

هنر حافظ در ترسیم فراز و فرود ابیات بر پایه‌ی عنصر تقابل

محمد رضا یوسفی*
دانشگاه قم

مریم بختیاری**
دانشگاه الزهراء

چکیده

تضاد و تقابل از جمله آرایه‌های بدیعی و زیبایی‌شناسی و از شاخصه‌های مهم در غزلیات حافظ است. حافظ با استفاده از عنصر «تقابل» به بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی مضامین موردنظر خود می‌پردازد و بیت را در یک چالش «فراز و فرود» قرار می‌دهد. منظور از بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی، شگردی است که با کاربرد آن در ابیات، بهتر می‌توان اشخاص، مفاهیم و مضامین را در فراز و فرود و تقابل با هم نشان دهد. در این ترفند که از جمله‌ی شگردهای خاص محسوب می‌شود، شاعر با قراردادن یک دسته از مضامین در فراز و دسته‌ی دیگر در فرود، حس احترام و ارادت‌ورزی و غرور یا دلزدگی را نسبت به یک گروه، به مخاطب القا می‌کند تا به کمک آن و سنجش میان دو مفهوم، بهتر در جایگاه مقایسه قرار گیرد. شاعر با وارد کردن مخاطب به حوزه‌ی متن، سعی می‌کند تا او هم از لحاظ صورت و هم از لحاظ مفهوم، با عقیده و نگرش شاعر، هم‌ذات‌پنداری کند. تقابل‌های بررسی‌شده در این مقاله، از نوع تقابل‌های معنوی و تأویلی است که با توجه به بافت جمله و تأویل متن قابل‌شناسایی است. در این مقاله، فراز و فرودهای حافظ در سه موضوع مضامین عاشقانه، مدحی و اجتماعی بررسی شده است. حافظ در مضامین عاشقانه همواره سعی در بزرگ‌نمایی و اهمیت‌دادن به مقام و موقعیت معشوق دارد. وی در اشعار مدحی خود نیز برای رسایی، اثرگذاری و از همه مهم‌تر، انتقال حس ارادت‌ورزی به ممدوح، از مضامین عاشقانه کمک گرفته است. او در بیان مسائل اجتماعی از شگردهای متنوعی از جمله طنز که گاهی با تقابل صورت می‌گیرد، استفاده می‌کند. حافظ پدیده‌ی بزرگی را با استفاده از شگرد تقابل، چنان به خردی تنزل می‌دهد که بزرگی طرف مقابل را دوچندان می‌کند و این اوج بزرگ‌نمایی است.

واژه‌های کلیدی: بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی، تقابل تأویلی، تقابل معنوی، غزلیات حافظ، فراز و فرود.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی myousefi46@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی mbakhtiari329@yahoo.com

۱. مقدمه

افراد برای برقراری ارتباط با یکدیگر به‌ناچار از واژگان مدد می‌گیرند و با به‌کارگیری آن‌ها منظور و اهداف خود را برای دیگران بیان می‌کنند. هر چه دایره‌ی واژگانی قوی‌تر و آشنایی با روح و ظرافت زبان بیشتر باشد، برقراری ارتباط پرسودتر خواهد بود. این ویژگی را می‌توان در بستر فصاحت و بلاغت زبان یافت. شگردها و صنایع ادبی، بیانی و بلاغی به معنای سنتی و جدید آن، بخشی از وظیفه‌ی توانمندکردن زبان شاعرانه را بر عهده دارند. حافظ از جمله شاعرانی است که کاربرد آرایه‌ها و صنایع بدیعی در کلامش، علاوه بر زیبایی‌آفرینی، در انتقال تجربیات شاعرانه و مفاهیم و معانی، نقشی اساسی دارد. وی با این شیوه مقصود خود را به گونه‌ای بیان می‌کند که هم تأثیر آموزه‌هایش دوچندان شود و هم از نظر صوری سخن خویش را آرایش دهد. حافظ با سبک اختصاصی‌اش، به‌ویژه در حوزه‌ی ساختاری شعر، از دیگر شاعران متمایز است. وی علاوه بر هنرمندی و خلاقیت در کاربرد صنایعی همچون: استعاره، تشبیه و ایهام، در به‌کارگیری عنصر تضاد و تقابل نیز مهارتی ویژه دارد. توجه به تقابل و استفاده از آن برای برجسته‌کردن موضوعات یکی از هنرنمایی‌های حافظ محسوب می‌شود که در بررسی سبک‌شناختی غزلیات وی اهمیتی بسزا دارد. حافظ با کمک این تضاد و تقابل، اساسی‌ترین و محوری‌ترین پیام‌های خود را بیان می‌کند. او با این شگرد آنچه را مدّظرش است بزرگ یا کوچک نشان می‌دهد. به دنبال این بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی، فراز و فرودی در بیت به وجود می‌آید که می‌توان آن را از پایه‌های ایجاد لذت ادبی شعر حافظ به شمار آورد؛ زیرا حافظ با این شگرد می‌کوشد احساس و مقصود خود را به خواننده منتقل کند و خواننده را به شکلی مؤثرتر با خود و شعر خود همراه سازد. «تأثیرپذیری خواننده از شعر، اصلی است که یک شعر موفق باید داشته باشد» (اسکلتن، ۱۳۷۵: ۱۰۳).

۲. پیشینه‌ی تحقیق

در حوزه‌ی نزدیک به این مقاله، پژوهش‌هایی انجام شده که هر یک از آن‌ها دریچه و روزه‌ای جدید جهت شناسایی بهتر لذت ادبی در اشعار حافظ پیش روی خوانندگان باز کرده است: محمدعلی اسلامی ندوشن (۱۳۶۷) مقاله‌ای را به بحث درباره‌ی تضاد در شعر حافظ اختصاص داده است. سیدجواد مرتضایی (۱۳۸۲) مسائل بدیعی از جمله

تناسب، تضاد، ایهام و تبادر را در شعر حافظ بررسی کرده و برای هر کدام شواهدی آورده است. ناصر علیزاده (۱۳۸۳) در مقاله‌ای به بررسی تناسب‌ها از جمله تناسب تضاد پرداخته است. عبدالامیر چناری (۱۳۸۴)، کارایی تضاد را در به‌وجود آوردن طنز حافظ نشان داده است. محمود فتوحی (۱۳۸۵) در کتابش، تناقض را درون‌مایه‌ی مسلط شعر حافظ دانسته است. علیرضا نبی‌لو (۱۳۹۲) تقابل‌های دوگانه را به عنوان یکی از عناصر محوری اشعار حافظ بررسی کرده است. فیروز فاضلی و هدی پژهان (۱۳۹۳) نیز تقابل‌های دوگانه در غزلیات حافظ را از لحاظ معناشناختی و ساختارشکنی تحلیل کرده‌اند. اما در هیچ یک از این پژوهش‌ها، درباره‌ی نقشی که تقابل در ایجاد فراز و فرود در ابیات حافظ دارد، بحث نشده است.

۳. پرسش اصلی و محدوده‌ی پژوهش

نویسندگان این مقاله می‌کوشند به این پرسش پاسخ دهند که چگونه عنصر تقابل در به‌تصویر کشیدن بهتر مضامین و فراز (بزرگ‌نمایی) و فرودهای (کوچک‌نمایی) مورد نظر شاعر دخیل و اثرگذار است؟

در این مقاله ابیاتی که دارای تقابل‌های معنوی یا تأویلی هستند، به عنوان نمونه انتخاب و از لحاظ فراز و فرود، بحث و تأویل شده‌اند. هدف، نشان‌دادن شگردی است که حافظ با مجموعه‌ای از آرایه‌های زبانی و بیانی، مانند تکرار مصوت‌ها، تشبیه، استعاره، کنایات و چینش خاص عبارات و واژگان، تقابل و به دنبال آن بزرگ‌نمایی (فراز) و کوچک‌نمایی (فرود) موجود در بیت را برجسته‌تر نشان می‌دهد.

۳. مبانی نظری

یکی از شگردها و گونه‌های صور خیال که در بدیع معنوی مورد توجه قرار گرفته، تناسب است. با استفاده از این شیوه، کلمات به‌گونه‌ای هنرمندانه با هم تناسب معنایی و گاه صوری پیدا می‌کنند. تناسب روشی است که شاعر به کمک آن می‌تواند عبارت و منظور خود را به راحتی و بدون هیچ‌گونه غموض و معماپردازی به خواننده انتقال دهد. اگرچه تناسب، برخلاف برخی از آرایه‌ها، پیچیده به نظر نمی‌آید، نقش بزرگی در انتقال مفاهیم مورد نظر شاعر ایفا می‌کند. شمیسا در کتاب بدیع خود تناسب را روشی می‌داند که میان کلمات هارمونی خاصی ایجاد می‌کند. از صنایعی که ژرف‌ساخت آن‌ها

تناسب است، می‌توان به مراعات نظیر، حس آمیزی، تلمیح، ارضاد و تسهیم، جمع یا تضاد و مقابله اشاره کرد (نک: شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۰۷؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۸۸: ۵۴). در میان این صنایع، تضاد یا تناسب منفی، از جمله صنایعی است که می‌تواند به تفسیر بهتر بیت کمک کند؛ زیرا «اشیا بیشتر با تضاد و تقابل است که شناخته و تفسیر می‌شوند (و بضدها تبیین‌الاشیا). شنیدن چیزی، ضد آن را هم به ذهن‌خطور می‌دهد و همین تقابل به نوعی باعث پیوند میان واژه‌ها و عبارات متضاد است. در فلسفه، تضاد یکی از اسباب تداعی معانی و انتقال افکار شمرده شده است» (همایی، ۱۳۸۶: ۲۷۴).

۳. ۱. تضاد و تقابل

تضاد یکی از شگردهای بدیعی و از زینت‌های شعر محسوب می‌شود. این صنعت یکی از مؤلفه‌های مهم زبان است که در بُعد واژگانی، در حوزه‌ی مطالعات دستور زبان و در بُعد معنایی، از مقولات بلاغی به حساب می‌آید. ساختار تضاد در زبان فارسی قیاسی یا سماعی است^(۱). در بعد معناشناسی، تضاد با عنوان تقابل شناخته می‌شود. تقابل معنای وسیع‌تری نسبت به تضاد دارد. در تقابل معناشناسی، حوزه‌های معنایی واژگان به گونه‌های مختلفی در تقابل با یکدیگرند؛ گاهی، تقابل بین دو امر وجودی است که بین آن‌ها نهایت بعد وجود دارد و گاهی هم زوج‌ها در تقابل، در واقع مکمل یکدیگرند. تقابل در روساخت و ژرف‌ساخت زبان و در ساختار انواع ادبی نیز می‌تواند حضور داشته باشد؛ مثلاً ژرف‌ساخت داستان «رستم و سهراب»، علاوه بر سایر عناصر زبانی و ادبی آن، تقابل تجربه‌ی پیر و جوان می‌تواند باشد (نک: نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۷۱).

در عرصه‌ی مطالعات و پژوهش‌های زبانی و ادبی، بررسی و تحلیل تقابل مبنای مطالعات بوده است. «لاینز معتقد است تقابل‌های دوتایی یکی از مهم‌ترین اصول حاکم بر زبان است و در تولید معنا نقشی بنیادین دارد» (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۵۹).

تضاد و تقابل می‌تواند لفظی یا معنوی باشد. تضاد لفظی، درحقیقت، تضادی است که شاعر برای زیبایی‌آفرینی، دو واژه را که در معنی حقیقی با هم تضاد دارند، در معنی مجازی به کار می‌برد که تضاد ندارند؛ مثلاً در جمله‌ی «فتنه بنشست و نزاع برخاست» برخاستن در این جمله به معنی ازمیان‌رفتن است که تضادی با نشستن ندارد. تضاد معنوی یکی از ترفندهای ادبی است که می‌تواند کارکردهای گوناگونی داشته باشد، مانند دو واژه‌ی مگس و سیمرغ در این بیت از حافظ:

ای مگس عرصه‌ی سیمرخ نه جولانگه توست عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۱: غ ۴۴۹)

از جمله کارکردهای تضاد معنوی، انبساط خاطر، روشنگری، تأکید، ملموس‌ساختن و تجسم‌بخشیدن است (نک: وحیدیان کامیار، ۱۳۸۸: ۵۹-۶۴ و ۱۳۷۴: ۲۷۱-۲۹۴). کورش صفوی در کتاب *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تضاد معنایی را ذیل عنوان «تقابل معنایی» مورد بازکاوی قرار داده و گفته است: «اصطلاح تقابل معنایی (semantic opposition) به هنگام بحث درباره‌ی مفاهیم متقابل یا در اصطلاح سنتی، معانی متضاد به کار می‌رود. در معنی‌شناسی عمدتاً از اصطلاح تقابل (opposition) به جای تضاد (antonym) استفاده می‌شود؛ زیرا تضاد صرفاً گونه‌ای از تقابل به حساب می‌آید. در اکثر فرهنگ‌های لغت، انواع تقابل‌های معنایی از قبیل بالا/پایین، خرید/فروش، خام/پخته و جز آن با برچسب واژه‌های متضاد (antonym) مشخص شده‌اند و این به آن خاطر است که مفهوم یکی از این واژه‌ها در نقطه‌ای مقابل مفهوم واژه‌ی دیگر قرار گرفته است؛ اما تقابل معنایی گونه‌های مختلفی را شامل می‌شود که باید از یکدیگر بازشناخته شوند و تحت عناوین مشخصی طبقه‌بندی شوند» (صفوی، ۱۳۸۷: ۱۱۷). وی به طبقه‌بندی و تعریف تقابل‌هایی از جمله: مدرج (پیر/جوان)، مکمل (مرده/زننده)، جهت‌ی (رفت/آمد)، دوسویه (خرید و فروش)، واژگانی (آگاه/ناآگاه) و ضمنی (کارد/پنیر) پرداخته است. صفوی در «تقابل ضمنی» ویژگی‌ای برای هر واژه در نظر گرفته که می‌تواند جزء شرایط لازم و کافی مفهوم آن واژه نیز نباشد. این ویژگی در تقابل با خصوصیتی قرار می‌گیرد که برای واژه‌ی دوم لحاظ شده است. به این ترتیب دو واژه‌ی مذکور در معنی ضمنی خود در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند (نک: همان: ۱۲۰)؛ مثلاً قرارگرفتن دو کلمه‌ی فیل و فنجان برای تقابل میان بزرگ و کوچک در نظر گرفته شده است.

در تقابل ضمنی آنچه دو واژه را در تقابل هم قرار می‌دهد، معنای آن‌ها نیست؛ بلکه وجود تصورات ذهنی از معنای آن‌هاست؛ بنابراین می‌توان تقابل معنوی را نوعی تقابل ضمنی خواند (نک: نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۸۳). تضاد معنوی با توجه به بافت و روابط همنشینی قابل شناسایی است. در بیت پیشین اگر خارج از بافت پرسیده شود: «چه واژه‌ای در تقابل با سیمرخ است؟» نمی‌توان گفت مگس؛ ولی با توجه به بافت، می‌توان متوجه شد

که این دو واژه در تقابل با هم هستند. تقابل معنایی در سطح واژگان خلاصه نمی‌شود؛ بلکه گستره‌ای وسیع داشته و شامل تقابل در سطح عبارات است.

۲.۳. تقابل و رابطه‌ی همنشینی

توجه به رابطه‌ی همنشینی از راه‌های شناخت تقابل محسوب می‌شود. یکی از نظریات سوسور که تقریباً در همه‌ی مکتب‌های ساختگرایی اساس کار قرار گرفت، شناسایی یا تقطیع عناصر سازنده‌ی یک جمله یا هر قطعه‌ی زبانی بر مبنای دو نوع رابطه است که رابطه‌ی جانیشینی و رابطه‌ی همنشینی خوانده شده است. منظور از رابطه‌ی همنشینی آن است که کلمات وقتی در جمله کنار هم قرار می‌گیرند، با هر یک از اجزای دیگر جمله رابطه‌ی معنایی برقرار می‌کنند. در نتیجه‌ی این رابطه، هر کدام از کلمات معنی و کاربردی خاص می‌یابند؛ به گونه‌ای که اگر همان کلمه در جمله‌ی دیگر و در کنار واژه‌های جدیدتر به کار رود، امکان دارد دیگر آن معنی و کاربرد را نداشته باشد. در بیت زیر و در این بافت، دو عبارت «سدره‌نشین» و «کنج محنت‌آباد» در تقابل با هم هستند:

که ای بلندنظر شاهباز سدره‌نشین نشیمن تو نه این کنج محنت‌آباد است

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۱: غ ۳۷)

در بررسی تقابل معنوی، به نوع دیگری از تقابل اشاره خواهیم کرد که شناسایی آن نیز مستلزم توجه به بافت و تأمل در معنی است و تاکنون در جایی به آن اشاره نشده است. در این مقاله آن را با نام تقابل تأویلی معرفی می‌کنیم.

۳.۳. تقابل تأویلی

آثار مبهم که حاصل زبان مبهم‌اند یا حداقل، آثاری که دارای ویژگی‌هایی هستند که در نظر خواننده مبهم جلوه می‌کنند، می‌توانند دارای چندین معنا و تعبیر باشند. در این صورت یا تنها یک تعبیر درست‌تر است که در بطن متن نهفته و با کوشش خواننده‌ی جستجوگر کشف می‌شود، یا متن به گونه‌ای نوشته شده که تعابیر و تفاسیر خاص هر خواننده از متن پذیرفتنی باشد؛ یعنی کثرت تعبیرها و معناها که به‌ویژه در ادبیات امروز به چشم می‌خورد. زمانی که در متن با چند معنا و کثرت تعابیر مواجه می‌شویم، در کنار آن مسأله‌ی «هرمنوتیک» یا تأویل متن نیز مطرح می‌شود؛ یعنی زمانی که معنا

به راحتی و به سرعت حاصل نمی‌شود و نیاز است متن تأویل شود. در تأویل می‌کوشیم به معناهای باطنی متن دست یابیم. در تقابل تأویلی نیز این چنین است. خواننده با یک نگاه ممکن است متوجه تقابل موجود نشود؛ در حقیقت تفاوت تقابل تأویلی با تقابل معنوی این است که تقابل معنوی با عنایت به بافت و با اندک توجه، قابل تشخیص است؛ ولی برای شناخت تقابل تأویلی، بایستی تأمل بیشتری در متن صورت گیرد و متن بیشتر مورد واکاوی قرار گیرد. تقابل تأویلی دارای واسطه است و برای شناخت آن مرحله به مرحله باید عمل کرد. در حقیقت، اوصافی که سبب ایجاد این نوع تقابل می‌شود، گاه، آنقدر پوشیده و جزئی است که با چند واسطه مشخص می‌شود. در شعر حافظ ظرافت‌های هنری در کاربرد تقابل‌ها، بالأخص تقابل‌های معنوی و تأویلی، تصاویر بدیعی را در ذهن مخاطب به وجود می‌آورد. شاعر بر آن است تا از بیان مستقیم و صریح کناره گیرد و مفاهیم را با تصویرسازی‌هایش بیان کند؛ «زیرا در بیان هنر، یکی از راه‌ها افزودن به مدت زمان ادراک حسی است؛ چون فراشد ادراک حسی در خود هدف و غایت زیباشناسی است؛ پس باید طولانی و دشوار [و به نوعی، تأویلی] باشد» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۰۹). تقابل‌ها یکی از مبانی اصلی تفکرات ساختارگرایان محسوب می‌شوند. متون و آثار هنری از این امر متأثر هستند. این امر در تقابل‌های تأویلی به خوبی ملموس است. هنرنمایی شاعر در استفاده از این نوع تقابل برای بیان مضامین و به نوعی مقاصدش، به آخرین درجه‌ی هنر و زیباشناسی می‌رسد. بسیاری از معانی ضمنی و غیرمستقیم از همین طریق به ذهن می‌رسد.

همان‌گونه که اشاره شد، گاه در ابیاتی که به ظاهر نشانه‌ای از تناسب، ارتباطات معنایی یا تقابل نیست، با توجه و تأمل، این نشانه‌ها یافت می‌شود:

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

فرود

فراز

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۱: غ ۱۵)

نرسیدن ناله و فریاد عاشق ————— من حقیر ≠ توی بلندجناب

نوع تقابل: تأویلی

در این بیت، نرسیدن ناله و فریاد از جانب عاشق حقیر در مقابل بلندبودن جناب یار نشان داده شده و به این ترتیب، کوچک‌نمایی عاشق و بزرگی معشوق را برجسته‌تر نمایان می‌کند. در تعیین تقابل معنوی و تأویلی نوع واژه‌گزینی‌ها، ریخت جمله‌ها و

همه‌ی جنبه‌های قابل تصوّر زبان و نحوه‌ی به‌کارگیری آن باید مورد توجه قرار گیرد. مصوت بلند «ا» بخشی از بار رسانگی مطلب را به دوش می‌کشد و باعث برجسته‌سازی شده و از لحاظ صوری این بزرگی را تحکیم بخشیده است. درحقیقت، هجای بلند عامل ایجاد نوعی تفکر، تأمل و بزرگی در بیت است.

۴.۳. بزرگ‌نمایی (فراز) و کوچک‌نمایی (فرود)

بزرگ‌نمایی یکی از صنعت‌های بدیعی است که غلو، اغراق و مبالغه را می‌توان جزء آن شمرد. کورش صفوی در کتاب معنی‌شناسی این بحث را در حوزه‌ی تشبیه و استعاره تعریف می‌کند: «اگر بپذیریم که واقعیت‌گریزی بر پایه‌ی تشبیه صورت می‌پذیرد، می‌توانیم مدعی شویم که در بزرگ‌نمایی «انتخاب بر حسب تشابه» با بزرگ‌نمایی مؤلفه یا مؤلفه‌هایی صورت می‌پذیرد که از نظام شناختی برگزیده می‌شوند؛ به عنوان مثال، اگر «انتخاب» بر حسب مؤلفه‌ی «بلندی و رعنائی» صورت پذیرد، نشانه‌ای انتخاب می‌شود که نسبت به نشانه‌ی اولیه بلندتر باشد. بر همین اساس «سرو» جانشین «قامت یار» می‌شود تا در «بلندی» بزرگ‌نمایی صورت پذیرد» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۱).

وحیدیان‌کامیار نیز در تعریفی از بزرگ‌نمایی، آن را عاملی برمی‌شمارد که تأثیری جادویی به سخن می‌بخشد. بزرگ‌نمایی در صورخیال سبب برجستگی و قدرت تأثیر کلام می‌شود. وی اغراق، تجاهل العارف، تنسیق الصفات و سنجش را زیرمجموعه‌ی بزرگ‌نمایی به شمار می‌آورد. در این میان، «سنجش» علاوه بر اینکه برجسته‌ترین ترفند ادبی برای بزرگ‌نمایی به شمار می‌رود، عامل بسیار مهم برای نشان‌دادن و ملموس‌ساختن عواطف نیز است (نک: وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۸: ۱۱۸)؛ زیرا ارزش هر پدیده‌ای در مقایسه با پدیده‌ی دیگر، به‌خوبی، نشان داده می‌شود.

بزرگ‌نمایی به طریق دیگر هم انجام می‌پذیرد: هنگامی که پدیده‌ای بزرگ، بزرگی خود را از دست بدهد و به خردی تنزل یابد تا بزرگی طرف مقابل را دوچندان کند. این به‌نوعی، اوج بزرگ‌نمایی محسوب می‌شود؛ مثلاً خورشید که نشانه‌ای برای عظمت و بزرگی است، در برابر ممدوح تنزل یابد و به غلام تشبیه شود تا بزرگی ممدوح دوچندان شود:

خوشم آمد که سَخرِ خسروِ خاور می‌گفت باهمه‌پادشهی بنده‌ی توران‌شاهم
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۱: غ ۳۶۱)

منظور از بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی در این مقاله، موارد اخیرالذکر نیست، بلکه بیان شگردی است که در راستای آن تقابل در ابیات بهتر می‌تواند اشخاص، مفاهیم و مضامین را در فراز و فرودی ادبی نشان دهد.

۴. بحث

در این نوشتار، تجزیه و تحلیل ابیات بر اساس الگوی مطروحه در سه گروه عاشقانه، مدحی و اجتماعی صورت گرفته و صرفاً ابیاتی بررسی شده‌اند که در کنار عنصر تقابل، دارای فراز (بزرگ‌نمایی) و فرود (کوچک‌نمایی) باشند. به عنوان مثال در بیت
شب شراب خرابم کند به بیداری و گر به روز شکایت کنم به خواب رود
(همان: غ ۲۲۱)
تنها صنعت تضاد بین دو کلمه‌ی «خواب و بیداری» و «شب و روز» دیده می‌شود، بدون اینکه از شگرد فراز و فرود استفاده شده باشد. به همین جهت این‌گونه ابیات خارج از بحث این مقاله هستند.

۴. ۱. فراز و فرود در مضامین عاشقانه

بی‌خبری از بود خود و کائنات از شروط توفیق در عشق‌ورزی است؛ ازاین‌رو، حافظ همواره سعی در بزرگ‌نمایی و اهمیت‌دادن به مقام و موقعیت معشوق دارد و این یکی از پرسامدترین مضامین عاشقانه‌ی غزلیات اوست. در نگاه حافظ، عشق عاطفه‌ای مقدس است. خواجه بر آن است تا در پس هر بیت عاشقانه‌ای شیوه‌ی چگونه عشق‌ورزیدن، ارادت‌ورزی و احترام و ادب را به تصویر درآورد. ارادت‌ورزی زمینه‌ای است برای آنکه عاشق بتواند از معشوق خود طلب توجه و عنایت داشته باشد.

وگر به ره‌گذری یک دم از وفاداری چو گرد در پی‌اش اتم چو باد بگریزد
فراز فرود

(همان: غ ۱۵۵)

گرد، افتادن (نشستن) ≠ باد، گریختن (بلندشدن)

این تقابل از نوع معنوی است. شاعر با تشبیه کردن خود به «گرد» و معشوق به «باد»، افتادگی و فرود خود (عاشق) را به نحو شایسته‌ای در ذهن مخاطب به تصویر کشیده و والایی معشوق را به‌خوبی، در بیت عینیت بخشیده است.

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

(همان: غ ۳۱)

مَرکَب بودن صبا (بزرگی و فراز) ≠ مرکب بودن مور (کوچکی و فرود)

سلیمان (بزرگی و فراز) ≠ من (کوچکی و فرود)

تقابل موجود در این بیت از نوع تأویلی است. در این بیت سلیمان با توجه به رفعت مقامش استعاره از خود معشوق و صبا تصویری از مَرکَب معشوق است. در مقابل، شاعر با عنایت به خست جایگاه خویش، مَرکَب خود را به مور تشبیه کرده که به حرکت کند و آهسته نیز اشاره می‌کند. حافظ خواسته تا با این تصاویر، صورت سبکباری و تندروی معشوق و کندروی و ناتوانی خود را برجسته‌تر نشان دهد؛ همچنین، کلماتی مانند (سلیمان و برانم) که دارای مصوت بلند (ای و آ) است، هنگام خواندن، لحن و وزنی کشیده دارند که بزرگ‌نمایی در آن بهتر به تصویر کشیده می‌شود.

من که باشم که بر آن خاطر عاطر گذرم فراز لطف‌ها می‌کنی ای خاک درت تاج‌سرم فرد

(همان: غ ۳۲۸)

من (که بودن؟! هیچ بودن) ≠ خاطر عاطر

تقابل از نوع معنوی است.

تکرار واج‌ها، صامت‌ها و مصوت‌ها و همنشینی واژه‌ها در القای بهتر معنا و مفهوم خاص شاعر دخیل هستند و نقش کلیدی ایفا می‌کنند. ترکیب «خاطر عاطر» (خاطر معشوق) و ایجاد شگرد زبانی در تکرار مصوت بلند «ا» در «خاطر عاطر»، «لطف‌ها» و «تاج»، برشوندگی و در اوج قرارگرفتن را به ظاهر قسمت‌های مدنظر، بخشیده است. به گفته‌ی رنه ولک، در تحقیقات ادبی، سطح آوایی زبان را نمی‌توان از سطح معنایی آن جدا کرد (نک: ولک، ۱۳۸۲: ۱۹۷). در این بیت نیز مصوت «ا» در القای معنی و مفهوم بزرگی معشوق تأثیر فراوان دارد و میزان بُعد و تقابل را بهتر نشان می‌دهد.

من که باشم در آن حرم که صبا فراز فرد پرده دارحرم حرمت اوست عاشق

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۱: غ ۵۶)

صبا = تشبیه به پرده‌دار

من = ناچیزبودن، کوچکتر از پرده‌دار

من (ناچیزبودن) \neq معشوق (تشبیه ضمنی به شاه)

تقابل در این بیت از نوع تأویلی است. در حرمی که صبا با آن شهرت و عظمت پرده‌دار است، عاشق، حقیرترین است. کوچک جلوه‌دادن صبا، بزرگی معشوق را برجسته‌تر نشان داده است.

زلف دل دزدش صبا را بند بر گردن نهاد با هواداران رهرو حيله هندو را ببین
(همان: غ ۴۰۲)

زلف عاشق (رباینده) \neq صبا = اسیر

صبا بند بر گردن، اسیر زلف معشوق است. این تصویر قدرت رباینده‌ی زلف معشوق را دوچندان کرده است.

بعد ازین دست من و دامن آن سرو بلند که به بالای چمان از بن و بیخم برکنند
فراز فراز سرو بلند فراز

(همان: غ ۱۸۱)

دست‌درازکردن عاشق ازپافتاده (کوچک‌نمایی) \neq دامن سرو بلند (بزرگ‌نمایی)

بیخ و بن (کوتاهی) \neq بالا، قد و قامت (بلندی)

نوع تقابل: معنوی

شاعر با همنشین‌کردن واژه‌ها و عبارات متقابل در هر دو مصرع، مفاهیم مورد نظر خود را به بهترین نحو به تصویر می‌کشد.

نهایت تلاش عاشق این است که دستش به دامن یار بلندقامت برسد. تصویر «بیخ و بن» و «دست‌درازکردن به دامن یار بلندقامت» در تقابل با «قامت یار - بالای چمان» - تصاویری کاملاً دوگانه و در تقابل با هم پدید آورده که فراز و فرود را به‌خوبی به نمایش درآورده است. از طرفی دیگر، ترکیب «دست من» در مقابل «دامن» و «آن سرو بلند» هم از لحاظ وجود مصوت بلند و هم استعاره که تصویرسازی مطرح در این بیت است، نوعی برشوندگی را به قسمت پایانی مصرع اول بخشیده است و آن را در فراز قرار داده است.

با هر ستاره‌ای سروکار است هر شبم از حسرت فروغ رخ همچو ماه تو

فروید

فراز

(همان: غ ۴۰۹)

هر شب سروکارداشتن \neq در حسرت یکبار دیدن، تقابل تأویلی

ستاره (تعدد) \neq ماه (فرد)

نوع تقابل: معنوی

شاعر با استفاده از ابزار بیانی استعاره، رخ معشوق را در قالب ماه به تصویر می‌کشد و در مقابل، هر آنچه را به غیر از معشوق که با آن در ارتباط است، به ستاره مانند کرده است. ستاره در این بافت، بیانگر تعدد و ناچیزی (حقارت) است که این امر، مصرع اول را در فرود و مصرع دوم را در اوج قرار داده است.

ساقی که جامت از می صافی تهی مباد چشم عنایتی به من دردنوش کن

فراز

فروید

سرمست در قبای زرافشان چو بگذری یک بوسه نذر حافظ پشمینه‌پوش کن

فراز

فروید

(همان: غ ۳۹۸)

می صاف \neq دُرد

قبای زرافشان \neq پشمینه‌پوش

نوع تقابل: معنوی

شاعر بر آن است تا با خاکساری خود، توجه معشوق را جلب کند و حس ترحم او را برانگیزاند. واژگان و عبارات: ساقی، می صاف، «تهی مباد» و قبای زرافشان در یک طرف و چشم‌انتظار عنایت بودن (نیاز)، دردنوش و پشمینه‌پوش در طرف دیگر رسالت را در به‌تصویرکشیدن این فراز و فرود به‌خوبی نشان داده است.

دلم را مشکن و در پا مینداز که دارد در سر زلف تو منزل

فروید

فراز

(همان: غ ۳۸۹)

شکستن، درپای‌افتادن (کوچک‌نمایی) \neq در سر، جای‌داشتن (بلندی) (بزرگ‌نمایی)

نوع تقابل: معنوی

آنچه که در مصرع اول در نهایت فرود قرار گرفته، در مصرع دوم در اوج نشان داده شده است. درحقیقت، هدف، بزرگ‌نمایی و جلب توجه و عنایت معشوق است. شاعر می‌خواهد بگوید که اگر قرار است دل، ارج و قربی داشته باشد، به خاطر مسکن داشتن در زلف یار است.

عنقا شکار کس نشود دام بازچین کانجا همیشه باد به دستت دام را
فراز فرود

(همان: غ ۷)

عنقا ≠ دام

نوع تقابل: معنوی

عنقا مظهر نامعلومی و نایابی است که در این بیت، یار در پوشش آن به تصویر کشیده شده است. دام ممکن است نشان از هر چیزی باشد که می‌خواهد یار را بفریبد یا به نوعی، در تقابل با شخصیت اوست. قرارگرفتن عباراتی همچون: «شکارنشدن» و «بازچیدن دام» در کنار عنقا و «بادبه‌دست‌بودن» که کنایه از کار بیهوده است، در کنار واژه‌ی «دام»، اوج و فرودی خاص به مصرع و واژگان مدنظر بخشیده است.

برو این دام بر مرغی دگر نه که عنقا را بلند است آشیانه
فرود فراز

(همان: غ ۴۲۸)

دیگر مرغان ≠ عنقا

نوع تقابل: معنوی

چینش مناسب واژگان در بیت به‌خوبی قابل ملاحظه است. واژه‌ی «دام» در کنار «مرغی دگر» و «بلندبودن آشیانه» در کنار «عنقا»، اوج و فرود و بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی به مضامین مدنظر شاعر بخشیده است؛ همچنین، شاعر با استفاده از شگرد زبانی، در کاربرد مصوت بلند «ا» در عنقا و آشیانه، بلندی واژه‌ی «بلند» را مناسب به تصویر کشیده است.

لنگر حلم تو ای کشتی توفیق کجاست که در این بحر کرم غرق گناه آمده‌ایم
فراز فرود

(همان: غ ۳۶۶)

حلم، کرم، کشتی توفیق (فراز) ≠ غرق گناه (فرود)

تقابل در این بیت از نوع تقابل معنوی است. در این بیت شاعر برای بزرگ‌نشان‌دادن مقام یار، دست به تشبیه یازیده است. شاعر خود را غرق دریای گناه کرده تا به این ترتیب، عظمت یار یا پیر راه (کشتی توفیق) را در کنار کوچکی خود برجسته‌تر کرده باشد.

۲.۴. فراز و فرود در مدح

شاعران برای اثرگذاری بیشتر اشعار مدحی از شگردهایی مانند اغراق، حسن تعلیل، تجاهل العارف، تشبیه، استعاره، تضاد و... استفاده می‌کنند. حافظ نیز در اشعار مدحی خود علاوه بر استفاده از شگردهای فوق، از «فراز و فرود»، تقابل، برای رسایی، اثرگذاری و از همه مهم‌تر انتقال حس ارادت‌ورزی به ممدوح کمک گرفته است:

داور دین شاه شجاع آنکه کرد روح قُدس حلقه امرش به گوش

(همان: غ ۲۸۴)

شاه (امر و فرمان) ≠ بنده (حلقه به گوش)

نوع تقابل: تأویلی

شاعر برای به‌اوج‌رساندن شاه‌شجاع صفتی خدایی (داور) به او می‌دهد تا در مقابل روح‌القدس که خود مظهر بلندی است، بلندتر شمرده شود.

داور دارا شکوه ای آنکه تاج آفتاب از سر تعظیم بر خاک جناب انداختی

فرود

فراز

(همان: غ ۴۳۳)

آفتاب (خورشید) ← تشبیه به شاه (تاج آفتاب)

سیر فرودی خورشید (شاه) به غلام و بنده ← کوچک‌نمایی

خورشید در هیأت غلام و بنده ≠ داور داراشکوه (نصرت‌الدین شاه‌یحیی)

کوچک‌نمایی ≠ بزرگ‌نمایی

نوع تقابل: تأویلی

در این بیت و در بافت جمله، خورشید با تشبیه به غلام و بنده در تقابل با ممدوح حافظ از لحاظ بزرگی و کوچکی شأن و عظمت قرار گرفته است. شاعر، ابتدا، با قراردادن آفتاب در هیأت شاه (تاج آفتاب) و سپس، با سیر نزولی و تشبیه به غلام و

هنر حافظ در ترسیم فراز و فرود ابیات بر پایه‌ی عنصر تقابل ————— ۱۷۷

بنده (تعظیم کردن) عظمت ممدوح را نشان داده است. این امر با دادن صفت داور بیشتر برجسته شده است.

گرچه دوریم از بساط قرب همت دور نیست بنده شاه شماییم و ثناخوان شما
(همان: غ ۱۲)

بنده در تقابل با شاه است. تکرار مصوت بلند «ا» در کلمات «شاه»، «ثناخوان» و «شما» و قرارگرفتن آن‌ها در کنار واژه‌ی «بنده»، بزرگی ممدوح را بیشتر نشان داده است. اینجاست که لارنس پرین، وظیفه‌ی شاعر را کشف مداوم واژه‌هایی می‌داند که به دلیل قرابتشان با یکدیگر، وقتی کنار هم می‌نشینند، معانی شگفت می‌آفرینند (نک: پرین، ۱۳۷۳: ۳۵).

ای شهنشاه بلنداختر خدا را همتی تا ببوسم همچو اختر خاک ایوان شما
فراز فرود

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۱: غ ۱۲)

بلنداختر (شاه شاهان) ≠ اختر (بنده)

نوع تقابل: معنوی

شاعر بزرگی ممدوح خود را تا جایی نشان می‌دهد که اختر با تمام بلندی‌اش می‌کوشد خود را به آنجا برساند تا بتواند خاک ایوان شاه شاهان (شهنشاه) را ببوسد (شاه شاهان در فرازی غیرقابل تصور است). شاعر با تشبیه خود به اختر برآن نیست تا تصویری بزرگ از خود نشان دهد؛ چراکه با آوردن «بلند اختر» خردی و کوچکی خود را به نحوی شایسته به نمایش می‌گذارد. واج‌آرایی مصوت بلند «ا» و برشوندگی حاصل از آن در بیت کاملاً واضح است.

عزیز مصر به رگم برادران غیور ز قعر چاه برآمد به اوج ماه رسید
فرود فراز

(همان: غ ۲۴۲)

عزیز مصر (شاه‌منصور) ≠ برادران غیور (شاه‌یحیی)

قعر چاه (دوری از شیراز) ≠ اوج ماه (ورود به شیراز و رسیدن به منصب پادشاهی)

نوع تقابل: معنوی

خواجه این غزل را در زمان ورود مظفرانه‌ی شاه‌منصور در سال ۷۹۰ هجری به شیراز و فراری دادن برادر خود شاه‌یحیی سروده است (نک: معین، ۱۳۷۰: ۲۲۹).

بزرگ‌نمایی در نشان‌دادن ممدوح و خرسندی از پادشاهی، با عنایت به تلمیح به کار رفته در بیت، کاملاً، مشخص است.

۴.۳. فراز و فرود در بیان مسائل اجتماعی

هنگامی که نیروهای جامعه در مقابل هم قرار می‌گیرند و سرمایه‌های اجتماعی فرهنگی، به جای پیشبرد امور جامعه، به جان هم می‌افتند، تقابل و رودررویی نیروهای اجتماعی به اوج می‌رسد. در چنین وضعیتی شاعر نیز مفاهیم و موضوعات شعری را در تقابل با دیگر موضوعات می‌بیند. جامعه‌ی عصر حافظ بیشترین زمینه را برای شکل‌گیری تناقضات فراهم آورده بود (نک: شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۷). همین امر سبب شد در ابیات و کلام خواجه ساختار متناقض و پارادوکسی شکل بگیرد. در اوضاع آشفته‌ی قرن هشتم، شاعران از جمله حافظ به انتقاد از جامعه روی آورده بودند. حافظ سعی داشت تا در بیان انتقادهای اجتماعی از شگردهای متنوعی، از جمله طنز که گاهی با بیان تقابل‌ها صورت می‌گیرد، استفاده کند. شفیع‌ی کدکنی «طنز را تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدین» دانسته است (نک: همان: ۱۱۴). تنوع تقابل‌های صوری و اجتماع نقیضین و ضدین از جمله مواردی است که در غزلیات حافظ بسیار به چشم می‌خورد. حافظ فساد عصر را با شگرد در مقابل قراردادن مضامین و اشخاص طرح کرده تا هم نقد خود را از جامعه بیان کرده باشد و هم به واسطه‌ی زبان انتقادی شعر، ملالی به خواننده نرسد. تقابل‌ها بیت را تا حدی زیبا می‌کند که مخاطب آن‌ها را به خوبی حس می‌کند و هم‌زمان با خواندن این اشعار انتقادی، همچون شاعر، دلزدگی خود را از جامعه‌ی ریایی اعلام می‌نماید. حافظ می‌کوشد با کمک تقابل‌ها و در نتیجه‌ی «فراز و فرود»‌ها به بزرگداشت اشخاص و مضامین مورد نظر پردازد و فاصله‌ی میان ریا و یکرنگی را برای مخاطب خود ملموس کند:

بنده‌ی پیر خراباتم که لطفش دائم است و نه لطف شیخ و زاهد گاه هست و گاه نیست

فراز

فرود

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۱: غ ۷۱)

پیر خرابات ≠ شیخ و زاهد

لطف دائم ≠ گاه و بی‌گاه

نوع تقابل: معنوی

حافظ برای برجسته کردن لطف دائمی پیر خرابات، از لطف گاه و بی‌گاه شیخ و زاهد سخن به میان آورده، تا مخاطب با سنجیدن این دو، چون شاعر، بنده‌ی پیر خرابات شود. شاعر به طنز و با تقابلی که میان واژه‌ی «دائم» و «گاه و بی‌گاه» ایجاد کرده، جانب عقیده‌ی خود را گرفته و دائمی بودن لطف پیر را برجسته‌تر ساخته است. باز ارچه گاه‌گاهی بر سر نهد کلاهی مرغان قاف دانند آیین پادشاهی (همان: غ ۴۸۹)

باز ≠ سیمرخ (مرغان قاف)

گه‌گاه‌پادشاهی کردن (ندانستن آیین) ≠ دانستن رموز پادشاهی

نوع تقابل: معنوی

خواجه، مراد و پیر راه را در تقابل با کسانی می‌آورد که از رموز و راه و روش کار آگاهی ندارند و پندار مرادی در سر می‌پرورانند.

قرارگرفتن عبارت «گاه‌گاه» در کنار باز و «دانستن رموز» در کنار مرغان قاف، مصرع اول را در فرود و مصرع دوم را که در تأیید رهبری و راهبری پیر آمده، در اوج قرارداده است.

من ارچه عاشقم و رند و مست و نامه‌سیاه هزار شکر که یاران شهر بی‌گنه‌اند (همان: غ ۲۰۱)

من نامه‌سیاه ≠ بی‌گنه

نوع تقابل: معنوی

در این بیت شاعر با برشمردن صفات رندی و مستی خود (صفات بی‌گناه را می‌رساند) زاهدان و واعظان را، به طنز، بی‌گناه می‌خواند. با توجه به قداست رند و می در شعر حافظ، مصرع اول گرچه ظاهراً در فرود است؛ در تأویل، در نهایت فراز قرار دارد.

تو دستگیر شو ای خضر پی خجسته که من پیاده می‌روم و همراهِ سوارانند

فراز فرود

(همان: غ ۱۹۵)

من پیاده ≠ همراهِ سواره

نوع تقابل: معنوی

در اینجا شاعر برای جلب عنایت از پیر راه، خود را پیاده و در فرود به تصویر می‌کشد. این امر فراز یاران و پیروان را نیز برجسته‌تر نشان می‌دهد؛ همچنین، استفاده از ابزار زبانی در کاربرد مصوت بلند «ا» در هم‌رهان و سواران در پایان بیت، سواربودن و فراز مدنظر شاعر را به‌خوبی در ذهن ترسیم می‌کند.

<u>خوشا وقت قبای می‌فروشان</u>	<u>در این خرقة بسی آلودگی هست</u>
فراز	فرود

<u>که صافی باد عیش دردنوشان</u>	<u>در این صوفی و شان دَرَدی ندیدم</u>
فراز	فرود

(همان: غ ۳۸۶)

خرقه‌ی صوفی ≠ قبای می‌فروش

صوفی ≠ دُردنوش

نوع تقابل: معنوی

یکی از رسالت‌های اجتماعی حافظ، شکستن تقدس برخی از نمادهای مذهبی است که در فضای آلوده‌ی عصر شاعر، قداست خود را از دست داده بودند. حافظ برای کوچک‌نشان‌دادن شخص یا موضوع مورد نظر کوشید صفات، ترکیبات، ضمائر، تناسبات و... را در کنار آن‌ها بیاورد تا کوچکی یا بزرگی‌شان را بیش‌ازپیش در بیت و درنهایت، ذهن خواننده مجسم کند. در اینجا با دادن صفت آلوده به خرقة و بی‌درد به صوفی، مصراع‌های اول را در فرود کشانده و در مقابل با قراردادن اصواتی چون: «خوشا» و عبارت «صافی باد» در کنار دردنوشان و می‌فروشان، مصراع‌های دوم را در فراز قرار داده است. مجدداً، تکرار مصوت کشیده‌ی «ا» در این واژگان، آهنگ خاصی را به آن‌ها بخشیده و نوعی برشوندگی را در مصرع‌ها ایجاد کرده است.

<u>غلام همت دَرَدی کشان یکرنگم</u>	<u>نه آن گروه‌که ازرق لباس و دل سپهند</u>
فراز	فرود

(همان: غ ۲۰۱)

دردی‌کشان ≠ ازرق لباسان سپهدل (زاهدان)

یکرنگی ≠ دورنگی (ظاهر برخلاف باطن است)

نوع تقابل: معنوی

ارتباط‌های معنایی ناشناخته در شعر حافظ بسیار زیاد است. نوع تصویرسازی فوق، گویای این مطلب است؛ حافظ، لباس ازرق همراه با دلی سیاه را در برابر جام باده‌ای آورده که از برون می‌توان پی به ماهیت درونی‌اش برد.

<u>دلم ز صومعه بگرفت و خرقه سالوس</u>	<u>کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا</u>
فروود	فراز
چه نسبت است به رندی صلاح و تقوی را	سماح وعظ کجا نغمه رباب کجا
فراز	فراز
فروود	فروود

(همان: غ ۲)

نوع تقابل: معنوی

نکته‌ی ظریف بیت که باید به آن اشاره کرد، این است که مخاطب با تقابلی مبهم روبه‌روست؛ نمی‌توان به راحتی گفت رندی فراز است؛ اما تقابل میان سماح (شنیدن = فروود) و نغمه (صدا = فراز) تقابل مبهم مصرع اول را آشکار می‌سازد. در اولین بیت، شاعر با قراردادن تعبیراتی چون: «گرفتن دل از صومعه» و «خرقه‌ی سالوس»، مصرع را در حالت فروود قرار داده و در مقابل، با آوردن صفت پرسشی «کجا» برای دیر مغان، شراب ناب و نغمه‌ی رباب، دل‌تنگی و حسرت خود را در نبود آن‌ها بیان کرده است.

<u>از قیل و قال مدرسه حالی دلم گرفت</u>	یک چند نیز خدمت معشوق و می کنم
فراز	فروود

(همان: غ ۳۵۱)

نوع تقابل: معنوی

مدرسه ≠ معشوق و می

عبارت «گرفتن دل» در کنار قیل و قال مدرسه و در مقابل آن، «خدمت کردن» در کنار معشوق و می، مصرع اول را در فروود و مصرع دوم را در اوج قرار داده است.

<u>قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق</u>	<u>چو شب‌نمی است که بر بحر می کشد رقمی</u>
فراز	فراز
فروود	فروود

(همان: غ ۴۷۱)

شب‌نم (عقل) ≠ بحر (عشق)

بزرگی ≠ کوچکی

یکی از برجسته‌ترین کارکردهای تشبیه، توصیف است. حافظ با ایجاد تشبیه در بیت، می‌خواهد این موضوع را بیان کند که عقل در برابر عشق مانند شب‌نمی است که می‌خواهد در برابر دریا ادعای بزرگی کند. با این تشبیه، فاصله‌ی عقل و عشق که در تقابل با هم آمده‌اند، بهتر نمود پیدا کرده و عظمت عشق به بهترین وجه به تصویر کشیده شده است.

دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم به آنکه بر در میخانه برکشم عَلمی

فروید

فراز

(همان: غ ۴۷۱)

طبل (پایین گرفتن) ≠ علم (بالاگرفتن)

طبل زیر گلیم زدن (پنهان‌کاری در امری آشکار) ≠ علم برکشیدن (ظاهرسازی)

زاهد ≠ رند

نوع تقابل: تأویلی

شاعر کنایه‌ی «طبل زیر گلیم زدن» را برای «پنهان‌سازی کاری آشکار» و «عَلم برکشیدن» را برای «آشکارساختن» آورده است. قرارگرفتن کنایه‌ی «طبل زیر گلیم زدن» که حاکی از مخفی‌کاری است، در کنار «سالوس» که نمایان‌دن نیکی‌هاست، باعث «گرفتن دل» شاعر آزاده شده، مصرع اول را در نهایت فروید قرار داده؛ «عَلم برکشیدن» در پایان مصرع دوم باعث برشوندگی و فراز این مصرع شده است که اقتدار می و میخانه را می‌رساند. از طرفی دیگر، از آنجاکه «حافظ که در موجزترین جمله‌ها صحنه‌سازی بی‌بدیل است» (دشتی، ۱۳۸۰: ۱۲۹) با قراردادن این نوع واژگان در کنار هم، صحنه‌ی جنگ و ناسازگاری میان زاهد و رند را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند.

دل به می دربند تا مردانه‌وار گردن سالوس و تقوی بشکنی

فراز

فروید

(همان: غ ۷۸)

نوع تقابل: معنوی

«دل به می بستن» عبارت «کمر به کاری بستن» و «آماده‌ی کاری شدن» را در ذهن تداعی می‌کند. این عبارت در کنار «مردانه‌وار» و «شکستن گردن تقوی»، همچون بیت قبل صحنه‌ی ناسازگاری را بهتر به تصویر کشیده است.

حافظ در بیان سایر موضوعات نیز از شگرد «فراز و فرود» بهره می‌برد تا بتواند با آن غرض و مقصود خود را بهتر و محسوس‌تر به مخاطب انتقال دهد:

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

فراز فرود

(همان: غ ۳۳۶)

دام (گرفتاری) ≠ طایر و برخاستن (پرواز کردن)

نوع تقابل: تأویلی

در این بیت چینش عبارات و واژگان به گونه‌ای است که «دام جهان» و «طایر و برخاستن آن» در تقابل با هم آمده است. شاعر با تشبیه کردن «جهان به دام» در وسط مصرع و میان دو امر صعودی (طایر و برخاستن) انحصار و تنگنا و حقارت جهان را بهتر نشان داده است.

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد تدر و طرفه من گیرم که چالاکت شاهینم

فراز فرود

اگر باور نمی‌داری رو از صورتگر چین پرس که مانی نسخه می‌خواهد ز نوک کلک مشکینم

(همان: غ ۳۵۶)

فرود: مانی و فراز: حافظ

ناظمی که کلامش دلنشین نیست ≠ حافظ که کلامش دلنشین است

مانی، خواهنده ≠ کلک مشکین حافظ، دهنده

نوع تقابل: تأویلی

در این بیت باورمندی شاعر به توانایی در سرودن اشعار ناب و دلپذیر و شکار مضامین طرفه دیده می‌شود. ذوق و هنر شاعر (شاهین) تنها ابیات یا معانی و مفاهیم (تدر و) را گلچین (شکار) می‌کند. مصوت بلند «ا» در دو واژه‌ی «چالاک و شاهین» که در انتهای بیت قرار گرفته، صورت و آهنگی صعودی به متن داده که جریان بیت را به بالا می‌کشاند و حس اقتدار و برشوندگی را القا می‌کند. حافظ خود را در تقابل با دیگر ناظمانی قرار داده است که کلامشان برای مخاطب دلنشین نیست و برای اینکه نهایت

چیره‌دستی خود را در بلاغت نشان دهد، مانی را با همه‌ی مهارت و چیرگی در قالب کوچک‌نمایی و در تقابل با خود آورده است.

۵. نتیجه‌گیری

بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی از جمله شگردهایی است که هنرمند می‌تواند با کمک آن مضامین مورد نظر خود را در فراز و فرود به مخاطب معرفی کند و وی را با افکار و عقاید خود همگام و هماهنگ سازد. در این جستار، سعی شد تا فراز و فرود و به طبع آن بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی در ابیات حافظ مورد بررسی قرار گیرد؛ زیرا حافظ بیشتر عقاید و آراء خود را با کمک تقابل‌ها و سنجش‌ها به مخاطب خود عرضه می‌کند. وی با بهره‌گیری از ابزار زبان مثل همنشینی و ترکیب کلمات، مصوت‌ها و دیگر صنایع بیانی و بدیعی، فاصله‌ی میان دو گروه یا دو مضمون را بهتر نشان می‌دهد. گاه، تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، آوا و حسی را به خواننده القا می‌کند که برآمده از ذهن تصویرساز شاعر است و گاه، در تقابل با یکدیگر هستند و به میزان بعد می‌فزایند. حافظ شاعری است که کاربرد آرایه‌ها و صنایع بدیعی در کلامش علاوه بر زیبایی‌آفرینی، در انتقال تجربیات شاعرانه و مفاهیم و معانی نقشی اساسی دارد. وی علاوه بر هنرمندی و خلاقیت در کاربرد صناعی همچون: استعاره، تشبیه و ایهام، در به‌کارگیری عنصر تضاد و تقابل نیز، مهارتی ویژه دارد؛ تا جایی که توجه به تقابل و استفاده از آن برای برجسته‌کردن موضوعات یکی از هنر‌نمایی‌های او محسوب می‌شود. حافظ با این شگرد آنچه را مدنظرش است بزرگ یا کوچک نشان می‌دهد. به دنبال این بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی، فراز و فرودی در بیت به وجود می‌آید که می‌توان آن را از پایه‌های ایجاد لذت ادبی شعر حافظ به شمار آورد. برای پی‌بردن به این هنر حافظ، ناچار باید ابزار او را که عبارت از تضاد و تناسب و تقابل و... است، شناخت.

تناسب، نقش بزرگی در انتقال مفاهیم مورد نظر شاعر ایفا می‌کند و تضاد یا تناسب منفی از جمله صنایعی است که می‌تواند به تفسیر بهتر بیت کمک کند. به همین دلیل، یکی از شگردهای شعر محسوب می‌شود. ساختار تضاد در زبان فارسی قیاسی یا سمایی است. در بعد معناشناسی، تضاد با عنوان تقابل شناخته می‌شود. تقابل معنای وسیع‌تری نسبت به تضاد دارد. تقابل در روساخت و ژرف‌ساخت زبان و در ساختار انواع ادبی نیز می‌تواند حضور داشته باشد. تضاد، لفظی یا معنوی است. تضاد لفظی آن

است که شاعر برای زیبایی‌آفرینی، دو واژه را که در معنی حقیقی با هم تضاد دارند، در معنی مجازی به کار می‌برد که تضاد ندارند. تضاد معنوی یکی از ترفندهای ادبی است که می‌تواند کارکردهای گوناگونی مانند انبساط خاطر، روشنگری، تأکید، ملموس ساختن و تجسم‌بخشیدن داشته باشد.

توجه به رابطه‌ی همنشینی از راه‌های شناخت تقابل است. می‌توان تقابل معنوی را نوعی تقابل ضمنی خواند؛ زیرا در تقابل ضمنی آنچه دو واژه را در تقابل قرار می‌دهد معنای آن‌ها نیست، بلکه وجود تصورات ذهنی از معنای آن‌هاست؛ بنابراین، تقابل معنایی در سطح واژگان خلاصه نمی‌شود، بلکه گستره‌ای وسیع دارد و شامل تقابل در سطح عبارات می‌شود. یکی از انواع تقابل، تقابل تأویلی است. تفاوت تقابل تأویلی با تقابل معنوی این است که تقابل معنوی با عنایت به بافت و با اندک توجه، قابل تشخیص است؛ ولی برای شناخت تقابل تأویلی، باید تأمل بیشتری در متن صورت گیرد و متن، بیشتر، مورد واکاوی قرار گیرد. تقابل تأویلی دارای واسطه است و برای شناخت آن مرحله‌به‌مرحله باید عمل کرد. هنرنمایی شاعر در استفاده از این نوع تقابل برای بیان مضامین و به‌نوعی مقاصدش، به آخرین درجه‌ی هنر و زیباشناسی می‌رسد. بسیاری از معانی ضمنی و غیرمستقیم از همین طریق به ذهن می‌رسد.

در تعیین تقابل معنوی و تأویلی، نوع واژه‌گزینی‌ها، ریخت جمله‌ها و همه‌ی جنبه‌های قابل تصوّر زبان و نحوه‌ی به‌کارگیری آن حتی چینش صامت‌ها و مصوت‌ها بایستی مورد توجه قرار گیرد؛ زیرا بخشی از بار رسانگی را در بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی، عوامل زبانی بر دوش می‌کشند. بزرگ‌نمایی، عاملی است که تأثیری جادویی به سخن بخشیده در صورخیال سبب برجستگی و قدرت تأثیر کلام می‌شود. اغراق، تجاهل‌العارف، تنسیق الصفات و سنجش را زیرمجموعه‌ی بزرگ‌نمایی به شمار می‌آورند. بزرگ‌نمایی به طریق دیگر هم انجام می‌پذیرد: هنگامی که پدیده‌ای بزرگ، بزرگی خود را از دست بدهد و به خردی تنزل یابد تا بزرگی طرف مقابل را دوچندان کند و این اوج بزرگ‌نمایی است. منظور از بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی بیان شگردی‌ست که در راستای آن تقابل در ابیات بهتر می‌تواند اشخاص، مفاهیم و مضامین را در فراز و فرود ادبی نشان دهد.

در این نوشتار، تجزیه و تحلیل ابیات در سه گروه عاشقانه، مدحی و اجتماعی صورت گرفته و تنها ابیاتی بررسی شده‌اند که در کنار عنصر تقابل، دارای فراز

(بزرگ‌نمایی) و فرود (کوچک‌نمایی) باشند. حافظ در فراز و فرود مضامین عاشقانه، همواره، سعی در بزرگ‌نمایی و اهمیت‌دادن به مقام و موقعیت معشوق دارد و این یکی از پربسامدترین مضامین عاشقانه‌ی غزلیات اوست. در نگاه حافظ، عشق عاطفه‌ای مقدس است که همه، در هر مقام و منزلتی، باید در برابر آن سر فرود بیاورند؛ بنابراین، معشوق همواره در اوج و عاشق و دیگران در فرود هستند. وی در اشعار مدحی خود نیز از همه‌ی شگردها مخصوصاً فراز و فرود برای رسایی، اثرگذاری و از همه مهم‌تر، انتقال حس ارادت‌ورزی به ممدوح کمک گرفته است. وی ممدوح را به گونه‌ای در فراز قرار می‌دهد که دیگران ناخواسته در برابرش در فرود هستند.

تقابل و رودررویی نیروهای اجتماعی زمانی به اوج می‌رسد که نیروهای جامعه در مقابل هم قرار می‌گیرند و سرمایه‌های اجتماعی فرهنگی جامعه به جان هم می‌افتند. همین امر سبب شد در ابیات و کلام خواجه ساختار متناقض و پارادوکسی شکل بگیرد. حافظ در فراز و فرود بیان مسائل اجتماعی، در اوضاع آشفته‌ی قرن هشتم، سعی داشت در بیان انتقادهای اجتماعی از شگردهای متنوعی، از جمله طنز که گاهی با بیان تقابلهای صورت می‌گیرد، استفاده کند؛ زیرا یکی از رسالت‌های اجتماعی او شکستن تقدس برخی نمادهای مذهبی است که در فضای آلوده‌ی عصرش، قداست خود را از دست داده بودند. حافظ برای کوچک‌نشان‌دادن شخص یا موضوع مورد نظر، کوشیده صفات، ترکیبات، ضمائر، تناسب و... را در کنار آنها بیاورد تا کوچکی یا بزرگیشان را بیش‌از پیش در بیت و در نهایت ذهن خواننده مجسم کند. او خود را در تقابل با دیگر ناظمانی قرار داده که کلامشان برای مخاطب دلنشین نیست و برای اینکه نهایت چیره‌دستی خود را در بلاغت نشان دهد، حتی مانی را در قالب کوچک‌نمایی و در تقابل با خود آورده است.

یادداشت

۱. در مقاله‌ای با عنوان «تضاد و انواع آن در زبان فارسی» درباره‌ی تضاد، انواع و انعکاس آن در شصت کتاب دستوری و زبان‌شناسی، مفصل، بحث شده است (نک: یوسفی و ابراهیمی، ۱۳۹۱: ۱۲۵-۱۵۴). در این جستار به این پرسش پاسخ داده می‌شود که آیا ساخت واژگان متضاد از قانون و نظام خاصی پیروی می‌کند یا آنکه زبان‌آموز، به‌مرور زمان باید آن را بیاموزد و برای او حالت سمعی دارد؟ در زبان فارسی تضاد دو ساختار عمده دارد: ۱. متضادهای

قیاسی یا مشتق که از ترکیب پیشوندهای مختلف با اسم، صفت، بن فعل و... ساخته می‌شوند؛ ۲. متضادهای سماعی یا مرکب که گاه با توجه به تکیه‌ی اصلی بر روی معنی کلمه، یک جزء آن ثابت و یک جزء دیگر تغییر می‌کند و گاه نیز هر دو جزء متغیرند. در این مقاله به طور مفصل به بررسی انواع تضادها و ساختمان آن‌ها پرداخته شده است.

منابع

- اسکلتن، رابین. (۱۳۷۵). حکایت شعر. ترجمه‌ی مهرانگیز اوحدی، تهران: میترا.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۶۷). «شیوه‌ی شاعری حافظ». *ایران‌نامه*، س ۶، ش ۴، صص ۵۲۱-۵۵۸.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
- _____ . (۱۳۹۱). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.
- باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *نگاهی تازه به دستور زبان*. تهران: آگاه.
- _____ . (۱۳۶۷). *درباره‌ی زبان*. تهران: آگاه.
- پرین، لارنس. (۱۳۷۳). *درباره‌ی شعر*. ترجمه‌ی فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان*. تصحیح علامه محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، تهران: اساطیر.
- حکمت، علی اصغر. (۱۳۶۳). «درسی از دیوان حافظ». در: *درباره‌ی حافظ*. به کوشش اکبر خداپرست، تهران: هنر و فرهنگ.
- چناری، عبدالامیر. (۱۳۸۴). «طنز در شعر حافظ». *پژوهشنامه‌ی علوم انسانی*، ش ۴۵ و ۴۵، صص ۳۹-۵۲.
- چندلر، دنیل. (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: سوره‌ی مهر.
- درگاهی، محمود. (۱۳۷۳). *مزاج دهر تبه شد*. تهران: ستارگان.
- دشتی، علی. (۱۳۸۰). *نقشی از حافظ*. تهران: اساطیر.
- سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳۸۳). *کلیات*. تصحیح بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: دوستان.
- _____ . (۱۳۸۹). *گلستان*. تهران: خوارزمی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). *بیان*. تهران: فردوس.
- _____ . (۱۳۹۰). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا.

- صفوی، کورش. (۱۳۸۷). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: سوره‌ی مهر.
- _____ . (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۲، تهران: سوره‌ی مهر.
- علیزاده، ناصر. (۱۳۸۳). «تنوع نسبت‌ها در تناسبات حافظ». *نامه‌ی پارسی*، س ۹، ش ۲، صص ۷۹-۹۸.
- غنی، قاسم. (۱۳۸۹). *آثار و افکار و احوال حافظ*. ج ۱. تهران: زوار.
- فاضلی، فیروز و هدی پڑهان. (۱۳۹۳). «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ». *پژوهشنامه‌ی ادب غنایی*، س ۱۲، ش ۲۳، صص ۲۲۷-۲۴۴.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
- قاسمی، رضا. (۱۳۸۸). *معانی و بیان تطبیقی*. تهران: فردوس.
- مرتضایی، جواد. (۱۳۸۲). «ظرافت‌های بدیعی در شعر حافظ». *نشریه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهیدباهنر کرمان*، ش ۱۴، صص ۱۲۱-۱۵۰.
- معین، محمد. (۱۳۷۰). *حافظ شیرین‌سخن*. تهران: صدای معاصر.
- نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۲). «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ»، *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی*، د ۲۱، ش ۱۹، صص ۶۹ تا ۹۹.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۶). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴). «متناقض‌نما در ادبیات». *مجله‌ی دانشکده ادبیات دکتر شریعتی*، س ۲۸، صص ۲۷۱ تا ۲۹۴.
- _____ . (۱۳۸۸). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.
- ولک، رنه و اوستین وارن. (۱۳۸۲). *نظریه‌ی ادبیات*. ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
- یوسفی، محمدرضا و رقیه ابراهیمی شهرآباد. (۱۳۹۱). «تضاد و انواع آن در زبان فارسی». *فنون ادبی*، س ۴، ش ۲، صص ۱۲۹-۱۵۴.