University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 - 7092

A Study of Jean Cohen's Theory of Figures of Speech and its Adaptation in the Language of Classical Persian Poetry

Mohammadreza Amini [1]✉ 0000-0002-9986-8808

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz University, Shiraz, Iran. E-mail: mza130@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 18 March 2022

Received in revised form: 10 June 2022

Accepted: 16 June 2022

Published online: 01 August 2023

Keywords:

contradiction, figures of speech, Hafez' poetry, Jean Cohen, language of Persian poetry, oxymoron.

ABSTRACT

Jean Cohen has attempted a thorough study of the figures of speech founded on contradiction from a logical and semantic point of view in a long and difficult article titled "Theory of Figures". His views on figures of contradiction can be fruitfully applied to Persian poetry with its plentiful and rich contradictory expressions inherited from mystical literature and culture. In the current study, and in the first step, the main core of Cohen's theory is explained and then the definitions of figures are compared precisely with their Persian counterparts and examples drawn from Persian poetry and especially those of Hafez. The findings of the research not only confirm the general appropriateness of Cohen's theory to study the contradictional figures in Persian poetry but also it shows that the unknown dimensions of these figures require to be restudied in detail by developing a comprehensive and appropriate model.

Cite this article: Amini , Mohammadreza. " A Study of Jean Cohen's Theory of Figures of Speech and its Adaptation in the Language of Classical Persian Poetry". Research in Contemporary World Literature, , , 2023 28 (1), 93-117. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.326511.2183

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.326511.2183

پژوهش ادبیات معاصر جهان

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

بررسی نظریه‌ی آرایه‌ی ادبی ژان کوئن و تطبیق آن با زبان شعر کلاسیک فارسی

محمدرضا امینی ✉[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران... رایانامه: mza130@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۲۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۵/۱۰

کلیدواژه‌ها:

آرایه‌ی ادبی، تضاد، تناقض، زبان شعر، ژان کوئن، شعر حافظ.

چکیده

ژان کوئن در مقاله‌ی دشواریابِ *نظریه‌ی آرایه‌ی ادبی* کوشیده بر مبنای منطق و معناشناسی، آرایه‌های مبتنی بر تناقض را با ادراکی عمیق و به شکلی سامان‌یافته و منسجم تدوین کند. چنین دیدگاه نوینی برای بررسی‌های شعر فارسی که شاید به دلیل آمیختگی با اندیشه‌های عرفانی و تاثیرپذیری از زبان پر تناقض عرفا سرشار از تعبیرات متناقض‌نماست، مناسبت خاصی دارد. در مقاله‌ی حاضر با تمرکز بر هسته‌ی اصلی مطلب و مقایسه‌ی تعاریف و یافتن مثال‌های مشابه در صناعات ادبی فارسی، نخست سعی شده اساسی‌ترین افکار کوئن با بیانی آسان و روشن ارائه گردد. در گام بعد با نگاهی تطبیقی، این نظریه برای بررسی و تحلیل و طبقه‌بندی آرایه‌های شعر فارسی و مخصوصا شعر حافظ که در اندیشه و زبانِ وی، اصل تناقض نقشی کلیدی دارد، به‌کار گرفته شده است. این کار با گذر از ساختارهای واژگانی و نحوی و توجه به بنیادهای ژرف‌ساختی آرایه‌ها انجام گرفته است. از طرف دیگر بر اساس اندیشه‌ی کوئن پیرامون درجه‌بندی مقدار تضاد در انواع تناقض، می‌توان طیفی گسترده از ساخت‌های منطقی و زبانی را برای توضیح انواع تناقض، تضاد و تقابل تدوین کرد. یافته‌های تحقیق علاوه بر تایید مناسبت کلی این دیدگاه برای بررسی شعر فارسی نشان می‌دهد که زوایای نامکشوف این آرایه‌ها با تدوین چنین الگویی باید بازهم مورد مطالعه‌ای تفصیلی قرار گیرند.

استناد: امینی، محمدرضا. " بررسی نظریه‌ی آرایه‌ی ادبی ژان کوئن و تطبیق آن با زبان شعر کلاسیک فارسی". پژوهش ادبیات معاصر جهان, , , ۱۴۰۲، ۲۸ (۱)، ۱۱۷- ۹۳.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.326511.2183

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

آشنایی با آثار فکری اصیل و نوین جهان معاصر، یکی از بهترین راه‌های دستیابی به اندیشه‌ی سامان‌یافته و پویا در زمینه‌ی فهم کارکردهای زبان و ادبیات و سنجش آگاهانه‌ی کاربردهای متناسب این‌گونه اندیشه‌ها در تحلیل‌های تازه‌ی ادبی است. نمونه‌ای از این‌گونه آثار، نوشته‌ی دقیق و عالمانه‌ای با عنوان «*نظریه‌ی آرایه‌ی ادبی*[۱]» از ژان کوئن(۱۹۱۹-۱۹۹۴) استاد دانشگاه سوربن و نویسنده‌ی کتاب مشهور «ساختار زبان شاعرانه[۲]» است. این مقاله‌ی طولانی و فنی به دلیل تازگی نگاه، پیچیدگی مطالب، ایجاز بیان و درهم‌تنیدگی آن با مباحث منطق جدید و معناشناسی و این نکته که نویسنده در هر گام مبانی عقاید سنتی و مرسوم را به شکلی بنیادین و پرسشگرانه بررسی می‌کند، مقاله‌ای ارزشمند به شمار می‌رود که متن دشوار آن نیاز به شرح و توضیح دارد و با اینکه به زبان فارسی ترجمه شده اما هنوز هیچ تحقیقی پیرامون یا براساس آن انجام نگرفته است. ترجمه‌ی فارسی این مقاله[۳] نیازمند ویرایش و اصلاحی دوباره است تا رسایی و فایده‌ی آن افزونتر گردد. به همین دلیل و نیز برای هماهنگی و یک‌دستی بیشتر در بیان مطالب، نویسنده مقاله‌ی‌حاضر ضمن ادای احترام و قدردانی از زحمات مترجم آن، گاه در نقل برخی از قسمت‌ها، به ترجمه یا تحریر مجدد یا رفع برخی افتادگی‌ها و نیز لغزش‌های اتفاقی آن پرداخته است.

ژان کوئن در مقاله‌ی *نظریه‌ی آرایه‌ی ادبی* می‌کوشد بر مبنای دیدگاهی جدید که بیشتر بر منطق و معناشناسی استوار است به بررسی عمیق آرایه‌های بنیادین ادبی بپردازد. او در این بررسی بنیادین از مرزهای تحقیق و تفکر مرسوم درباره‌ی آرایه‌های ادبی در می‌گذرد و به حوزه‌های مهمتری پا می‌گذارد. البته این نظریه‌ی کوئن را از جهات مختلف و به‌ویژه از جهت امکان رسیدن به اهداف علمی بلندپروازانه و دست نیافتنی او در کار توصیف زبان شعر، که خود از ویژگی‌های اصلی مکتب ساختارگرایی است، می‌توان نقد کرد. او خود در پایان مقاله‌اش با درایتی خاص نشان می‌هد که بر این نکته وقوف دارد و ضمن پایبندی به آرمان ساختارگرایان در کشف و توصیف فرایندهای زبانی و منطقی شعر و حتی فرض امکان کشف دستورالعمل‌های رایانه‌ای ایجاد آرایه‌ها، از اهمیت الهام شاعرانه و ذوق و نبوغ و خلاقیت شاعر که اساس زیبایی آن به شمار می‌رود نیز غافل نیست. با این‌همه، آنچه برای محققان زبان و ادبیات فارسی یا پژوهشگران ادبیات تطبیقی می‌تواند اهمیت بیشتری داشته باشد،

---

[۱] Théorie de la figure

[۲] Structure du langage poétique

[۳] آشنایی نگارنده با مترجم پرتوان و خوش‌ذوق این مقاله، مدیا کاشیگر، در شهر استراسبورگ فرانسه پیش آمد. شهری که مدیا خود سال‌هایی از عمرش را در آن زیسته و در سفری هم‌زمان با تدریس من در دانشگاه آن شهر (حدود سال ۲۰۰۶) وی نیز سخنرانیی به زبان فرانسه درباره‌ی ادبیات معاصر ایران در آنجا ایراد نمود. بعدها به مناسبتی با او تازه مکاتبه برقرار کرده بودم و خیال داشتم یادداشتهایی را که ممکن بود به ترجمه‌ی ویرا سته‌تری از این مقاله‌ی دقیق و فنی بینجامد برای وی بفر ستم اما متا سفانه درگذ شت نابهنگامش در مرداد سال ۱۳۹۶ فر صت ادامه‌ی این دوستی و همکاری را از میان برد. یادش همواره گرامی باد.

شیوه‌ی آموزنده، بحث اصولی و عمق تفکر او درباره آرایه‌های ادبی است که از سطح لفظی و ادبی سنتی یا جدید رایج بسیار فراتر می‌رود و تفکری نظام‌مند در بررسی آرایه‌ها در شعر را به نمایش می‌گذارد. مطمئناً با این نوع نگاه می‌توان بسیاری از ظرافت‌ها و زیبایی‌های شعر فارسی و به‌ویژه شعر پر رمز و راز حافظ را از دریچه‌ی تازه مشاهده کرد و از این طریق به دریافتی ظریف‌تر از زبان و بینشی ژرف‌تر از اندیشه‌های مطرح شده در آن رسید.

در مقاله‌ی حاضر کوشش شده تا نخست تصویری شفاف و آسان‌یاب‌تر از اساسی‌ترین اندیشه‌های ژان کوئن فراهم آید. بدین منظور هنگام بیان چهارچوب نظری مقاله که عمدتا بر گرد محور اصل تناقض و تجلی‌های آن در آرایه‌های ادبی می‌چرخد، گاه برخی از دقایق فرعی مرتبط با حوزه‌های غیر از ادبیات کنار نهاده شده است. آنگاه سعی شده با تطبیق این دیدگاه با مباحث علم بیان و صناعات ادبی در زبان فارسی و اِعمال آن بر اشعار فارسی و به ویژه شعر حافظ، اصول نظری این دیدگاه و درجه‌ی کارآیی واقعی آن به گونه‌ای ملموس و کاربردی نشان داده شود.

به طور کلی دیدگاه کوئن نسبت به آرایه‌های مبتنی بر تناقض، تضاد و دیگر انواع تقابل، و نیز کوشش او برای سامان‌دهی و انسجام‌بخشیِ این آرایه‌ها، در بررسی‌های شعر فارسی، که شاید به دلیل آمیختگی با دیدگاه‌های عرفانی و زبان هنجارگریز عرفا به طرز شگفتی سرشار از تعبیرات متناقض‌نماست، مناسبتی خاص دارد. به ویژه آنکه در بدیع فارسی تاکنون نه در تعریف و نه در تحلیل صناعات مرتبط با تناقض، بررسی‌های دقیق و تفصیلی نظری انجام نشده است.

گذشته از این‌ها، نکته‌ی مهمی که در نوشته‌ی کوئن صراحتاً به آن اشاره‌ای نشده این است که هسته‌ی اصلی این نظریه نه تنها از منظر بررسی آرایه‌ها اهمیت دارد بلکه در حوزه‌ی مباحث زبان-شناسی عمومی هم حائز اهمیت بسیار است. زیرا تحلیل دقیق این‌گونه آرایه‌ها، نمونه‌های خوبی از کاربردهای زبان در سطوح پیشرفته و فراتر از حد قراردادهای معمول واژگانی و دستوری را به ویژه در سطح منظورشناسانه‌ی[۱] زبان به دقت به نمایش می‌گذارد. توجه به این نکته‌ی مهم زبان‌شناسانه برای هدایت درست و علمی‌تر تحقیقات ادبی درباره‌ی زبان شعر فارسی و طرح نتایج آن با زبان و اصطلاحات مرسوم در محافل جهانیِ تحقیقات بنیادین ادبی هم می‌تواند بسیار مفید باشد.

۲. بحث و بررسی

۲,۱. بنیاد فکری و هدف نهایی نظریه‌ی ژان کوئن

کوئن به دلیل اهمیت ویژه‌ای که برای مسئله‌ی پیوند اندیشه و زبان قائل است، نخست تاریخچه‌ی کوتاهی از ارتباط زبان و منطق بیان می‌کند و نشان می‌دهد که ارسطو و بعدها منطقیان

[۱] Pragmatic

مکتب پور[ت] رویال[۱] در قرن هفدهم منطق را تحلیل نطق و زبان می‌دانستند، اما شارل سورس[۲] در قرن نوزدهم هرگونه توازی و ارتباط بین منطق و دستور زبان را رد کرد و بدین ترتیب از آن زمان برای مدتی در نظر اندیشمندان بین منطق و زبان گسستی ژرف پدیدار شد. چنان‌که بعدها در ادامه‌ی همین تفکر، دو ریاضی‌دان قرن نوزدهم بول[۳] و مورگان[۴] کوشیدند منطق را به عنوان زبانی مصنوعی در خدمت رفع کاستی‌های زبان درآورند تا ابهام و حشو و پدیده‌های مشابه در زبان را با آن از بین ببرند.

اما در روزگار ما، باور به وجود این فاصله‌ی عمیق بین زبان و تفکر به تدریج کاهش می‌یابد، زیرا از یک سو کسانی چون ژان پیاژه[۵] روان‌شناس و روبر بلانشه[۶] منطق‌شناس و آلژیرداس گرماس[۷] معنی‌شناس با بازگشت به سرچشمه‌های اولیه منطق، و از سوی دیگر زبان‌شناسانی چون چامسکی با تشخیص سطح ژرف‌ساخت‌های زبانی به عنوان پایه‌های جملات، به ارتباط ذهن و زبان[۸] در سطحی عمیق‌تر تاکید ورزیدند. این تحولات فکری به تدریج شباهت میان قواعد تفکر و ژرف‌ساخت‌های بنیادین زبان را آشکار کرد و در نتیجه روان‌شناسان، منطق‌دانان و معنی‌شناسان را به تحقیق در ارتباط زبان و منطق از راه‌های مختلف برانگیخت و به نتایج مشابه درباره‌ی شباهت بنیادین منطق و زبان رساند.

ژان کوئن با تکیه بر این پیشینه‌ی فکری و علمی و با بهره‌گیری از اصول ساختارگرایی مرسوم عصر خویش کوشیده تا نشان دهد که شالوده هنجارهای منطق و معنا در اندیشه و زبان آدمی بر مبنای مجموعه‌ی محدودی از قاعده‌های عملیاتی اساسی بنا شده است. او سپس با پذیرفتن این دیدگاه، از شباهت و نزدیکی زبان و منطق، در اعماق و نه در سطح، طرحی نو در زمینه‌ی تعریف شعر و انواع آرایه‌های ادبی درافکنده، طرحی که تاکنون در پژوهش‌های ادبی ایران کسی بدان نپرداخته است.

از نظر کوئن یکی از اساسی‌ترین قاعده‌های عملیاتی ذهن بشر و اصل اساسی منطق و هنجاری که بر زبان حاکم است *اصل تناقض* یا به عبارت دقیق‌تر اصل *امتناع جمع نقیضین* است. طبق این اصل، یک حکم و نقیض آن را نمی‌توان با یکدیگر همراه کرد. زیرا در علم منطق، اساسا

---

۱ Port-Royal
۲ Charles Serrus
۳ Boole
۴ Morgan
۵ Jean Piaget
۶ Robert Blanché
۷ Algirdas Greimas
۸ برای مشاهده ارتباطی مشابه بین زبان و ادبیات در آرای اند یشمندان ایرانی و غیر ایرانی به منصوری بنگرید.

تناقض «عبارت است از اختلاف بین دو قضیه به نحوی که از صدق یکی لذاته کذب دیگری لازم آید. یعنی از دو قضیه‌ی متناقض مانند: *هیچ فلزی عایق نیست. بعضی فلزات عایقند*، حتما یکی صادق است و دیگری کاذب است و صدق هر دو، یا کذب هر دو، با هم محال است» (خوانساری ۱۱۸).

این هنجار یعنی اصل *امتناع جمع نقیضین* یا اختصار اصل تناقض از نظر غالب اندیشمندان یکی از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین قاعده‌های عملیاتی اندیشه و زبان بشر به‌شمار می‌رود. ابتکار فکری کوئن در آن است که او فاصله‌گیری یا انحراف از این اصل را ویژگی اصلی شعر شمرده است. نزد وی در شعر نقض یا انحراف و فاصله گرفتن از این هنجار، نه تنها وجود دارد بلکه همین فاصله‌گیری، خود مبنای ایجاد گروهی از صنایع ادبی معنایی قرار می‌گیرد. کوئن با باریک اندیشی خاص خود این فاصله‌گیری شعر را «نقض سامان‌مند هنجار» می‌خواند. او به عنوان یک نظریه‌پرداز ساختارگرا سعی دارد با تکیه بر این مبنا، چگونگی و درجات این فاصله‌گیری از هنجارِ امتناع تناقض را تبیین کند. از این رو می‌نویسد: «فکر وجود یک هنجارِ[۱] زبانی که آن‌همه مورد اعتراض بود، امروزه جایگاه استواری یافته است. این هنجار نه بر بنیاد کاربردهای بی‌اندازه تغییرپذیر گفتار[۲]، بلکه بر اساس مجموعه‌ای محدود و تغییرناپذیر از قواعد عملیاتی استوار شده است. در نتیجه، مفهوم فاصله‌گیری[۳] [یا انحراف] به‌مثابه فراتررفتن نظام‌مند از هنجار، که من آن را خصیصه‌ی اصلی شعر می‌دانم، خود معنایی منطقی می‌یابد. گویی انحراف از هنجارهای زبانی و انحراف از هنجارهای منطقی می‌خواهند بر یکدگر منطبق شوند، از این رو از لحاظ نظری ساختن الگویی منطقی از زبان شعر یا شاید طراحی یک آلگوریتم، یا حتی با پیشرفت‌های بعدی، ایجاد پایه‌ای برای برنامه‌نویسی[۴] رایانه‌ای آرایه‌ها هم محتمل می‌نماید»(کوئن ۱۹۷۰، ۴).

کوئن خود معترف است که این بررسی او تنها سرآغازی مقدماتی است و فعلاً فقط به بررسی آرایه‌های سطح معنایی بسنده می‌کند. اما او همچون دیگر ساختارگرایان عصر خویش که در اوج اقبال به این رویکرد می‌زیستند اظهار امیدواری می‌کند که در آینده الگوی جامع‌تری برای آرایه‌های لفظی نیز تدوین خواهد شد.

بر این اساس روش تحقیق مقاله‌ی حاضر یک وجه نظری و یک وجه عملی دارد:

---

۱ Norme

۲ Parole

۳ Ecart

۴ در اینجا ترجمه واژه‌ی calcul به برنامه‌نویسی [در ترجمه کاشیگر«شمارش»] با توجه به بافت کلام و آرمان ساختارگرایانه کوئن که در آخرین پاراگراف مقاله صراحتا بیان می‌کند انجام شده است.

الف. از دیدگاه نظری چهارچوب فکری ژان کوئن اساس کار ما را تشکیل می‌دهد که در ادامه شرح مختصر اساسی‌ترین اندیشه‌های او درباره‌ی نظریه‌ی آرایه ادبی توضیح داده خواهد شد. روش تلفیقی کوئن که از ترکیب مبانی نظری منطق و معناشناسی فراهم آمده و بر آرایه‌های ادبی مبتنی بر تناقض اعمال شده را در مثال ساده زیر می‌توان مشاهده نمود. مطابقِ این روش، آرایه‌ای ادبی مانند «نورِ تاریک» (obscure clarté) نمونه‌ای از تجلی قاعده‌ای کلی چون پذیرش «تناقض» است که باید نخست با علائم و ابزارهای منطق جدید به شکل (S=AZ) صورت بندی شود و سپس بر اساس شیوه‌ی معناشناسانه، انواع تجلیات نحوی و واژگانی آن در زبان شعر استخراج گردد. مثلاً در مقابل «این روشنایی تاریک که فرو می‌بارد از ستاره‌ها» (Cette obscure clarté qui tombe des étoiles)که در شعر پیر کُرنی آمده و حاوی صورت قوی تناقض است، جمله‌ی «چشمانت... از روز روشن‌تر و از شب سیاه‌ترند» در شعر پوشکین، حاوی تناقضی ضعیف‌تر است؛ زیرا در شعر پوشکین تناقض فقط متوجه *حمل*[۱] است اما در شعر کُرنی تناقض به *موضوع* هم می‌رسد. کوئن معتقد است با جستجو و موشکافی بیشتر در هر آرایه می‌توان به انواع فرعی‌تری از اَشکال آن رسید. بدیهی است که در نظر کوئن چنین تشریح دقیق، منطقی و معناشناسانه‌ای از تجلیاتِ اصل پذیرشِ تناقض در شعر، تنها جنبه‌ی زبانی و ادبی ندارد بلکه می‌تواند تصویری از زیر و بم‌های سازوکارِ هوش انسان را نیز پدیدار نماید.

از سوی دیگر روش تحقیق کوئن ماهیتی بین‌رشته‌ای دارد زیرا او به پژوهش‌های روبر بلانشه منطق‌شناس و گرماس معناشناس، هر دو، نظر دارد که اولین نفر کوشید منطق را معنایی نماید و دیگری معناشناسی را منطقی نمود. از تلاقی مفروض این دو شاخه‌ی علمی، منطق به مثابه شکل محتوا، و معناشناسی به منزله‌ی محتوای شکلِ *هوش* [*در هنگام عمل*، به تعبیر پیاژه] تجلی خواهد نمود. کوئن در این باره نوشته است: «در نتیجه‌ی منطقی‌سازی معناشناسی و معناشناسانه کردن منطق که این دو علم را به نقطه‌ی تلاقی مفروضشان نزدیک می‌کند، منطق به عنوان شکل محتوا و معناشناسی به عنوان محتوای شکلِ واقعیت *هوش در هنگام عمل* پدیدار خواهد شد، [همان هوش] که به توصیف پیاژه شکل نهایی و ثمره‌ی روند طولانی متعادل‌کننده‌ای است که اندیشه‌ی انسانی را از طفولیت به بلوغ می‌رساند» (کوئن ۱۹۷۰، ۴).

ب. هنگام اعمال این نظریه بر آرایه‌های شعر فارسی و مخصوصا شعر حافظ که اصل تناقض هم در ژرف‌ساخت فکری و هم در ساختارهای زبانی آن بسیار به‌کار رفته، افزون بر نظریه‌ی کوئن خواهیم کوشید با نگاهی تطبیقی از بینشی که از مطالعه‌ی مستمر شعر فارسی و تعمق در علوم ادبی حاصل

[۱] Predication

شده و نیز از دریافت‌های اندیشه و ذوق ادبی نیز بهره گیریم. اما پیش از آن، باید با پایه‌های اصلی نظریه آرایه ادبی کوئن آشنا گشت.

۲،۲. اساسی‌ترین اندیشه‌های ژان کوئن در نظریه آرایه ادبی

۱. کوئن بر اساس آموزه‌های ساختارگرایی، متأثر از تفکر سوسور است و صراحتاً حوزه‌ی تحقیق خود را قاعده‌های عملیاتی «زبان [langue]» می‌داند نه « گفتار [parole]». او علت این انتخاب را نزدیکی ژرف ساخت‌های زبان به قواعد منطقی فکر می‌داند که بر عکس قواعد و صورت‌های بی‌شمار و بسیار متفاوت گفتار، کلی و محدود هستند؛ به همین دلیل است که می‌توان قواعد زبانی را با قواعد منطق مقایسه نمود و درجه‌ی انحراف از آن را نشان داد.

۲. کوئن اصل تناقض را اصل اساسی منطق و هنجاری که هم بر زبان و هم بر فرازبان حاکم است می‌داند. او کوشیده با بررسی تفصیلی وجوه و درجات مختلف اصل تناقض در آرایه‌های ادبی نشان دهد که مجموعه‌ی آرایه‌های ادبی، اصل اساسی تناقض را نقض می‌کنند و تفاوت‌های میان این آرایه‌ها تنها در درجه‌ی شدت و ضعف این نقض است. او بر همین اساس نظر تزوتان تودورف که مجازها را از لحاظ منطق‌ستیزی به دو دسته‌ی «آنهایی که از لحاظ زبان هنجارستیزند و آنهایی که هیچ هنجارستیزی ندارند» خطا می‌پندارد و معتقد است با درجه‌بندی منطق‌ستیزی می‌توان نشان داد که در برخی موارد درجه‌ی هنجارستیزی آنقدر کم است که ظاهری هنجارمند یافته‌اند و از نظر تودورف پنهان مانده‌اند.

۳. کوئن در تعریف شعر مهم‌ترین عنصر را، همچون فرمالیست‌ها، فاصله‌گیری یا انحراف از هنجار (نرم) می‌داند. او برای تشخیص درجه‌ی انحراف به تقلید از مفهوم «درجه‌ی دستورمندی» چامسکی، درجه‌ی «منطق‌مندی» را ابداع کرده است. این درجه‌بندی می‌تواند در تجزیه و تحلیل عملیِ آرایه‌های مبتنی بر تناقض بسیار سودمند و کارآمد باشد؛ زیرا بر اساس آن، هم آرایه‌های ادبی که در بلاغت قدیم نامنطقی شمرده شده‌اند و هم آرایه‌هایی که منطق‌ستیزی‌شان نهفته و پنهان است کشف و آشکار می‌شوند و در جایگاه دقیق خود در طیفی از انواع تناقض‌ها قرار می‌گیرند. در بررسی‌های دقیق‌تر بعدی خواهیم دید که این مورد در تدوین و تحلیل دقیق صناعات ادبی شعر کلاسیک یا نو فارسی، کارآیی زیادی دارد و بر این اساس می‌توان ابهامات و نقایص کنونی را برطرف کرد. زیرا در کتب صناعات ادبی موجود، برای توضیح انواع تناقض، تضاد و تقابل تنها یکی دو تعریف کلی وجود دارد اما بر اساس این اندیشه‌ی کوئن می‌توان طیفی گسترده از ساخت‌های منطقی و زبانی را تدوین کرد.

۴. کوئن می‌گوید که در زبان دو نوع نفی یعنی «نفی دستوری» و «نفی واژگانی» وجود دارد. اهل منطق در بررسی تناقض تنها «نفی دستوری» را لحاظ می‌دارند اما کوئن معتقد است باید در

تحلیل آرایه‌های ادبی به «نفی واژگانی» نیز توجه ویژه‌ای داشت. زیرا مثلاً هرچند به‌ظاهر و در روساخت دو جمله‌ی «Ceci est vraisemblable» [این محتمل است] و« Ceci est invraisemblable» [این نامحتمل است] هر دو جمله‌هایی مثبت هستند اما با تعمق در معنای پیشوند منفی «–in» که بر سراین کلمه آمده، در واقع دو کلمه‌ی « vraisemblable» و«invraisemblabl» می‌توانند تبدیل به دو جمله یا دو حکم منطقی متناقض: [«این محتمل است» در برابر «این محتمل نیست»] گردند. منشاء این دقت کوئن در جزئیات زبانی برای استخراج احکام منطقی تناقض ریشه در اصل دیگری از روش‌شناسی او دارد که در نکته‌ی [شماره‌ی ۵] زیر آمده است.

۵. کوئن در بحث مفصلی، مطلبی را با اتکا به نظر ژان پیاژه بیان می‌کند که اهمیت بسیار دارد و از مرز مباحث ادبی بسیار فراتر می‌رود. او معتقد است هنگام داوری درباره‌ی منطقی یا غیرمنطقی بودن گزاره‌ها باید مراقب بود که کاربست‌های زبانی، اسباب اشتباه در تبیین معنای واقعی جملات و تحلیل منطقی آنها نشود. در واقع در اینجا نیز کوئن خواستار آن است که نه تنها باید به ژرف‌ساخت جمله‌ها توجه شود بلکه باید به چگونگی کاربرد آن نزد گویندگان نیز توجه عمیق کرد. برای نمونه انسان‌شناس معروف لوی–برول[۱] معتقد است که در ذهنیت اقوام ابتدایی مرحله‌ای هست که «برخلاف ذهنیت ما انسان‌های امروز، مقید به اصل امتناع تناقض نیست. این ذهنیت ابتدایی، نخست و بیش از همه از قانون آمیختگی پیروی می‌کند». بر اساس این اصل «یک موجود یا یک شییء می‌تواند همزمان هم خودش باشد و هم چیز دیگری»(لوی– برول ۴). لوی– برول برای فهم بهتر این اصل مثالی آورده که بعداً هنگام بحث از این موضوع در آثار دیگر نیز به دفعات تکرار شده است. او می‌نویسد: «اعضای قبیله‌ی *بورورو* سرسختانه مدعی‌اند که آنها در حال حاضر طوطیان سرخ هستند..آنچه آنان می‌خواهند بگویند این‌همانی واقعی میان خودشان و طوطیان سرخ است»(۱۴۱).

اما همانطور که اشاره شد کوئن با دقت نظر خود و به پیروی از پیاژه، قرائت و تحلیل جدیدی از این مثال مشهور به دست می‌دهد که پذیرفتنی‌تر است و با قبول آن بنیاد بسیاری از نمونه‌های دیگر چنین باورهایی و از جمله مواردی که هر روزه در پیرامون خود مشاهده می‌کنیم به خوبی روشن می‌شود. کوئن می‌گوید: «اهل این قبیله معتقدند هر شخص بورورو طوطی است! در واقع برای اعضای این قبیله تناقض در طوطی **نبودن** بوروروهاست نه در طوطی **بودن** آنها» (۱۳۷، ۶۵). و در واقع « آنچه سبب می‌شود یک حکم را متناقض بدانیم، *تبیین خود ما از عبارت‌های موجود در حکم است*– تبیین در گسترده‌ترین معنا، یعنی با دخالت دادن همه‌ی معناهایی که پس‌زمینه‌ی حکم ایجاب می‌کند. بنابراین آن چه عملاً در کار است نه خود اصل تناقض که کاربست‌های زبانی این اصل است»

[۱] Lucien Lévi-Bruhl

(کوئن،۶۵). اینکه کوئن تبیین احکام نهفته در سخن را منوط به دخالت دادن همه‌ی معناهایی که پس‌زمینه‌ی حکم ایجاب می‌کند می‌داند، نکته‌ی بسیار دقیقی است که نه تنها در تحلیل آرایه‌ها و متون ادبی بلکه در سایر زمینه‌ها هم می‌تواند بسیار روشنگر باشد؛ زیرا گزاره‌هایی که از نظر گروهی از مردم کاملاً در تناقض هستند، در نظر گروهی دیگر، به دلیل تصور و تعریفی که آنان [مانند قبیله بورورو] در ذهن خود از آن دارند، کاملا عاری از تناقضند؛ و بدین گونه آشکار است که ریشه‌ی بسیاری از سوء تفاهم‌ها و مخاصمات در همین پدیده نهفته است.

بدیهی است که این وجه از نظریه‌ی کوئن، علی رغم اهمیت بسیار آن، از حوزه‌ی موضوع این مقاله بیرون است اما نباید از یاد برد که در شعر کلاسیک فارسی و به‌ویژه در شعر حافظ، افزون بر ایجاد زیبایی‌های ادبیِ حاصل از آرایه‌های مبتنی بر تناقض، شاعر از رهگذر همین ساختار قصد دارد ذهن مخاطب را با پیام‌های پنهانی اندیشه‌ورزانه‌ی خود آشنا نماید و در بیت‌هایی چون:

در شان من به دُردکشی ظنّ بد مبر کالوده گشت خرقه ولی پاکدامنم

(حافظ ۲۷۸)

قصد دارد با در تقابل قرار دادن «آلودگی خرقه» و«پاکی دامن» و زبان دو پهلو و پر طعن و کنایه‌ی خود اندیشه‌های نهفته و منتقدانه‌ی خود را که به سختی در تضاد با شرایط اجتماعی و فکری عصر هستند، بیان کند. شاید به همین دلیل هم باشد که اشعار او «فقط یک گزارهٔ سادهٔ زبانی نیستند، بلکه نوعی جهانبینی یا زندگی را بیان میکنند که هم برای سادهترین و کم‌فرهنگترین انسانها و هم برای فرهیخته‌ترین اذهان جاذبه دارد» (غلامحسین‌زاده ۱۰۷).

۲،۳. تحلیل تطبیقی آرایه‌های ادبی مبتنی بر تناقض در شعر فارسی براساس نظریه‌ی کوئن

کوئن بیشتر بر چند نوع آرایه‌ی ادبی تمرکز کرده که تعریف و نام آنها در بدیع فرانسه الزاماً با آنچه ما در ادبیات فارسی داریم دقیقاً یکی نیست. همین امر بر مشکلات فهم ترجمه‌ی فارسی افزوده است، به ویژه آنکه در زبان فارسی برای هر آرایه دو یا چند اصطلاح مختلف وجود دارد. از این‌رو برای رفع این مانع خواهیم کوشید به‌جای درگیر شدن با اصطلاحات مختلف این آرایه‌ها در دو زبان فرانسه و فارسی، بیشتر بر تعریف و صورت‌بندی آرایه‌ها و آوردن شواهد و مثال‌های عینی تمرکز نماییم.

پیش از ادامه‌ی بحث شاید بهتر باشد اندکی درباره‌ی خود اصطلاح «آرایه» یا معادل آن در زبان فرانسه یعنی «figure» توضیح داده شود. معمولا این کلمه را در فرهنگ‌های لغت به ترتیب «شکل، ترکیب، هیئت، صورت، رو، تمثال، کنایه، رمز، مجاز، صنعتِ بدیعی» معنا کرده‌اند. نخستین تفاوت اساسی در میان دو اصلاح فارسی و فرانسه از لحاظ ریشه‌شناسی جلب توجه می‌کند. زیرا درحالی که اصطلاح فرانسوی به «شکل و صورت و هیئت» سخن اشاره دارد و بیشتر ماهیت آن را نشان

می‌دهد، اصطلاح فارسی آرایه، آرایش و تزیین سخن را تداعی می‌کند و بیشتر به کارکرد آن اشاره می‌کند. بدیهی است که در تحلیل صناعات ادبی و آرایه‌های سخن، هم چگونگی ساخت و هم نتیجه و هم کارکرد آنها باید در نظر گرفته شود. لیکن در مقاله‌ی کوئن تنها به تشریح ساخت آرایه‌ها توجه شده و از کارکردهای آن ذکری در میان نیست. در حقیقت او سعی دارد مهم‌ترین اشکال آرایه‌هایی را که بر بنیاد تناقض ساخته می‌شوند کشف کند و آنها را با درجه‌بندی شدت و ضعف تناقضی که در آنها وجود دارد طبقه‌بندی کند. بر این اساس او از ناب‌ترین شکل تناقض شروع می‌کند و به تدریج اشکال ضعیف‌تر را معرفی می‌کند. ما نیز تا حد زیادی بدین روش پایبندیم، اما غالباً به کارکردهای زیبایی‌شناسانه و بلاغی آرایه‌ها در شعر فارسی نیز اشاره کرده‌ایم.

۲,۳,۱. تناقض ناب و ژرف‌ساخت منطقی و روساخت‌های متنوع ادبی آن

کوئن ابتدا به بحث درباره‌ی ناب‌ترین و ساده‌ترین نوع تناقض می‌پردازد که در آن، نخست حکم مثبتی بیان می‌شود و بلافاصله آن حکم نقض می‌گردد. او برای یافتن این نوع ناب تناقض به زحمت افتاده و اعتراف می‌کند که «آرایه‌یی به این شکل دست کم تا آنجا که من می‌دانم نه در بلاغت رده‌بندی شده است و نه در شعر کلاسیک دیده می‌شود» (کوئن ۱۳۷۸، ۶۷). کوئن سپس توضیح می‌دهد که این آرایه را می‌توان در عبارت «aixo era no era» در آغاز قصه‌های مایورکی دید. این عبارت که حاوی تناقض کامل است، در ترجمه فارسی مقاله‌ی کوئن با «یکی بود، یکی نبود[۱]» معادل دانسته شده است. با پذیرش این تعبیر، جمله‌ی مشهور یکی بود یکی نبود گویی وردی جادویی برای ورود به جهان شگفت انگیز و ناسازگار با منطق معمولی قصه‌هاست که با جهان واقعی یکسره متفاوت است. اما کوئن بی اینکه خود مثالی بزند خوانندگان را برای پیدا کردن این نوع از تناقض در آرایه‌ها به شعر معاصر فرانسه احاله می‌دهد. در شعر فارسی معاصر هم شاید بتوان نمونه‌هایی چون: «بر بساطی که بساطی نیست» را برای آن مثال آورد.

افزون بر این، اگر روساخت‌های نحوی متفاوت کنار زده شود و صرفاً ژرف‌ساخت منطقی جملات در نظر گرفته شود ابیاتی چون بیت‌های زیر در شعر کلاسیک فارسی حاوی این نوع ناب و ساده‌ی تناقض هستند:

تو نه مثل آفتابی که حضور و غیبت افتد دگران روند و آیند و تو همچنان که هستی
(سعدی ۶۰۶)

---

[۱] این مثال فارسی را تنها در صورتی می‌توان مطابق نظر ژان کوئن دانست که هر دو واژه‌ی «یکی» ارجاع به مورد واحدی داده شود، وگرنه اگر اولین «یکی» مثلا به خدا و و دومین به آدمی تعبیر شود مثال درستی برای اصل مورد نظر کوئن نیست.

در آغاز معشوقه به صورت مستتر و نهفته به آفتاب تشبیه شده اما بلافاصله این تصور نقض شده است. یعنی نخست حکم شده: «تو مثل آفتابی» و سپس این حکم نقض شده است: «تو نه مثل آفتابی». البته نبوغ سخنوری سعدی در چینش کلمات بر محور همنشینی بیت چنان است که حتی ذکر تشبیه اولیه [تو مثل آفتابی] را در کلام خود زائد و مخالف با اصول بلاغت دانسته و به شیوایی این عبارت حاوی تناقض را به کوتاهی و با تأثیر بیشتر بیان کرده است. حافظ نیز در بیت: «عاقلان نقطه‌ی پرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگردانند» (حافظ ۱۹۷) ابتدا حکمی را [عاقلان نقطه‌ی پرگار وجودند] بیان نموده و بلافاصله آن را نقض کرده است. به همین ترتیب حافظ با ایجاد ساختاری پیچیده‌تر و پنهان‌تر در بیت:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد (حافظ ۱۴۸)

نیز ابتدا حکم «خطا بر قلم صنع نرفت» را بیان کرده اما در مصراع دوم این حکم را رندانه نقض کرده و البته چنانکه شیوه‌ی اوست راه را برای تأویل‌های دیگر هم باز گذاشته است.

بنابراین با تمرکز بر ژرف‌ساخت جملات و کنار زدن پرده‌های روساخت‌های پر پیچ و تاب ادبیِ مربوط به نحو و علم بیان در شعر فارسی نمونه‌های زیادی از این نوع تناقضِ ناب و ساده را می‌توان یافت که غالباً برای ایجاد «تشبیه تفضیل» به کار رفته‌اند. در تشبیه تفضیل که در روزگار گذشته نوعی نوآوری نغز ادبی محسوب می‌شده، شاعر ابتدا از طریق همین نوع تناقض با سرودن اشعاری چون «کدام گل به روی او ماند اندر باغ؟» حکم به شباهت مشبه، به مشبه‌به می‌دهد اما بعد بلافاصله این حکم را نقض می‌کند تا از طریق این بازی زبانی، نه تنها مثلاً شباهت چهره معشوقه به گل را یادآوری کند بلکه پا را از این فراتر گذاشته و بگوید حسن گل در مقابل زیبایی معشوقه بسیار کمتر است. از این طریق، گونه‌ای از اغراق خیال‌پردازانه و شاعرانه ایجاد می‌شود که شاید به عریانی، چندان زیبا هم نباشد اما چون بدان جامه‌ی عبارات و صور شاعرانه پوشانده می‌شود زیبایی خاص و جذابی در شعر قدیم به وجود می‌آورد. مثلا در این بیت حافظ که:

زمانه از ورق گل مثال روی تو بست ولی ز شرم تو در غنچه کرد پنهانش! (حافظ ۲۴۲)

پیداست که فاصله‌ی زیادی بین روساخت ادبی و ژرف‌ساخت منطقی بیت که در اصل همان تناقض ناب و ساده است وجود دارد و از این طریق تشبیه تفضیل چنان قدرتمندانه بیان شده که دیگر نه تنها سخنی از تشبیه چهره‌ی معشوقه به گل نیست بلکه گل تصویر ضعیف و کپی بی‌ارزشی است که زمانه همانند نقاشی شرمنده از پرده‌ی ساخته‌ی خود آن را به هم درپیچیده و پنهان ساخته است. تکوین و تکامل این ساختار پیچیده‌ی زبانی در شعر فارسی تاریخی دراز دارد زیرا شکل ابتدایی آن نخست در سبک خراسانی پدیده آمده و کم‌کم رشد کرده و بعد از طی مراحل در شعر حافظ به اوج زیبایی رسیده،

و بعدها در سبک هندی و شعر شاعرانی چون صائب و بیدل به فراوانی و با ابهام و اغراقی که مورد پسند بسیاری شعردوستان هم نیست تکرار شده است.

۲،۳،۲. تضاد

در نظر ژان کوئن بالاترین درجه‌ی تناقض در پیوند دو عنصر دو قطب ناساز A و Z پدیدار می‌شود که از دوران قدیم در علم بلاغت شناخته شده بوده و به فراوانی در شعر همه‌ی دوران‌ها به‌کار می‌رفته است. در زبان فرانسه آن را «oxymore » تضاد [یا طباق] می‌خوانند و مثال مشهور آن عبارت «نورِ تاریک» (obscure clarté) در اشعار پیر کورنی شاعر قرن هفدهم فرانسه است که با «نور سیاه» در نوشته‌های عرفانی عین القضاه شباهت دارد.

کوئن تعریف دو تن از صاحب‌نظران فرانسوی یکی موریه[۱] و دیگری فونتانیه[۲] از این صورت بیانی را چنین نقل می‌کند: «در تعریف موریه، تضاد عبارت است از نوعی antithèse [طباق] که در آن دو کلمه متناقض که ظاهراً یکی از آنها منطقاً دافع دیگری است، به‌هم متصل می‌شوند. فونتانیه نیز در تعریفی مشابه اما با عنوان « paradoxisme یا باطل نمایی[۳] می‌گوید: باطل‌نمایی صنعتی زبانی است که از رهگذر آن اندیشه‌ها یا کلمه‌هایی که معمولا با یکدیگر در تناقض و تقابلند، به هم نزدیک و با هم ترکیب می‌شوند» (کوئن ۱۳۷۸، ۶۷).

کوئن با نگاه انتقادی به این دو تعریف می‌نگرد و تعبیر «متصل شدن» یا «به هم نزدیک شدن و با هم ترکیب شدن» دو کلمه‌ی متناقض را در تضاد قبول نمی‌کند و معتقد است که تضاد نتیجه‌ی «همپیوندی[conjonction]» است و طباق همانطور که بلاغیان و واژه‌نامه هم گفته‌اند نتیجه‌ی نزدیک شدن [rapprochement] است. دقت و تشریح نوع رابطه‌ای که بین دو عنصر تناقض و تضاد و سایر اشکال مشابه وجود دارد می‌تواند در تحلیل‌های ادبی نیز جالب و کارآمد باشد و در صورت‌بندی انواع این صناعت ادبی هم به‌کار گرفته شود. به ویژه آنکه در بدیع فارسی تا آنجا که می‌دانیم توجه خاصی به این مسئله نشده است.

کوئن در انتخاب نام این آرایه نیز، گرچه اصطلاح «طباق[۴]» را بهتر از «باطل‌نما» می‌داند اما در نهایت با توجه به وجه تسمیه‌ی oxymore که خود این کلمه از دو جزء متضاد یونانی oxus [تیز] و moros [کند] حاصل شده، این اصطلاح را بر دو معادل دیگر ترجیح می‌دهد زیرا اصطلاح oxymore چون مرکب از دو واژه‌ی یونانی به معنای «تند- کُند» است در واقع خود حاوی همان آرایه‌ی تضاد

---

۱ Morier

۲ Fontanier

۳ Paradoxisme

۴ Antithèse

مورد نظر هم هست. در زبان فارسی و عربی نیز این آرایه که بیشتر با نام «تضاد» شناخته می‌شود اسامی متعددی چون «طباق، مطابقه، تطبیق، و تکافوٴ » نیز دارد (رجایی ۳۳۷).

آنچه کوئن در بحث بالا بیان می‌کند در مقایسه با آنچه در مباحث و کتاب‌های فن بدیع فرانسه آورده می‌شود، مختصر و مبهم است و حتی می‌تواند زمینه‌ساز اشتباه گردد و این امر در ترجمه‌ی فارسی مقاله با به صحنه آمدن معادل‌های نادقیق یا مکرر اسباب اغتشاش ذهن می‌گردد. بنابراین بهتر است اساساً یک نگاه کلی به انواع آرایه‌های ادبی حاوی هرگونه تقابل و تضاد داشته باشیم.

در مباحث صناعات ادبی فرانسه انواع آرایه‌هایی که حاوی تقابل هستند در یک مجموعه در نظر گرفته می‌شوند و آنها را یک‌جا «آرایه‌های تقابلی[۱]» می‌خوانند و در تعریفی مختصر اما کلی از این مجموعه آن را: «آوردن دو کلمه یا دو مفهوم با معنی متضاد» می‌دانند. انواع این آرایه‌های تقریبا مشابه و مبتنی بر تقابل را به ترتیب oxymore و antiphrase و paradoxe و antiyhese و chiasme می‌خوانند.

کوئن تذکر می‌دهد که آرایه تضاد اشکال نحوی بی‌پایانی دارد و در قالب‌های بسیار متنوعی ظاهر می‌شود. در کتب بدیع فارسی و عربی هرچند نمونه‌های متفاوت آن ذکر شده اما معمولا توضیح خاصی درباره‌ی شکل زبانی آن داده نشده است. فقط نوعی از صنعت تضاد که تحت عنوان «مقابله» تعریف شده را می‌توان نمونه‌ای از توجه به شکل نحوی تضاد به شمار آورد. طبق تعریف، مقابله «نوعی از صنعت تضاد است، به این قرار که همه یا اکثر کلمات دو قرینه یا نظم یا نثر را ضد یکدیگر بیاورند. مانند:

بـــی‌تو / گر در جنتـــم / ناخوش / شرابِ / سـلسبیل
بـــاتـو / گر در دوزخم / خـــــرم / هوایِ / زمـهریـر » (همایی ۳۰۶)

معمولاً کتاب‌های بدیع به سادگی تضاد را «آوردن کلمات ضد یکدیگر» تعریف می‌کنند. اما کتاب *معالم البلاغه* تنها اثر فارسی است که با تفصیل بیشتر درباره‌ی تعریف و اشکال تضاد توضیح می‌دهد و در واقع مولف آن همچون کوئن در مبحث تضاد اشکال مختلف نحوی را به حساب آورده و برای انواع آن شواهد عربی و فارسی ذکر کرده است. او می‌نویسد: «تضاد چنان باشد که دو معنی را که بینشان تقابل و تنافی باشد [بیاورند] و متقابلان اعم است از اینکه دو اسم باشد یا دو فعل یا دو حرف؛ یا دو کلمه‌ی مختلف یعنی اسم و فعل، یا اسم و حرف، یا فعل و حرف باشد» (رجایی ۳۳۸).

[۱] Les figures de style d’opposition

متأسفانه در معالم البلاغه فقط ابیاتی به عنوان شاهد ذکر شده، اما موارد مورد نظر نویسنده در مثال‌ها به صراحت مشخص نشده است. این مثال‌های فارسی را می‌توان چنین تحلیل کرد:

تضاد فعل با فعل: چو دیدش که خندید و دیگر گریست یا:

برخیز و در سرای ببند بنشین و قبای بسته واکن

تضاد اسم و اسم: بپرسید کایـن گــریه و خنده چیست؟

تضاد حرف با حرف: چون نیک نظر کرد پر خویش در او دید گفتا ز که نالیم که از ماست که بر ماست

به نظر می‌رسد مولف معالم‌البلاغه [شاید بر اساس این اصل که در زبان عربی کلام را به اسم و فعل و حرف تقسیم می‌کنند] در مثال‌هایی که آورده صفت و قید فارسی را هم تحت عنوان اسم آورده است مانند:

پیر از او گردد جوان غمخوار از او یابد طرب زو قوی گردد ضعیف و زو غنی گردد فقیر

که در آن «پیر با جوان» و«غم با طرب» و «قوی با ضعیف» و «غنی با فقیر» که همگی صفت‌های جانشین اسم هستند با یکدیگر در تضادند..

در بیت: بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است بیار باده که بنیاد عمر بر باد است

[قید] «سخت» متضاد صفت «سست» است. «باده [مایع، آب]» می‌تواند [بر اساس تضاد عناصر اربعه‌ی: خاک، آب، باد، آتش] متضاد «باد» شمرده شود. یک تضاد نهفته و نامریی هم در بیت می‌توان تشخیص داد و آن «قصر امل» در برابر عبارت «طول امل» است که ناخواسته به ذهن تداعی می‌گردد و اصطلاحا آن را صنعت تبادر می‌خوانند.

در آخرین مثال فارسی معالم البلاغه آمده:

من عهد تو سخت سست می‌دانستم بشکستن آن درست می‌دانستم

این دشمنی ای دوست که پیدا پنهان آخر کردی نخست می‌دانـستم

در این دو بیت نیز بین «سخت و سست» و «دشمنی و دوست»، «پیدا و پنهان» و «آخر و نخست» تضاد وجود دارد. البته در زبان ادبی کهن معمولا واژه‌ی «شکسته» در مقابل «درست» قرار می‌گیرد [مانند: بکن معامله‌ای وین دل شکسته بخر که با شکستگی ارزد به صد هزار درست] بنابراین، بین «شکستن و درست» نیز تضاد وجود دارد. مجموعه‌ی این مثال‌های معالم البلاغه نشان می‌دهد که برای جستجو و استخراج انواع ساخت‌های زبانی و دستوری مورد نظر کوئن می‌توان از این معیار که

در کتاب معالم البلاغه آمده استفاده کرد و بر حسب جنس و هویت دستوری کلمات متضاد آنها را طبقه‌بندی نمود. البته بدیهی است که برای چنین تحلیلی باید به یاد داشت که تضاد در میان انواع واژه‌هایی که ماهیت دستوری همسان یا غیرهمسان دارند هردو امکان‌پذیر است.

۲،۳،۳. نیمه تناقض و تناقض ضعیف

به باور کوئن هرچند طرح مفهوم نیم تناقض از نگاه منطقی پذیرفته نیست اما بی‌تردید تفاوتی بین تضاد کامل «سیاه و سفید» و نیمه تناقض «سفید و خاکستری» و یا «سیاه و خاکستری» وجود دارد. از آنجا که او در نظریه‌ی آرایه‌ی خود می‌کوشد درجات متفاوت تناقض را نشان دهد با ارائه‌ی نمونه‌هایی همچون «غروب سفید» در شعر مالارمه در برابر «شب سفید» یا «نور رنگ‌باخته» در شعر بودلر در مقابل «نور سیاه» یا «نور تاریک » ثابت می‌کند که در زبان شعر می‌توان نوعی از تناقض‌های ضعیف یا میانه را در نظر گرفت.

اکنون باید دید که آیا در شعر فارسی می‌توان نمونه‌هایی از این نیمه تناقض‌ها یا تناقض‌های ضعیف را یافت؟ هنگامی که این جستجو را در شعر حافظ آغاز کنیم به زودی متوجه خواهیم شد که او گرایشی بسیار قوی دارد که عموماً در سراسر غزل خود نوعی ساختار مبتنی بر تقابل ایجاد کند. اما بدیهی است که این تقابل‌ها در همه‌ی بیت‌های یک غزل نمی‌توانند از تناقض‌های شدید و قوی ساخته شوند و به اقتضای معنا گاهی عناصری که درجه‌ی تقابل آنها با یکدیگر از شدت کمتری برخوردار است به‌کار گرفته می‌شوند. این تناقض‌های ضعیف‌تر چون در ساختار کلی تقابلی قرار می‌گیرند هرچند «در ماهیت» ضعیف‌تر از بقیه هستند اما «در نمود و تأثیر» تقریبا نقش و نمایش همان تناقض‌های قوی را پیدا می‌کنند. مثلاً در غزل زیر که تقابل‌های قوی با شماره و خطی در زیر مشخص شده‌اند:

غلام۱ نرگس مست۲ تو تاجدار۱ انند خراب باده‌ی لعل تو هوشیار۲ انند (حافظ ۱۹۸)

غلام و تاجدار، و مست و هوشیار در تقابل کاملند. اما نکته نهفته در تقابل تدریجی و طیف‌گونه‌ای است که بین سه واژه‌ی «نرگس»، «مست» و «خراب» در مقابل «هوشیار» وجود دارد. آشنایان با شعر حافظ به خوبی می‌دانند که نرگس استعاره‌ای برای چشم و به‌طور خاص به معنی «چشم مخمور»ی است که در حالتی شبیه به سرمستی نیمه بسته است و گویی [همچون نارکیسوس یا نارسیس، جوان زیبارو و خودشیفته‌ی اساطیری که به گل نرگس تبدیل شد[۱]] ، با غرور و شیفتگی خیره

[۱] نگارنده از سالها پیش با علاقه به مطالعات تطبیقی و سابقه‌ی ذهنی که از تابلوهای نقاشی غربی که بر اساس داستان اسطوره‌ای نارسیس ترسیم شده و در غالب آنها جوان زیبارویی با خودشیفتگی بسیار به تصویر خود در آب می‌نگرد یا از شدت این شیفتگی در کنار جوی آب و گل‌های نرگس افتاده و جان باخته است تردید نداشتم که مشابه این تصویرها را می‌توان درعمق بیت زیر از حافظ دید:

ز شوق نرگس مست بلندبالایی چو لاله با قدح افتاده بر لب جویم (حافظ۳۰۰)

خیره به زیبایی خویشتن می‌نگرد. بنابراین حافظ در مقابل واژه‌ی «هوشیار» به ترتیب سه درجه از مستی یعنی مخمور، مست، و خراب بودن را آورده است. ضمناً در این بیت [البته با یک نگاه عمیق‌تر] آب و باد هم که پنهانی در خراب و باده نهفته‌اند با هم تقابلی ضعیف‌تر از آب و آتش یا باد و خاک دارند.

در بیت بعد: ترا صبا و مرا آب دیـده شد غماز وگرنه عاشق و معشوق رازدارانند (حافظ ۱۹۸)

تقابل‌ها به ترتیب بین «ترا و مرا »، «باد صبا و آب دیده»، «عاشق و معشوق» وجود دارد. البته اگر در این بیت به روش کوئن [و مطابق نظر معالم البلاغه] ساختار نحوی را دقیق‌تر ببینیم بین «غماز شدن» و «رازدار بودن» هم تقابل و اتفاقاً تقابلی شدیدتر از تقابل‌های قبلی [مثلا عاشق و معشوق یا ترا و مرا] وجود دارد... بنابراین نه تنها تقابل‌ها در شعر حافظ از لحاظ درجه‌ی شدت با یکدیگر متفاوتند بلکه حتی از لحاظ درجه‌ی پیدایی و وضوح هم با یکدیگر تفاوت دارند. چنانکه در بیت سوم غزل، تقابلی سخت پنهان وجود دارد که فقط با کمک تجسم شیوه‌ی راه رفتن معشوق در صحنه‌ی بیت و در تقابل قرار دادن آن با واژه‌ی «سوگواران» می‌توان بدان پی برد. در این بیت آمده:

ز زیـر زلف دوتا چـون گذر کنی بنگر که از یمین و یسارت چه سوگوارانند (حافظ ۱۹۸)

شاعر معشوقه‌ای را توصیف می‌کند که زلف سیاه خود را به زیبایی به شکل دوتا آراسته و با ناز و سرخوشی در شارع عام می‌خرامد، پس از او می‌خواهد که از سر ترحم نگاهی به عاشقان سوگوار عشق خود در «چپ و راست» بیندازد. بدین ترتیب بین حالت سرخوش و آراسته معشوق و حال اندوهناک سوگوران تقابل پدید آمده است. البته ذهن آشنا به رندی‌های زبانی حافظ می‌داند که معشوقه‌ی خودشیفته‌ی نارسیس‌خویِ غزلیات حافظ اگر هم نگاهی بیفکند در یمین و یسار خود تنها دو زلف «سوگوار» [سیاه] خود را خواهد دید و بس! که با تفسیری خیال‌پردازانه‌تر می‌توان دید که در عمق آن هم باز تقابلی بین خودشیفتگی معشوقه و خاکساری عاشقانش نهفته است.

البته طبق اصل رایج جابه‌جایی یا دگرگونی در اساطیر، درشعر فارسی و به ویژه شعر حافظ مرگ نرگس که نماد معشوق است تعمداً نادیده گرفته شده و بیشتر بر نگاه و خیره شدن به خود و خود شیفتگی و نگریستن در آب یا آیینه تاکید شده است. هنگام نوشتن مقاله‌ی حاضر جستجوی بیشتر نشان داد که نه با استناد به این بیت بلکه بر اساس سایر بیت‌های حافظ از جمله بیت« تو مگر بر لب جویی به هوس ننشینی ورنه هر فتنه که بینی همه از خود بینی » برخی محققان دیگر نیز به حق درباره‌ی این شباهت بحث و استدلال کرده‌اند. در این بیت تعبیرهای «لب جو نشستن» ، «فتنه [به معنی مفتون شدن و اشاره به مرگ]» و «خود بینی [که اسم مرکب خودبینی= خودشیفتگی و مفتون خود بودن را به ذهن متبادر می‌کند]» همگی با داستان نارسیس مطابقت دارند. برای اطلاع بیشتر می‌توان به مقالات: *نارسیس یونانی و نرگس ایرانی* (یاوری۸۲) و *تو مگر بر لب جویی به هوس ننشینی: بازتاب اسطوره نارسیس در بیتی از حافظ* (فریامنش ۳۱) و *گذر از افسانه نارسیس به خویشتن در غزلیات شمس* (قریشی و دیگران ۱) و منابع آنها مراجعه کرد.

در بیت بعد ظاهراً تقابلی وجود ندارد:

گذار کن چو صبا بر بنفشه‌زار و ببین که از تطاول زلفت چه بیقرارانند (حافظ ۱۹۹)

اما با دقت بیشتر می‌توان دید که بین حرکت آرام صبا و حرکت شدید بنفشه‌های تطاول کشیده و بی‌قرار نوعی تقابل پیداست.[۱] در بقیه‌ی بیت‌های این غزل نیز این ساختار تقابلی که در سراسر اشعار دیوان حافظ سلطه دارد را می‌توان دید.

۲،۳،۴. تناقض در پیش‌فرض‌های پنهانی

کوئن نوع نهفته و ناپیدایی از تناقض را نیز تشریح می‌کند که در ظاهر تناقضی در آن به چشم نمی‌خورد اما او با آشکارکردن ژرف‌ساخت سخن، وجه متناقض نهفته درآن را کشف می‌کند؛ این نوع ساختار متناقض در شعر نو فرانسه [و فارسی] بسیار پرکاربرد است. مثلاً در شعر بودلر و در جمله‌ی «آسمان مرده است» به‌ظاهر هیچ تناقضی وجود ندارد، اما اگر به این نکته توجه کنیم که آسمان بی‌جان است و نمی‌تواند به راستی نهاد فعل مردن باشد پس در واقع تناقضی معادل «آسمان جاندار است–آسمان جاندار نیست» در آن نهفته است. به عبارت بهتر تناقض در «آسمان مرده است» مربوط به پیش‌فرضی است که در بنیاد آن نهفته است. این پیش‌فرض را چنانکه دیدیم می‌توان به‌صورت تناقض «آسمان جاندار است–آسمان جاندار نیست» بازنویسی کرد.

شرح مشابهی از این نوع تضاد در کتاب *نگاهی تازه به بدیع* نیز به چشم می‌خورد که در آن آمده: «تضاد ممکن است بین لازمه‌ی معنی کلمات باشد، در این بیت:

تا چند بر این کنگره چون مرغ توان بود یک روز نگه کن که بر این کنگره خشتیم (سعدی)

لازمه‌ی بین معنی خشت و مرغ تضاد است، زیرا لازمه‌ی معنی مرغ زنده بودن و لازمه‌ی معنی خشت مرده بودن است» (شمیسا ۹۰). به نظر می‌رسد یافتن نمونه‌هایی از این نوع تناقض پنهان دشوارتر از سایر نمونه‌ها باشد زیرا اساس تناقض در ژرف‌ساخت آن نهفته و به آسانی به چشم نمی‌آید، مانند مصراع اول بیت زیر:

---

[۱] البته این بیت که شاهکاری از زیبایی است از دیدگاه ادب سنتی صرفا ابتکاری در تشبیه مضمر و تفضیل زلف مواج به بنفشه‌زار است. اما همانگونه که گفتیم بافت سخن از تطاول و سوگواران نشان دارد و چون حافظ در یکی از غزلیات دیگرش صراحتا سروده: چنین که در دل من داغ زلف سرکش توست / بنفشه‌زار شود تربتم چو درگذرم (حافظ ۲۷۲) و با در نظر داشتن عبارت «چه سوگوارانند» و « از تطاول» و شواهد دیگر در دیوان حافظ می‌توان تصور کرد که این بیت می‌تواند حاوی تصویری از تلخی کشتارهای خانمان‌سوز عهدمغول و نیز فجایع جنگ‌های داخلی در دوره‌ی پرآشوب عصر حافظ باشد.

حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج فکر معقول بفرما گل بی‌خار کجاست (حافظ ۱۰۶)

که ژرف‌ساخت آن که در یک روند کلامی پیچیده به چنین روساختی تبدیل شده در حقیقت چنین است که: باد خزان گل‌های بهاری چمن هستی را پژمرده می‌کند و می‌میراند. در واقع لازمه‌ی باد خزان، مرگ گل‌های بهاریست. پیچیدگی سخن حاصل آن است که در مصراع اول سخنی از گل درمیان نیست وخواننده‌ی فارسی زبان تنها از طریق یک پیش فرض ادبی می‌داند که باد خزان گل‌ها را می‌پژمراند. البته این پیش فرض بعداً به کمک واژه‌ی گل که در مصراع دوم آمده نیز [مطابق صنعت تبادر] به ذهن متبادر و تثبیت می‌شود.

۲,۳,۵.تحلیل استعاره تهکمیه به مثابه آرایه‌ای مبتنی بر تناقض

آنچه در زبان‌های اروپایی آیرونی[۱] و در فارسی استعاره‌ی تهکمیه خوانده می‌شود اهمیت بسیار ویژه‌ای مخصوصاً از دیدگاه زبانشناسی دارد زیرا در نظام نشانه‌شناسیک زبان که در اساس مقرر است هر نشانه بر یک معنای خاص دلالت کند، استعاره‌ی تهکمیه بالاترین درجه‌ی انحراف از معنی وضع شده‌ی خود را داراست. چرا که در این نوع استعاره، دال[واژه] درست بر نقطه‌ی مقابل مدلول لغوی خود دلالت می‌کند و مثلاً «عاقل» درست معنی «نادان» می‌دهد. این اندازه از چرخش نشانه در یک نظام زبانی که اساسا برای بیان دقیق مفاهیم طراحی و ساخته شده بسیار شگفت‌انگیز است. این پدیده نشان دهنده‌ی انعطاف‌پذیری زبان است و به خوبی نشان می‌دهد که زبان ابعاد ناپیدایی در ایجاد و تولید معنا دارد که نتیجه‌ی درهم‌تنیدگی جنبه‌های زبانی و اجتماعی است که در ورای ظواهر عادی زبان، گوینده را قادر می‌سازد حتی در بسته‌ترین جوامع و مستبدانه‌ترین دوره‌های تاریخی پیام اصلی خود را که گاه درست در تضاد کامل با ظواهر زبانی است به مخاطب خود منتقل کند. مثلاً حافظ هنگامی که می‌سراید:

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق؟ گفتم ای خواجه‌ی عاقل هنری بهتر از این؟ (حافظ ۳۱۴)

«خواجه‌ی عاقل» را می‌توان صد در صد خلاف ظاهر معنا کرد و آن را معادل «خواجه‌ی نادان» دانست. (شمیسا ۱۷۶)

درست مانند عبارت پرطعنه و تمسخرآمیز «ای شیخ پاکدامن» در بیت زیر:

حافظ به خود نپوشید این خرقه‌ی می‌آلود ای شیخ پاکدامن معذور دار ما را (حافظ ۹۹)

[۱] Ironie

البته ژان کوئن از این نظر درباره‌ی آیرونی سخن نگفته اما با تکیه بر نظر شارل بالی، بحث بسیار عمیقی درباره‌ی ماهیت آرایه استعاره‌ی تهکمیه دارد. او ابتدا چنین طرح مساله می‌کند که: «فونتانیه استعاره‌ی تهکمیه را گفتنِ «خلاف آن چیزی که فکر می‌کنیم» می‌داند. اگر این تعریف را کلمه به کلمه بپذیریم، استعاره‌ی تهکمیه در شمار «آرایه‌های فکری» است. حال آنکه خود فونتانیه آن را آرایه زبانی می‌داند». و سپس برای حل این مساله استدلال می‌کند: «اشکال کار در این است که ارجاع به فکر گوینده سخن همواره از دیدگاه زبان‌شناسی نابجا بوده است و باید رده‌ی «آرایه‌های فکری» را از عرصه‌ی بلاغت حذف کرد– همچنان که خواست بالی است» (کوئن۱۳۷۸، ۷۱). در واقع «آرایه‌ی استعاره‌ی تهکمیه این نیست که خلاف چیزی را بگوییم که فکر می‌کنیم، بلکه در استعاره‌ی تهکمیه، خلاف چیزی را که می‌گوییم با استفاده از لحن یا حرکات بدنی یا بافت کلام یا [به قول مارتینه] با متن «زبرزنجیره‌ای supra-segmental» بگوییم. مثلاً نمی‌توان دانست که گزاره‌ی «فلانی نابغه است» استعاره‌ی تهکمیه است مگر اینکه گوینده به طریقی دیگر مثلاً با یک لبخند خلاف آن را بیان کند، لبخندی که کارکرد نشانه‌شناسیک آن در اینجا نفیِ نص مثبت گزاره‌ی [فلانی نابغه است] می‌باشد» (کوئن ۱۹۷۰، ۱۰).

همچون زبان‌شناسان جدید که مفهوم بافت[۱] را به‌کار می‌برند، قدما نیز در علوم ادبی عواملی که شنونده را در فهم منظور واقعی گوینده راهنمایی می‌کنند «قرینه» نامیده و انواع این «قرائن» را با دقت تعیین کرده‌اند. با این همه، همواره این خطر وجود دارد که منظور اصلی سخنانی که در قالب آیرونی و استعاره‌ی تهکمیه بیان می‌شوند به دلایل مختلف به درستی ادراک نشوند و شنونده به دلیل کم‌توجهی خود یا به دلیل آنکه قرینه‌ی آیرونی بودن متن حذف شده، فقط معنای ظاهری کلام را بفهمد و مثلاً فکر کند واقعاً مقصود از «خواجه‌ی عاقل» در شعر حافظ تکریم از عقل خواجه است و یا در مثال کوئن، واقعا «فلانی نابغه است»! به همین دلیل، فهم این‌گونه جملات و ابیات، به ویژه در متون خاص، نیازمند سطح بالایی از مهارت و ادراک زبانی است و همواره باید مراقب بود که مبادا بر اثر این خطای ذهنی مطلبی کاملاً وارونه فهمیده شود.

نمونه‌ی شگفت‌آوری از این اشتباه، درباره‌ی متن بسیار مهمی از اندیشمند مشهور جهانی، منتسکیو، پیش آمده که بسیار آموزنده است. در زبان فرانسه و به‌ویژه در کتاب‌های درسی مدارس از جمله در کتاب *صناعات ادبی*[۲] نوشته‌ی آکسل بته و الیزا مارپو[۳] (در تعریف آیرونی آمده «آیرونی

[۱] Contexte

[۲] Figures de style

[۳] Axelle Bethet et Elisa Marpeau

صناعتی کلامی است که چیزی را می‌گویند لیک به نوعی می‌فهمانند که دقیقاً قصد گفتن وارونه‌ی آن را دارند (بثت و همکاران ۸۶). پس از این تعریف، معمولاً متنی درباره‌ی بردگی سیاهان از کتاب روح القوانین منتسکیو نقل می‌شود که وی با زبانی آمیخته به طنز و در قالب آیرونی، بردگی را محکوم و خلاف اخلاق دینی و عدالت خداوندی می‌داند. اما عجیب آنکه این متن که خود مثال مشهور آیرونی است و بسیاری جاها با همین عنوان انتشار یافته است، در مواردی، البته اندک، کاملاً با معنای ظاهری تفسیر شده و منتسکیو را هوادار بردگی سیاهان پنداشته‌اند!

بدیهی است که آگاهی از شیوه‌های ادبی بیان و آشنایی با اندیشه‌های منتسکیو و خواندن آثاری همچون (فلچر ۱۹۳۳) درباره‌ی نقش منتسکیو در مبارزه با بردگی، این تصور غلط مردود شمرده می‌شود. با این همه، حتی یکی دو تن از اساتید دانشگاه‌های فرانسه نیز در کتاب‌های خود آیرونی بودن سخنان منتسکیو در زمان وی را قبول ندارند.[۱]

البته مراجعه‌ی مستقیم به کتاب روح القوانین منتسکیو به خوبی نشان می‌دهد که نوشته‌ی او واقعاً جنبه‌ی آیرونی داشته است. زیرا در فصل اول کتاب پانزده، او نخست به صراحت و با دلایل گوناگون ناروا بودن بردگی را شرح می‌دهد و سپس با زبان کنایه و تهکم می‌نویسد: «اگر بنا باشد قبول کنیم که ما حق داریم سیاه‌پوستان را بنده کنیم من اینطور بیان خواهم کرد: ...این انسان‌های مورد بحث از سرتا پا سیاهند و بینی آنها آنقدر پهن است که تقریبا محال است با چنین منظره دل آدم به حال این اشخاص بسوزد و نمی‌توان این فکر را در ذهن رسوخ داد که آفریدگار عاقل یک روح خوب در این تن به این سیاهی جا داده باشد...» (منتسکیو ۴۱۲).

۲,۴. اصل تناقض در ذهنیت پیش–منطقی و در ذهن و زبان شاعران

بحث از تبیین تناقض یا عدم تناقض با تعریف شعر پیوندی نزدیک دارد، زیرا در ساحت شعر و گفتمان شاعرانه نیز مفهوم تناقض و عدم تناقض نقشی اساسی دارد. شواهد متعددی نیز در دست است که شخصیت‌های بزرگ شعر و ادبیات همچون آندره برتون پایه‌گذار مکتب ادبی سورئالیسم، تی. اس. الیوت و جیمز جویس مستقیماً تحت تأثیر نظریه‌ی لوی–برول درباره‌ی اصل آمیختگی بوده‌اند (لوی–برول ۴۵ تا ۵۱ مقدمه مترجم). مثلاً تی. اس. الیوت که خود نقدی طولانی بر کتاب لوی–برول نوشته، معتقد است: «ذهنیت پیش–منطقی در انسان متمدن نیز تداوم دارد اما این ذهنیت فقط در شاعر یا از

---

[۱] برای اطلاع بیشتر از این موضوع به کتاب *Du racisme francaise* نوشته *Odile Tbner*(2007) و نیز کتاب:
Les misères des Lumières نوشته‌ی Louis Sala-Molins یا ترجمه‌ی انگلیسی آن با عنوان:
Dark side of the Light بنگرید. و نیز برای دیدن پاسخ به این اتهام و دفاع از منتسکیو بنگرید به نوشته‌ای از: René Pommier تحت عنوان:
Défence de Montesquieu. Sur une Lecture absurde du chapitre « De l'esclavage des nègres »

طریق او در دسترس قرار می‌گیرد». بنابراین «از نظر الیوت شعر همزمان در دوره‌ی پیش-تاریخی و در فرهنگ ابتدایی و در آگاهی ابتدایی، که آن را با تصورات ضمیر ناخودآگاه انسان معاصر یکی می‌داند، قرار دارد» (لوی- برول ۴۹، مقدمه مترجم). این نظر کوئن با تعریف قدما که شعر را مبتنی بر خیال می‌دانستند و می‌سرودند: «در شعر مپیچ و در فن او کز اکذب اوست احسن او» کاملا شباهت دارد. زیرا تنها به قوه‌ی خیال است که می‌توان ضرورت قواعد عقلی و بنیادین ذهن بشر را کناری نهاد و اصل امتناع جمع نقیضین را نادیده گرفت.

بررسی شعر فارسی در گستره‌ی تاریخ دراز آن از این دیدگاه می‌تواند بسیار جالب باشد زیرا می‌توان حدس زد که شاید در دوره‌های تسلط خردگرایی اصل امتناع تناقض کاملاً پذیرفته بوده، اما در مواردی با رسوخ تفکر عرفانی و به ویژه رواج سنت شطحیات، این روند بر عکس شده و اصل «آمیختگی» ظهور بیشتری یافته و فراتر از این دو شیوه، شاعران بزرگی که توان خارق‌العاده‌ای در فهم جهان از این هر دو دیدگاه داشته‌اند، الف. به دریافت‌های شگرف و خلاف‌آمد عادت نائل گشته و ب. با درآمیختن مفهوم تناقض با بازی‌های شگفت و دوپهلوی زبانی، به ابداع ساختارهای نوینی در شعر دست یافته‌اند. در شعر این دسته از شاعران و مخصوصاً حافظ نوعی آمیزش تناقض و تناسب به چشم می‌خورد.

جالب اینکه در بررسی زبان شعر در برخی کتب صناعات ادبی طبق یک نظر به ظاهر عجیب ولی عمیقاً درست، اساساً صنعت تضاد را نوعی تناسب و مراعات النظیر شمرده و گفته‌اند: «بعض علمای بدیع صنعت مطابق و تضاد را قسمی جداگانه از صنایع بدیع نشمرده و آن را داخل مراعات نظیر و تناسب قرار داده‌اند، به این ملاحظه که ممکن است اشیاء متضاد را نیز از نظر ادبی داخل امور متناسب قرار بدهیم. زیرا که ممکن است از شنیدن چیزی، ضدآن نیز به ذهن خطور کند و بدین سبب است که می‌گویند اشیاء به ضد خود شناخته می‌شود،... و باز به همین جهت است که تضاد را هم از نوع تناسب و ملازمت و در فلسفه یکی از اسباب تداعی معانی و انتقال افکار شمرده‌اند» (همایی ۳۰۵). بنابراین مثلاً در بیت :

برآی ای آفتاب صبح امید که در دست شب هجران اسیرم

(حافظ ۲۷۲)

واژه‌های «شب» و «صبح» یا «آفتاب» و «شب» کاملاً در تضاد با یکدیگرند و «امید[وصل]» و «هجران» نیز تا حد زیادی متضاد هستند و ذکر هر کدام از آنها تصویر واژه‌ی متضاد آن را در ذهن تداعی می‌کند. در همان حال کلمات شب و صبح و آفتاب، و نیز امید و هجران کلماتی کاملاً مرتبط با یکدیگر و به اصطلاح دارای تناسب و مراعات نظیرند.

البته در تعیین واژه‌ها و مفاهیم متضاد در شعر، سنت و رسوم کلی ادبی و یا سبک و نوع مضامین و چگونگی بیان هر شاعر نیز تا حد زیادی عنصر تعیین کننده‌ای است. مثلاً در شعر فارسی گاهی در مقابل «صبح» تصویر «شمع» یا «چراغی» قرار می‌گیرد که به ظاهر تضادی با یکدیگر ندارند مانند آنچه در ابیات زیر از نظامی آمده است:

لیلی نه که صبح گیتی‌افروز مجنون نه که شمع خویشتن سوز

یا: لیلی دم صبح پیش می‌برد مجنون چو چـــراغ پیش می‌مرد (نظامی ۱۵۲)

اما بررسی سابقه‌ی این تصویر نشان می‌دهد که پدیدار شدن صبح و در واقع درخشش آفتاب صبحگاهی که دم به دم تابش آن فزونی می‌گیرد کاملاً در تضاد با شمع به پایان رسیده‌ی صبگاهی است که شعله‌ی لرزانش دم به دم در حال فرومردن است. حافظ این تصویر زیبا از تضاد را بارها به کار برده و تابلوهای متعددی[۱] از آن آفریده ولی در بیت زیر به شکلی بسیار هنرمندانه موفق به خلق شاهکاری شگفت از تقابل صبح و شمع شده است. آنجا که سروده:

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم تبسمی کن و جان بین که چون همی سپرم (حافظ ۲۷۲)

از سوی دیگر گاهی تضادی در شعر وجود دارد که ممکن است خواننده به آن توجهی نکند؛ در برخی از این موارد خود شاعر به صراحت به این تضاد اشاره می‌کند و توجه مخاطب را بدان جلب می‌کند. مثلاً هنگامی که حافظ در مصراع اول بیت زیر «نور خدا» در «خرابات مغان» را دارای تناقضی شدید می‌یابد خود در مصراع دوم صراحتاً به این تضاد با تأکید اشاره و از آن اظهار شگفتی می‌کند :

در خـرابات مغان نور خدا می‌بینم این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم (حافظ ۲۸۸)

مجموعه‌ی این نمونه‌ها که بخشی از تجلی تناقض در ذهن و زبان شاعران را نشان می‌دهد حاکی از آن است که با تمرکز بر این مسئله می‌توان به برخی لایه‌های عمیق‌تر شعر نفوذ کرد.

۳. نتیجه‌گیری

اساسی‌ترین هسته‌ی اندیشه‌ی ژان کوئن در مقاله‌ی *نظریه‌ی آرایه ادبی*، نشان دادن پیوندها و شباهت‌های تفکر و زبان، نه در تجلیات سطحی بلکه در ژرف‌ساخت‌های بنیادین آن دو است که اهمیت زیادی در انسان‌شناسی، علم منطق، زبان‌شناسی و معناشناسی دارد. درهم‌تنیدگی این ابعاد چندگانه در نظریه‌ای که او پیرامون آرایه‌های شعری مبتنی بر تناقض پرداخته است، درک روشن این نظریه و امکان استفاده‌ی کاربردی از نتایج آن را برای پژوهندگان ادبیات دشوار کرده است. بنابراین

[۱] برای دیدن توضیح و تفصیل این ابیات و نمونه‌های مشابه از هنرنمایی حافظ در خلق تصاویر متنوع از مضامین مشابه بنگرید به (امینی ۳۶)

نوشته‌ی حاضر با تمرکز بر جنبه‌ی شعری این نظریه و شرح تعاریف و مفاهیم اصلی آن، از طریق یافتن نمونه‌هایی در شعر فارسی کوشیده برای گذر از این مانع و سهل‌تر کردن بازخوانی دقیق آن راهی بیابد. از این دیدگاه می‌توان دید که ژان کوئن در جستجوی ایجاد فرضیه‌ای در مورد زبان شعر است اما به دلیل وسعت موضوع، او نیز در مقاله‌ی *نظریه‌ی آرایه‌ی ادبی* اندیشه‌ی خود را تنها به بررسی آرایه‌ها در سطح معنایی محدود کرده و حتی بررسی آرایه‌های لفظی را به آینده موکول نموده است. آنچه مقاله‌ی وی را به چهارچوبی مفید و کاربردی در بررسی‌های ادبی تبدیل می‌کند این است که بر اساس آن، فاصله‌گیری شعر از قواعد بنیادین منطق را می‌توان به صورت نظام‌مند بررسی کرد و از طریق آن مخصوصاً الگوهای آرایه‌های زبان شعر را که بر اساس درجات دوری و نزدیکی به اصل تناقض ناب درجه‌بندی می‌شوند می‌توان استخراج کرد.

دقت در تعاریف و مباحث مرتبط با این آرایه‌ها و تعمق در مصادیق آنها در شعر فارسی به‌ویژه پس از کنار گذاشتن لایه‌های واژگانی و نحوی روساختی و استخراج ساختار ژرف‌ساختیِ آنها به خوبی نشان می‌دهد که علی‌رغم تفاوت در شکل بیان و فراوانی متفاوت آرایه‌ها در شعر فارسی و فرانسه که امری طبیعی است، می‌توان مشاهده کرد که اساس نظریه کوئن و شیوه‌ای که او برای طبقه‌بندی آرایه‌های مبتنی بر تناقض و تقابل به کار گرفته در مطالعات صناعات ادبی فارسی نیز کارآمد و راهگشاست. وجود انبوهی از نمونه‌های مختلف و گاه پیچیده‌ترِ این آرایه‌ها در شعر حافظ و نشانه‌هایی که از نقش پر اهمیت این ساختارها در بیان اندیشه‌های او به چشم می‌خورد به روشنی ضرورت انجام یک پژوهش مبسوط درباره‌ی وجوه زبانی و ادبی و فکری تناقض و تضاد و تقابل در دیوان حافظ را با استفاده از یک طرح نظری منسجم نشان می‌دهد.

References

Amini, Mohammadreza. “Tahlil-e Beyti az Sa’di va Hafez baray Dark-e Behtar-e Yek Mafhum-e Bonyadin-e Suratgeraii” [“A Single-Verse Analysis of Sa’di’s and Hafez for a Better Understanding of a Basic Concept of Formalism”]. *She’r Pazhuhi [Journal of Boostan-e Adab of Shiraz University]*, vol.11, no.1(Spring 1391): 21-40.

Cohen, Jean. “Nazaryy-e Arayey-e Adabi” [“Theory of Figures of Speech”]. Translated by Media. Kashigar. *Zibashenakht*, no.1 (Fall and Winter 1378): 63-88.

---. "Théorie de la Figure". *Communication, Recherche Rhétorique*, no. 16, (1970) : 3-25.

Faryamanesh, Masud. "To Magar Bar Lab-e Juii Be Havas Nanshini" ["The Refelection of Narsis Myth in a verse of Hafez"]. *Etela'at-e Hekmat va Ma'refat*, no.11 (Winter 1396): 31-39.

Fletcher, F.T.H. "Montesquieu's Influence on Anti-Slavery Opinion in England". *The Journal of Negro History*, vol. 18, no. 4 The University of Chicago Press, (October 1933): 416-425

Gholamhoseynzade, Gharib Reza. "Hafez va Mantegh-e Mokaleme, Rouykardi Bakhtini be ashar-e Hafeze Shirazi, ["Hafez and the Logic of Dialogue, a 'Bakhtinian' Approach to Hafez Shirazi's Poems"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 12, no. 39 (Summer 1386): 95-110.

Ghoreyshi, Zahra Sadat et al. "Gozar az Afsane-e Narsis be Khishtan dar ghazalyyat-e Sham". *Pazhuheshhay-e Adab-e Erfani*, vol.28, no.1 (Spring and Summer 1394): 1-34.

Hafez, Shams-oddin Mohammad. *Divan-e Hafez* [*Divan of Hafez*]. Tehran, Asatir, 1371.

Homaii, Jalal-oDin. *Fonun-e Balaghat va Sena'at-e Adabi*. Tehran, Sokhan, 1394.

Khansari, Mohammad. *Mantegh-e Sury* [*Formal Logic*]. Tehran, Tehran University Press, 1359.

Levi-Bruhl, Lucien. *Karkardhay-e Zehni dar Javame'-e Aghabmandeh* [*How Natives Thinks*]. Translated by Yad-ollah Mughen. Tehran, Hermes, 1389/2010.

Mansouri, Mehrzad. "Naghsh-e Mahdudiyatha va Ghabeliyatha-ye Zabani dar Shekgiri-e Adabiyat-e Manzum: Tahlil-e Ashari az Hafez va Shakespeare". ["Language Specificities and Poetry: A Comparison of the

Poem Hafez and Shakespeare"]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 15, no. 60 (Winter 1389): 93-112.

Montesquieu, Charles-Louis. *Rooh-ol Ghavanin* [*The Sprit of the Laws*]. Translated by Ali Akbar-e Mohtadi. Tehran, Amirkabir, 1349.

Nezami Ganjavi. *Khamsey-e Nezami, Leyli va Majnun*. Tehran, Javidan, 1366.

Pommier, René. "Défence de Montesquieu. Sur une Lecture absurde du chapitre « De l'esclavage des nègres »". Paris, Eurédit, 2014.

Rajaii, Khalil. *Ma'alem-ol Balagha*. Shiraz, Shiraz University Press, 1359.

Sa'di. *Kolliat*. Edited by Mohammad Ali forughi. Tehran, Amirkabir, 1394.

Sala-Molins, Louis. *Dark Side of Light: Slavery and the French Enlightment*. Translated and Introducted by John Conteh-Morgan. University Minnesota Press, Minnesota, 2006.

---. *Les misères des Lumières : sous la raison, l'outrage*. Paris, Editions Robert Laffont, 1992.

Shamisa, Sirus. *Bayan* [*Figures of Speech*]. Tehran, Ferdows, 1370.

Tobner, Odile. *Du racisme francais*. Paris, Les Arenes Editions, 2007.

Yavari, Hura. "Narsis-e Yunani va Narges-e Irani" ["The Greek Narsis and The Iranian Narges"]. *Bokhara*, no.132, o (Summer 1398): 82-95.