

خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک شخصی حافظ

بتول واعظ*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی

نیره صدري**

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۰۹/۱۸)

چکیده

زبان شعر، زبان تناقض است و این تناقض در هر دو ساحت صورت و معنی برای شعر اجتناب‌ناپذیر است. این جستار در پی آن است تا این گونه تنش‌های صوری-معنایی را در غزلیات حافظ مورد تحلیل قرار دهد. در بخش نخست مقاله، مختصری در باب پارادوکس و تعریف آن در شعر، آمده است. سپس در مورد ساخت تقابلهای دوگانه در مکتب ساختارگرایی اندکی بحث شده است. در بخش سوم تضادها و تقابلهای دوگانه در اشعار حافظ نشان داده شده و علاوه بر آن، ساخت تقابلهای سه‌گانه و گاه چهارگانه نیز در نظام فکری حافظ و شعر او مورد بررسی قرار گرفته و نشان داده است که در شعر حافظ یک تقابل کلی در مرکز شکل می‌گیرد و سپس تقابلهای دیگری برگرد آن نظام چیده می‌شود. این گونه تقابل‌ها در بیشتر مواقع به ساختی متناقض‌نما در سطح کلام منجر شده است که تنها با توجه به مخاطبان خاص و عام حافظ و نظام فکری آن‌ها متناقض به نظر می‌رسد، حال آنکه در خاستگاه اندیشگی حافظ تناقضی وجود ندارد. این ویژگی در شعر حافظ تبدیل به سبک شخصی او شده است، زیرا حافظ متناقض‌نما را تنها به عنوان یک شگرد ادبی به کار نمی‌گیرد، بلکه تا سطح یک شیوه‌گفتار در کلام از آن استفاده می‌کند. در بخش پایانی مقاله شیوه‌ها و ابزارهای ایجاد ساخته‌های پارادوکسیکال و تنش‌های صوری-معنایی مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، تقابلهای دوگانه و سه‌گانه، پارادوکس، آیرونی، سبک شخصی.

*. E-mail: batulvaez@yahoo.com

** . E-mail: sadri.1981@yahoo.com

پیشینه‌ی تحقیق

در مورد پارادوکس و متناقض‌نمایی در شعر فارسی پژوهش‌هایی صورت گرفته است که به برخی از آن‌ها در منابع مقاله اشاره کرده‌ایم. کتاب «متناقض‌نمایی در شعر فارسی» نوشته‌ی امیر چناری کتابی مفصل در باره این شیوه بیانی است. در کتاب «بلاغت تصویر» محمود فتوحی مختصری در باب پارادوکس ادبی بحث شده است. کتاب «گل‌واژه‌های شعر حافظ» از جمال زبانی که تنها فرهنگ‌واره‌ای است در تناقض‌ها و پارادوکس‌های شعر حافظ و فاقد تحلیل است. مقاله‌ای با عنوان «آیرونی و تفاوت آن با صنایع بلاغی مشابه» به قلم زهر/بهره‌مند در شماره چهل و پنج مجله زبان و ادب پارسی دانشگاه علامه طباطبایی چاپ شده که مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ایشان با عنوان «آیرونی در مثنوی معنوی» است. مقاله‌ای با عنوان «وحدت در عین تضاد» (پارادوکس) در مثنوی و غزلیات شمس به قلم نگارنده در مجله کاوشنامه یزد چاپ شده است. اما در مورد تنش‌های صوری - معنایی، نظام تقابلی دو جهی یا چند وجهی شعر حافظ و پارادوکس و ابزارهای ایجاد آن در شعر او تنها مختصری در کتاب «سبک‌شناسی شعر» دکتر شمسیا و «شرح شوق» دکتر سعید حمیدیان پرداخته شده است. شمسیا ساختار پارادوکسیکال شعر حافظ را در پیوند با وجوه چندگانه دلالت‌های اندیشه شعری او می‌داند؛ بدین معنی که بسیاری از ابیات او در یک آن دارای سطوح چندگانه طنز و هجو و مدح است. حمیدیان نیز در بخشی از کتاب خود مواردی از پارادوکس‌های شعر حافظ را مربوط به شطحیات و طنز اجتماعی او دانسته است که همان مفهوم آیرونی در غزل حافظ است. از اینرو در این مقاله سعی شده است که این جنبه از شعر حافظ به طور مفصل مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

مقدمه

زبان که بنا به نظر دوسوسور خود نظامی است از نشانه‌ها، بر مبنای تفاوت‌ها شکل گرفته است (کالر، ۱۳۸۵، ۷۸). به عبارت دیگر آنچه به هر جزء زبان هویت می‌بخشد، تقابل‌های آن با اجزای دیگر در درون‌نظام زبان است. وقتی از نظام بالقوه زبان (laung) به یکی از جنبه‌ها و کاربردهای بالفعل آن که شعر است، می‌رسیم این تقابل‌ها و تضادها بیشتر به چشم می‌آیند. اندیشه‌ی شعری با درهم شکستن هنجار و نحو معمول زبان و ایجاد تنش و تقابل بین اجزا و عناصر ساختی شکل می‌گیرد و در بسیاری از موارد این تضادها و تقابل‌های دوگانه و گاه سه‌گانه به ساختاری پارادوکسیکال تبدیل می‌شوند. بر این اساس

در غزلیات حافظ که نظام فکری او، نظامی دیالکتیکی و دوئالیستی است، همه چیز بر مبنای تقابل شکل می‌گیرد و در بیشتر موارد به ساختی متناقض‌نما منجر می‌شود. از سوی دیگر، سویی دیگر اندیشه شعری حافظ که عرفان است به ایجاد این گونه تقابل‌های دوگانه بیشتر کمک کرده است. بنابراین در عرفان، پیوسته با تناقضاتی روبه‌رو هستیم که منطقی آن را نمی‌پذیرد. زیرا قطعیت موجود در قطب‌های مخالف تقابل‌ها را زیر سؤال می‌برد. در این جستار بر آن هستیم تا پارادوکس‌های غزلیات حافظ را بر اساس نظام فکری و اندیشگی او و ابزارها و شیوه‌هایی را که در ایجاد این نوع تنش‌ها و تقابل‌ها به کار می‌گیرد، مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم. ذکر این نکته ضروری است که در این مقاله اصطلاحات پارادوکس، متناقض‌نما و تنش‌های صوری-معنایی در معنای مترادف با هم استفاده شده‌اند.

مقاله‌ی مذکور بر پنج بخش استوار است:

- پارادوکس (متناقض‌نما) و ساخت پارادوکسیکال در شعر
- نظریه‌ی ساختارگرایی و تقابل‌های دوگانه
- تضاد و تقابل در شعر حافظ
- شیوه‌ها و ابزارهای ایجاد پارادوکس در شعر حافظ
- نتیجه‌گیری

پارادوکس (متناقض‌نما) و ساخت پارادوکسیکال در شعر

واژه‌ی "paradox" از دو جزء "para" و به معنی *مقابل* یا *متناقض‌نما* و "dox" به معنی عقیده و نظر، ترکیب شده است (زیانی، ۱۳۸۵، ۱۲). در فرهنگ *آبرامز*، متناقض‌نمایی چنین تعریف شده است: بیانی که در ظاهر سخنی متناقض و متضاد و حتی نامعقول می‌نماید، با این حال معنایی معتبر به دست می‌دهد و دارای معنایی بلند و متعالی است (آبرامز، ۱۹۷۱، ذیل واژه paradox).

جی‌یکادن در کتاب *فرهنگ ادبیات و نقد*، پارادوکس را سخنی متناقض با خود می‌داند که در نگاهی دقیق‌تر حقیقتی را که جامع اضداد است در خود دارد. او معتقد است در کنه دین مسیحیت پارادوکس وجود دارد. بسیاری از نویسندگان از افلاطون تا به امروز، از پارادوکس به عنوان منبع بذله و استعاره بهره گرفته‌اند (کادن، ۱۳۸۰: ۳۰۵). در فرهنگ اصطلاحات ادبی درباره تناقض ظاهریشطح آمده است: در لغت به معنی با هم ضد و نقیض بودن، ضد یکدیگر بودن، ناهم‌تایی و ناسازی. تناقض در لفظ به صورتی است که یکی

از آن دو، امری را اثبات کند و دیگری نفی؛ مانند هست و نیست. متناقض‌ظاهری در سخنی مصداق دارد که به ظاهر متناقض و ناسازگار آید، اما حقیقت پنهان در پس این ظاهر متناقض، سبب سازگاری میان طرفین ناسازگار شود و آن یکی از اسباب برجستگی کلام است (سیما داد، ۱۳۷۱: ۸۹).

کلینیت بروکس، منتقد انگلیسی، پارادوکس را زبان سفسطه و مغالطه و طنز دانسته است «زبانی است دشوار و شدید و سخت تکان دهنده. پیش‌داوری ما درباره‌ی زبان عادی و عادات زبانی و امیداردمان تا پارادوکس را بیشتر امری عقلانی و هوشیارانه بدانیم تا عاطفی» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۲۷).

تصویر پارادوکسی، تازه و غریب و خلاف عادت است. ذهن ما چون با امور معمول و با منطق طبیعت عادت کرده در غفلت عادت غوطه‌ور است. ما در درون نظام‌های علی و معلولی، زندگی معمول خود را می‌گذرانیم و تمام پدیده‌های جهان را منطبق با منطق عادت خویش و قوانین ثابت طبیعت معنی می‌کنیم؛ پارادوکس از طریق عادت‌شکنی و مخالفت با منطق، اعجاب ذهن را بر می‌انگیزد (همان، ۳۲۹).

در فرهنگ آکسفورد (۱۹۸۹) معانی مختلفی برای متناقض‌نما گفته شده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱- سخن یا عقیده‌ای که متناقض با اعتقاد و اندیشه پذیرفته شده باشد، همراه با دلالت ضمنی ناخوشایند؛ چنان که با حقیقت اثبات شده ناسازگار است و خیالی است و گاهی همراه با دلالتی مطلوب و به منزله‌ی تصحیح خطایی عام است.

۲- در منطق عبارت یا قضیه‌ای که از یک مقدمه قابل قبول تشکیل می‌شود و علی‌رغم آنکه عقلانی به نظر می‌رسد به نتیجه‌ی نادرست و منطقاً غیر قابل قبول یا متناقض با خود دچار شود.

۳- غالباً متناقض‌نما برای بیانی به کار می‌رود که در تناقض با عقل و حقیقت محض باشد و بنابراین اساساً مهمل و کاذب است. از این روی برخی منکر شده‌اند که عبارت‌هایی که سرانجام صحت آن‌ها می‌تواند ثابت شود، پارادوکس باشند ... (چناری، ۱۳۷۷: ۱۴). در «فرهنگ بلاغی - ادبی» / بوالقاسم رادفر در مورد تناقض چنین آمده است «در کلام، معنی خلاف معنی دیگر نوشته شود، چنانچه در صفت کسی ستمگر و باوفا هر دو نویسند و از این قبیل نوشتن صفتی به چیزی که آن صفت در آن نباشد، چون شراب شیرین» (رادفر، ۱۳۶۸: ۴۲۰).

در شعر کلاسیک و معاصر فارسی تصویرهای پارادوکسی بسیار است. بیشترین نمود تصویرها و دوگانه‌های پارادوکسی شعر کلاسیک را می‌توان در اقوال شطح‌آمیز صوفیان و اشعار شورانگیز

عرفا دید. در شعر سنایی، عطار، مولوی و حافظ و در سبک هندی در شعر بیدل دهلوی، زبان پارادوکسی در اوج زیبایی و قدرت نمایان می‌شود. تصاویری چون: گوینده نهان سخن (سنایی، دیوان، ب ۹۹۷)، ترشانی ز شهد شیرین‌تر (همان، ب ۴۹۴)، همه بی کام و بی‌زبان گویان (همان، ب ۴۳۷) از نمونه‌های کلاسیک هستند. در شعر معاصر نیز نمونه‌هایی چون پارادوکس‌های زیبای اخوان ثالث قابل ذکر است: «از تهی سرشار / جویبار لحظه‌ها جاری است / دوزخ اما سرد / لحظه‌های نجیب دلکش بغرنج / چشمه‌های شعله‌ور خشکیده‌اند / دست بردار از این دروطن خویش غریب و ...».

نظریه‌ی ساختارگرایی و تقابل‌های دوگانه

ساختارگرایی در عرصه ادبیات در دهه‌ی ۱۹۶۰ با شتاب گسترش می‌یابد و زبان‌شناسی ساختارگرا و فرمالیسم روسی به عنوان دو منبع اصلی آن مورد پذیرش قرار می‌گیرد. رومن یاکوبسن که در سال ۱۹۲۰ از روسیه به پراگ رفته بود، به منزله‌ی پلی بود میان فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان فرانسه.

چهار اصل ساختارگرایی عبارت‌اند از: تأکید بر روابط میان اجزاء؛ توجه به همزمانی به جای در زمانی؛ قرار گرفتن ساختارها در زیرسطح رو ساخت؛ وجود عمومی ساختارها و روابط لازم بین آن‌ها (ال. گورین، ۱۳۷۰: ۲۶۴).

رومن یاکوبسن، کیفیت ادبی و ادبیت اثر را صرفاً به شکل و ساختار آن وابسته می‌دانست و بر این عقیده بود که اثر ادبی و به ویژه شعر، چیزی جز ساختار نیست. در این صورت می‌توان گفت که در اثر ادبی، تمایز میان صورت و محتوا محو می‌شود. یاکوبسن معتقد بود که پیام شاعرانه به وسیله صورت شعری، ساختار شعر، انسجام عناصر درونی آن و ارتباط این عناصر با یکدیگر عینیت می‌یابد و این ساختار اجزا و عناصر شعر، چیزی جز محتوای اثر نیست (همان، ۱۸۶).

ساختارگرایی در تقابل با پدیدارشناسی شکل گرفت. هدف آن به عوض توصیف تجربه، شناسایی ساختارهای زیربنایی بود که امکان این تجربه را فراهم می‌آورند. ساختارگرایی به جای توصیف پدیدارشناختی ضمیر هشیار، درصدد تحلیل ساختارهایی بود که به صورت ناهشیار عمل می‌کنند (کالر، ۱۳۸۵: ۱۶۶).

لوتمان در کتاب‌های ساختار متن هنری (۱۹۷۰) و تحلیل متن شاعرانه (۱۹۷۲)، متن شاعرانه را نظام طبقه شده‌ای می‌داند که معنی در آن فقط به عنوان مقوله‌ای مربوط به متن وجود دارد و خود زیر سیطره مجموعه‌ای از تشابه‌ها و تقابلهاست (تری ایگلتن، ۱۳۸۶: ۱۴۰).

یکی از اساسی‌ترین مفاهیم در ساختارگرایی، مفهوم تقابل‌های دوگانه (binarylogic) است. زیرا به نظر آن‌ها تفکر انسانی بر این تقابل‌ها استوار است: پدر / مادر، خوب / بد، زشت / زیبا و در طبیعت نیز چنین است: شب / روز، سفید / سیاه و ... بشر در نظام‌های اجتماعی هم از همین منطق استفاده می‌کند. پس باید در آثار ادبی نیز به دنبال این تقابل‌های دوگانه بود.

در تمام علوم ادبی و در کل ادبیات می‌توان این گونه تضادها را یافت. مثلاً یکی از مهم‌ترین جنبه‌های ادبی آن بحث مجاز و استعاره است. در مجاز یک بخش از توالی کلام در محور هم‌نشینی حذف می‌شود و استعاره مربوط به محور جاننشینی است (شمیسا، ۱۳۸۱، ۱۸۳).

این ساخت‌های دوگانه معمولاً قراردادی هستند. این نکته در زبان‌شناسی دوسوسور مطرح شده بود که تفاوت معنایی، تفاوت شکلی است. مثلاً «داشت» یک معنی دارد و «کاشت» معنی دیگر. ساخت‌گرایان تکیه را بر همین تفاوت می‌گذارند، تفاوت بین دو جفت؛ مثلاً تفاوت بین قهرمان و ضد قهرمان، دیالوگ و آکسیون، عمل قهرمان و قهرمان (همان: ۱۸۱). نکته‌ای که در اینجا مطرح می‌شود این است که گاه ابعاد اندیشه در یک جامعه و ذهن یک شاعر یا نویسنده به گونه‌ای پیچیده و گسترده است که قادر به کشف تقابل‌های سه‌گانه در یک نظام شعری است. البته این ابعاد سه‌گانه‌ی تقابل تنها خاص نظام اندیشگی آن شاعر و ویژه جامعه آن عصر است. حافظ یکی از آن شاعرانی است که در نظام پیچیده و گسترده اندیشه‌ی او می‌توان برخی از این ساخت‌های سه بعدی تقابل را کشف کرد؛ نظامی که مبنای ساختاری تقابل‌های دوگانه ساخت‌گرایان را در هم می‌شکند. در ادامه بحث به طور مفصل به بررسی این موضوع خواهیم پرداخت.

تضاد و تقابل در شعر حافظ

زبان شعر زبان تناقض است؛ تناقض در کنار هم آمدن تقابل‌هایی است که در واقع در یک ساحت مانع الجمع باشند، اما در شعر و عرفان آنچه با آن روبه‌رو می‌شویم، متناقض‌نماست نه تناقض. متناقض‌نما، تنها در روستا و سطح کلام است، اما در روبه‌ی زیرین کلام قابل تفسیر و تأویل است. زیربنای تناقض و تقابل، تضاد است. در کنار هم آمدن تضادها در محور هم‌نشینی به تقابل و تناقض ظاهری منجر می‌شود. در مورد تضادهای موجود در شعر حافظ کم و بیش بحث شده است. یکی از این پژوهش‌ها، کتاب «فرهنگ گل‌واژه‌های شعر حافظ» از جمال زبانی است که متناقض‌نماها و تقابل‌ها را در شعر این شاعر بزرگ فارسی نشان داده است. حافظ شاعر عصری است که در آن همه‌ی ساختارها و نظام‌های جامعه در تضاد و

تقابل با هم قراردارند. این تقابل‌ها از سطح کلان جامعه که در سه نظام قدرت حکومت سیاسی، خانقاه و شرع خلاصه می‌شود، شروع شده و تا سطح پایین جامعه که شامل مردم متوسط و عوام است نیز فرا رفته است. پس آنچه از تضاد و تقابل در شعر حافظ شکل می‌گیرد، جریان‌ی اجتناب‌ناپذیر و فرایندی، حاصل جبر اجتماع است. زیرا شعر وشاعر نیز عناصری برخاسته از همین جامعه هستند. در شعر حافظ تقابل در سطح کلان اندیشه‌ی او که برخاسته از تقابلی بزرگ در جامعه‌ی شاعر است، منجر به ایجاد ساخت‌های تقابلی جزئی‌تر شده است. این تقابل‌ها را می‌توانیم در همه‌ی اجزاء شعر او اعم از تصاویر شعری، واژگان شعری، شخصیت‌های شعر، عناصر طبیعت، مکان‌ها، لباس‌ها، رفتارها و ... ببینیم. تقابل در سطح بالای جامعه‌ی عصر حافظ، تقابل بین حکومت سیاسی و خانقاه‌های صوفیانه و مساجد و مدرسه است که تقابل این نظام‌ها موجب تقابل دیگری بین کاراکترهای وابسته به این نظام‌های اجتماعی شده است: تقابل بین محتسب و شاه و صوفی و زاهد و فقیه. مینا و بنیاد تقابل‌های شعر حافظ همین تقابل‌های کلی است. این نوع تقابل‌های چندگانه در دیوان او انواع و اقسام مختلفی از ساده تا پیچیده دارد که «در نهایت منجر به یک ساختار پارادوکسیکال شده است، به نحوی که بسیاری از ابیات او هم راست است و هم دروغ، هم طنز است و هم هجو و هم مدح» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۸۳).

وقتی هر کدام از غزلیات حافظ را در محور عمودی بررسی می‌کنیم به نظامی از تقابل‌های چندگانه می‌رسیم؛ در محور عمودی هر کدام از ساحت‌های فکری شاعر تا پایان غزل به ساحت‌های دیگری تغییر می‌کند، به گونه‌ای که در ابتدای غزل با ساحت عرفانی اندیشه‌ی او و شخصیت معبود روبه‌رویم، اما به پایان غزل که می‌رسیم ساحت سیاسی اندیشه او با شخصیت ممدوح آشکار می‌شود. برای نمونه در غزلی با مطلع:

ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت

بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت

(دیوان غزلیات، ۱۳۷۷: غزل ۹۰).

در بیت اول، ساحت عرفانی اندیشه‌ی حافظ برای خواننده روشن می‌شود، اما در بیت پایانی غزل:

حافظ سرود مجلس ما ذکر خیر تست

بشتاب هان که اسب و قبا می‌فرستمت

(همان)

ساحت دیگری از اندیشه او که در ارتباط با ممدوح است، بازنموده می‌شود. بنابراین هر نوع تقابلی که در ساخت و فرم شعر حافظ ایجاد می‌شود، تحت تأثیر تقابلی است که در ذهن او

نسبت به عناصر انسانی و غیر انسانی جامعه‌اش شکل گرفته است. تقابل بین شخصیت‌های انسانی غزل حافظ، تقابل مکان و لباس و رفتار را هم در پی دارد. تقابل رند و صوفی یا رند و زاهد که از مهم‌ترین تقابل‌های دوگانه شعر اویند به تقابل دیگری در میخانه و خانقاه می‌انجامد؛ یکی مکانی بدون پذیرش مردمی و عرفی و شرعی جامعه و دیگری با پذیرش عرفی و تا حدودی شرعی. این تقابل وقتی در ذهن شاعر عادت‌زدایی می‌شود به ساختی متناقض‌نما تبدیل می‌شود. بدین معنی که برای حافظ معیار صحیح از غیر صحیح، عرف و شرع نیست، بلکه نتیجه و عمل رفتار است. در نتیجه‌ی چنین دیدگاه ساخت‌شکنانه‌ای است که آنچه از نظر عرف و شرع ارزش تلقی می‌شود، برای حافظ که لایه‌ی پنهان حقیقت را می‌بیند ضد ارزش انگاشته می‌شود. مسجد که مکانی مقدس و نماد مذهب است، در دید حقیقت‌بینانه‌ی حافظ که آن را تنها بهانه‌ای برای عوام فریبی زاهدان ریایی می‌داند و آلوده‌ی عبادات ظاهر بینانه‌ی آن‌ها می‌شمارد، در مقامی پایین‌تر از میکده و میخانه‌ای قرار می‌گیرد که در عرف و شرع جایگاه فسق و گناه است. زیرا میخانه‌ای که محل شراب‌نوشی است، نسبت به مسجدی که جایگاهی برای خودفروشی و خودپرستی قرار گرفته، برتر است. یا خانقاهی که به ظاهر محل تهذیب نفس است، وقتی تبدیل به جایگاهی برای دین‌فروشی و تظاهر می‌شود، در مرتبه‌ای فروتر از میخانه قرار می‌گیرد و گرنه تقابل بین این مکان‌ها در شعر حافظ تقابلی ذاتی و اصلی نیست، بلکه ارزش و ضد ارزش شدن این مکان‌ها در نظر حافظ تنها نسبت به رفتار اشخاصی است که وابسته‌ی این جایگاه‌ها هستند:

ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ

مگر ز مستی زهد ریا به هوش آید

(همان، غزل ۱۹۰)

گاه تقابل تنها بین دو شخصیت نیست، بلکه مربوط به ساحت‌های وجودی یک شخصیت است. کسی که در ظاهر رهبر و امام یک جامعه است و معیار ارزش‌گذاری دینی او در نظر عوام، مقام دینی او است. اما در باطن دارای شخصیتی است که دیگر آن را با معیار دین‌ظاهری مردم نمی‌توان سنجید، بلکه شاخصی دیگر می‌طلبد و آن دل آگاه و صاف عارف است که شاعر در جای جای دیوان خود از آن به جام جم یا جام جهان‌بین تعبیر می‌کند. این تقابل بین دو ساحت شخصیتی یک انسان را حافظ این‌گونه به نمایش گذاشته است:

ز کوی میکده دوشش به دوش می‌برند

امام شهر که سجاده می‌کشید به دوش

(همان، غزل ۲۸۱)

تقابل شخصیت‌ها و مکان‌ها، به تقابل لباس‌ها، نمادها و رفتارها نیز منجر می‌شود: تقابل خرقة و زَنار و تسبیح و سجاده و باده، عقل و شراب، غرور و خشوع، ریاکاری و خلوص، غفلت و هوشیاری و علم و عشق و... .

گفتیم که تقابل‌های مبنایی اندیشه‌ی حافظ منجر به ایجاد تقابل‌های اجزاء کلام به ویژه تصویرهای شاعرانه نیز شده است. این نوع تقابل‌ها بیشتر بر مبنای نوعی تشبیه تفصیل شکل گرفته است:

پیش رفتار تو پا بر نگرفت از خجلت

سرو سرکش که به ناز از قد وقامت برخاست

(دیوان غزلیات، غزل ۲۱).

در اینجا، سرو سرکش طبیعت در تقابل با قد سرو معشوق قرار دارد که تقابلی قراردادی و بر اساس تشبیه است. علاوه بر تقابل بین دو سرو که یکی طبیعی است و دیگری حاصل جعل و تخیل شاعر، دو مفهوم سرکش و خجلت هم در برابر هم قرار دارند و خود نوعی تناقض ظاهری را در کلام ایجاد کرده‌اند. چگونه سرو در عین سرکشی (که خود در دو معنای حقیقی و کنایی فهمیده می‌شود) می‌تواند خجل شود. یا تقابل بین پادشاه و گدا که بسامد بالایی در شعر حافظ دارد. این تقابل، متأثر از زمینه و نگرش عرفانی است که در آن انسان یا بنده در برابر معشوق خود، گداست و از خود هیچ ندارد و در مقام فقر است در مقابل معشوق ازلی که خود عین استغناست:

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را

که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدا را

(دیوان: غزل ۱۲)

گاه تقابل با نسبت دادن یک قید به یک کاراگر و یا مقید کردن آن ایجاد می‌شود. که طرف دوم تقابل نه از روی بافت زبانی (co-text) بلکه از روی بافت موقعیتی کلام (context) قابل فهم است:

باغ مرا چه حاجت سرو و صنوبر است

شمشاد خانه پرور من از که کم تر است؟

(همان: غزل ۳۹)

شمشاد خانه پرور که با آوردن «خانه پرور» از شمشاد طبیعت متمایز شده است.

گاه مبنای تضادهای معنایی و ژرف‌ساختی، تضاد عناصر صوری کلام است:

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان

کوتاه نتوان کرد که این قصه دراز است

(همان: غزل ۴۰)

در این بیت، تضادهای کوتاه و دراز به تضادهای معنایی شرح و اختصار منجر شده است. تقابل دوگانه کوتاهی و بلندی نسبت به موصوفهای دوگانه‌ی خود، دوسویه‌ی حقیقی و مجازی دارد. کوتاه و بلند نسبت به زلف یک معنا و نسبت به قصه معنای دیگر دارد.

تقابل‌های صوری، گاه در لایه معنایی شعر خنثی می‌شوند. به عبارت دیگر، در این نوع تقابل‌های صوری یکی از دال‌ها ماهیت دالی دیگر را تغییر می‌دهد:

همه کارم ز خود کامی به بدنای کشید آخر

نهران کی ماند آن رازی کزو سازند محفل‌ها

(دیوان: غزل ۱)

در این بیت، تقابل دوگانه بین راز و فاش شدن است. اما نکته در اینجاست که رازی که فاش شود دیگر راز نیست. بنابراین فرایند فاش شدن ماهیت راز را به غیر راز بدل کرده است.

گاه نیز تقابل در نظامی هستی‌شناسانه ایجاد می‌شود. یعنی مربوط به بینشی معرفت‌شناختی است. به عبارت دیگر تقابل در یک نظام کلی نسبت به یک نظام جزئی روی می‌دهد. برای نمونه در بیت:

هر کرا خوابگه آخر مشتی خاک است

گو چه حاجت که به افلاک کشی ایوان را

(دیوان: غزل ۹)

در این بیت تقابل در نظام کلی آفرینش مطرح است. تقابل بین عالم آخرت که یک کل است نسبت به عالم دنیا که یک جزء محسوب می‌شود. از سوی دیگر خود این تقابل محوری، خاستگاه تقابل‌های فرعی دیگری در همین نظام است. مانند تقابل‌های دوگانه انسان و خاک، تکبر و فروتنی، زمین و آسمان. اما در مورد تقابل انسان و خاک از نظر معنی‌شناسی می‌توانیم با نگرش از زاویه‌ای دیگر در آن‌ها به یک وحدت برسیم و آن اینکه انسان خود از خاک است و تقابل آنجا شکل می‌گیرد که این انسان خاکی که اصالتاً باید به خاطر ویژگی خاکی بودن و ماهیت خاک فروتن و خاشع باشد، سر به سرکشی و غرور و تکبر برمی‌آورد.

گاه خود یک مفهوم در زبان شعری حافظ ایجاد تناقض می‌کند. یکی از این مفاهیم، مفهوم عشق است که یکی از پایه‌های فکری شعر اوست. این تناقض متوجه ماهیت وجودی عشق

است که چون دیگر مفاهیم بدیهی قابل تعریف و توصیف نیست. در عین سادگی ظاهری، به بیان درنمی‌آید و چون وجودی فرا زبانی است وقتی در بافت زبانی ظاهر می‌شود، موجب لکننت فهم هم در شاعر وهم در مخاطب آن می‌گردد:

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب

کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است

(دیوان: غزل ۳۹).

در این بیت، یک قصه با مفهوم نامکرر در ظاهر، ساختی متناقض‌نما پیدا کرده است. ساختار شعر کلاسیک شرقی، بر خلاف غرب یک ساختار دایره‌ای و غیرخطی است. بدین معنا که یک موضوع در مرکز قرار دارد و موضوعات فرعی و اجزاء آن کل بر گرد آن تنیده می‌شوند. «در شعر حافظ نیز موضوع یا پیام اصلی شعر در حکم همان کانونی است که مضامین مختلف و متنوع را بر گرد خود سامان می‌بخشد. محتوای یکایک ابیات تنها کافی است که با همدیگر در درون یک حوزه‌ی اندیشگی و مفهومی سازش و ائتلاف داشته باشند تا درون دایره‌ی شعر قرار گیرند» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۴۵۱).

بر اساس این طرح ساختاری، تقابل‌های شعر حافظ نیز تحلیل می‌شوند. پیش از این گفتیم که در شعر حافظ تقابل شخصیت‌ها، تقابل مکان‌ها و رفتارها و چیزهای دیگر را هم در پی دارد. بنابراین هر کدام از مکان‌های موجود در تفکر و شعر او، خود یک نظام تلقی می‌شود و هر نظام به‌عنوان یک مرکز یا یک کل، خرده‌نظام‌های دیگری را بر گرد خود جمع می‌کند. برای نمونه خانقاه، مسجد، میخانه، دربار، مدرسه، هر کدام یک نظام شمرده می‌شوند که در تقابل با هم قرار دارند و چون کل این نظام‌ها با هم در تقابل هستند، بنابراین وابسته‌ها و فروع آن‌ها نیز چون شخصیت‌ها، رفتارها، لباس‌ها، مفاهیم اعتقادی و ... نیز یک منظومه‌ی متقابل را شکل می‌دهند. این تقابل‌ها علاوه بر تقابل‌های دوگانه، گاه تا سطح تقابل‌هایی سه‌گانه و یا چهارگانه نیز فرا می‌روند.

بنابراین در شعر حافظ به دلیل نظام پیچیده و چندبعدی فکری او، ابعاد تقابلی مفاهیم و نظام‌ها نیز گسترده می‌شود و نظام دوقطبی موجود در دیدگاه ساختارگرایان در هم شکسته می‌شود. برای نمونه در غزلیات حافظ، پنج مکان خانقاه، مسجد، میخانه، دربار و مدرسه، هر کدام خود یک نظام تقابلی پنج‌گانه است که بر گرد خود تقابل شخصیتی صوفی، شاه، فقیه، زاهد و رند را ایجاد می‌کند. این تقابل کلی به دیگر شاخه‌های مربوط به این نظام‌ها نیز مانند رفتارها، نوع پوشش‌ها، تکیه کلام‌ها، نمادها و ... منجر می‌شود.

اینگونه تقابل‌های چندگانه با توجه به محور عمودی شعر حافظ نیز قابل استخراج است که به همان ساختار دایره‌ای و گسسته‌نمای شعر او مربوط می‌شود. در محور عمودی با سه

شخصیت معبود، ممدوح و معشوق روبه‌رو می‌شویم که مربوط به سه نظام اندیشگی عرفانی، مدحی و عاشقانه است. این کاراکترها اگرچه ظاهراً در طول هم قرار دارند اما در اغلب مواقع با هم یکی می‌شوند، به گونه‌ای که مخاطب در نمی‌یابد که شخصیت محوری غزل حافظ کدام یک از این کاراکترها است. در اینجا به بیان برخی از این تقابلهای سه‌گانه و گاه چهارگانه می‌پردازیم.

یکی از این تقابلهای سه‌قطبی در نظام سه‌گانه شخصیتی معشوق، عاشق و غیر (رقیب) مشهود است. با توجه به این نکته که در غزل‌های کاملاً عارفانه حافظ این تقابلهای قابل تقلیل به دو قطب معشوق و غیر می‌شود- زیرا با توجه به اندیشه وحدت وجودی، عاشق در برابر معشوق ازلی وجودی از خود ندارد که بخواهد شخصیتی مستقل و در تقابل با معشوق تلقی شود:

رازی که بر غیر نگفتیم و نگوییم

با دوست بگوییم که او محرم راز است

(دیوان: غزل ۴۰)

- ارکان اینگونه تقابلهای سه‌گانه همیشه به طور کامل در بافت ظاهری بیت آشکار نیست، بلکه از روی بافت موقعیتی کلام قابل تشخیص است:

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی

کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را

(دیوان: غزل ۵)

در اینجا به ظاهر تنگدستی در برابر عیش قرار دارد و قارون در برابر گدا. اما تقابل سه‌گانه بین سه مفهوم گدا، قارون و گدایی که قارون می‌شود، است. بدین معنا که مقام قارونی‌ای که گدا به آن دست پیدا می‌کند خود در تقابل دیگری با قارونی قرار می‌گیرد که نماد ثروت دنیوی و منفی است و چهره‌ای مقبول ندارد. یا در این بیت:

سرکش مشو که چون شمع از غیرتت بسوزد

دلبر که در کف او موم است سنگ خارا

(دیوان: غزل ۱۰)

تقابل بین سه مفهوم موم، سنگ خارا و سنگ خارایی است که دیگر موم شده است. زیرا این سنگ موم شده به واسطه دلبر کیمیا صفت، نه سنگ است و نه موم، بلکه ماهیتی جدید و دیگرگونه از حالات طبیعی سنگ و موم است.

همین طور در بیت:

حافظ مرید جام می است ای صبا برو

وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

(دیوان: غزل ۷)

دیگر بار با تقابلی سه گانه روبه رو هستیم: حافظ، شیخ جام و مریدی که مورد انتقاد اوست. البته یک طرف تقابل حافظ است و دو طرف دیگر آن در شیخ جام که در طرز کلام حافظ دو معنای جدی و طنز از آن فهمیده می شود. یعنی یک بار در صورت او را مدح کرده است و این شیخ که در صورت مورد مدح حافظ است، در تقابل با پیری است که در باطن موجب نکوهش اوست. در واقع دو روی یک شخصیت در بیت ایجاد آبرونی کرده است.

در بیت:

ترسم این قوم که بر دردکشان می خندند

در سر کار خرابات کنند ایمان را

(دیوان: غزل ۹)

تقابل سه گانه بین دردکشان، قومی که بر دردکشان می خندند و سرانجام قومی که در رویه دیگر شخصیتشان شبیه دردکشان می شوند.

در شعر حافظ گاه ساخت تقابلهای طبیعی در هم می شکنند و تقابل در یکی از پایه های تقابل دو گانه جمع می شود که با توجه به وضعیت طبیعی قبل، مخاطب با شقّ سومی از تقابل هم روبه رو می شود؛ بنابراین «ساخت شکنی یک تقابل یعنی نشان دادن اینکه این تقابل طبیعی و اجتناب ناپذیر نیست، بلکه سازه هایی است ساخته گفتمان های متکی بر آن تقابل و نشان دادن اینکه این تقابل در هر اثر ساخت شکنانه که می خواهد آن را پیاده کند و از نوبنگارد، باز یک سازه است» (مشرف، ۱۳۸۵: ۱۷۰)؛ بنابراین حافظ نیز گاه با ساخت شکنی تقابل ها به شقّ سومی از تقابل های طبیعی دست پیدا می کند:

بی مهر رخت روز مرا نور نمانده است

وز عمر مرا جز شب دیجور نمانده است

(دیوان: غزل ۳۸)

تقابل بین روز و شب که تقابلی طبیعی است به شقّ سومی یعنی روزی که چون شب است، تبدیل شده است. برای شاعر، روزی که در آن عاشق جدای از معشوق باشد، روز نیست، بلکه شب است و از شب هم تاریک تر.

گاه نیز در بیت تنها دو طرف تقابل ذکر شده و طرف سوم آن از ژرف ساخت شعر یا قراین آن فهمیده می شود:

فرق است از آب خضر که ظلمات جای اوست

تا آب ما که منبعش الله اکبر است

(دیوان: غزل ۳۵)

دو طرف تقابل در بیت ذکر شده است. آب خضر یا آب حیات و آبی که منبعش الله اکبر (دروازه الله اکبر شیراز) است؛ شق سوم از تقابل، آب معمولی است که از روی بافت قابل تشخیص است.

اینگونه تقابلهای سه وجهی همیشه بین مفاهیم یا عناصر یا پدیده‌های مختلف نیست، بلکه گاه در احکام شرعی متناسب با نظام فکری حافظ نیز دیده می‌شود:

در مذهب ما باده حلال است ولیکن

بی‌روی تو ای سرو گل اندام حرام است

(دیوان: غزل ۴۶)

در این بیت بین دو حکم حلال و حرام بودن باده تقابلی دارد که در شرع اسلام حکم تنها یکی است و از این رو تقابلی وجود ندارد، اما در نظام فکری حافظ ویا درکل نظام عرفانی که باده یکی از نمادهای آن است. شق دوم هم به وجود می‌آید و آن حلال بودن باده است؛ با توجه به اینکه باده‌ای که در شعر حافظ حلال دانسته شده، همیشه هم یک نماد عارفانه نیست، بلکه همان باده‌ی انگوری است که به خاطر مورد تعریض قرار دادن زاهدان ریایی از آن بهره می‌گیرد. پس در این بیت ما سه وجه تقابل داریم:

۱- باده در مذهب حرام است.

۲- باده در مذهب حافظ حلال است.

۳- باده در مذهب حافظ بدون روی معشوق حرام است.

در بیت:

آن شد اکنون که زابنای عوام اندیشم

محتسب نیز در این عیش نهانی دانست

(دیوان: غزل ۴۸)

تقابل سه‌گانه‌ای بین عوام، محتسب و حافظ وجود دارد.

ابزارها و شیوه‌های ایجاد پارادوکس یا تنش‌های صوری و معنایی در شعر حافظ

تناقض‌ها و ساخت‌های پارادوکسیکال موجود در شعر حافظ دو گونه‌اند:

دسته اول: پارادوکس‌های شاعرانه وادبی هستند که بیشتر برای ایجاد موسیقی و لذت ادبی خلق شده‌اند و در شعر حافظ عمدتاً به وسیله ایهام یا استعاره تحقق می‌یابند.

دسته دوم: پارادوکس‌های فکری یا غیر ادبی‌اند که می‌توان آن‌ها را معادل با اصطلاح شطح در عرفان قرار داد. در این مفهوم «شطح یا پارادوکس نه آرایه و پیرایه است و نه شیوه و شگردی بیانی. مفهوم و محتوایی است بسیار پیچیده و مهم‌تر از آن بنیادی در اندیشه و نگرش عرفانی. به دیگر سخن بینش عرفانی بدون آن نه تصورپذیر است و نه تحقق‌یافتنی. زیرا شطح ریشه و آبخور در سرشت جهان هستی از نظرگاه عارفان دارد. جهانی که همه چیز آن متشکل از دو بن ظاهراً ناسازگار یا دو سوی تضاد است» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۱۸۰).

این پارادوکس‌ها و تنش‌های صوری-معنایی به گونه‌های مختلفی در شعر حافظ آفریده شده‌اند که در اینجا به مهمترین آن‌ها اشاره می‌کنیم:

الف: پارادوکس‌های ادبی

(۱) ترکیب‌های پارادوکسیکال

در این نوع، دو ضد در کنار هم قرار می‌گیرند که در عالم واقع و منطق مانعة‌الجمعند. *آزاد بلگرامی* در کتاب *غزلان/لهند*، این نوع پارادوکس را از نوع *وفاقی* دانسته است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۳۳-۳۳۲).

پیش از این گفتیم که تناقض تنها در سطح کلام است و با توجه به نظام فکری شاعر و مفاهیم دیگر قابل تفسیر و تأویل است:

هر شب‌نمی در این ره صد بحر آتشین است
دردا که این معما شرح و بیان ندارد
(دیوان: غزل ۱۲۶)

(۲)

یکی دیگر از ساخت‌های پارادوکسیکال ادبی در شعر حافظ بدینگونه است که دو مفهوم متضاد نه به صورت ترکیب اما به دنبال هم آورده می‌شود؛ مثل پارادوکس باد و چراغ که یک تقابل است، ولی وقتی باد عامل نگهداشتن چراغ می‌شود، تناقضی ظاهری در سطح کلام شکل می‌گیرد:

چراغ افروز چشم ما نسیم زلف خوبان است
مباد این جمع را یارب غم از باد پریشانی
(دیوان: غزل ۴۷۰).

یا در دو مفهوم متضاد جمع و پریشانی:

در خلاف آمد عادت بطلب کام که من

کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

(دیوان: غزل ۳۱۹)

حافظ خود در این بیت پارادوکس موجود در شعرش را خلاف‌آمد عادت دانسته که یکی از تعریف‌های پارادوکس است.

۳) ایهام دوگانه خوانی

ایهام در شعر حافظ بیش از آنکه یک عنصر بلاغی باشد یک شیوه‌ی گفتمانی است. از اینرو اغلب ساخت‌های پارادوکسی به‌ویژه ادبی حافظ به وسیله ایهام خلق می‌شوند:

گو نام ما زیاد به عمد چه می‌بری

خود آید آنکه یاد نباشد ز نام ما

(دیوان: غزل ۱۱)

در این بیت با ایهام دوگانه‌خوانی، از «زیاد» دو معنا برمی‌آید که یک معنا آرزوی قلبی عاشق است و معنای دیگر میل معشوق. این دو ساحت معنایی در تقابل با هم قرار دارند و اگر بخواهند با هم فهمیده شوند، تناقضی در رویه کلام شکل می‌گیرد. البته این نحوه خوانش را در کلمه «زیاد» می‌توان از انواع *اسلوب/الحکیم* نیز دانست که علاوه بر بحث زیبایی‌شناسی کلام، طنزی هم از نوع تفاوت فهم شاعر و معشوق به وجود آورده است.

در بیت دیگر:

شرمان باد ز پشمینه‌ی آلوده خویش

گر بدین فضل و کرم نام کرامات بریم

(دیوان: غزل ۳۷۹)

اختلاف معنایی «فضل و کرم» در با تکیه و بدون تکیه خواندن آن مشخص می‌شود. در اینجا ایهام در لختی از بیت است که بیت بر این اساس دارای دو ضلع معنایی موازی با یکدیگر است؛ یک ضلع آن طنز و ضلع دیگر آن جد است (حمیدیان: ص ۶۳۰).

ایهام تکیه را باز در این بیت می‌بینیم که موجب تناقض در ساحت‌های معنایی شعر شده است:

واعظ شحنه شناس این عظمت گو مفروش

زانکه منزلگه سلطان، دل مسکین من است

(دیوان: غزل ۵۲)

اگر تکیه روی سلطان باشد، مقام شاه را بالا برده و اگر تکیه روی من باشد، مقام خود را بالا برده است.

۴) استخدام

استخدام که خود یکی از شاخه‌های ایهام در بدیع معنوی است، در غزلیات حافظ بسامد بالایی دارد. این آرایه بدیعی در بسیاری موارد، نوعی استعاره تبعیه را در خود می‌پروراند. در استخدام با دو جنبه روبه‌روییم: یکی جنبه حقیقی و دیگری مجازی. وقتی سخن، از یک جهت راست باشد و از جهتی دروغ (جعل حاصل از تخیل) در کلام به تناقضی ظاهری می‌انجامد. از این رو است که اغراق‌های او، هم راست است و هم دروغ. زبان ناطقه در وصف شوق نالان است

چه جای کلک بریده زبان بیبده گوشت

(دیوان: غزل ۱۷)

در این بیت بریده زبان، متضمن صنعت استخدام است؛ نسبت به کلک دارای معنای حقیقی و نسبت به زبان دارای معنای مجازی است. صفت بریده زبانی برای کلک از یک سو استعاره تبعیه بوده و از سوی دیگر حقیقت است؛ زیرا سر قلم را برای اینکه بهتر بنویسد، می‌تراشند. یا در بیت:

میان گریه می‌خندم که چون شمع اندر این مجلس

زبان آتشینم هست لیکن در نمی‌گیرد

(دیوان: غزل ۱۸۰)

با دو نوع پارادوکس یا متناقض‌نما مواجه هستیم: یکی در فرایند گریه کردن در میان خندیدن؛ با هم آوردن دو حالت متضاد. و دیگر استخدام موجود در میان گریه خندیدن نسبت به شمع که بیانی استعاری است و نوعی دروغ ادبی؛ اما نسبت به انسان حقیقت دارد. تناقض دیگر زبان آتشین شاعر است که در نمی‌گیرد و اثر نمی‌کند. البته این تناقض زمانی ظاهر می‌شود که در گرفتن را به معنی روشن شدن و برافروختن آتش معنا کنیم. زیرا زبانی که آتشین است خود برافروخته است. در بیت:

ز شوق نرگس مست بلند بالایی

چو لاله با قدح افتاده بر لب جویم

(دیوان: غزل ۳۷۹)

بلندبالا نسبت به نرگس، یک دروغ ادبی است و با حقیقت گل نرگس در تقابل. اما راست هم است؛ و آن زمانی است که نرگس را استعاره از معشوق بگیریم. گاه تناقض ظاهری کلام معلول

نوعی از استعاره به نام استعاره عنادیه است. استعاره عنادیه زمانی به وجود می‌آید که دو طرف استعاره نتوانند به طور منطقی در یک جا گرد آیند. برای مثال در بیت:

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق

ثبت است بر جریده‌ی عالم دوام ما

(دیوان: غزل ۱۱)

دو مفهوم مرگ و زندگی در تناقض با هم قرار دارند و هرگز با هم جمع نمی‌شوند. اما شاعر با مقید ساختن زندگی به قید عشق، حتی مرگ ظاهر را هم برای انسانی که عشق به دلش راه یافته، عین زندگی تلقی کرده و او را زنده جاوید دانسته است.

در بیت:

گر خود رقیب شمع است اسرار از او بیوشان

کان شوخ سر بریده بند زبان ندارد

(دیوان: غزل ۱۲۶)

این سخن هم راست است و هم دروغ؛ شمعی که سر آن را بریده‌اند دیگر زبانی ندارد که بخواهد بندی داشته باشد، اما در حقیقت سر شمعی که سوخته و آب شده، بریده است و فتیله آن در حکم زبان آن است.

۵) قصر و حصر

در اشعار حافظ انواع قصر افراد و تعیین و قلب وجود دارد. همانطور که پیش از این گفتیم تناقض و پارادوکسی در ذهن و نظام فکری حافظ وجود ندارد، بلکه تناقضی که در صورت کلام او ظاهر می‌شود، نسبت به ذهن عموم و مخاطبان اوست. بنابراین شاید بتوان کاربردی‌ترین شیوه ایجاد پارادوکس را در کلام حافظ، انواع قصر دانست که تمام انواع سه‌گانه آن نسبت به مخاطب بررسی می‌شود. و در بین این سه نوع، قصر قلب بیشترین کاربرد را در ایجاد ساخت‌های پارادوکسیکال دارد؛ اینکه آنچه حافظ می‌اندیشد و به آن اعتقاد دارد درست در نقطه مقابل و خلاف اعتقاد مخاطب اوست.

چند نمونه از ابیات او را از این نظر بررسی می‌نماییم. برای نمونه در بیت:

هر آنکه راز دو عالم ز خط ساغر خواند

رموز جام جم از نقش خاک ره دانست

(غزل ۱۱۹)

آنچه در عرفان به عنوان اصطربلاب نمایاننده اسرار معرفت است، جام جم است که خود نماد دل روشن عارف است و این چیزی است مطابق با عقیده مخاطب حافظ، اما شاعر در اینجا

عقیده‌ای دیگر دارد و آن، این است که خاک راه که نماد تیرگی و ظلمت و کدورت است می‌تواند رموز جام جم را نشان دهد و در این عقیده خود هم استوار است. این عقیده شاعر مخالف با نگرش مخاطب اوست. یا در بیت:

گنج عزلت که طلسمات عجایب دارد

فتح آن در نظر رحمت درویشان است

(دیوان: غزل: ۵۰)

نخست چندین تقابل در سطح کلام می‌بینیم: تقابل بین گنج و عزلت، و نیز گنج و درویش. شاعر در این بیت، عقیده‌ای را بیان می‌کند که مخاطب او، آنرا نمی‌پذیرد. از نظر شاعر فتح گنج عزلت فقط به وسیله نظر درویشان امکان‌پذیر است. این قصر، فاتحان دیگر را از دور خارج می‌کند. در ظاهر امر، عزلت جایی است که هیچ چیز در آن موجود نیست که نظر خلوت‌گزیده را برای تماشا به خود جلب کند. اما در آیین درویشی، خلوت، گنجی است که در آن عجایب و شگفتی‌ها و طلسماتی وجود دارد که فقط به وسیله درویش گشوده می‌شود. به این طریق تنش موجود بین صورت و معنی حل می‌شود.

ب: پارادوکس و تنش‌های صوری - معنایی گفتمانی

۱- آبرونی

«آبرونی» اساساً کلمه‌ای یونانی بوده که در دوران باستان در زبان یونانی به شکل *آبرونیا* (Aironeia) تلفظ می‌شده است. آبرونیا یکی از شخصیت‌های قراردادی در کمدی قدیم یونان باستان بوده که معمولاً در مقابل یکدیگر از شخصیت‌های قراردادی به نام *آلازینا* قرار می‌گرفته است. آبرونیا معمولاً شخصیتی باهوش و زیرک بوده است. او با حاضر جوابی و زیرکی خودش که زیر ظاهر احمقانه، ترسو و ضعیف او نهفته است، بر آلازونیای به واقع ابله، لاف زن و پر ادعا چیره می‌شود (بهره مند، ۱۳۸۹: ۱۶).

عام‌ترین تعریف آبرونی گفتن چیزی برعکس آن است، اما در واقع آبرونی تضادی میان بود و نبود یا بین تظاهر و واقعیت است (Cuddon, ۱۹۹۹: ۴۳)؛ به صورتی که آنچه گفته می‌شود با معنایی که القاء می‌شود، تضعیف می‌گردد. به دیگر سخن، آبرونی ناشی از نوعی پیچیدگی حاصل از ابهام کلام است که تضادهای درون معنا را گسترش می‌دهد و القائات معنایی را چند وجهی می‌کند به طوری که در یک معنای کلی شاهد مجموعه‌ای مفاهیم و القائات معنایی متضاد هستیم (بهره مند، ۱۳۸۹، ۱۵).

یکی از اساسی‌ترین شیوه‌های ایجاد پارادوکس در شعر حافظ، استفاده از آبرونی است. آبرونی به معنی سخنی است با دورویه و سطح معنایی؛ یک معنای جدی و یک معنای طنز. این شیوه‌ی بیان در شعر حافظ به چند صورت نمایان می‌شود که در اینجا به تحلیل برخی از این نمونه‌ها می‌پردازیم:

الف) شطح

سخنانی برخاسته از وجد و بی‌خودی عارفانه مبتنی بر جمع آمدن دو سو یا دو قضیه در یک جا که با منطق معمول با هم سازگار نمی‌افتد، اما تنها عارف است که می‌تواند این دو را در عین ناسازگاری با هم بنگرد. حافظ با این که خود مخالف شطاحی و طامات‌گویی است، اما چون از زبان عرفان بهره می‌گیرد، به ناچار سخنانی از نوع شطح در زبانش شکل می‌گیرد (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۱۸۵).

در اینگونه شطحیات عارفانه-رندانه‌ی حافظ دو سطح معنایی اراده می‌شود: یک معنایی ظاهری که تنها در محور همنشینی کلام است و مورد نظر شاعر نیست و دیگر معنایی حقیقی که مورد قبول شاعر است و ساختی شبیه استعاره تهکمییه دارد و تعریضی انتقادی است:

شرمان باد ز پشمینه آلوده خویش

گر بدین فضل و کرم نام کرامات بریم

(دیوان: غزل ۳۷۹)

در این بیت، معنای ظاهری فضل و کرم مورد قصد حافظ نیست، اما معنی حقیقی آن که رذالت و دنائت نفس است و ناظر به انتقاد از صوفیه ریاکار و مدعی است، مورد نظر شاعر است. یا در بیت:

اگر امام جماعت طلب کند امروز

خبر دهید که حافظ به می طهارت کرد

(دیوان: غزل ۱۰۶)

دو معنا از بیت فهمیده می‌شود. یک معنای واقعی و مطابق با حکم شرع: یعنی اینکه من باده خورده‌ام، عذر دارم و نمی‌توانم به مسجد بیایم. اما معنی حقیقی آن که در تعریضی به امام جماعت شهر است، اصرار حافظ بر مداومت بر کیش رندی اوست، یا به عبارتی «لکم دینکم ولی دین» (حمیدیان: ۶۳۴)

در بیت:

منم که گوشه میخانه خانقاه من است

دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است

(دیوان غزل ۵۴۹)

تناقضی که دیده می‌شود نسبت به نگرش و طرز تفکر مخاطبان عام و خاص شاعر است؛ این تناقض از طریق قصر قلب نیز قابل بررسی است. تقابل بین میخانه و خانقاه به عنوان دو نظام متفاوت و متقابل؛ و پیر مغان و دعا و ورد صبحگاه به عنوان وابسته‌های این دو نظام، به تناقضیظاهری منجر شده است که با توجه به مذهب زندانه حافظ که مخالف با ریاکاری و ادعا استو بنای بر اخلاص دارد، تناقضی در اندیشه دیده نمی‌شود.

پیر مغان در نظر مخاطب حافظ (اعم از زاهد و صوفی و عوام مردم) نماد کفر و بی‌دینی است. چگونه دعای چنین شخصی می‌تواند ورد سحرگاهی حافظ باشد؟ اما وقتی پیر مغان در مکتب فکری حافظ مورد بررسی قرار می‌گیرد و به نمادی برای دل آگاه و صاف و روشن تعبیر می‌شود، آنچه در ساختار بیت دیده می‌شود دیگر تناقض نیست، بلکه تقابل بین دو مذهب است.

ب) طنز

یکی از مهم‌ترین گونه‌های آبرونی در ایجاد ساخت‌های پارادوکسی، کارکرد طنز است. کاراکترهایی که به طنزهای اجتماعی حافظ شکل می‌بخشند عبارتند از: صوفی، زاهد ریایی، شیخ مدعی، فقیه، محتسب. قرار گرفتن کاراکترها در برابر این کاراکترها به آبرونی منجر می‌شود، زیرا رفتارها و طرز تفکر شخصیت رند نوعی ساخت‌شکنی در برابر قوانین و رسوم و عادات جامعه و شرع است. در این شیوه، شاعر صفاتی و حالاتی را برای این شخصیت‌های مقبول جامعه می‌آورد که حقیقت آن در رویه دیگر سطح کلام فهمیده می‌شود. شخصیت‌هایی تپیک چون محتسب، فقیه، قاضی و ... در تفکر حافظ، یک رویه شخصیتی دارند و در ذهن مخاطب او شخصیت اجتماعی - دینی آن‌ها به گونه‌ای دیگر شکل گرفته است؛ بنابراین ساخت متناقض نما در گفتمان حافظ آنگاه به وجود می‌آید که این شخصیت‌ها در دو ساحت اندیشگی شاعر و مخاطب او حضور می‌یابند؛ آنچه حافظ می‌بیند و افشا می‌کند، باطن آن‌هاست و آنچه مخاطب او می‌بیند، تنها سویه ظاهری شخصیت وجودی آن‌هاست. این ظاهر و باطن ناهمگون همان مصداق مفهوم ریا است.

«ریا مفهومی پارادوکسیکال است؛ یعنی تفاوت و تخالف ظاهر با باطن. وقتی مکانیزم ریا اساس جامعه‌ای قرار می‌گیرد، تمام نظام‌های آن جامعه در ساختارهای جزئی نیز بر اساس همین تقابل شکل می‌گیرد و پیش می‌رود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: صص ۳۱۷-۳۳۳).

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد شد بر محتسب و کار به دستوری کرد (دیوان: غزل ۱۴۲)

طنز واقع در این بیت به شخصیت محتسب می‌گردد: محتسب که خود نماینده برخورد با هرگونه رفتار خلاف شرع در اجتماع است، به دختر رز برای انجام عمل فاسقانه، مجوز می‌دهد؛- خود مفهوم توبه از مستوری کردن نوعی طنز است و در تقابل با عرف و شرع. این نوع‌آیرونی با توجه به زمینه و موضوعی که در مورد آن واقع می‌شود، انواعی دارد:

الف: آیرونی با استفاده از شخصیت محتسب

باده با محتسب شهر ننوشی زنه‌هار
بخورد باده‌ات و سنگ به جام اندازد
(دیوان: غزل ۱۵۰)

ب: آیرونی با استفاده از شخصیت شیخ و زاهد

ترسم که روز حشر عنان بر عنان رود
تسبیح شیخ و خرقة رند شرابخوار
(دیوان: غزل ۲۴۶)

زاهد خلوت نشین دوش به میخانه شد
از سر پیمان برفت با سر پیمانه شد
(دیوان: غزل ۱۷۰)

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست
نان حلال شیخ ز آب حرام ما
(دیوان: غزل ۱۱)

ج) آیرونی با استفاده از شخصیت صوفی

صوفی سرکش از این دست که کج کرد کلاه
به دو جام دگر آشفته شود دستارش
(دیوان: غزل ۲۷۷)

صوفی شهر بین که چون لقمه شبهه می‌خورد
پاردمش دراز باداین حیوان خوش علف

(دیوان: غزل ۲۹۶)

صوفی مجلس که دی جام و قدح می شکست

باز به یک جرعه می عاقل و فرزانه شد

(دیوان: غزل ۱۷۰)

۲) ایجاد پارادوکس با استفاده از مفهوم توبه

در شعر حافظ مفهوم توبه به ظاهر در برابر مفهوم شرعی آن است. هدف از توبه‌های طنزگونه حافظ، تعریض به توبه ظاهری و ریایی دیگران است:

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم

بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم

(دیوان: غزل ۳۴۶)

من که عیب توبه‌کاران کرده باشم

بارها توبه از می وقت گل دیوانه باشم گر کنم

(دیوان: غزل ۳۴۶)

من ترک عشق و شاهد و ساغر نمی‌کنم

صد بار توبه کردم و دیگر نمی‌کنم

(دیوان: غزل ۳۵۳)

۳) ساخت‌های پارادوکسیکال در شخصیت پردازی حافظ از خودش

یکی دیگر از ساخت‌های پارادوکسی را در نحوه شخصیت‌پردازی حافظ از خودش می‌توان مشاهده کرد. شاعر به شیوه‌ی «در را گفتن و دیوار شنیدن» برای انتقاد از اعمال ریاکارانه زاهدان و صوفیه و خانقاه‌نشینان که در زیر پوشش دین به اهداف خود جامه عمل می‌پوشانند، در صورت بیانی کنایی، خود را دارای شخصیتی دو چهره معرفی می‌کند. چهره‌ای مقبول در نزد عوام و چهره‌ای ریاکارانه در وجدان خودش:

حافظ این خرقة که داری تو ببینی فردا

که چه زنار ز زیرش به دعا بکشایند

(دیوان: غزل ۲۰۲)

صراحی می‌کشم پنهان و مردم دفتر انگارند

عجب گر آتش این زرق در دفتر نمی‌گیرد

(دیوان: غزل ۱۴۹)

حافظم در مجلسی، دردی کشم در محفلی

بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

(دیوان، غزل ۳۵۲)

من که شب‌ها ره تقوا زده‌ام با دف و چنگ

این زمان ســـــر به ره آرم چه حکایت باشد

(دیوان: غزل ۱۵۸)

۴) پارادوکس در مفاهیم مربوط به عشق و عقل و مستی

در عرفان تقابل بین عقل و عشق، تقابلی محوری و بنیادین است. این تقابل در شعر حافظ به یک گفتمان اجتماعی تبدیل شده است. گفتمانی که از آن برای اصلاح جامعه و انتقاد از مفسدان سیاسی- دینی و اجتماعی استفاده می‌کند:

عیب می جمله چو گفتمی هنرش نیز بگو

نفسی حکمت مکن از بهر دل عامی چند

(دیوان: غزل ۱۸۳)

می در تقابل با حکمت قرار دارد، اما شاعر در این بیت می‌گفتن هنرهای آن را عین حکمت دانسته است.

یا در بیت:

جز فـلاطون خم نشین شراب

سـر حکمت به ما که گوید باز

گرد بیت الحرام خم حافظ

گر نـمیرد به سر بپوید باز

(دیوان: غزل ۲۶۲)

افلاطون نماد حکمت و فلسفه یونانی است که در برابر مستی و شراب قرار می‌گیرد. اما شاعر از این دو ضد یک ترکیب پارادوکسیکال ساخته که قابل تأویل است. زیرا شاعر عقیده دارد که می‌درون انسان را آنقدر صاف کرده و صیقل می‌دهد که آینه اسرار می‌شود. از سوی دیگر تفکر پنهان در این بیت به حکمت ذوقی حافظ اشاره دارد که بین عقل و عشق را جمع می‌کند و این بیت نیز جزء قصر قلب است که چون دیدگاه حافظ را در برابر دیدگاه متفاوت مخاطب قرار می‌دهد، در ظاهر تناقضی شکل می‌گیرد.

در بیت:

صراحی و حریفی گرت به چنگ افتد

به عقل نوش که ایام فتنه انگیز است

(دیوان: غزل ۴۲)

عقل، انسان را از خوردن شراب نهی می‌کند. اما شاعر بین این دو مفهوم نه تنها تضادی نمی‌بیند، بلکه شراب‌نوشی را هم بر اساس عقل و آگاهانه، تجویز می‌کند.

یا در بیت:

زر از بهای می‌اکنون چو گل دریغ مدار

که عقل کل به صدت عیب متهم دارد

(دیوان: غزل ۱۱۹)

۵) پارادوکس در مفهوم خرقه و شستن آن با شراب

اینگونه ساخت‌های متناقض‌نما که ظاهری طنزآمیز دارد، جنبه‌ای دیگر از نظام فکری حافظ را برای مخاطب آشکار می‌کند. خرقه‌ی آلوده به ریای شیخ و صوفی تنها با می‌قابل شستشو و تطهیر است. این تصویر پارادوکسی که بیان دفع فاسد به افسد کردن است، به یک موقعیت کمیک در شعر حافظ تبدیل شده است:

خدای را به میم شستشوی خرقه کنید

که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع

(دیوان: غزل ۲۹۲)

عیبم بیوش زنهار ای خرقه‌یمی آلود

کان پاک پاک دامن بهر زیارت آمد

(دیوان: غزل ۱۷۱)

مفهوم «با می طهارت کردن» نیز، گونه دیگری از این پارادوکس یا شطح عارفانه است:

به آب روشن می‌عارفی طهارت کرد

علی‌الصباح که می‌خانه را زیارت کرد

(دیوان: غزل ۱۳۲)

۶) ساخت‌های پارادوکسی مربوط به ساحت معشوق

در این نوع ساخت‌ها مخاطب شاعر چه معبود چه ممدوح و چه معشوق باشد، در یک زمینه باهم اشتراک دارند و آن مقوله عشق است. هر جا پای عشق در میان باشد، زبان هم از ساخت معمولیو هنجار خود خارج می‌شود و به تناقض در سطح کلام منجر می‌گردد:

غلام نرگس مست تو تاجدارانند

خراب باده لعل تو هوشیارانند

(دیوان: غزل ۱۹۵)

عاقلان نقطه پرگار وجودند ولی

عشق داند که در این دایره سرگردانند

(دیوان: غزل ۱۹۳)

در مسلک عشق، آنچه با عقل سر و کار دارد، سرگردان و متحیر است و نمی‌تواند راه به مقصد ببرد. البته این تناقض ظاهری با توجه به حرکت جوهری قابل تاویل است، زیرا در عالم تنها یک وجود لایتغیر وجود دارد و آن هم خداوند ازل است. جز خداوند همه اعراض و حتی جواهر نیز در حرکت و تغییرند.

۷) ساخت پارادوکسی با توجه به ابعاد وجودی انسان

گرچه ما بندگان پادشاهییم

پاشاهان ملک صبحگهیم

گنج در آستین و کیسه تهی

جام گیتی‌نما و خاک رهیم

هوشیار حضور و مست غرور

بحر توحید و غرقه گنهیم

(دیوان: غزل ۳۸۱)

در این غزل که به طور کامل ساختی متناقض‌نما دارد، با توجه به دو ساحت وجودی انسان قابل تاویل و تفسیر است. مراد از گنج اگر فقر معنوی باشد، در برابر فقر دنیوی قرار می‌گیرد. انسان وقتی از غفلت بیرون آید و خود را از هوای نفس و تیرگی‌های آن بیالاید چون جام گیتی‌نما، آینه اسرار می‌شود. در حالی که خاک، مظهر تیرگی و ظلمت است؛ اما همین خاک (که مجاز از انسان است) در نتیجه تهذیب نفس، می‌تواند چون آینه، اسرار را بنمایاند.

نوعی دیگر از پارادوکس‌های شعر حافظ در محتوای عاطفی غزل‌های او و نوع وزن و موسیقایی دیده می‌شود که گاه برخلاف عاطفه شعری، ایقاعی یا غیر ایقاعی است. مثلاً آنجا که عاطفه شعر بیان اندوه و غم و هجران است، غزل وزنی ایقاعی دارد و آنجا که غزل موضوعی شاد دارد، از وزنی غیرایقاعی استفاده شده است. نمونه را در غزلی با مطلع زیر می‌توان مشاهده کرد:

بی مهر رخت روز مرا نور نماندست

وز عمر مرا جز شب دیجور نماندست

(دیوان: غزل ۳۶)

وزن ایقاعی این غزل (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) با موضوع وعاطفه شعر که بیان اندوه حاصل از جدایی و هجران است، در تناقض قرار می‌گیرد. البته این ویژگی عیب شعر حافظ شمرده نمی‌شود، بلکه این نوع گزینش موسیقی با عناصری که در متن وجود دارد، همخوانی دارد؛ برای نمونه در غزل فوق سخن از مفاهیمی چون: رفتن، ناشکیبایی در برابر عشق و انتخاب کلمه نماندن به عنوان ردیف، همه حکایت از نوعی شتاب و سرعت در امری دارد که با موسیقی تند غزل متناسب است.

شیوه‌ها و ابزارهای ایجاد ساخت‌های پارادوکسی و تنش‌های صوری-معنایی در اشعار حافظ بسیار بیش از مواردی است که ذکر کردیم. چون بنای مقاله بر اختصار است، به همین میزان بسنده شد.

نتیجه‌گیری

در غزلیات حافظ که نظام فکری او، نظامی دیالکتیکی و دوئالیستی است، همه چیز بر مبنای تقابل شکل می‌گیرد و هر جا اندیشه‌ی او در برابر اندیشه متعارف مخاطبان خاص و عام قرار می‌گیرد، به ساختی متناقض‌نما منجر می‌شود. از سوی دیگر، سویه دیگر اندیشه شعری حافظ که عرفان است به ایجاد این گونه تقابل‌ها و تنش‌ها بیشتر کمک کرده است. در شعر حافظ علاوه بر تقابل‌های دوگانه‌ای که از اندیشه او زاییده می‌شوند با تقابل‌های سه‌گانه و گاه چهارگانه یا بیشتر نیز مواجه هستیم. برای نمونه تقابل بین مدرسه و خانقاه و میکده و مسجد و دربار، نظام تقابل‌های دوقطبی ساختارگرایان را در هم می‌شکنند. هر کدام از این مکان‌ها در اندیشه حافظ، خود یک نظام مجزا است که در مرکز قرار می‌گیرد و هر نظام تقابلی فرعی دیگری را بر گرد خود فراهم می‌آورد: نظیر شخصیت، رفتار، نمادها و مظاهر و ... این تقابل‌ها هر جا بانتقادهای استهزاءآمیز و طنز رندانه شاعر همراه می‌شوند، ساختی متناقض‌نما به وجود می‌آورند که تنها در ظاهر و نسبت به اندیشه مخاطبان خاص و عام که مورد انتقاد او هستند، متناقض به نظر می‌رسد و گرنه در زیربنای تفکر شاعر هیچ گونه تناقض بنیادی‌ای وجود ندارد و این متناقض‌ها قابل تفسیر و تأویل هستند. این گونه ساخت‌های پارادوکسیکال در شعر حافظ با شیوه‌ها و ابزارهای مختلف ادبی و معنایی به وجود می‌آیند که عبارتند از: بیان استعاری و مجازی، قصر و حصر، آبرونی، مفاهیم مربوط به شراب و مستی و عقل، مفاهیم مربوط به معشوق، شخصیت‌پردازی شاعر در مورد خودش، شخصیت‌پردازی صوفی و زاهد و محتسب و ...

منابع و مأخذ

- ایگلتون، تری. (۱۳۸۶). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر. ویراست دوم. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.
- برسلر، چارلز. (۱۳۸۶). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمه‌ی مصطفی عابدینی فرد، چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.
- بهره‌مند، زهرا. (۱۳۸۹). «آیرونی و تفاوت آن با صنایع بلاغی مشابه». *فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادب پارسی*. سال چهاردهم. شماره‌ی چهل و پنجم. پاییز. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- تدینی، منصوره. (۱۳۸۹). «پسامدرنیسم در رمان تاریخ سری بهادران فرس قدیم». *فصلنامه‌ی زبان و ادب پارسی*. شماره‌ی ۴۳. بهار.
- چناری، امیر. (۱۳۷۷). *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*. چاپ اول. تهران: نشر فروزان روز.
- حافظ. (۱۳۷۷). *دیوان غزلیات*. تصحیح قزوینی، غنی. چاپ ششم. تهران: انتشارات اساطیر.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۹۰). *شرح شوق (شرح و تحلیل اشعار حافظ)*. جلد ۱. چاپ اول. تهران: نشر قطره.
- خسروجردی، معصومه. (۱۳۸۲). *متناقض‌نمایی در سبک هندی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. استاد راهنما: محمدحسن حسن‌زاده نیری. دانشگاه علامه طباطبایی.
- داد، سیما. (۱۳۷۱). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ اول. تهران: انتشارات مروارید.
- دیچز، دیوید. (۱۳۷۹). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه‌ی محمدتقی صدقیانی. غلامحسین یوسفی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی.
- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۶۸). *فرهنگ ادبی-بلاغی*. چاپ اول. تهران: انتشارات اطلاعات.
- زیانی، جمال. (۱۳۸۵). *گل‌واژه‌های شعر حافظ*. چاپ اول. شیراز: انتشارات نوید شیراز.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *سبک‌شناسی شعر*. چاپ اول از ویرایش دوم. تهران: نشر میترا.
- _____ . (۱۳۸۸). *کلیات سبک‌شناسی*. ویرایش دوم. چاپ سوم. تهران: انتشارات میترا.
- _____ . (۱۳۸۱). *نقد ادبی*. چاپ سوم. تهران: انتشارات فردوس.
- شفیعی کدکنی. (۱۳۸۶). *زمینه‌ی اجتماعی شعر فارسی*. چاپ اول. تهران: نشر اختران.
- علوی مقدم، مهیار. (بی‌تا). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. تهران: انتشارات سمت.

- فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- کادن، جی، ای. (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه‌ی کاظم فیروزمند. چاپ اول. تهران: انتشارات شادگان.
- کالر، جانانان. (۱۳۸۵). *نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- گورین، ویلفرد آل. (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمه‌ی زهرا میهن خواه. چاپ اول. تهران: انتشارات اطلاعات.
- مشرف، مریم. (۱۳۷۵). *شیوه‌نامه‌ی نقد ادبی*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- M. H. Abrams. *A Glossary of Literary Terms*, Rinehart and winston Inc, Newyok, 1971.