

## پارادوکس محتوایی در شعر فارسی

احمد گلی\* سردار بافکر\*\*

دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

### چکیده

متناقض‌نمای محتوایی، کلامی است که در آن، خود مفاهیم دارای تناقض است و با هر زبانی بیان شود، باز هم تعجب‌انگیز و متناقض به نظر می‌رسد. این‌گونه متناقض‌نماها به خاطر زیبایی‌آفرینی گفته نشده؛ بلکه هدف سخنور در آن، بیان و ارائه‌ی واقعیت‌هاست. این واقعیت‌ها در نگاه نخست، شگفت‌انگیز و غیرمنطقی به نظر می‌رسد؛ اما در حوزه‌ی سنت‌های ادبی، چنین سخنانی دارای توجیهاتی دل‌انگیز هستند. متناقض‌نماهای محتوایی را از حیث ساختار، به دودسته‌ی تعبیری، مانند «از چراغان تاریک‌تر شدن»، «بی‌قراری را سبب قرار دانستن»، «پابرجا و سیار بودن»، «پر از خالی بودن»، «خرابی را علت تعمیر و آبادی دانستن» و ترکیبی، مانند «بیگانه‌ی آشنا»، «جغد همایون»، «شادی غمگین»، «قوی بی‌قوت»، «گنگ فصیح» و «گویای خموش» می‌توان تقسیم کرد. در این جستار، اقسام متناقض‌نماهای محتوایی و عوامل شکل‌گیری آن‌ها مورد نقد و بررسی قرار گرفته و سعی شده‌است، روشن شود که کشف و تحلیل این هنر‌سازه، در روند عمل فهم، چه کمکی می‌تواند به خواننده بکند؟ شیوه‌ی پژوهش در این مقاله، براساس نحوه‌ی کاربرد مصداق‌های این شگرد ادبی در آثار مهم عرفانی و سبک هندی و ملاحظه‌ی دیدگاه‌های صاحب‌نظران و دریافت شخصی نگارنده از این هنر بلاغی صورت گرفته‌است.

**واژه‌های کلیدی:** متناقض‌نمایی، پارادوکس محتوایی، شعرهای عرفانی، سبک هندی.

### ۱. مقدمه

متناقض‌نمایی در بسیاری از آثار عرفانی منظوم، به کار رفته و در شعر فارسی از قرن ششم به بعد بسامد زیادی دارد و از جمله مختصات و ویژگی‌های سبک هندی محسوب

\* استاد زبان و ادبیات فارسی ahmad.goli@azaruniv.edu.ac.ir

\*\* دکتری زبان و ادبیات فارسی sardar.bafekr@azaruniv.edu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

می‌شود. شناختن این شگرد زیبایی‌شناختی، ما را یاری می‌کند که از زیبایی‌های نهفته در شعر فارسی، درک دقیق‌تری داشته باشیم. متناقض‌نماهای شعرفارسی، دوگونه است: محتوایی و زیبایی‌شناختی. در این مقاله، فقط متناقض‌نماهای محتوایی مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است.

شاخص‌ها و معیارهای تشخیص متناقض‌نماهای محتوایی از زیبایی‌شناختی: در متناقض‌نماهای محتوایی، خود مفاهیم و محتواها، دارای تناقض هستند که نشان دادن این‌گونه مفاهیم، جز از طریق متناقض‌نما میسر نیست و با هر زبان، کلمه، ترکیب و تعبیری بیان شوند، باز هم تعجب‌انگیز و متناقض به نظر می‌رسند؛ مثلاً اگر به جای «آزادی را گرفتاری دانستن»، «گرفتار رهایی»؛ «بی‌کاری را کار شمردن»، «پیشه‌ی بی‌پیشگی»؛ «بی‌گناهی را گناه شمردن»، «جرم بی‌گناهی» و به جای «سعادت غمناک»، «خوشبختی اندوهناک» آورده شود، باز هم متناقض‌نما می‌شوند؛ اما در متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، شاعران می‌توانستند سخن خود را به شکل ساده و غیرمتناقض‌نما هم بیان کنند؛ مثلاً می‌توانستند به جای «تقریب جدایی»، «فرارسیدن جدایی»؛ «جمع پریشان»، «گروه پریشان»؛ «طوفانی بودن آرامش»، «زیاد بودن آرامش» و به جای «نوی بی‌نوی»، «نوی بی‌چارگی» بیاورند؛ اما عمداً به صورت متناقض‌نما آورده‌اند تا توجه خواننده به سوی سخن متناقض‌نما، جلب و شگفتی او برانگیخته شود و در نتیجه، خواننده برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، کنج‌کاوی و تلاش و تأمل بیش‌تری کند. این تأمل‌برانگیزی که به کشف حقیقت و معنی سخن منجر می‌شود، سبب احساس لذت خواننده می‌گردد و آن مطلب در ذهنش ماندگار می‌شود و به زودی فراموش نمی‌گردد.

مقاله‌ی حاضر، در بررسی اقسام متناقض‌نمایی محتوایی و ارتباط آن‌ها با عرفان و حل ابهام تعدادی از متناقض‌نماهای محتوایی مبهم و پرکاربرد در شعر فارسی، روشی به‌دست می‌دهد که در شناخت بهتر بسیاری از آثار ادبی عرفانی و سبک هندی، کمک می‌کند. همچنین ما را در شناخت اندیشه و زبان شعری شاعران و بررسی اشعار آنان از حیث بلاغت (بدیع، بیان، معانی)، سبک‌شناسی و نقد ادبی، یاری می‌کند. با توجه به این‌که در هر پارادوکسی، ابهامی وجود دارد، این مقاله در واقع، گزارش دشواری‌هایی از شعرهای عرفانی و سبک هندی نیز محسوب می‌شود؛ مثلاً ابهام دو بیت از بیدل در ترکیب‌های متناقض‌نمای «زور ناتوانی» و «قدرت عجز» است که خواننده با مراجعه به

این مقاله، به راحتی می‌تواند حقیقتِ و رای ظاهر متناقض‌نمای این ترکیب‌ها را بفهمد. مواردی از این قبیل در آثار ادب فارسی، تدوین چنین مقاله‌ای را اقتضا می‌کرد.

## ۲. متناقض‌نمایی

در زبان فارسی، متناقض‌نما و ناسازی هنری را معادل پارادوکس به کار برده‌اند و آن، یکی از انواع آشنایی‌زدایی هنری در زبان و از جمله بدیع‌ترین و برجسته‌ترین شگردهای ادبی است؛ شگردی سخت زیبا و رندانه. در این تصویر ادبی، دو امر متناقض برخلاف منطق با هم اجتماع می‌کنند و شگفت این‌که در عین متناقض بودن، تناقض ندارند. گرچه در آثار ادبی فارسی از دیرباز متناقض‌نما به کار رفته و شاعران و نویسندگان تیزبین و ژرف‌اندیش ما آن را وسیله‌ای بسیار مهم برای نشان دادن نکات مهم و پیچیده و زیبایی‌آفرینی یافته‌اند، علمای بلاغت ایرانی و اسلامی، آن را نشناخته و جزو تضاد به شمار آورده‌اند؛ حال آن‌که تضاد، آوردن دو چیز در تضاد با هم است؛ نه جمع دو امر متضاد. در دنیای غرب، متناقض‌نما از دیرباز شناخته شده بوده است. رومی‌ها پیش از میلاد مسیح با آن آشنا بوده‌اند؛ حتی در زمان افلاطون هم متناقض‌نما شگردی شناخته شده بوده‌است؛ با این‌همه، در قرن بیستم بود که به اهمیت واقعی آن پی‌بردند.

در ادب فارسی، متناقض‌نمایی در جایگاه ترفندی شاعرانه، در کتب صناعات شعری نیامده و آشنایی ما با آن، از طریق ادب غرب صورت گرفته‌است و اولین کسی که به این هنر ادبی اشاره کرده، شفیعی کدکنی است که از آن به نام تصویر پارادوکسی یاد می‌کند: «تصویر پارادوکسی، تعبیراتی است که به لحاظ منطقی، تناقضی در ترکیب آن‌ها نهفته است؛ ولی اگر در منطق عیب است، در هنر در اوج تعالی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۷) پس از او، راستگو درباره‌ی متناقض‌نمایی می‌نویسد: «خلاف‌آمد و کژآوری، آگاهانه و به عمد در سخن می‌آید و از جلوه‌های جمال‌شناسانه و بلاغت‌افزای کلام می‌باشد. خلاف‌آمد با همه بلاغت‌افزایی و سخن‌آرایی و با این‌که از ویژگی‌های پرکاربرد برخی از سبک‌های ادب فارسی است، در بلاغت، نقد ادبی و سبک‌شناسی گذشته مورد توجه نبوده و به عنوان یک آرایه‌ی بدیعی یا شیوه‌ی بیانی از آن بحثی نشده‌است.» (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹) سومین کسی که درباره‌ی متناقض‌نمایی سخن گفته، عبدالکریم سروش است. او متناقض‌نما را نوعی از تضاد به شمار آورده و می‌گوید: «متناقض‌نما صنعتی حلاوت‌بخش است و سرّ حلاوت آن، گویی در خلاف عرف و منطق بودن آن است؛

یعنی به ظاهر دو اثر ناسازوار را در موضوع واحد، جمع می‌کند و همین مایه‌ی جذب ذهن و گره‌خوردگی سخن با ضمیر است.» (سروش، ۱۳۶۹: ۲۵۹)

برخی از منتقدان به ویژه در نقد نوین، برای متناقض‌نما ارج بسیاری قایل هستند؛ مثلاً «کلینت بروکس» (Clint Brooks)، متناقض‌نما را از ویژگی‌های اساسی شعر ناب دانسته و می‌گوید: «زبان شعر، زبان تناقض است.» (دیچز، ۱۳۷۰: ۲۵۱) «فردریک شلکل» (Frederic shalkal) و «توماس دکونسی» (Thomas dekonnesi) ثابت کرده‌اند که «متناقض‌نما عاملی حیاتی در شعر است؛ عاملی که ماهیت متناقض جهان را که کار شعر، نشان دادن آن است، منعکس می‌سازد.» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۶: ۲۷۶) دیوید دیچز می‌گوید: «به اعتقاد من روش هنر هیچ‌گاه مستقیم نمی‌تواند بود و همیشه نامستقیم است. تناقضات از اصل ماهیت زبان شاعر ناشی می‌شود؛ زبانی که در آن مضمون‌های ضمنی به اندازه‌ی معانی صریح، اهمیت دارد. حتی شاعر به ظاهر ساده‌گو و صریح، ناگزیر بر اثر اهمیت ابزار کار خود، به جانب تناقض رانده می‌شود.» (دیچز، ۱۳۷۰: ۲۵۵-۲۵۶) شمیسا، فرامنطقی و محیرالعقول بودن را از جمله ویژگی‌های معرفت ادبی ذکر کرده (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۱۷) که تعبیرها و ترکیبات پارادوکسی از نمونه‌ها و مسببات آن محسوب می‌شود. در مضامین پارادوکسی، بیان، شگفت‌انگیز و محیرالعقول است و خواننده در نگاه نخستین، با توجه به این‌که مضمون یا موضوع طرح‌شده را خلاف عرف و منطق و عادت معمول می‌پندارد، باور آن را بعید می‌داند؛ اما با تفکر و تأمل در زیرساخت انگاره‌ی شاعرانه در بیت، به زیبایی بیان، پی‌برده و از فهم آن لذت می‌برد. متناقض‌نمایی از جمله جلوه‌های موسیقی معنوی شعر است و می‌توان آن را جزو یکی از شگردهای بیانی برشمرد. مبحث متناقض‌نمایی، از میان علوم و فنون ادبی، گذشته از «بیان» با «بدیع»، «سبک‌شناسی» و «نقد ادبی» مرتبط است.

تعریف متناقض‌نمایی در اصطلاحات ادبی:

شفیعی کدکنی، در تعریف متناقض‌نمایی می‌گوید: «تصویری است که دو روی یک ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یک‌دیگر را نقض می‌کنند؛ مثل "سلطنت فقر"» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۵۴) راستگو، درباره‌ی متناقض‌نمایی می‌نویسد: «خلاف‌آمد، گاه به گونه‌ای است که حاصل آن، اجتماع و همزیستی دو مفهوم متضاد یا متناقض است؛ یعنی همان‌چیزی که از نظر عقل، محال و ناشدنی است. این‌گونه تصویرها و ترکیب‌های متضادنما یا متناقض‌نما و در هر حال باطل‌نما، مانند "حاضر غایب"، همان است که در اصطلاح

فرنگیان، "پارادوکس" نامیده می‌شود. (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹) وحیدیان کامیار، متناقض‌نمایی را چنین تعریف می‌کند: «متناقض‌نما کلامی است که متناقض به نظر می‌رسد و این تناقض، ذهن را به کنج‌کاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۷۱) و چناری، در تعریف متناقض‌نمایی می‌نویسد: «بیانی ظاهراً متناقض با خود یا مهمل که دو امر متضاد یا ناسازگار را جمع کرده باشد؛ اما در اصل، دارای حقیقتی باشد که از راه تفسیر یا تأویل بتوان به آن دست یافت.» (چناری، ۱۳۷۷: ۱۹) با توجه به نظرات نقل شده، تعریف زیر را به مثابه تعریف «متناقض‌نما» در بلاغت می‌پذیریم:

متناقض‌نما در اصطلاح ادبی یکی از انواع آشنایی‌زدایی و شگردهای برجسته و شگفت‌انگیز ادبی است و آن، کلامی است ظاهراً متناقض با خود یا مهمل که دو امر متضاد یا ناسازگار را جمع کرده و با منطق عادی و باورهای عرفی و عقلی و شرعی، ناسازگار است و این تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنج‌کاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد و از راه تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت؛ مانند «از غایت شهود، فراموش کردن»؛ «پناه از بی‌پناهی ساختن»؛ «پیدای پنهان»؛ «خنده گریستن».

#### بی‌ادبی را ادب شمردن

منظور از بی‌ادبی، ساده و صمیمی و بی‌تکلف بودن است. عاشق، از فرط محبتی که به معشوق دارد، لأبالی است و به سود و زیان نمی‌اندیشد؛ بلکه سودجویی در عشق را خودپرستی و زیان می‌شمرد. مفهوم آن، این است که میان عاشق و معشوق، نیازی به تکلف و رعایت آداب معمولی و رسمی نیست: «بَيْنَ الْأَحْبَابِ تُسْقَطُ الْأَدَابُ.» (چناری، ۱۳۷۷: ۱۶۸)

ادب عشق، جمله بی‌ادبی است      أَمَهُ الْعَشِقِ عَشَقَهُمُ آدَابُ  
(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۹)

نه‌ایم با سگ تو در مقام ترک ادب      اگرچه ترک ادب پیش دوستان ادب است  
(جامی، ۱۳۹۰: ۱۶۹)

خاموشی را موجب آشکار شدن سخن و راز نمان دانستن / نمان شدن معانی از گفتن بسیار  
شاعر معتقد است، خاموشی و سکوت، زبان بلندآوازی است که بهترین پیام‌ها را به صاحب بصیرتان القا می‌کند. همین خاموشی است که جان‌های غیبیان را با هم پیوند

۱۳۴ \_\_\_\_\_ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)

می‌زند و گفتنی‌های ناگفته را به آنان الهام و تلقین می‌کند و راه پنهان کردن راز، گفتار بسیار از آن است. چنان‌که رولان بارت (RoLan Bart) نیز تاکید می‌کند: «زبان، هم بیان است، هم کتمان.» (بارت، ۱۳۶۸: ۱۳) گاهی زبان به جای آن‌که ابزار بیان باشد، پرده‌ی استتار است. یکی از شگردهایی که ممکن است ما فی الضمیر گوینده را از شنونده، پنهان کند، گفتار بسیار است. (ر.ک: مشتاق‌مهر، ۱۳۸۳: ۴۲۲) مولوی نیز از این شگرد، برای رازداری و دست‌به‌سر کردن نامحرمان استفاده کرده‌است:

هرچه گویی ای دمِ هستی از آن      پرده‌ی دیگر بر او بستی بدان  
(مولوی، ۱۳۹۰: ۵۴۳)

در خموشی، گفت ما اظهر شود      که ز منع آن میل افزون‌تر شود  
حرف گفتن، بستن آن روزن است      عین اظهار سخن، پوشیدن است  
(همان: ۹۰۴)

خمش‌خمش‌که اشارات عشق معکوس است      نهان شوند معانی ز گفتن بسیار  
(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۴۴)

### ۳. متناقض‌نمای محتوایی

متناقض‌نمای محتوایی، کلامی است که در ورای ظاهر متناقض و مهملش، حقیقتی مخالف با آن ظاهر نهفته‌است؛ از این رو، ارائه‌ی این واقعیت‌ها چون با منطق عادی و باورهای عرفی و عقلی و شرعی منافات دارد، در وهله‌ی اول، متناقض به نظر می‌رسد. (ر.ک: وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۶: ۲۷۱-۲۷۷) این تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنج‌کاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد و از راه تفسیر و تأویل، می‌توان به آن حقیقت دست یافت؛ مثلاً: «گدا» و «ثروتمند» با هم تضاد دارند و در دنیای منطق و عرف، ناقض یک‌دیگرند و با هم جمع نمی‌شوند و همه به این طرز فکر عادت کرده‌ایم و آن را واقعیت می‌دانیم؛ فقط با تأمل و دقت درمی‌یابیم که این باور منطقی هم خیلی معتبر نیست و برخلاف عرف و باور عمومی در این جهان، گدایانی هستند که در عین گدا بودن، ثروتمندند و ثروتمندانی که در عین ثروتمند بودن، گدایند و طبعی گدا دارند. حال اگر چنین شخصیت‌هایی را بخواهیم توصیف کنیم، طبیعی است که توصیف آن‌ها به صورت «گدای ثروتمند» و «ثروتمند گدا» خواهد بود. این دو ترکیب، در ظاهر عجیب و متناقض به نظر می‌رسند؛ چون برخلاف

روال منطقی و باور عمومی هستند و این شگفت‌انگیزی و غرابت، ذهن را به تأمل و کنج‌کاوی و سرانجام دریافت حقیقت از ورای تناقض، وادار می‌کند.

در متناقض‌نماهای محتوایی، کار شاعر و نویسنده، درک واقعیت‌های پنهان از ورای ظاهر و ارائه‌ی آن‌ها است. در حقیقت، این واقعیت‌ها هستند که چون با روال منطقی و باور همگانی مطابقت ندارند، متناقض به نظر می‌رسند؛ به عبارت دیگر، سخنور، در این نوع متناقض‌نماها برای زیبایی‌آفرینی، دست به آوردن ترفند متناقض‌نما نمی‌زند؛ بلکه خود واقعیت‌ها را می‌آورد و مفاهیم متناقض را نشان می‌دهد و این واقعیت‌ها هستند که در نگاه اول، تکان‌دهنده، عجیب، غیرمنطقی و متناقض به نظر می‌رسند؛ از این رو، ارزش متناقض‌نمایی و زیبایی‌آفرینی پیدا می‌کنند؛ بدیع و خاطرپسند می‌شوند و ذهن را وادار به تأمل و جست‌وجو می‌کنند و سرانجام دریافت این نکته را میسر می‌سازند که تناقضی در کار نیست و عین حقیقت است. به هر حال، جهان پر از امور متناقض است که نگاه معتاد و سطحی، فقط بعد ظاهر را می‌بیند و به بعد واقعی پنهان در پشت این ظاهر، نمی‌رسد و تنها نگاه تیزبین و هشیار می‌تواند پرده‌ی ظاهر را کنار بزند و حقیقت پنهان را دریابد. متناقض‌نماهایی که جنبه‌ی عرفانی و مذهبی و فلسفی دارند، از مقوله‌ی محتوایی هستند؛ مانند

از غایت بی‌مثلی صدگونه مثل داشتن

چندان لقبش گفتم از کامل و از ناقص  
از غایت بی‌مثلی صدگونه مثل دارد  
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۸۳)

بی‌خبری باخبران / باخبری بی‌خبران

گر ز تو باخبران بی‌خبرند  
نه تو از بی‌خبران باخبری؟  
(همان: ۸۸۵)

باخبران و زیرکان گرچه شوند لعلِ کان

بی‌خبرند از این کزو بی‌خبری چه می‌شود  
(همان: ۱۷۳)

چشم‌زخم را دعای جوشن دانستن / بلا را عافیت و عافیت را بلا شمردن

بس که آفت ما ضعیفان را حصار آهن است  
چشم‌زخمی گر هجوم آرد دعای جوشن است  
(بیدل، ۱۳۸۹، ج ۱: ۳۱۳)

نُزل بلا عافیت انبیاست

و آن‌چه تو را عافیت آید بلاست  
(نظامی، ۱۳۸۲: ۱۰۱)

چنان‌که می‌بینیم، در بعضی از موارد، خود مفاهیم دارای تناقض هستند و نشان دادن این‌گونه مفاهیم، جز از طریق متناقض‌نما میسر نیست. در این‌گونه موارد، سخنور با ژرف‌اندیشی، واقعیت‌های پنهان تناقض‌ها را از ورای ظاهر می‌بیند و همان را نشان می‌دهد؛ اما از آن‌جا که نگاه ساده و معتاد، فقط سطح را می‌بیند، تناقض‌ها را در نگاه اول، غیرعادی و باورنکردنی می‌یابد و تنها با بررسی و تأمل، می‌توان به عمق رسید و دریافت که این عین واقعیت است.

در متناقض‌نماهای محتوایی، همانند متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، گاه از شگردهای زیبایی‌شناختی، مانند استعاره، تشبیه و... استفاده می‌شود؛ مثل «زبان بی‌زبانی» در بیت زیر:

لب زخم به موج خون نمی‌دانم چه می‌گوید      مگر تیغ تو دریابد زبان بی‌زبانی را  
(بیدل، ۱۳۸۹، ج ۱: ۲۰۸)

در این متناقض‌نما تشبیه وجود دارد؛ اما اساس متناقض‌نمایی بر تشبیه نیست و اگر تشبیه را حذف کنیم، باز متناقض‌نمایی حفظ می‌گردد؛ مثلاً به جای «زبان بی‌زبانی»، اگر «بی‌زبانی را زبان دانستن» آورده شود، باز ترفند متناقض‌نمایی حفظ می‌شود:

به جرم هرزه‌درایی گداختند مرا      زبان شکوهی من گرچه بی‌زبانی بود  
(صائب، ۱۳۷۵، ج ۴: ۱۹۰۹)

از متناقض‌نماهای محتوایی و عرفانی، با تفسیر و تأویل، می‌توان رفع تناقض کرد. مولوی مانند احمد غزالی، بر اتحاد حقیقی عاشق و معشوق، با وجود تضاد ظاهری آن‌ها، تأکید می‌کند؛ علت پدید آمدن بسیاری از متناقض‌نماهایی که در این مقاله آوردیم، به مدد همین نکته، دانسته می‌شود: اگر عاشق و معشوق در حقیقت یکی باشند، یکی بودن طالب و مطلوب هم پذیرفتنی است. عاشق، اثبات خود را در نفی خود می‌داند و چون هیچ کار و شغلی نمی‌تواند او را از معشوق باز دارد، کار او بی‌کاری است. عاشق با درباختن جان خود در راه معشوق، به معشوق دست می‌یابد؛ پس زیان او عین سود است. از سوی دیگر، اگر عاشق در اندیشه‌ی سود باشد، معشوق را از دست می‌دهد؛ پس سود او عین زیان است. عاشق باید خودی را ترک گوید تا به معشوق برسد؛ پس نه تنها خویشان، که خویش را هم باید ترک کند؛ بنابراین حتی خود نیز حجاب خود است و غیر محسوب می‌شود: «تو خود حجاب خودی، حافظ از میان برخیز» (حافظ، ۱۳۸۵: ۵۳۰)

#### ۴. اقسام متناقض‌نماهای محتوایی در شعر فارسی

متناقض‌نماهای محتوایی شعر فارسی را از حیث ساختار می‌توان به دو دسته‌ی تعبیری و ترکیبی تقسیم کرد:

##### ۴.۱. متناقض‌نمایی به صورت تعبیر

گاهی متناقض‌نمایی و خلاف‌آمد عادت در مفهوم یک مصراع یا بیت، به صورت عبارت یا تصویر و تعبیر به کار می‌رود. در این نوع تصاویر، چون خواننده برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، کنج‌کاوی و تلاش زیادی از خود نشان می‌دهد، از کشف حقیقت لذت می‌برد؛ بنابراین این نوع متناقض‌نماها، در مقایسه با متناقض‌نماهای ترکیبی، ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیشتری دارند. در شعر فارسی این نوع کاربرد بسامدی چشم‌گیر دارد؛ مانند «بُرد را در عین مات دیدن»؛ «بی‌مرادی را سبب مراد دانستن»؛ «خلوت در انجمن داشتن»؛ «خواری را سبب عزت دانستن»؛ «زوال را برتر از کمال تلقی کردن»؛ «شتاب را در آهستگی دیدن»؛ «غفلت را موجب هشیاری دانستن»؛ «وصل را اصل هر هجر و فراق دانستن».

##### از پیدایی، پنهان بودن/ از نزدیکی بسیار، دور دور بودن

اگر یک چیز خیلی لطیف و ظریف یا زیاد نزدیک به چشم باشد، دیده نمی‌شود؛ «همان‌گونه که استتار موجب پنهان شدن است، غایت ظهور نیز موجب پوشیدگی می‌شود. در نصف-النهار که غایت ظهور آفتاب است، از شدت ظهور نور آن، دیده، ادراک ذات آفتاب نمی‌تواند کرد؛ همچنین نور خورشید ذات احدیت، از غایت ظهور و نزدیکی در پرتو خویش مخفی می‌نماید.» (لاهیجی، ۱۳۸۵: ۶۳) محبوب ازلی در دل ما قرار دارد: «نَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ» (ق: ۱۶) و ما غافلان از غایت وضوح، لطافت و نزدیکی او را در دل خود نمی‌بینیم و در بیرون، به جست‌وجو پرداخته و از محبوب دور می‌افتیم.

جهان جمله فروغ نور حق دان      حق اندر وی ز پیدایی است پنهان  
(شبستری، ۱۳۶۸: ۷۱)

تو در «مصباح» تن «مشکات» نوری      ز نزدیکی که هستی، دور دوری!  
(عطار، ۱۳۸۸ الف: ۱۰۵)

##### بی‌چارگی را چاره شمردن

اظهار عجز و بی‌چارگی در برابر محبوب، تسلیم شدن در برابر خواسته‌های معشوق و عنان اختیار خود را به او دادن، بهترین چاره و تدبیر و تنها طریق جلب محبت محبوب

۱۳۸ \_\_\_\_\_ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)

حقیقی است. به عبارت دیگر، محبوب به کسی روی می‌نماید که در برابر او، اظهار عجز و نیاز کند و مطیع محض او باشد. چون اظهار بی‌چارگی و عجز در برابر مشعوق، لطف و رحمت معشوق را به دنبال دارد، بهترین چاره و تدبیر عاشقان محسوب می‌شود. چاره‌ای نبود جز از بی‌چارگی گرجه‌حیل می‌کنیم و چاره‌ها (مولوی، ۱۳۸۶: ۵۶)

#### بی‌مرادگشتن از طلب مراد / بی‌مرادی را سبب مراد دانستن

آرزوی دل عارف است که دل وی چیزی را تمنا نکند. در راه محبوب، باید دنیاطلبی و آرزوهای خود را کنار نهاد و هرچه جز او را رها کرد تا به لطف و رحمت معشوق ازلی که اصلی‌ترین آرزوی عاشقان است، دست یافت. پس ترک آرزوها و خواست‌های دنیوی، سبب رسیدن به اصلی‌ترین آرزو است.

جمله‌ی بی‌مرادیت از طلب مراد توست ورنه همه مرادها همچو نثار آیدت (همان: ۱۰۲)

هرکس که بی‌مراد شد، او چون مرید توست بی‌صورت مراد، مرادش میسر است (همان: ۱۳۶)

#### جور و جفا را لطف پنداشتن / خطا را صواب پنداشتن

جور و جفا، دشنام و زهر تلخی که از معشوق به عاشق می‌رسد، برخلاف جور و جفا، دشنام و تلخی‌های دیگر، برای عاشق، گوارا و حیات‌بخش است و خطای معشوق در نظر عاشق، صواب محسوب می‌شود. از نظر عاشق، محبوب و هرچه مربوط به اوست و هر کاری که کند، زیبا و پسندیده است: «هرچه آن خسرو کند شیرین کند» (همان: ۲۴۷) و «هرچه از دوست رسد نیکوست.» معنای این بیت‌ها نیز همین است:

جفا می‌کن جفایت جمله لطف است خطا می‌کن، خطای تو صواب است (همان: ۱۰۵)

جفای تو که بسی خوش‌تر از وفای من است همه عنایت و لطف است چون به‌جای من است (جامی، ۱۳۹۰: ۲۰۸)

#### دانایی را نشان نادانی شمردن / همه‌دان شدن از هیچ‌مدانی

علم‌های رسمی و ظاهری، موجب غرور و سیاهی درون انسان می‌شوند و در مقایسه با علم لدنی، لاینفع و غیرسودمند هستند: «علم رسمی ورق سینه سیه ساختن است / عارفان کودک خود را به دبستان ندهند» (صائب، ۱۳۷۵، ج ۴: ۱۹۲۲) ساده‌لوحی و نادانی به علوم

رسمی و امور پست دنیوی و دل‌بستگی‌های آن، سبب صفا و جلا یافتن آیینی دل و تجلی نور محبوب ازلی بر آن می‌شود و همچون جام جم، اسرار عالم در آن منعکس گشته و به همهی معارف و آگاهی‌ها دست می‌یابد. سادگی و صمیمیت کودکانه داشتن و یک‌رنگ و یک‌روی بودن، یکی از مجوزهای ورود به عالم عشق و عرفان است و تیزهوشی و حرص دیوانه‌وار به امور دنیوی و ریاکاری و دورویی در عالم عرفان، جایی ندارد و مانع راه محسوب می‌شود: «أَكْثَرُ أَهْلِ الْجَنَّةِ الْبَلُّهُ» (مبیدی، ۱۳۳۹: ۲۵۰)

علم رسمی می‌کند دل‌های روشن را سیاه      من به نادانی از آن قانع ز دانایی شدم  
(صائب، ۱۳۷۵، ج ۵: ۲۵۹۲)

نکته‌سنجی چیست؟ عیب کس نفهمیدن بود      می‌کند فهمیدگی تعلیم نادانی مرا  
(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۲۲۲)

سادگی آینه را جوهر بینایی شد      آخر از هیچ مدانی همه‌دانم کردند  
(صائب، ۱۳۷۵، ج ۴: ۱۶۹۴)

#### سود را زیان و زیان را سود شمردن / مات را برد تلقی کردن

جوان‌مردان و پاک‌بازان به سود و زیان نمی‌اندیشند و سودجویی در عشق را خودپرستی و زیان می‌شمارند و از باختن مال و منال و حتی هستی خود، بیش‌تر از به دست آوردن مال و ثروت، شاد می‌شوند؛ چراکه در راه سیر و سلوک، شرط بردن و به مطلوب رسیدن را ترک همهی تعلقات دنیوی و حتی وجود خود می‌دانند:

یقین می‌دان که مرد راه آن است      که سود این جهان او را زیان است  
(عطار، ۱۳۸۸ الف: ۱۸۵)

چو مرد آن جایگه نابود گردد      زیانش جمله آن‌جا سود گردد  
(عطار، ۱۳۸۸ ب: ۱۶۴)

چون مات برد ماست، همه‌کس حریف ماست      و آن‌جا که نیستی ست، همه عین هست ماست  
(سنایی، ۱۳۶۲: ۸۰۶)

#### شکست را مایه‌ی فتح و پیروزی دانستن

از شکست، فتح و پیروزی انتظار داشتن در عالم واقع، امر معمول و معقولی نیست؛ اما منظور شاعر این است: دل‌هایی که از درد و داغ عشق محبوب ازلی شکسته و ویران شده‌اند، محل تجلی نور خداوند هستند و معشوق ازلی، چنین دل‌هایی را در زیر سایه‌ی لطف و عنایت خود قرار می‌دهد و آباد می‌کند. عاشق باید در راه معشوق حقیقی، شکست‌ها و سختی‌ها را تحمل و هستی خود را در وجود او فانی بکند تا به کمال و

۱۴۰ ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)  
سرافرازی برسد. خداوند متعال می‌فرماید: «أَنَا عِنْدَ الْمُتَكْسِرَةِ الْقُلُوبُ هُمْ لِأَجَلِي» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۲۸)؛ «من نزد شکسته‌دلان هستم.» به این اعتبار، شاعران و عارفان، شکست را مایه‌ی فتح و پیروزی دانسته‌اند.

فتح ما آزادمردان در شکست خود بود      گو دل از ما جمع دارد دشمن نامرد ما  
(صائب، ۱۳۷۵، ج ۱: ۱۲۶)

### غم را موجب شادی دانستن / بی‌غمی را غم شمردن

غم و اندوه ناشی از عشق و محبت معشوق ازلی برخلاف غم و اندوه‌های دنیوی، برای عاشق لذت‌بخش و مایه‌ی شادی است و حیات عاشق، به آن بستگی دارد و چنین غمی، غم‌های دیگر را از دل عاشق دور می‌کند: «غم عشق آمد و غم‌های دگر پاک ببرد / سوزنی باید کز پای برآرد خاری» (سعدی، ۱۳۸۱: ۶۲۰) در واقع، عشق مثل آهن‌ربایی، تمام قوای عاشق را به سوی خود هدایت می‌کند و سبب فراموشی هرچه، جز محبوب می‌شود و باطن عاشق را به انواع تجلیات الهی و صفات پسندیده آراسته می‌کند. عاشق از فداکاری و رنج کشیدن در راه محبوب، لذت می‌برد؛ بنابراین بی‌غم و اندوه بودن برای عاشق، مایه‌ی غم و ناراحتی و عذاب است.

روزگاریست که سودای بتان دین من است      غم این کار نشاط دل غمگین من است  
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۰۴)

غم عالم چه حد دارد به گرد عاشقان گردد؟      نمی‌باشد به غیر از بی‌غمی این جا غمی دیگر  
(صائب، ۱۳۷۵، ج ۵: ۲۲۴۸)

### مرض را خوش‌تر از صحت تلقی کردن / صحت و سلامت بودن بیماری

بیماری ناشی از عشق و محبت محبوب ازلی، برخلاف بیماری‌های دنیوی، گوارا و مایه‌ی سلامتی است و حیات عاشقان به آن وابسته است؛ همچنان‌که صحت و زیبایی چشم دلبران، در بیماری (مستی و خمارآلودگی) است (مستی و خمارآلودی چشم، حسن و زیبایی محسوب می‌شود).

خوش‌تر از این سم ندیدم شربتی      زین مرض خوش‌تر نباشد صحتی  
(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۰۵۲)

هست بیماری مرا صحت چو چشم دلبران      می‌شوم معمورتر چندان که ویرانم کنند  
(صائب، ۱۳۷۵، ج ۳: ۱۲۷۱)

### نیستی را مایه‌ی هستی و هستی را موجب نیستی دانستن

عاشق، وجود و بقای خود را در فنا شدن در هستی معشوق می‌داند و بدون هیچ سودجویی یا علتی، هستی خود را به او می‌سپارد؛ پس هستی او در نیستی است. «هستی»، یعنی به حالت فنا در معشوق نرسیدن و هستی خود را در مقابل و جدا از هستی حق دیدن، عین نیستی است:

من نیست شدم، نیست شدن مایه‌ی هستی است      این نیست به هستی ابد، کم نفروشم  
(خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۹۵۵)

بلاشک هستی ما پستی ماست      که ما را نیستی از هستی ماست  
(عطار، ۱۳۸۸ الف: ۱۷۶)

### ویرانی را علت عمارت و آبادانی دانستن

دلی که از ماسوی‌الله و خودی خود، پاک و صیقلی شده و در راه رسیدن به معشوق حقیقی از تپش و اضطراب ویران می‌شود، به خاطر لطف و عنایت محبوب و تجلی نور او بر آن، آباد و جاودان می‌گردد:

ویرانی دو کون در این ره عمارت است      ترک همه فواید در عشق فایده‌ست  
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۳۵)

نهد به جز به خاطر ویرانه گنج عشق      معمور خاطری که به ویرانگی کشید  
(جامی، ۱۳۹۰: ۳۱۸)

### ۲.۴. متناقض‌نمایی به صورت ترکیب

«در این هنر بیانی دو روی یک ترکیب به لحاظ مفهوم، یک‌دیگر را نقض می‌کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۵۴)؛ مانند «پیوسته‌ی بریده»؛ «تقریب جدایی»؛ «جامه‌ی عریانی»؛ «خامش گویا»؛ «حقیقی‌ترین مجاز»؛ «درد بی‌دردی»؛ «رایگان گران»؛ «ساکن بی‌قرار»؛ «ضعف قوی»؛ «فصل وصل»؛ «قهر لطف‌اندود»؛ «کثیر واحد» و غیره. در ترکیبات اضافی مذکور، به لحاظ مفهوم، تناقض و ناسازواری وجود دارد و اگرچه در منطق، چنین بیان نقیضی عیب محسوب می‌شود، در هنر، اوج تعالی است. در شعر فارسی این نوع کاربرد، بسامد چشم‌گیری ندارد:

#### پوشیده‌ی برهنه‌تن

پوشیده‌ی برهنه‌تن: عشق از این نظرکه در دل جای دارد، پوشیده و از این نظرکه در همه‌جا از آن سخن گفته می‌شود، برهنه و آشکار محسوب می‌شود:

۱۴۲ \_\_\_\_\_ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)

عشق گوینده‌ی نهان سخن‌ست / عشق پوشیده‌ی برهنه تن‌ست  
(سنایی، ۱۳۸۳: ۳۲۶)

### پیدای پنهان / ظاهر نهان

آثار و جلوه‌های محبوب ازلی، در همه‌جا پیداست و عرفا وجود خدا را در همه‌جا و همه‌چیز، ساری و جاری می‌دانند و معتقدند خود آن حضرت، از غایت وضوح، لطافت و نزدیکی، به دید بینندگان در نمی‌آید؛ بنابراین خداوند، از جهتی پیدا و از جهتی پوشیده و پنهان است:

الا ای قادر قاهر، ز تن پنهان به دل ظاهر / زهی پیدای پنهانم، تو را خانه کجا باشد؟  
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۷۷)

بانگ آمد چه می‌دوی، بنگر / در چنین ظاهر نهان که منم  
(همان: ۵۳۲)

### تیغ حیات‌انگیز

حیات واقعی در کشته شدن به تیغ معشوق است. فدا شدن در راه معشوق حقیقی سبب می‌شود که انسان در زیر سایه‌ی لطف و عنایت او قرار گیرد و از زندان تن و دنیا رهایی یابد و به حیات جاودانی دست پیدا کند. چون تیغ بر آن معشوق سبب چنین سعادت می‌شود، شاعر آن را با صفت «حیات‌انگیز» آورده است:

چو از تیغ حیات‌انگیز زد مرگ را گردن / فرو آمد ز اسب اقبال و می‌بوسید دستش را  
(همان: ۲۳)

### خفته‌ی بیدار

حاج ملاهادی سبزواری می‌گوید: منظور از «خفته‌ی بیدار» کسی است که از امور دنیوی خفته و به حق و احوال اخروی بیدارست و در حال مراقبه، به کشف‌های صوری و معنوی می‌رسد. (سبزواری، ۱۳۸۵: ۲۰۳)

خفته‌ی بیدار باید پیش ما / تا به بیداری ببیند خواب‌ها  
(مولوی، ۱۳۹۰: ۳۹۹)

منظور بیت: کسانی می‌توانند در طریق اولیا قدم نهند که وابسته به امور دنیوی نباشند و سراپا مست حق باشند. اینان در حال بیداری نیز احوال عالم مثال و احکام عالم ملکوت را مشاهده می‌کنند.

### زبان بی‌زبانی

شاعر معتقد است بی‌زبانی و سکوت، زبان بلندآوازی است که بهترین پیام‌ها را به صاحب بصیرتان القا می‌کند. «به نظر مولوی، زبان تا جایی کارایی دارد که موضوع آن مسایل مربوط به عالم صورت و محسوسات باشد؛ همین که موضوع مورد بحث، به غیب و مسایل شهودی و مابعدالطبیعی کشیده می‌شود، جز پناه بردن به خاموشی و زبان بی‌زبانی و منطق جان، راهی نیست. همین خاموشی است که جان‌های غیبیان را با هم پیوند می‌زند و گفتنی‌های ناگفته را به آنان الهام و تلقین می‌کند.» (مشتاق‌مهر، ۱۳۸۳: ۴۲۶-۴۲۷)

بی‌زبانان با زبان بی‌زبانی شکر حق گفته وقت کشتن و حق را زباندان دیده‌اند (خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۱۷۴)

### زور ناتوانی / قدرت عجز

اظهار عجز و بی‌نوایی عاشق در برابر معشوق، سبب می‌شود که معشوق او را در زیر سایه‌ی لطف و رحمت خود قرار دهد و خواهش و استغاثه‌ی او را زود استجابت کند و همین امر سبب می‌شود عاشق چنان قدرت و توانایی‌ای داشته باشد که حتی شاهان قدرتمند هم نتوانند در برابر قدرت و تیر آه و دعای او ایستادگی کنند. امام صادق (ع) فرمودند: «إِنَّ آهَ اسْمٍ مِنْ أَسْمَاءِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ فَمَنْ قَالَ آهَ فَقَدْ اسْتَعَاثَ بِاللَّهِ تَبَارَكَ وَتَعَالَى» (صدوق، ۱۳۶۱: ۳۵۴)؛ «آه نامی از نام‌های خداوند است؛ هرکس که آه می‌کشد، در حقیقت به خداوند تبارک و تعالی استغاثه و طلب نیاز کرده و خدا را از ته دل می‌خواند.»

علت تأثیرگذاری فوق‌العاده‌ی آه در این است که آه، ذکر و استغاثه‌ای وجودی و قلبی است. هر قدر انسان ضعیف‌تر و عاجزتر باشد، آهش قوی‌تر می‌شود و ترکیباتی چون «قدرت عجز» و «زور ناتوانی» اشاره به این امر دارند:

غرور رستمی گفتم به خاکش کیست اندازد ز پا افتادگان گفتند: زور ناتوانی‌ها (بیدل، ۱۳۸۹، ج ۱: ۱۹۱)

در وادی که قدرت عجزم کمال داشت بالیدگی چو آبله‌ام پای‌مال داشت (همان، ج ۱: ۳۷۷)

### ساده‌ی بسیارنقش

سقف: استعاره از آسمان است. ساده: ایهام دارد: ۱. ایستاده و برافراشته؛ ۲. بی‌نقش و نگار که به این معنی، با «بسیارنقش» ایهام پارادوکس می‌سازد. «بسیارنقش» ترکیب اتصافی است که مفهوم فاعلی دارد؛ یعنی «دارنده‌ی نقش بسیار» یا «آورنده‌ی نقش بسیار».

۱۴۴ \_\_\_\_\_ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)

«اعجاب حافظ در برابر آسمان، از پرنقش و نگار یا ساده بودن ظاهری آن نیست؛ بلکه از این است که این آسمان چگونه این چنین وسیع و عمیق در اوضاع و احوال عالم و آدم دخیل و مؤثر است؟» (عیوضی، ۱۳۸۳: ۲۳)

چیست این سقف بلند ساده‌ی سیارنقش زین معماً هیچ دانا در جهان آگاه نیست (حافظ، ۱۳۸۵: ۱۵۶)

#### سلطنت فقر / فقیران مُنعم / گدایان شاه

گدایی و شاهی با همدیگر تناقض دارند؛ اما در مرام و اندیشه‌ی شاعر، قناعت و خرسندی به انسان، مقام و مرتبه‌ی سلطانی می‌بخشد. ماسوی‌الله را رها کردن، به خواست معشوق ازلی راضی بودن و قناعت را پیشه‌ی خود کردن، سبب می‌شود که محبوب ازلی، انسان را در زیر سایه‌ی لطف و رحمت خود نگاه دارد و کونین را مستخرّ او بکند؛ بنابراین فقر و تنگ‌دستی، سلطنت و فرمانروایی است که از سلطنت‌های فناپذیر دنیوی برتر است: «خوش وقت بوریا و گدایی و خواب امن / کاین عیش نیست در خور اورنگ خسروی» (حافظ، ۱۳۸۵: ۹۶۲)

چنین یاد دارم ز مردان راه فقیران منعم، گدایان شاه (سعدی، ۱۳۵۹: ۱۰۵)

اگر سلطنت فقر ببخشند ای دل کم‌ترین مُلک تو از ماه بود تا ماهی (حافظ، ۱۳۸۵: ۹۷۰)

#### غایب حاضر

محبوب ازلی از این نظر که خودش دیده نمی‌شود، غایب است و چون همیشه در دل ما و در همه‌جا حضور دارد، حاضر محسوب می‌شود و ما غافلان، از غایت وضوح، لطافت و نزدیکی او را در دل خود نمی‌بینیم:

الا ای غایب حاضر کجایی نه در چشم منی آخر کجایی (عطار، ۱۳۸۸ ب: ۳۷۷)

#### گل بانگ رسوایی / عیش آباد رسوایی

تشبیه یک چیز خوب و مطلوب به چیز نامطلوب و ناپسندیده و یا برعکس، تشبیه چیز نامطلوب و ناخوش به چیز مطلوب و پسندیده، سخنی متناقض‌نما و پارادوکس است. رسوایی ناشی از عشق و محبت معشوق ازلی، لذت‌بخش و گوارا است و از نام و آوازه‌ی دنیوی، بهتر است:

مبارک باد بر تو ملک حسن و منصب خوبی      من بدنام را گل بانگ رسوایی شگون بادا  
(تهرانی، ۱۳۸۲: ۱۳۰)  
به ذوق کامرانی‌های عیش‌آباد رسوایی      ز شادی لب نمی‌آید به هم چاک گریبان را  
(بیدل، ۱۳۸۹، ج ۱: ۱۹۵)

### مرگ بی‌مرگی / کشته‌ی زنده

مولانا خود در بیت بعدی «مرگ بی‌مرگی» را تأویل می‌کند: آری، مرگ صوری، در ظاهر مرگ است؛ ولی در باطن، زندگی است. مرگ صوری، ظاهراً پایان همه‌چیز است؛ ولی در معنا، مقدمه‌ی زندگی پاینده و جاودان است. یعنی با مرگ صوری و رها کردن قالب عنصری، به حیات ابدی نایل می‌شویم. مرگ ارادی (ترک همه تعلقات و ماسوی‌الله) و شهادت و فانی شدن در راه معشوق حقیقی، سبب می‌شود که انسان در زیر سایه‌ی لطف و عنایت محبوب ازلی قرار گیرد و از زندان تن و دنیا رهایی یابد و به حیات جاودانی دست پیدا کند: «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ؛ فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ.» (آل‌عمران / ۱۶۹-۱۷۰)

مرگ بی‌مرگی بود ما را حلال      برگ بی‌برگی بود ما را نوال  
ظاهرش مرگ و به باطن زندگی      ظاهرش ابتر، نهان پایدگی  
(مولوی، ۱۳۹۰: ۲۰۶)

### ۵. عوامل شکل‌گیری متناقض‌نمایی محتوایی

۵. ۱. ماهیت فراعقلی حقایق عرفانی و محدودیت حوزه‌ی کارآیی زبان: مهم‌ترین علت وجود تصویرها و مضامین پارادوکسی در شعر فارسی، بیان معانی فراعقلی و فرامنطقی عرفانی؛ علی‌الخصوص، عشق، فنا، وحدت وجود، اتحاد با معشوق و جز این‌ها است که متناقض‌نماهای محتوایی و عرفانی شعر فارسی را شکل داده‌است. شمار فراوانی از این تصویرها که مکرر به کار رفته‌اند، مانند «بی‌دردی را درد تصور کردن»؛ «شادی را موجب غم دانستن»؛ «ذوق گرفتاری»؛ «گویای بی‌گفتار»؛ «نشان بی‌نشان» و غیره، همه در توجیه و بیان بینش‌های عرفانی و یا در پیوند با آن، پرداخته شده‌اند؛ زیرا بینش‌های عارفانه و باورهای صوفیانه، همه در ساحتی فراتر از آنچه عقل و عرف می‌شناسد، قرار دارند؛ بنابراین شگفت نخواهد بود اگر بیش‌تر کاربردهای خلاف‌آمد و پارادوکس در شعر و ادب ما، در زمینه‌ی همین باورهای ماورایی و فراعقلی عارفانه باشد.

معرفت و دریافت‌های عرفانی، از نوع شهودی، حضوری و فردی و از حد فکرت و اندیشه فراتر هستند و حتی قابل اشارت هم نیستند. یکی از دلایل اصلی تعبیرناپذیری معانی و حقایق عرفانی، بی‌تعیین و غیرقابل تمیز بودن آن است؛ به عبارت دیگر، حوزه‌ی کارآیی زبان تا جایی است که تعین و تمایزی در کار باشد و علایم و نشانه‌هایی که به کمک آن بتوان اشیا و اجسام را از هم بازشناخت و از آن سخن گفت و این هم از لوازم کثرت و عالم ماده است؛ در حالی که عارف، از محدوده‌ی محسوسات و جهان رنگ و بو می‌گذرد و در وحدت بی‌تعیینی، گام می‌نهد که همه‌ی رنگ‌ها و نشانه‌ها در آن رنگ می‌بازند. حوزه‌ی کارآیی زبان فقط در عالم ماده و صورت و عالم هوشیاری و حیات جسمانی است و مباحث مربوط به فراسوی طبیعت و عالم جان در ظرفیت تنگ الفاظ و عبارات، قابل بیان و انتقال نیست. ماهیت فراعقلی حقایق عرفانی و محدودیت حوزه‌ی کارآیی زبان، از طرف دیگر باعث شده، شاعران و عارفان بیش‌تر از زبان و تعبیر متفاوتی، استفاده کنند که در اکثر موارد متناقض‌نما هستند.

۲.۵. با توجه به اثرپذیری انکارناپذیر ادب فارسی از قرآن و حدیث و توجه به این‌که در روایات عرفانی توحیدی، مضامین پارادوکسی بسامدی چشم‌گیر دارند، می‌توان نتیجه گرفت که این‌گونه روایات نیز مستقیم یا غیرمستقیم، در پیدایی و رواج تصاویر پارادوکسی محتوایی موثر هستند.

۳.۵. وارونه‌سازی و هنجارشکنی در حوزه‌ی زبان و الفاظ/ سمبولیک و رمزگونه بودن ادبیات عرفانی: در شرایطی که تبیین و توضیح زوایای فسادانگیز طرز فکر غالب، خطری عظیم به شمار می‌رفت و جزایی سنگین در پی داشت، گام نهادن در طریقی دیگرگون، عملاً جنبش اعتراض صوفیه علیه وضع موجود بود. به همین دلیل، «عارفان در حوزه‌ی زبان، هنجار معروف را شکستند و زبان اشارت را در مقابل زبان عبارت، به وجود آوردند که منطق خاص صوفیان با رویکردی بسیار ویژه به مسأله‌ی زبان بود.» (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۴: ۲۱) تعالیم آنان بدون آن‌که به صورت عریان و شعاری بیان شود، در پشت‌زمینه‌ی شعر، حس می‌شود. بیش‌تر این تعالیم، در حیطه‌ی مسایل اجتماعی و سیاسی قرار دارد که در ظاهری سمبولیک، بیان شده‌است. عطار از همه‌ی ابزارهای ممکن برای وارونه‌سازی معنی و شکستن شالوده‌های منطق حاکم، سود جسته‌است. آثار او گنجینه‌ای گران‌بها از سنت «کارناوال‌سازی ادبی» را در پیش روی ما می‌گذارد که یکی از این ابزارها پارادوکس است:

تا عقل من از عقیده آزادی یافت      دل غمگین شد و لیک جان شادی یافت  
در دانایی هزار جهلش بفزود      در نادانی هزار استادی یافت  
(عطار، ۱۳۷۴: ۳۳)

در رباعی یادشده، معنی عرفانی علم و جهل، خلاف معنی عادی آن معرفی شده است. عارفان، غفلت ورزیدن از اشتغال خاطرهای پست دنیوی را موجب آزادی روح و سبکی خاطر می‌شمردند. حتی بعضی عارفان از حق تعالی می‌خواستند که آنان را از قید عقل، آزاد کند. افزون بر این، علم به جزئیات امور عالم را موجب پریشانی و تفرقه‌ی خاطر می‌دانستند و این نوع آگاهی را حجابی می‌شمردند که مانع آگاهی حقیقی است:

صد دریا نوش کرده اندر عجیبم      تا چون دریا از چه سبب خشکلبیم  
از خشکلبی همیشه دریای طلبیم      ما دریاییم و خشکلب زین سببیم  
(همان: ۳۲)

علاوه بر «خشکلبی دریا» مضمون «دریای طلب بودن دریا» نیز خود نوعی پارادوکس است. بخور می‌تاز خویشت وارهاوند      و جود قطره با دریا رساند  
(شبتسری، ۱۳۶۸: ۱۰۱)

«قطره»، نماد «دل» و «دریا»، نماد «حضرت حق» و «استغراق روحانی عارف» است. عارفان مضامین دریایی را برای بیان احوال روحانی خویش، مناسب تشخیص داده‌اند و «قطره‌ی روح» و «دریای حقیقت» از ترکیباتی است که فراوان به کار برده‌اند. عارفان با این سمبول‌ها و تمثیلات و استعارات می‌خواهند آن هیجانات و عواطف و احساسات غیرقابل ترجمه را به نوعی به زبان عامه نزدیک‌تر کنند.

#### ۶. ارتباط متناقض‌نمایی محتوایی با عرفان

در آثار عارفان، سطح فکری عارف هرچه از عرفان زاهدانه به سوی عرفان عاشقانه بیش‌تر می‌گراید، بسامد متناقض‌نمایی در آن افزون‌تر می‌شود. با ظهور سنایی و ورود مضامین عرفانی در شعر فارسی (به ویژه مضمون‌های عاشقانه و قلندرانه‌ی آن)، سخنان متناقض‌نما به وفور در شعر فارسی یافت می‌شود. البته بسامد و انواع متناقض‌نمایی در آثاری که دارای این‌گونه سخنان هستند، متفاوت است: مثلاً، متناقض‌نمایی در دیوان سعدی بیش‌تر با تجارب شاعرانه مرتبط است و در دیوان‌های مولوی و عطار، بیش‌تر با تجارب عارفانه. در اشعار عرفانی، به ویژه در قالب غزل که بیش‌تر از سایر قالب‌ها، حالات عاطفی و روحانی را منعکس می‌کند، سخنان متناقض‌نما بیش‌تر است. سنایی نخستین شاعر فارسی‌زبان

است که در اشعارش سخنان متناقض‌نما فراوان یافت می‌شود. او با به کار گرفتن شعر در خدمت عرفان، شیوه‌های بیان عرفانی را نیز (که متناقض‌نمایی را در مواردی ایجاب می‌کرد) مورد استفاده قرار داد.

نمونه‌ی تصاویر پارادوکسی را در شعر فارسی، در همه‌ی ادوار می‌توان یافت؛ در دوره‌های آغازین ادب فارسی که نه عرفان و تصوف به ادب راه یافته بود و نه نکته‌گویی و مضمون‌آفرینی بازاری داشت، تصاویر خلاف‌آمد و پارادوکسی هم اندکند و هم ساده و ابتدایی؛ اما در دوره‌های طلایی و تکاملی (قرن ششم و هفتم) به ویژه در ادب عرفانی (ادبیات مغانه) و نیز سبک هندی که افزون بر اثرپذیری سخت آشکار از عرفان بر محور باریک‌خیالی، ظریف‌اندیشی و نکته‌پردازی می‌چرخد، هم بسامد بسیار بالایی دارند و هم ظریف و ذوق‌انگیز و ژرف‌ناکند. به کار گرفتن متناقض‌نمایی در شعر شاعران سبک هندی، به اوج می‌رسد و در میان آن‌ها، صائب و بیدل که اکثر غزل‌هایشان عرفانی است، بیش‌ترین نمونه‌های تصاویر پارادوکسی را ارائه می‌کنند. نه تنها در شعر فارسی، بلکه در سراسر جهان، آثاری که بیانگر احوال، رویاها و واقعه‌های عرفانی‌اند، دارای جنبه‌های متناقض‌نمای‌اند؛ تا جایی که «وات استیس» (Wat Stace)، یکی از ویژگی‌های اصلی عرفان را «متناقض‌نمایی» می‌داند. (استیس، ۱۳۶۱: ۷۴)

حیات انسانی بی‌سایه‌ای از هنر، قابل تصور نیست و تجربه‌ی دینی برکنار از نگاه هنری در تمام موارد، امکان تحقق ندارد. ما بسیاری از زاهدان واقعی و پارسایان نمونه‌ی تاریخ اسلام، مانند بایزید بسطامی و ابوالحسن خرقانی را (که واقعاً معرض از متاع دنیا و طیبات آن بوده‌اند) عارف می‌شناسیم؛ زیرا در نگاه ایشان به اسلام و الاهیات، صبغه‌ای جمال‌شناسانه و هنری دیده می‌شود. در واقع عرفان، نگاه هنری و جمال‌شناسانه به الاهیات و دین است و عرفان اصیل جز در یک زبان هنری و جمال‌شناسانه امکان تحقق ندارد. در این جا عرفان و هنر (خاصه شعر) با یک‌دیگر تلاقی می‌کنند. (ر.ک: شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۹-۲۶)

عادت در بی‌معنی کردن زیباترین و ژرف‌ترین حرف‌ها مؤثر است. صورت مستعمل و تکراری و معتاد دین، قابل احساس شدن نیست و همگان را نمی‌تواند اقناع کند و در این جا نگاه عارف و عادت‌ستیزی‌های اوست که دین را طراوت می‌بخشد. بایزید در یکی از شطحیات (متناقض‌نماهای) خویش، یک‌بار گفته: «سُبْحَانِی مَا أَعْظَمَ شَأْنِی» و به گونه‌ای دیگر عادت را شکسته است؛ او به ظاهر خویشتن را ستوده؛ ولی در حقیقت، ذات حق

را تنزیه کرده و ائیت خویش را فانی در هستی حق دیده‌است؛ جمله‌ای که دوازده قرن است عارفان بزرگ اسلام، امثال سنایی، عطار، مولوی، عین‌القضات و روزبهان در باره‌ی لطایف و زیبایی‌های آن و معنی ژرفی که در آن نهفته است، سخن گفته‌اند.

### ۷. نتیجه‌گیری

اغلب متناقض‌نماهای محتوایی، در اشعار عرفانی و از نوع تعبیری هستند که این نوع تعبیر در مقایسه با متناقض‌نماهای ترکیبی، ارزش هنری و زیبایی‌شناختی بیش‌تری دارند؛ چرا که در این نوع تصاویر، خواننده برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، کنج‌کاوی و تلاش زیادی از خود نشان می‌دهد؛ از این رو، از کشف حقیقت لذت می‌برد و متناقض‌نماهای محتوایی ترکیبی در شعر فارسی بسامد چشم‌گیری ندارند. عشق، علت‌سوز است؛ پس رفتار عاشق و کلاً جریان عشق، با منطقی که عقل سودجو و عاقبت‌اندیش می‌پذیرد، مطابق نیست. با توجه به این نکته، حقیقت نهفته در بسیاری از متناقض‌نماهای محتوایی، آشکار می‌شود.

در متناقض‌نماهای محتوایی، خود مفاهیم و محتواها، دارای تناقض هستند که نشان دادن این‌گونه مفاهیم جز از طریق متناقض‌نما، میسر نیست و با هر زبانی بیان شود، باز هم تعجب‌انگیز و متناقض به نظر می‌رسد؛ چون مباحث و مسایل مربوط به فراسوی طبیعت و عالم جان، در ظرفیت تنگ الفاظ و عبارات، قابل بیان و انتقال نیست. در متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، سخنوران می‌توانستند سخن خود را به شکل ساده و غیرمتناقض‌نما هم بیان کنند؛ اما عمداً به صورت متناقض‌نما آورده‌اند تا توجه خواننده به سوی سخن متناقض‌نما، جلب و شگفتی او برانگیخته شود و در نتیجه، خواننده برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، تأمل بیش‌تری کند و احساس لذت او بیش‌تر گردد.

مهم‌ترین علت وجود تصویرهای پارادوکسی محتوایی در شعر فارسی، بیان معانی و حقایق عالی عرفانی، علی‌الخصوص موارد مربوط به عشق، فنا، وحدت وجود، اتحاد با معشوق و جز این‌ها است که اغلب موضوعات و مضامین انتزاعی هستند و زبان عادی از بیان آن‌ها قاصر است. ماهیت فراعقلی و فراعرفی معانی عرفانی و محدودیت حوزه‌ی کارایی زبان از طرف دیگر، باعث شده شاعران و عارفان از بیان و تعبیر متناقض‌نما بیش‌تر استفاده کنند.

### منابع

- قرآن کریم. (۱۳۸۱). ترجمه‌ی محمد مهدی فولادوند، قم: قرآن کریم.
- استیس، وات. (۱۳۶۱). *عرفان و فلسفه*. ترجمه‌ی بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: سروش.
- بارت، رولان. (۱۳۶۸). *نقد تفسیری*. ترجمه‌ی محمدتقی غیاثی، تهران: بزرگمهر.
- بیدل، عبدالقادر. (۱۳۸۹). *دیوان*. ۲ جلد، به کوشش اکبر بهداروند، تهران: نگاه.
- تهرانی، شاپور. (۱۳۸۲). *دیوان*. تصحیح و تحقیق یحیی کاردگر، تهران: مجلس شورای اسلامی.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن. (۱۳۹۰). *دیوان*. مقدمه و تصحیح محمد روشن، تهران: نگاه.
- چناری، امیر. (۱۳۷۷). *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*. تهران: فرزانه‌روز.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۵). *دیوان*. تدوین و تصحیح رشید عیوضی، تهران: امیرکبیر.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۷۵). *دیوان*. ۲ جلد، به کوشش میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
- دیچز، دیوید. (۱۳۷۰). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه‌ی محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: علمی.
- راستگو، سیدمحمد. (۱۳۶۸). «خلاف‌آمد». *کیهان فرهنگی*، سال ۶، شماره‌ی ۹، صص ۲۹-۳۱.
- سبزواری، حاج ملاهادی. (۱۲۸۵). *شرح اسرار*. تهران: چاپ سنگی.
- سروش، عبدالکریم. (۱۳۶۹). «تعمیم صنعت طباق یا استفاده از عکس و نقض و عدم تقارن در شعر سعدی». *ذکر جمیل سعدی*، جلد ۲، تهران: وزارت ارشاد اسلامی.
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۵۹). *بوستان*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
- سنایی، محدود بن آدم. (۱۳۸۳). *حدیقه‌الحقیقه*. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۲). *دیوان*. به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران: کتابخانه‌ی سنایی.
- شبستری، شیخ محمود. (۱۳۶۸). *گلشن‌راز*. به اهتمام صمد موحد، تهران: طهوری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه (درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی). تهران: سخن.

\_\_\_\_\_ (۱۳۷۱). شاعر آینه‌ها. تهران: آگاه.

\_\_\_\_\_ (۱۳۷۰). موسیقی شعر. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). نقد ادبی. تهران: فردوس.

صائب، میرزا محمدعلی. (۱۳۷۵). دیوان. ۶ جلد، به کوشش محمد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.

صدوق، محمد بن علی. (۱۳۶۱). معانی الاخبار. تصحیح علی‌اکبر غفاری، قم: جامعه مدرسین حوزه‌ی علمیه قم.

عطار، فریدالدین محمد. (۱۳۸۸ الف). اسرارنامه. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۸ ب). الهی‌نامه. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا

شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

\_\_\_\_\_ (۱۳۷۴). مختارنامه. تصحیح و مقدمه محمدرضا شفیعی کدکنی،

تهران: سخن.

عیوضی، رشید. (۱۳۸۳). «ساده‌ی بسیارنقش». فصلنامه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم آذربایجان، سال ۱، شماره ۱، صص ۱۶-۲۶.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۶). احادیث و قصص مشنوی. ترجمه‌ی کامل و تنظیم مجدد حسین داودی، تهران: امیرکبیر.

کلیم همدانی، ابوطالب. (۱۳۶۹). دیوان. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد قهرمان، مشهد: آستان قدس رضوی.

لاهیجی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۵). مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن‌راز. تصحیح و تعلیقات محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران: زوآر.

مشتاق‌مهر، رحمان. (۱۳۸۳). «زبان بی‌زبانی، مسأله‌ی زبان و بیان در عرفان و ادبیات

عرفانی». مجموعه مقالات نخستین همایش ملی ایران‌شناسی، ج ۱، تهران: بنیاد

ایران‌شناسی.

۱۵۲ \_\_\_\_\_ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)

مشتاق‌مهر، رحمان و بافکر، سردار. (۱۳۹۴). «شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات تعلیمی». پژوهشنامه ادبیات تعلیمی دانشگاه آزاد اسلامی دهقان، سال ۷، شماره ۲۶، صص ۱-۲۸.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۶). کلیات شمس. تصحیح و طبع بدیع‌الزمان فروزانفر، مقدمه اردوان بیاتی، تهران: دوستان.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۰). مثنوی معنوی. به کوشش توفیق سبحانی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

میبدی، رشیدالدین. (۱۳۳۹). کشف‌الاسرار و عده‌الابرار، ۱۰ جلد، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران: دانشگاه تهران.

نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۲). مخزن‌الاسرار. تصحیح و شرح حسن وحید دستگردی، تهران: قطره.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۶). «متناقض‌نما (Paradox) در ادبیات». نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال ۲۸، شماره‌ی ۳ و ۴، صص ۲۷۱-۲۹۴.