حزین، ۷۶۸)

تقابل‌های موجود در این غزل نشان‌دهندهٔ تحسر شاعر است که در قالب پرسش بیان شده است. حزین در این غزل و امثال آن با به‌کارگیری تقابل، بر ضعف و سرخوردگی خویش بیشتر تأکید می‌ورزد و اندوه خود را در شعر ملموس‌تر می‌کند. با ردیف قرار گرفتن «نمی‌پرسی؟» این اندوه نشان‌دار می‌شود و شکایت شاعر از بی‌اعتنایی یار برجسته می‌گردد.

طبیب (بی‌درد) ≠ بیمار خسته‌جان (دردمند)
ناز کردن برای هم‌صحبتی با عاشق ≠ اظهار نیاز به صحبت با معشوق
بی‌وفایی و بی‌توجهی (شمع بی‌پروا) ≠ توجه و فداکاری (پروانهٔ آتش به جان)
بی‌توجه به سوختن ≠ آگاهانه سوختن را به جان خریدن

صید (خسته و زخمی) ≠ صیاد (کمان‌دار)

غزلی دیگر از حزین:

میگساران چو هوای گل و شمشاد کنید — لختی از خون جگر خوردن ما یاد کنید
خوش‌قدان خسرو وقتید به اقبال بلند — ملک دل زان شما شد ستم‌آباد کنید
به وفا خاطر عشّاق توان داشت نگاه — به جفا گر نتوانید دلی شاد کنید
من تنک‌ظرف ستم نیستم و غمزه‌بخیل — سینه‌ام را هدف ناوک بیداد کنید
عندلیبان چمن‌سیر از آن باغ بهار — به پیامی من دلسوخته را یاد کنید
سر چه باشد که دل و جان بفشانید به ذوق — هر چه دارید نثار ره صیاد کنید

(حزین لاهیجی، ۴۱۷)

شاعر با قراردادن دوگروه در مقابل هم، اوج بدبختی و تیره‌روزی یکی و شادباشی دیگری را به تصویر می‌کشد. غرض شاعر از این غزل جلب توجه معشوق است. حزین با قرار دادن ترکیبات مصرع اول (شادِ غرق در نعمتِ بدون ناخوشی) در مقابل ترکیبات مصرع دوم اوج حُزن و درماندگی خود را نشان می‌دهد:

میگساری (شادباشی) ≠ خون جگر خوردن (اندوه و درد)
خوشی، شادخواری ≠ اندوه و درد
مالک (معشوق) ≠ رعیت (عاشق)
مالک دل(خوش‌قدان خسرو وقتِ اقبال بلند) ≠ ستم آباد
خسرو (ستم کردن) ≠ رعیت (ستم دیدن)
غمازی ≠ بخل در غمازی
عندلیبان چمن ≠ دلسوخته و بی‌بهره از کام معشوق

۷. نتیجه‌گیری

در تقابل تأویلی، تلاش برای کشف عناصر متقابل مخفی شده در بیت باعث تلذذ ادبی می‌شود؛ خواننده به تقابل‌های پنهان و تأویل‌شدهٔ متن که اساس منظور شاعر است پی

می‌برد. این امر تأثیرپذیری خواننده را از شعر بالا می‌برد. به کارگرفتن آرایه‌هایی مانند تشبیه و استعاره در جایگاه واژگان متقابل، جلوهٔ مؤثری به بیت می‌بخشد. همنشینی واژگان و عبارات متقابل با دیگر کلمات، میزان فاصله و دوری طرف تقابل را بهتر نشان می‌دهد. در ابتدا ممکن است مخاطب به تقابل‌های نهفتهٔ موجود در بیت پی نَبَرد؛ اما با تأمل متوجه خواهد شد چه تقابل شگرفی در اجزای شعر نهفته است.

تقابل‌های تأویلی در چهار زیرگروه: واژگان، کنایه، ایهام و پیکرهٔ غزل دسته‌بندی می‌شوند. تقابل بر بستر واژگان یعنی قرارگرفتن واژگان در حوزهٔ تناسب، تضاد، تشبیه و استعاره، تقابل را شکل دهد. خواننده پس از کشف رابطه میان اجزای بیت به تأویل مفهوم شعر می‌پردازد و تقابل را درمی‌یابد. تقابل تأویلی بر بستر ایهام، یعنی شاعر با بهره‌گیری از معنی دوم کلمه یا جمله که تا حدودی مبهم و دور از ذهن مخاطب است، تقابل را بر پا - می‌سازد. از آنجاکه ایهام هم در کلمه و هم در جمله (فعل) موجود است این گونه تقابل‌ها نیز دو صورت می‌یابد که صورتی نزدیک به کاریکلماتور آن پس از تأویل و کشف، لذت ادبی دوچندانی را نصیب خواننده و تأویل‌کننده خواهد کرد. در تقابل تأویلی بر بستر کنایه، خواننده با درک مفهوم کنایی بیت اجزای تقابل را استخراج و پس از تأویل به تقابل نهفته در آن پی می‌برد. لازمهٔ درک این تقابل درک هر دو معنی قریب و بعید ایهامی کلام است. تقابل تأویلی بر بستر غزل، یعنی شاعر تقابل را در گسترهٔ کل غزل قرار دهد. بن‌مایه و شالودهٔ غزل بر مبنای تقابل و تضاد است؛ تکرار تقابل‌ها سبب برجستگی و القای بهتر موضوع مد نظر شاعر می‌شود. در این نوع تقابل، یا در دو مصراع هر بیت با هم تقابل دارند، یا هر بیت در تقابل معنایی با بیت دیگر است. مخاطب پس از خواندن کل غزل و درک مفهوم کلی آن در پی کشف تقابل‌ها برمی‌آید و پس از تأویل ابیات، دوباره غزل را با درنگ و تأمل بیشتری می‌خواند و با آشکار شدن تقابل‌ها لذت ادبی نو و بیشتری از مرتبهٔ قبل می‌برد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Mohammadreza Yousefi **https://orcid.org/0009-0002-3317-3138**
Maryam Bakhtiari **https://orcid.org/0000-0002-8245-932x**

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۹۱). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.

اسکلتن، رابین. (۱۳۷۵). *حکایت شعر*. ترجمه مهرانگیز اوحدی، مقدمه و ویرایش اصغر دادبه. تهران: میترا.

برتنس، هانس. (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۲). «ساختارگرایی و ساخت‌شکنی». *ادبیات داستانی*. ش ۶۹ (خرداد ۱۳۸۲): ۳۵ – ۳۸.

جرجانی، عبدالقاهربن عبدالرحمن. (۱۳۸۹). *اسرارالبلاغه*. ترجمه جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

چندلر، دنیل. (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

چهری، طاهره، سالمیان، غلامرضا و یاری گل‌دره، سهیل. (۱۳۹۲). «تحلیل تقابل‌ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی». *پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)*، س ۷، ش ۲ (پیاپی ۲۵): ۱۴۱ – ۱۵۸.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: اساطیر.

حزین لاهیجی، محمدعلی. (۱۳۸۵). *دیوان*. تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار. تهران: سایه.

حقیقت، سیدصادق. (۱۳۹۱). *روش‌شناسی علوم سیاسی*. ویراست سوم. قم: دانشگاه علوم انسانی مفید.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۶۸). *حافظ‌نامه*. تهران: سروش. ۲ جلد.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۳). *کلیات*. تصحیح بهاءالدین خرمشاهی. تهران: دوستان.

صائب تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۵). *دیوان*. تصحیح محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

صفوی، کورش. (۱۳۸۷). *درآمدی بر معناشناسی*. تهران: سوره مهر.

عاملی رضایی، سیده‌مریم و مولودی، فؤاد. (۱۳۹۹). «تحلیل روان‌شناختی تقابل‌ها در اندیشه شمس تبریزی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. س۱۸، ش۵۶: ۴۹ – ۷۶.

فاضلی، فیروز و پژهان، هدی. (۱۳۹۳). «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ». *پژوهشنامه ادب غنایی*. س ۱۲، ش ۲۳: ۲۸۴ – ۳۰۱.

گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). *جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمه محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.

نبی‌لو، علی‌رضا. (۱۳۹۲). «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ». *زبان و ادبیات فارسی*. س۲۱، ش ۱۹ (پیاپی ۷۴): ۶۹ – ۹۹.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴). «متناقض‌نما در ادبیات». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. س ۲۵، ش ۳ – ۴: ۲۷۱ – ۲۹۴.

ـــــــــــ (۱۳۸۸). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.

هادی، روح‌الله و *سیدقاسم*، لیلا. (۱۳۹۲). «بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی با ساختگرایی و نقد نو». *مطالعات زبانی بلاغی*. س۴، ش۷: ۱۲۷ – ۱۴۸.

یوسفی، محمدرضا و ابراهیمی شهرآباد، رقیه. (۱۳۹۱). «تضاد و انواع آن در زبان فارسی». *فنون ادبی*. س۴، ش۲: ۱۲۹ – ۱۵۴.

یوسفی، محمدرضا و بختیاری، مریم. (۱۳۹۶). «هنر حافظ در ترسیم فراز و فرود ابیات بر پایهٔ عنصر تقابل». *شعرپژوهی بوستان ادب*، س ۹، ش ۳: ۱۶۳ – ۱۸۸.

References

Ahmadi, Babak. (2011). *Truth and beauty*. Tehran: Centeral. [In Persian]

Amll i Rzzaei Maryam and Mll odi ’’’a d (9999) “ysylhll ggical analysis ff oontrasts in the thggght ff "Shams rarr izi"” *Persian Language and Literature Research Quarterly*. Vol.18, No.56: 49-76. [In Persian]

Bertens, Hans. (2004). *Basics of Literary Theory*. Translated by Mohammadreza Abulqasimi. Tehran: Mahi. [In Persian]

Chandler, Daniel. (2016). *Basics of semiotics*. Translated by Mahdi Parsa. Tehran: Surah Mehr. [In Persian]

Chehri, Tahereh, Gholamreza Salemian and Sohail Yari Goldareh. (2012). llnal l sis ff lxxical oomrar isons and oontrasts in 'ana' i eee try *Researches of mystical literature* (*Gohar Goya*). Vol. 7, No. 2 (25): 141-158. [In Persian]

zazll i Firzzz and eejhan||||da|| |3333) AAvoiding dllll ll cfnf rontations in| Hafzz's rrrr t.. *Research paper on lyrical literature*. Vol.12, No. 23: 227-244. [In Persian]

Goldman, Lucien. (1371). *Sociology of literature*. Translated by Mohammadjaafar Pouindeh. Tehran: Intelligence and Innovation. [In Persian]

Hadi Rohollah and yyyqdqassem eei la (2222) xxxamining th similarities of Abdulqahir Jarjani's theories with constructivism and new rr iticism *Rhetorical language studies.* Vol. 4, No. 7: 127-148. [In Persian]

Hafez, Shamsuddin Mohammad. (1371). *Diwan*. Edited by Mohammad Qazvini and Qasim Ghani. Tehran: Asatir. [In Persian]

Hazin Lahiji, Mohammadali. (1385). *Diwan*. Proofreader by Zabihullah Sahibkar. Tehran: Shadow. [In Persian]

Haqiqat, Seyyed Sadegh. (1391). *Political Science Methodology*. 3th edition. Qom: Mofid University. [In Persian]

Jurjani, Abdulqahar ibn Abdulrahman. (1389). *Asrar ol-Balagha*. Translated by Jalil Tajleel. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Khorramshahi, Bahauddin. (1368). *Hafeznameh*. Tehran: Soroush. 2 Vol. [In Persian]

Nabilo Alirzza (2222)""Investigati n ff dllll oontrasts in Hafzz's sennets" *The Faculty of Literature and Human Sciences*. Vol. 21, No. 19 (74): 69-99. [In Persian]

Parsinejad, Kamran. (1382). Structuralism and deconstruction. *Fiction Literature*, Vol. 11, No. 69: 11-76. [In Persian]

'a'' rarr izi Mohammadali. (33))) *Diwan*. Proofreader by Mohammad Qahraman. Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

Saadi, Mosleh ibn Abdullah. (1383). *General*. Proofreader by Bahauddin Khorramshahi. Tehran: Dostane. [In Persian]

Safavi, Korosh. (1387). *Introduction to semantics*. Tehran: Surah Mehr. [In Persian]

Vahidian Kamiyar gaghi (4444) CContradiction in literatrr"". *Journal of Ferdowsi University*, Vol. 25, No. 3-4: 271-294. [In Persian]

————. (1388). .*Innovative from an aesthetic point of view*. Tehran: Samt. [In Persian]

Yousefi, Mohammadreza and Ebrahimi Shahrabad, Ruqiya. (2011). rrrntr adicti n and its tyees in rrr sian langgag"" *Fonun Adabi*. Vol. 4, No.2: 129-154. [In Persian]

Yeesefi Mohammadrzza and Bakhtiari Maryam ()))))) ffaf zz's art in drawing the ups and downs of verses based on the element of ffnf rontati”n” *Bostan Adab poetry research*. Vol. 9, No. 3: 163-188. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: یوسفی، محمدرضا و بختیاری، مریم. (۱۴۰۲). تقابل تأویلی؛ شگردی برای ایجاد لذت ادبی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۲)، ۹-۳۶. doi: 10.22054/JRLL.2023.71564.1033

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.