مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۶ ـ زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۷ - ۳۲ (علمی ـ پژوهشی)

بررسی تقابل‌های هم‌جوار در دو منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی

فاطمه اسفندیاری مهنی* / محمّدرضا نجاریان** / محمّد خدادادی***

چکیده

تقابل‌های هم‌جوار، اصطلاحی است در پیوند با علم معانی نحو. این اصطلاح که همنشینی دو رکن متقابل است، یکی از هنرهای پنهان در شعر نظامی بوده که در این مقاله براساس نظریهٔ علم معانی نحو سعی شده ساخت‌های گوناگون و الگوهای متعدّد آن بررسی و تحلیل گردد. ازجملهٔ این الگوهای تقابلی عبارت‌اند از: تقابل‌های هم‌جوار در یک جمله با هویت دستوری یکسان، تقابل‌های هم‌جوار با هویت دستوری ناهمسان، تقابل‌های عطفی و غیرعطفی، موسیقی تقابل‌های هم‌جوار، ساختار تصویرهای ادبی با استفاده از تقابل و... . همراهی این الگوها با دیگر عناصر بلاغی و زیبایی‌شناسی، بر ظرفیت معنایی و حسن بلاغی آن‌ها می‌افزاید. این گونه‌گونی موجب پویایی بیشتر شعر نظامی از جهت بلاغی، زبانی و معنایی شده است. فراروی از تقابل‌های دوگانه که به سه صورت واژگون کردن ارزش‌ها، نفی تقابل‌ها و جمع تقابل‌هاست، از موارد بسیار مهم تقابلی در شعر نظامی برای بیان معنای موردنظر می‌باشد. در این پژوهش، تقابل‌های هم‌جوار معرفی گردیده و ساختار نحوی، به‌ویژه بلاغی ابیاتی که شامل این هنر هستند، در دو منظومهٔ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی تحلیل زیباشناسی شده‌اند.

کلیدواژه: *خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، تقابل‌های هم‌جوار، علم معانی نحو.*

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد (نویسنده مسئول) Fateme_17447@yahoo.com
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد
تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۷/۱۶ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۱/۱۸

۱. مقدّمه

شگردهای بلاغی در آثار نظامی، کمتر موردتوجه پژوهشگران قرارگرفته است؛ چراکه از سویی این شگردهای بلاغی تحت تأثیر معانی، نمود کم‌رنگ‌تری یافته و حتّی گاه محو شده است، چنان‌که خواننده با الگویِ خوانشی از پیش تعیین شده، بیش از هر چیز در پی درک متن و لذّت از معانی آن است و از سوی دیگر، این شگردها گاه چنان در میان شعر پنهان شده‌اند که در برابر مخاطب جلوه نمی‌کنند. در حالی که عناصر نحوی، بلاغی و زیبایی‌شناسی، از عواملی است که شعر نظامی را جاودان کرده است. این پژوهش با شکستن هنجارهای خوانش به دنبال کشف ردّ پای یکی از زیبایی‌های بلاغی در دو منظومهٔ *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* است. در این پژوهش، تقابل‌های هم‌جوار، معرفی و ساختار نحوی و بلاغی ابیاتی که شامل این هنر سازه‌اند، از منظر زیبایی‌شناسی تحلیل شده است.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی در قلمرو نحو زبان پدید می‌آید؛ زیرا از سویی، امکانات نحوی زبان و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی آن محدودترین امکانات است و از سوی دیگر، بیشترین حوزهٔ تنوّع‌جویی در زبان، حوزهٔ نحو است. عبدالقاهر جرجانی، از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان بلاغت اسلامی، بلاغت و تأثیر آن را در حوزهٔ ساختارهای نحوی زبان منحصر می‌داند و آن را علم «معانی النحو» می‌خواند (جرجانی، ۱۳۸۳: ۲۹).

بلاغیونِ پیش از جرجانی، بلاغت را در حسن اجزای کلام می‌دیدند (ضیف، بی‌تا: ۱۶۱)؛ امّا جرجانی در نظریهٔ نظم خود معتقد است که واژگان آن‌گاه مفید معنا هستند که به گونه‌ای خاص ترکیب گردند و از میان اشکال گوناگون ترکیب واژگان، یک صورت برگزیده شود و جمله براساس آن نظام یابد. «فصاحت و بلاغت خصوصیتی است در نظم کلمات از پیوسته شدن کلمات با یکدیگر به طریق خاص یا به وجهی که فایده‌ای از آن عاید شود» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۴۰). توجه به تنظیم الفاظ از مواردی است

که جرجانی بر آن تأکید کرده است: «چگونه در تنظیم الفاظ فکر نکنی، در حالی که وجود اوصاف و احوالی را برای لفظ تصوّر نمی‌نمایی» (همان: ۵۷). او می‌گوید آیا می‌توان لفظی را فصیح خواند بدون آنکه «مقام کلمه را به جهت نظم کلام و تناسب معنای آن با معنای الفاظ مجاور آن و برتری آن را از لحاظ اُنس با کلمات دیگر در نظر آورد» (همان: ۴۷).

برتری یک شاعر در قیاس با شاعران دیگر، به نحوهٔ ترکیب الفاظ و تعیین موقعیت واژگان است و با همین شیوه تبحّر و سبک خاص، خود را در معرض قضاوت دیگران قرار می‌دهد (تیموری و جیگاره، ۱۳۹۷: ۲۹).

برای قرار دادن هر واژه در جمله، دلیلی وجود دارد که حضور آن را اقتضا می‌کند و اگر آن واژه در جایگاهی دیگر قرار گیرد، مناسب نخواهد بود و مزیت هم در خلال نظم و ترتیب پدیدآمده از مجموع همین کلمات و ترکیب آن‌ها با یکدیگر است. «هیچ فضل و مزیتی در الفاظ جز جایگاه ویژه، موقعیت خاصّ آن‌ها، معنای اراده‌شده و مقصود موردنظر وجود ندارد» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۵۵-۵۷).

ابودیب، پژوهشگر آرای جرجانی، معتقد است که نظریهٔ ساخت نظم، تحلیلی انتقادی است که با آن می‌توان برخی از مغلق‌ترین جنبه‌های ساخت هنری را کشف کرد. این نظریه می‌تواند در تحلیل ادبیت متن و وجه تمایز متون از هم، معیاری سنجیده به دست دهد (ابوادیب، ۱۳۹۴: ۳۰).

در این پژوهش به یکی از عناصر بلاغی نحوی در منظومه‌های *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی، یعنی تقابل‌های هم‌جوار پرداخته شده است. «تقابل» از میان سه علم بلاغت قدیم (معانی، بیان و بدیع)، در علم بدیعِ معنوی جای گرفته و به نام‌های مطابقه، مقابله و طباق نیز خوانده می‌شده است. آن را به طباق سلب، طباق معنوی، مقابله و پارادوکس تقسیم کرده‌اند (صادقیان، ۱۳۷۹: ۹۹-۱۰۳). علمای بلاغت به ذکر تقابل‌های واژگانی و تقابل جملات با شواهدی اغلب تکراری بسنده کرده‌اند. به باور ارسطو، عناصر متقابل هرگاه در یک بافت قرار گیرند، رونق یکدیگر را در پی دارند؛

زیرا به ظهور هم منجر می‌شوند (ضیف، بی‌تا: ۸۷)؛ امّا معاصران از این محدوده نیز فراتر رفته و آن را عاملی پویا در متن برشمرده‌اند. آنان تقابل را جزئی از ساختار کلّی متن دانسته‌اند که نمی‌توان آن را منفک از متن تحلیل کرد و نیز نمی‌توان تنها آن را زیبایی بلاغی دانست. تقابل نزد آنان از عوامل انسجام متن است (الطیب، ۱۹۷۰: ۴۹۴).

در این پژوهش، منظور از تقابل، واژه‌ها یا ترکیب‌هایی است که به نوعی رویاروی یکدیگرند، در عین حال که در یک رشتهٔ معنایی واحد جای دارند. سؤال اصلی این پژوهش این است که رفتار نظامی با ساختار نحوی و بلاغی ابیات با توجه به تقابل‌های هم‌جوار چگونه است و چه الگوهایی در این زمینه ارائه می‌دهد؟

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

اگرچه دربارهٔ آثار نظامی تحقیقات زیادی انجام شده، اما هنوز به صورت موردی، تحقیقی که به واکاوی تقابل‌های هم‌جوار در شعر نظامی بپردازد منتشر نشده است. ازجمله تحقیقات انجام‌شده در زمینهٔ تقابل‌های هم‌جوار، می‌توان به مقالهٔ پورنامداریان و معرفت (۱۳۹۵) اشاره کرد. نویسندگان در این مقاله به بررسی تقابل‌های دوگانه در *مثنوی* مولوی و نشان دادن الگوهای آن از منظر علم معانی نحو پرداخته‌اند. نبود تحقیقی دربارهٔ تقابل‌های هم‌جوار و الگوهای ساخت آن در شعر نظامی، ضرورت انجام چنین پژوهشی را تأیید می‌کند.

۳-۱. اهداف و ضرورت تحقیق

نظامی براساس تقابل‌ها الگوهای نحوی متنوّع و متعدّدی را در منظومه‌ها می‌آفریند. هدف این پژوهش این است که با در نظر گرفتن الگوهای متعدّد تقابل‌های هم‌جوار، چگونگی سازآرایی آن را در محور همنشینی شعر نظامی بررسی کند. یکی از این الگوها هم‌جواری یا همنشینی دو رکن متقابل است. در منظومهٔ *خسرو و شیرین* حدود سیصد بیت و در منظومهٔ *لیلی و مجنون* حدود چهارصد بیت با ساختارهای متفاوت تقابلی یافت شد. رفتار نظامی با ساختار نحوی ابیات به گونه‌ای است که گاه واژه‌های متقابل را کنار هم می‌نشاند و بدین ترتیب، بسیاری از عناصر مُرده و مبتذل بلاغی را

فعال و پویا می‌سازد و به‌ویژه در بحث فراروی از تقابل‌های دوگانه به بازسازی معنای جدیدی دست می‌زند.

۲. بررسی تقابل‌های همجوار از منظر نحو

تقابل‌های هم‌جوار از منظر نحو، شامل عطف‌ها و اضافه‌ها می‌شود که در شعر نظامی هم مانند سایر شاعران با بسامد بالایی به کار رفته است و شامل مضاف و مضافٌ‌الیه، موصوف و صفت و هویت‌های دستوری یکسان یا متفاوتی می‌شود که به‌دلیل گستردگی مطلب، در این پژوهش نمی‌گنجد. در برخی از این ساختارهای نحوی، نوآوری‌های خاصّی دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، یکی از موارد نحوی تقابلی در شعر نظامی، اسناد مسندٌالیه به مسند است.

در بیت زیر از اسناد مسندٌالیه «فراموشی» به مسند «نماند در یاد» با تعبیر «در یاد ماندن فراموشی»، تعبیر پارادوکسی زیبایی ایجاد شده است:

هر یاد که بود رفت بر باد جز فرموشی نماند بر یاد
(نظامی، ۱۳۹۴: ۱۷۷)

۳. جادوی مجاورت و انواع آن

جادوی مجاورت یکی از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی است؛ همان چیزی که بعضی از انواع آن را در بلاغت‌های ملل مختلف چند هزار سال است که ادیبان و ارباب بلاغت با عنوان «جناس» یا معادل‌های آن در زبان فرنگی شناخته‌اند و درباب آن بحث کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۷).

شفیعی کدکنی معتقد است که «جادوی مجاورت» در «زندان‌سرای زبان فارسی»، نسبت به بسیاری زبان‌های دیگر، نقش مؤثرتری دارد. او می‌گوید: «اگر واج‌آرایی کلمات زبان فارسی و یا عربی به گونه‌ای دیگر بود و درنتیجهٔ آن نظام آوایی، جادوی مجاورت تظاهرات دیگری می‌داشت، بخشی از اندیشه‌های ما امروز به گونه‌ای دیگر

خود را نشان می‌داد. ساختار صوتی امثال و حکمت‌ها و فرمایشات بزرگان و تحلیل نظام صوتی آن‌ها و نقش جادوی مجاورت در آن‌ها می‌تواند خاستگاه بسیاری از عقاید خرافی و غیرخرافی تاریخ اجتماعی و فرهنگی ما را روشن کند» (همان: ۱۹-۲۱).

یکی از موارد برای نشان دادن تکامل شعری شاعران، بررسی اشعار آن‌ها با توجه به آشنایی‌شان با جادوی مجاورت است. «یکی از مؤثرترین ابزارها برای ساختن کلامی بلیغ، برقراری توازن در زنجیرهٔ آوایی واژه‌ها یا زنجیرهٔ واژگانی جملات است. توازن‌های آوایی علاوه بر ایجاد فضایی منظوم و ادبی در متن شعر، نقش و کارکردی مؤثر در افادهٔ معنا دارند و انتقال مؤثر احساس و کلام گوینده را به مخاطب، تسهیل می‌بخشند» (سخاوی و علی‌مددی، ۱۳۹۹: ۲۲۱).

تقابل‌های به کار گرفته شده در شعر نظامی، یکی از این موارد است که شاعر آگاهانه از آن برای نشان دادن خلاقیت هنری خویش بهره برده است. بررسی اشعار نظامی با توجه به این موضوع، گویای این تکامل است. در شعر نظامی موارد متعدّد و فراوانی از جادوی مجاورت به چشم می‌خورد. ازجملهٔ این شیوه‌ها می‌توان به تکرار واژه که بیشتر در ترکیبات متناقض‌نما به چشم می‌خورد، تقابل واژگانی براساس جناس افزایشی، جناس حرکتی، ایهام تضاد و تقابل جزئی از واژه با واژهٔ مجاور اشاره کرد.

۱-۳. تکرار واژه براساس تناقض

تناقض، رکن بسیاری از هنرهاست و بیان نقیضی یکی از ژرف‌ترین صورت‌های بیان هنری است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۲). پارادوکس، واژه‌ای انگلیسی است به‌معنی عقیده‌ای که با عقیدهٔ عموم مخالف باشد و بنا به تعریف شفیعی کدکنی، «تصویر پارادوکسی، تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند» (صادقیان، ۱۳۷۹: ۱۰۳).

ترکیب متناقض‌نما «شیوه‌ای از بیان (تضاد بلاغی) که از رهگذر ترکیب دو واژهٔ متضاد و ناساز به قصد تأکید یا تأثیر بیشتر از طریق عادت‌شکنی و مخالفت با منطق برای اعجاب ذهن شکل می‌گیرد. این نوع تعبیرها برای تأثیر بلاغی به کار می‌روند و در ظاهر و به‌تنهایی با ترکیب واژه‌های نقیض، یک تعبیر بدیع و غریب و خلاف عادت می‌سازند. رایج‌ترین شکل تصویر متناقض‌نما از ترکیب اسم + صفت یا اسم + اسم ساخته می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۲۸-۳۲۹).

پارادوکس یا متناقض‌نما در منظومه‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی به دو صورت ترکیب اضافی یا وصفی و غیراضافی به کار رفته است.

ترکیبات ذکرشده در زیر، از نوع ترکیبات متناقض‌نما هستند که به‌صورت اضافی آمده و خود یکی از مبانی زیبایی‌شناسی‌اند؛ مانند «کس بی‌کس» (ل: ۲۶)، «کیخسرو بی‌کلاه» (ل: ۸۳)، «نوای بی‌نوایی» (ل: ۲۳۱)، «مدار بی‌مدارا» (ل: ۲۶۲).

«رفیق بی‌رفیق» و «ملّاحیان و کشتی غریق» در بیت زیر، دو متناقض‌نما هستند که به‌صورت غیراضافی آمده‌اند:

دلم با این رفیقان بی‌رفیق است ز بس ملّاحیان کشتی غریق است
(نظامی، ۱۳۹۲: ۳۵۵)

۲-۳. تقابل واژگانی براساس جناس افزایشی

«جناس زاید آن است که در آغاز یا میان یا پایان یکی از دو کلمهٔ متجانس، یک حرف بیش از دیگری باشد» (صادقیان، ۱۳۷۹: ۵۶).

برده ز دماغ دوستان **رنج** خوش‌بویی آن ترنج و **نارنج**
(نظامی، ۱۳۹۴: ۸۰)

واژهٔ «رنج» با «نارنج» در شکل نوشتاری آن براساس جناس افزایشی، تضاد دارد. مشخص است که نظامی چون دربارهٔ از بین رفتن رنج صحبت می‌کند، به شکل نوشتاری کلمهٔ نارنج توجه دارد.

۳-۳. ایجاد تقابل براساس جناس حرکتی و هم‌جواری واژگان

«جناس محرّف آن است که دو پایهٔ جناس در تعداد حروف و شیوهٔ نگارش یکسان و در حرکت حروف مختلف باشند» (صادقیان، ۱۳۷۹: ۵۴). نمونه‌های جناس حرکتی براساس تقابل و هم‌جواری، بُدی و بَدی در بیت زیر است:

چو بر مروای نیک انداختی بال همه **نیکی بُدی** مروای آن سال

(نظامی، ۱۳۹۲: ۲۸۰)

در بیت بالا واژه «بُدی» به‌دلیل هم‌جواری با «نیکی»، براساس جناس ناقص حرکتی و توجه به شکل نوشتاری واژه، «بَدی» را به ذهن تداعی می‌کند که با «نیکی» در تضاد است.

در بیت زیر، واژهٔ «مُرد» به‌دلیل هم‌جواری با «زن»، براساس جناس ناقص حرکتی، «مَرد» را به ذهن تداعی می‌کند که با «زن» در تضاد قرار گرفته است:

گیرم که خروس **پیرزن مُـرد** یا مؤذن کوی را عسس برد

(نظامی، ۱۳۹۴: ۲۶۱)

از ویژگی‌های جادوی مجاورت این است که سخن را هرقدر بی‌معنی و خردستیزانه باشد، حرمتی و اُبهتی می‌دهد که شنونده بی‌اختیار تسلیم آن می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۳).

واژهٔ «سَحَر» به‌دلیل هم‌جواری با «دَم» و براساس جناس ناقص حرکتی، سِحر را به ذهن متبادر می‌کند؛ از این جهت که ساحران در گره‌ها می‌دمند و در تضاد با سَحر است که هنگام مناجات و راز و نیاز با خداوند است:

از چاشنی **دم سَحَر** خیز سحری دگر از سخن برانگیز

(همان: ۴۴)

۴-۳. ایهام تضاد

«چنان است که جمع کنند بین دو معنی غیرمتقابل به دو لفظی که بین دو معنی حقیقی آن‌ها تقابل باشد» (رجایی، ۱۳۹۲: ۲۱۹). «ایهام تضاد آن است که لفظ با معنی

مراد با سایر اجزای کلام تضاد ندارد؛ ولی به معنی دیگر ضدّیت دارد که آن معنی اراده نشده است» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۶۷). ایهام تضاد از نظر ساخت با ایهام تناسب همانند است، با این تفاوت که پیوند ایهامی در آن، تضاد است نه تناسب (صادقیان، ۱۳۷۹: ۱۱۵).

واژه «تنگ» در بیت زیر در معنای ایهامی خود با واژهٔ «فراخ» تضاد دارد:

کوچک‌دهن بزرگ‌سایه چون **تَنگ شکر فراخ‌مایه**

(نظامی، ۱۳۹۴: ۷۸)

در بیت زیر، «آب» در معنای نمادین خود که نماد «سفیدی و درخشندگی» است، با «سواد» در معنای سیاهی در تضاد قرار گرفته است:

حواصل پیکر آن سیمین بر و دوش **سواد آب** را کرده سمن‌پوش

(همان، ۱۳۹۲: ۱۸۲)

۵-۳. تقابل جزئی از واژه با واژهٔ مجاور

در بیت زیر، واژهٔ «خودی» به‌عنوان جزئی از واژهٔ «بیخودی» با «بیگانه» در تضاد است:

ترسم که ز **بیخودی** و خامی **بیگانه** شوم ز نیک‌نامی

(همان، ۱۳۹۴: ۲۰۱)

در بیت زیر، «طاق» در «طاقچه» با «جفت» تضاد دارد:

از طاقچهٔ دو نرگس جفت بر سفت سمن عقیق می‌سفت

(همان: ۲۲۷)

۶-۳. موسیقی تقابل‌های هم‌جوار

تقابل‌های هم‌جوار، گاه بر موسیقی کلام می‌افزایند. گاهی این موسیقی حاصل از کلمات متقابلی است که میان آن‌ها آرایهٔ جناس برقرار است. جناس آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود، کلمات هم‌جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف باشند (همایی، ۱۳۸۸: ۴۸). در بیت زیر، آرایهٔ جناس بین دو

جفت متقابل «ساز» و «سوز» وجود دارد. این هم‌جواری همان گونه که دیده می‌شود، باعث لذّت بیشتر متن می گردد:

هر آوازی که هست از ساز و از سوز برین گنبد که می‌بینی به یک کوز

(نظامی ، ۱۳۹۲: ۲۵۸)

در مصرع اول بیت بالا تضاد معنایی میان دو واژۀ «ساز» و «سوز» و القای مفهوم موردنظر به‌سبب موسیقی مشترک بین این دو، بهتر منتقل می‌شود. علاوه بر اشتراک حروف (جناس شبه اشتقاق)، اختلاف میان دو مصوّت «آ» در واژۀ «ساز» که با دهان باز ادا می‌شود و «او» در واژۀ «سوز» که با دهان بسته ادا می گردد، گویی وابستگی انسانی را که در بند خوشی و شادی است، در برابر رهایی و ارتقای مقام کسی که اهل تضرّع و تواضع به درگاه الهی است، نشان می‌دهد و اگر کلماتی بدون برخورداری از چنین موسیقی به‌جای این دو به کار می‌رفت، فاقد چنین زیبایی بود.

زان حال که بود زارتر گشت بی‌زورتر و نزارتر گشت

(همان، ۱۳۹۴: ۲۸۹)

در بیت بالا میان واژگان «زار» و «زور» تقابل است. این تضاد معنایی حاصل از اختلاف دو مصوّت «آ» و «او» است که سبب القای بهتر مفهوم و ایجاد موسیقی در بیت گردیده است. تکرار متوالی مصوّت‌های «آ» در دو کلمۀ «زار» و «نزار» در بیت که با دهان باز ادا می‌شوند، تداعی‌کنندۀ رهایی و ارتقای مقام اهل تضرّع و تواضع به درگاه الهی است، در برابر کلمۀ «زور» که با دهان بسته ادا می‌شود و گویی محدودیت کسی که در بند اعمال خویش است، بهتر و زیباتر نشان داده شده است.

در بیت زیر، موسیقی نزدیکی که میان دو واژۀ «روز» و «راز» وجود دارد، باعث زیباتر شدن بیت گردیده است. در عین حال، تضاد معنایی میان این دو واژه باعث می‌شود نزدیکی موسیقایی، یعنی اشتراک واج «ر» و «ز»، نزدیکی معنایی آن‌ها را بیشتر منتقل کند. موسیقی مشترک میان این دو کلمه، ملازمت «روز» با روشنی و افشا و

ملازمت «راز» با پنهان بودن و خفا و درنتیجه تقابل معنایی میان این دو به ذهن تداعی می‌شود:

کان عشق نهفته شد هویدا وان راز چو روز گشت پیدا
(همان: ۱۶۱)

«آنچه ملاک جادوی مجاورت است، آفرینش معنی از رهگذر صوری کلمات است وگرنه صرف کاربرد صنعت جناس را نمی‌توان جادوی مجاورت تلقّی نمود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۸).

آفرینش معنی توسط موسیقی لفظی در هر جای بیت می‌تواند اتفاق بیفتد. در بیت زیر، «مرجان» در مصرع اول و «جان» در مصرع دوم قرار دارد، در حالی که موسیقی حاصل از این کلمات مورد توجه شاعر است:

سخن گوید دُر از مرجان برآید زند شمشیر شیر از جان برآید
(نظامی، ۱۳۹۲: ۱۷۴)

آهنگی که میان کلمات «جان» و «مرجان» به وجود آمده است، معنای موردنظر شاعر را با قوّت بیشتری به مخاطب القا می‌کند و موسیقی مشترک این دو کلمه را با تمام فاصلهٔ معنایی که از یکدیگر دارند، وحدت بخشیده است.

۴. آمدن تقابل‌ها برای نشان دادن برتری و مزیّت

گاهی اوقات آمدن تقابل‌ها برای نشان دادن برتری و مزیت یکی بر دیگری است. ترجیح متقابل‌های «نشاط و شادی» بر «غم و تیمار»، «عشق» بر «پادشاهی» (خ: ۳۶۴)، «دجله» بر «قطره» (خ: ۳۳۹)، «دانهٔ دُر» بر «خروار صدف» و «زلال اندک» بر«توفان پرُ» (خ: ۳۳۹) از مواردی است که شاعر با آوردن تقابل‌ها به‌صورت هم‌جوار، برتری یکی را بر دیگری نشان داده است:

چو می‌باید شدن زین دیر ناچار نشاط از غم بِه و شادی ز تیمار
(نظامی، ۱۳۹۲: ۲۲۵)

۵. همراهی ارکان تقابل‌ها با دیگر

گاه کنار هم آمدن واژه‌های متقابل بدین ترتیب است که یکی با دیگری همراه است یا رکنی در دل ضدّش پدید می‌آید. «جان و جسد» (خ: ۴۶۲)، «جسم و جان» و «دانه و خوشه» (ل: ۴۱) متقابل‌هایی هستند که با هم همراه شده‌اند:

ز بهر آنکه **جسم و جان** دمساز به هم خو کرده‌اند از دیرگه باز
(نظامی، ۱۳۹۲: ۴۸۵)

۶. هم‌جواری و عطف ناهمگون‌ها

یکی دیگر از تجلّیات شگفت‌آور جادوی مجاورت، در قلمرو مفردات زبان است و نوعی «عطف ناهمگون‌ها» است که حجم قابل‌توجهی از تعابیر زبان فارسی را تشکیل می‌دهد و بخشی از آن در حوزهٔ اتباع قرار می‌گیرد. این گونه همنشینی‌ها باعث معنی‌گریزی شعر می‌شود. وقتی این کلمات را می‌شنویم، مثل این است که دو چیز بسیار نزدیک به هم و حتّی شیء واحدی را شنیده‌ایم.

در بیت زیر، «آسمان» و «ریسمان» دو ناهمگون هستند که در مجاورت یکدیگر به‌صورت متضاد آمده‌اند. بین این دو واژه، نهایت مباینت است؛ امّا جادوی مجاورت این دو را به هم نزدیک کرده و از آن‌ها شیء واحدی ساخته است:

شه از مستی در آن حالت چنان بود که در چشم آسمانش ریسمان بود
(همان: ۴۵۱)

«کلمات در این وضعیت، حکم نت‌های موسیقی را دارند و موسیقی را نمی‌توان معنا کرد، بلکه تنها می‌توان آن را شنید» (سلطانی و پورعظیمی، ۱۳۹۰: ۴۹). در بیت زیر، «کاه» و «کوه» ناهمگون‌هایی هستند که در جوار یکدیگر آمده‌اند و براساس جادوی مجاورت از آن‌ها شیء واحدی ساخته شده است:

ز نو فرمود بستن بارگاهی که با او بود کوهی همچو کاهی
(نظامی، ۱۳۹۲: ۴۱۷)

نظامی در بیت بالا واژه‌هایی با ضدّیت کامل در کنار هم ذکر کرده و آن‌ها را یکی پنداشته است. این گونهٔ تقابلی، وحدت‌بخش دو عنصر ناساز گردیده است. شفیعی کدکنی در این باره می‌گوید: «جادوی مجاورت، عناصری دور از هم را در طیف مغناطیسی خاصّ خود گرد می‌آورد و آن‌ها را عینیت یا اتّحاد می‌بخشد و ما در پرتو جادوی مجاورت از رهگذر تشابه صوری آن عناصر یا وحدت صوری آن‌ها نسبت به جنبهٔ معنوی آن‌ها که چقدر از یکدیگر دورند، غافل می‌شویم و آن‌ها را چنان که در صورت، در معنی هم نزدیک به هم احساس می‌کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۱۸).

۷. اتّحاد ضمایر متقابل

گرچه ضمایر با هم تقابل ذاتی دارند، گاهی در متن ادّعای اتّحاد داشته یا در انتظار یکی شدن هستند و از این جهت، هم‌جواری آن‌ها زمینهٔ وحدت را فراهم می‌آورد. نظامی بسیاری از مفاهیم دور از هم را در پرتو جادوی مجاورت چنان به هم نزدیک می‌کند که خواننده نه‌تنها آن‌ها را غیرمتناسب احساس نمی‌کند، بلکه در ذهن او آن مفاهیم تا مرز عینیت به هم نزدیک می‌شوند. از نظر اتّحاد و یکی شدن ضمایر، بیشترین موارد کاربرد آن در منظومهٔ *لیلی و مجنون* به‌دلیل تغییر فکر و کمال عاشق از عشق زمینی به عشق آسمانی است:

آیا تو کجا و ما کجاییم　　تو زانِ کیی که ما تو راییم
(نظامی، ۱۳۹۴: ۲۳۱)

یعنی چون **من و تویی** نداریم　　بِه گر رقم دویی نداریم
(همان: ۲۵۸)

چون **من توام** این دوپیکری چیست　　چون هر دو یکیست داوری چیست
(همان: ۲۶۹)

۸. مباینت ضمیرهای متقابل از نظر فکری

هم‌جواری ضمایر «من» و «تو» در بیت زیر، برای نشان دادن تقابل مرجع‌ها و مباینت و دوری فکری آن‌ها از یکدیگر است. دو ضمیر «من» و «تو» دارای دو دیدگاه فکری متفاوت هستند؛ یکی بت‌شکن است و دیگری بت‌پرست و هم‌صحبتی این «من» و «تو» خطاست:

با من تو خطاست همنشستی من بت‌شکن و تو بت‌پرستی
(همان: ۲۳۸)

در ابیات زیر، آوردن ضمایر «من» و «تو» در جوار یکدیگر برای نشان دادن مباینت فکری افراد است. با این تفاوت دیدگاه، دو فرد در یک جا نمی‌گنجند. یکی فکرش خویشتن‌دوستی است و دیگری خود را از میان بُرده یا در حال نابود کردن خود است:

با من تو نگنجی اندرین پوست من خود کشم و تو خویشتن‌دوست
(همان)

۹. تقابل‌های ساختاری در تصویرهای ادبی اشعار نظامی

ساختار تقابلی تصویرهای ادبی در شعر نظامی، از موارد بسیار مهم تقابلی برای رسیدن به معنای موردنظر است که به اشکال زیر نمود یافته است:

۹-۱. تشبیه وحدت تقابل‌های ذهنی به اتّحاد تقابل‌های عینی

در برخی تصویرهای ادبی، عناصر متقابل صوری درهم می‌آمیزند تا مفهوم ذهنی اتّحاد اضداد را تداعی کنند. از آنجا که این عناصر گاه در سنّت ادبی برای پیوند دلدادگان به کار رفته‌اند، تقابل‌های عارفانه با تقابل‌های عاشقانه قرینه‌یابی می‌شوند و بر التذاذ وحدت تقابل‌ها دلالت می‌کنند. نمونهٔ آن، تشبیه‌هایی است که نظامی در منظومهٔ *خسرو و شیرین* آورده و «زر و سیم»، «شیر و می» و «شیر و شهد» را وحدت بخشیده است:

دل خسرو در آن تابنده مهتاب چنان چون زر درآمیزد به سیماب
(همان، ۱۳۹۲: ۱۸۶)

چو یک دم جای خالی یافتندی　　چو شیر و می به هم بشتافتندی
(همان: ۲۳۰)

۲-۹. تشبیه معشوق به تقابل‌ها

یکی از کارکردهای عناصر متقابل در تصویرهای شعری نظامی، جمع‌آوری اضداد در وجود معشوق با استفاده از تقابل‌هایی است که بر یک کل دلالت دارند. تقابل‌ها در اصل کارکردی زبان‌شناختی دارند و ترکیب‌هایی مانند مرد و زن، پیر و جوان یا سیاه و سفید معنای کثرت را می‌رسانند؛ امّا در اشعار نظامی با نمونه‌های جدیدی روبه‌رو می‌شویم که بُعد زیبایی‌شناختی دارند و بر اتّحاد همهٔ عناصر متقابل، متباین، متضاد و حتّی متجانس در وجود معشوق عرفانی (خدا یا انسان کامل) دلالت می‌کنند. در ابیات زیر «پای افگن و دست‌گیر»، «دلبر و دلدار»، «مستی و هوشیاری»، «جور و قوّت جسم»، «آغاز و انجام»، «اوّل و آخر»، «حلوای پسین و ملح اول» یکی پنداشته شده‌اند و تجربهٔ زندگی مسالمت‌آمیز اضداد را نشان می‌دهند:

خداوندیت را آغـاز و انجام　　نداند اوّل و آخر کسی باز

آن ختم پیمبران مرسل　　حلوای پسین و ملح اول
(همان، ۱۳۹۴: ۳۰)

سرم را تاج و تاجم را سریری　　همم پای‌افگنی هم دست‌گیری

مـرا دلبر تو و دلداری از تو　　ز تو مستی و هم هشیاری از تو
(همان، ۱۳۹۲: ۳۹۲)

با این همه جورها که رانی　　هم قوّت جسم و قُوت جانی
(نظامی، ۱۳۹۴: ۱۶۸)

در اینجا رابطهٔ تقابلی خنثی می‌شود و همسویی و هماهنگی، تقابل‌ها را به هم‌زیستی مسالمت‌آمیز فرامی‌خواند؛ یعنی کارکرد تقابل‌ها در بافت متن به چالش

کشیده می‌شود. «اضداد به توافق می‌رسند. گوناگون‌ترین صوت‌ها و زیباترین نغمه‌ها ایجاد هماهنگی می‌کنند. مبارزه، مادر همه چیز است. طبیعت نیز اضداد را دوست دارد و هماهنگی را می‌آفریند» (فولکیه[1] ۱۳۶۲: ۵۴).

۳-۹. تبدیل و دگردیسی در تقابل‌ها

ساختارگرایان بر این نکته تأکید می‌کنند که تقابل‌ها را از لحاظ درجهٔ تناقض و تقابل می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. برخی از تقابل‌ها مثل مرده و زنده کاملاً با یکدیگر رابطهٔ متناقض دارند و برخی دیگر مثل خوب و بد می‌توانند درجه‌بندی شوند؛ مثلاً غیرخوب برابر بد نیست یا در تقابل سیاه و سفید می‌توان سایه‌های خاکستری دید. این تقابل با عنوان‌های «دیجیتال و آنالوگ، قیاسی و رقمی یا پیوسته و ناپیوسته شناخته می‌شوند. از نظر نشانه‌شناسان، تصاویر دیداری، ایماها و اشاره‌ها، طعم‌ها و بوها از نشانه‌های آنالوگ هستند که مدلول دقیقی ندارند و معمولاً بر هیجان‌ها و احساسات دلالت می‌کنند» (حیاتی، ۱۳۸۸: ۲۰). در ابیات زیر، خرد و جنون، تیر و کمان، آزاد و بنده، خیزران و نی، ارغوان و خیری، سنگ و عقیق، دانه و خوشه، خار و رطب، غنچه و گل، سنگ و گهر و سنگ و لعل از تقابل‌هایی هستند که طرف اول آن‌ها طی مراحلی به طرف دوم تبدیل می‌شود و دوگانگی از میان برمی‌خیزد. حضور این نوع تقابل‌ها دال بر آگاهی شاعر از کارکرد شناختی تقابل‌ها در شناخت جهان و محیط پیرامون است:

احسان همه خلق را نوازد آزادان را به بنده سازد
(نظامی، ۱۳۹۴: ۱۸۹)

نی گشته قضیب خیزرانیش خیری شده رنگ ارغوانیش
(همان: ۲۰۱)

در بیت زیر، شاعر به ویژگی تبدیل و دگردیسی در تقابل‌ها اشاره کرده است و بعد از آن به ذکر شاهد مثال می‌پردازد. شاعر معتقد است جهان در حال تغییر و

1. Foulquie

دگرگونی است و انسان نباید به‌خاطر این تغییرات در زندگی عصبانی شود؛ زیرا در طبیعت و جهان هستی هر چیزی در کنار ضدّش وجود دارد. دیالکتیک به‌معنی اخصّ کلمه، بررسی تضادها در ماهیت داخلی اشیاست. قدیمیان در مفهوم حرکت و تغییر، متوجه تضاد یا تناقض بوده‌اند. «هراکلیتوس به‌شدّت تحت تأثیر تماشای چیزهایی بود که به ضدّ خود تبدیل می‌شوند: سرد به گرم، زندگی به مرگ. چنین تحوّلی متضمّن این تصوّر است که چیزها ضدّ خود را در خود دارند و مبارزهٔ این اضداد است که موجب حرکت می‌شود» (فولیکه، ۱۳۶۲: ۸۱). تبدیل غنچه به گل و قرار دادن گهر در سنگ، از تقابل‌های تبدیلی است که در بیت زیر دیده می‌شود. در خاک ویژگی‌ای است که سنگ را به گوهر تبدیل می‌شود. بدین‌گونه گوهر، نفی سنگ است. به‌خوبی مشاهده می‌شود که در سنگ دو نیرو وجود دارد: سنگ بودن و تبدیل به گوهر شدن. بنابراین نتیجه می‌گیریم اشیا در ماهیت تقابلی با هم ناهماهنگی ندارند:

در خط مشو ار جهان بگردد　　کاین چرخ زمان زمان بگردد
(نظامی، ۱۳۹۴: ۲۰۷)

وان غنچه که در خسک نهفته‌ست　　پیغام‌ده گل شکفته‌ست
(همان)

دانای نهان و آشکارا　　کاو داد گـهر به سنگ خارا
(همان: ۲۰۹)

در اینجا بحث از عبور یک تقابل به تقابل دیگر با استفاده از واسط یا میانجی است؛ مثلاً تبدیل «سنگ به لعل»، «غنچه به گل»، «سنگ به گوهر»، «دانه به خوشه» با میانجی خورشید محقّق می‌شود. «این همانندی گذاری جابه‌جاشده و نامعلوم از چیزی به چیز دیگر است، از یک سوی تقابل به سوی دیگر» (نجومیان، ۱۳۸۲: ۶).

تبدیل پخته به خام از جمله تقابل‌های تبدیلی در بیت زیر است. در این نوع پارادوکس با روش آشنایی‌زدایی در شعر از تصاویر و تعابیری استفاده شده که از حرکت در مسیر خلاف زندگی ایجاد می‌گردد. حرکت از خامی به پختگی، روال

عادی زندگی است؛ ولی در اینجا این حرکت برعکس از پختگی به خامی، از خرد فرشته‌فامی به جنون و برخلاف حرکت عادی و معمول زندگی است:

نزدیک دهن شکسته شد جام پالوده که پخته بود شد خام
(نظامی، ۱۳۹۴: ۱۵۹)

گشته خرد فرشته‌فامش مجنون‌تر از آنکه بود نامش
(همان: ۱۶۶)

۱۰. فراروی از تقابل‌های دوگانه

تقابل‌های معنایی در نظام ارزشی معنا می‌یابند؛ بدین معنا که در بررسی جفت‌های متقابل باید دریافت که کدام معنا و مفهوم در رابطهٔ دوسویهٔ تقابلی از مرکزیت و محوریت برخوردار است، به رابطهٔ تقابلی معنا می‌بخشد یا اینکه آن‌ها را از اعتبار و ارزش ساقط می‌کند. همین معنا و مفهوم مرکزی در واژگون کردن جایگاه قطب‌های تقابلی نقش محوری دارد (فاضلی و پژمان، ۱۳۹۳: ۲۳۰).

ساخت‌شکنی تقابل‌های دوگانه بر اثر دگرگونی ساحت معرفتی وجودی رخ می‌دهد. وقتی ساحت عوض می‌شود، در مقطع، شرایط و زمان خاص، دیگر تقابل‌های پیشین از معنا و اعتبار سابق خود ساقط می‌شوند. با عوض شدن افق فکری و معرفتی شاعر، وی از تقابل‌اندیشی رها می‌شود و ارزش را در مفاهیم بنیادین رخدادها می‌جوید (همان: ۲۳۱).

فراروی از تقابل‌های دوگانه در شعر نظامی به سه شیوه انجام می‌شود؛ گاه با واژگون کردن ساختار متعارف قطب‌های تقابلی و از میان برداشتن وجههٔ غالب یکی از طرفین یا با نفی هر دو سوی تقابل، یعنی «نه این و نه آن» و گاه به شیوهٔ «هم این و هم آن». در هر سه شکل، رابطهٔ ساختار تقابلی دو طرف از میان برداشته یا کم‌رنگ می‌شود.

۱-۱۰. واژگون کردن ارزش‌ها

در این شیوه از ساخت‌شکنی تقابل‌های دوگانه، قطب‌های متقابل حضور دارند و به قوّت خود باقی هستند؛ امّا آنچه سبب عدول از هنجار می‌شود این است که در این رابطه جایگاه قطب‌های متقابل تغییر می‌کند (فاضلی و پژمان، ۱۳۹۳: ۲۳۲). ژاک دریدا[1] از پساساختارگرایانی است که با دادن ارزشی یکسان به هر دو سوی تقابل‌ها یا هیچ‌یک از دو سو، به واسازی اندیشهٔ تقابلی متافیزیک غرب می‌پردازد (نجومیان، ۱۳۸۲: ۳). در این روش، شاعر برای بر زبان راندن معنایی متفاوت، دست به واژگونی روابط متعارف می‌زند و رفتاری ساخت‌شکنانه با تقابل‌ها دارد:

اگرچه از خلل یابی درستش نگردد تا نگردانی نخستش
(نظامی، ۱۳۹۲: ۱۱۰)

در مفهوم ضمنی «خلل و درست»، همیشه ارزش با درست است؛ امّا در مفهوم انتزاعی موردنظر شاعر در بیت بالا آن را به خلل نسبت داده است.

در بیت زیر معیار ارزشی در اندیشه شاعر، اراده و یاری خداوند است که باعث می‌شود نور را در تاریکی بیابی و در غیر این صورت، در ماه هم نور دیده نمی‌شود:

ازو جویی بیابی در حبش نور نیابی چون نه زو جویی زِ مَه نور
(همان)

بدین امّیدهای شاخ در شاخ کرم‌های تو ما را کرد گستاخ
(همان: ۱۱۲)

مفهوم ارزشی در اینجا کرم خداوند است که در عرصهٔ رحمت خداوند، گستاخان و گناهکاران هم با معیار کرم و بخشش خداوند سنجیده می‌شوند و همین معیار است که باعث گستاخی بندگان در درگاه او می‌گردد.

دیوانه منم به رای و تدبیر در گردن تو چراست زنجیر
(همان، ۱۳۹۴: ۹۴)

1. Jacques Derrida

دیوانه در عرف زمانه از ارزش برخوردار نیست؛ امّا در ساحت معرفتی جدید شاعر، معیار برتری است به‌واسطهٔ رای و تدبیر که در تقابل واژگانی با آن قرار گرفته است.

دِه رانده و دهخدای نامیم چون ماه به نیمه‌ای تمامیم
(همان: ۲۳۱)

معیار ارزشی در بیت بالا کمال‌گرایی است که در ساحت معرفتی جدید شاعر نیمه بودن، معیار کامل بودن است؛ مثل ماه که تمام بودن آن زمانی است که به نیمه برسد.

بر یاد تو مِی کجا برد هوش گر زهر خورم همی بود نوش
(همان: ۲۳۵)

معیار ارزشی در بیت بالا یاد دوست است که در ساحت معرفتی جدید شاعر باعث خنثی شدن اثر شراب و زهر می‌گردد. در اینجا یاد دوست، بیخودی را از شراب می‌گیرد و زهر تبدیل به نوش می‌شود.

غمش دامن گرفته او به غم شاد چو گنجی کز خرابی گردد آباد
(همان)

معیار ارزشی در بیت بالا «غم دوست» است که در ساحت معرفتی جدید شاعر باعث شادی وی شده است.

۲-۱۰. جمع تقابل‌ها (هم این و هم آن)

ذهن انسان تقابل‌ساز است و با همین شیوه امور هستی را نظام‌مند می‌کند. کلود لوی اشتراوس[1] می‌گوید: «تنش‌هایی که در نتیجهٔ این تقابل‌ها ایجاد می‌شود، با استفاده از عبارتی واسط (نه این نه آن) ازمیان‌رفتنی است. مثل مذکّر/ مؤنّث با استفاده از واسط نر/ ماده، امّا این عبارت جدید به نوبهٔ خود نیمی از یک دوگانگی جدید خواهد شد... در پشت زبان، ماهیت دوتایی مغز قرار دارد: راست/ چپ، خوب/ بد، زندگی/

1. Claude Levi - Strauss

مرگ. این‌ها دوشاخگی‌های اجتناب‌ناپذیری‌اند که مغز تولید می‌کند و دارای دو بخش هستند» (اشتراوس، ۱۳۷۶: ۱۳).

گاه هر دو سوی تقابل جمع شده، رابطهٔ تقابلی از میان برمی‌خیزد و با هم یکی می‌شوند. هگل[1] «آشتی متناقض‌ها در اشیا و در ذهن را دیالکتیک می‌نامد» (فولیکه، ۱۳۶۲: ۶۴). در این شیوه، شاعر مفاهیم متقابل را به هم نزدیک می‌کند و شکل بیان تازه‌ای می‌آفریند که بیشتر در زبان عرفان جالب توجه است. در این شیوه، تقابل‌ها با هم جمع می‌شوند و جمع نقیضین یا پارادوکس ایجاد می‌گردد. «منطق پارادوکسی دریدا در پی جابه‌جا کردن دو سوی تقابل دوگانه نیست، بلکه درصدد بر هم زدن ماهیت تقابلی است» (نجومیان، ۱۳۸۲: ۶). دریدا اصطلاح «دیکانستراکشن» را در برابر قانون عدم تناقض، براساس واسازی تناقض‌ها به کار برد؛ «منطق هم این و هم آن». این تناقض به این صورت است که دو سوی تناقض برای همیشه در حال کنش هستند. منطق پارادوکسی دریدا تقابلی است که حل شده و در عین حال بازمانده است. دریدا با طرح دیدگاه‌های خود، منطق «یا این یا آن» مخالف تناقض متافیزیک غرب را واسازی می‌کند (همان: ۲-۴). در ابیات زیر، نظامی با نزدیک کردن تقابل‌ها به یکدیگر و جمع نقیضین، تفاوت‌ها را از میان برداشته است. در ابیات زیر، «هم تهی و هم پر» از یکدیگر قابل تفکیک تقابلی نیستند. «تهی و پر»، «جفت و طاق»، «شب‌کور و ندیم آفتاب» و «گمراه و راهنما» نمونه‌ای از این موارد است:

ای محرم عالم تَجَبُّر عالم ز تو هم تهی و هم پر
(نظامی، ۱۳۹۴: ۲۴)

سر و سرخیل شاهان شاه آفاق چو ابرو با سری هم جفت و هم طاق
(همان، ۱۳۹۲: ۱۲۳)

تشنه‌جگر و غریق آبیم شب‌کور و ندیم آفتابیم

---

[1]. Hegel

گمراه و سخن ز رهنمایی در دِه نه و لاف کدخدایی
(همان، ۱۳۹۴: ۲۳۱)

پیوند آمیزش تقابل‌ها در ابیات بالا از اندیشهٔ ویژهٔ شاعر نشئت می‌گیرد. شاعر در پس این تقابل‌ها به دنبال مضمونی است که همهٔ عالم را به هم پیوند می‌زند.

در بیت زیر به‌دلیل یکی انگاشتن هدف و غایت شاعر در شرط روش، تقابل نیکی و بدی از میان برداشته شده است:

شرط رَوِش آن بود که چون نور ز آلایش نیک و بد شوی دور
(همان: ۷۳)

در ابیات زیر، دو حوزهٔ احساس شادی و غم به هم آمیخته است:

از بندگی زمانه آزاد غم شاد به ما و ما به غم شاد

جز در غم تو قدم نداریم غم‌دار توایم و غم نداریم
(همان: ۲۳۱)

۳-۱۰. نفی تقابل‌ها (نه این و نه آن)

دریدا از پساساختارگرایانی است که معتقد است تفاوت دقیقی بین دو سوی تقابل وجود ندارد. اصطلاح «دیفرانس را دریدا از ممزوج کردن دو اصطلاح تفاوت و تعویق می‌سازد. دیفرانس در آنِ واحد تفاوت بین نوع و مرتبه است و این بدین معنی است که نه این است و نه آن. او با به چالش گرفتن تقابل‌های دیرینه، دیفرانس را به‌جای تقابل به‌سوی همانندی می‌برد» (نجومیان، ۱۳۸۲: ۶). در بیت زیر، معیار ارزشی در اندیشهٔ شاعر، عدم تعرّض است که تقابل «هشیار و مخمور» را کم‌رنگ ساخته و آن را نادیده گرفته است. از دیدگاه شاعر، هشیاری و مخموری مهم نیست و این عدم تعرّض به دیگران است که باعث ارزش یکی بر دیگری می‌شود:

اگر هشیار و گر مخمور باشی چنان زی کز تعرّض دور باشی
(نظامی، ۱۳۹۲: ۱۳۶)

در بیت زیر، شاعر می‌خواهد از دل تقابل‌ها آن‌ها را نادیده بگیرد. در اینجا جهتمندی مطرح است. چون غایت امر، حرکت به‌سوی کمال است، تقابل فوق و تحت از میان برداشته شده است:

بازار جهت به هم شکستی از زحمت فوق و تحت رستی
(نظامی، ۱۳۹۴: ۳۵)

چون قامت ما برای غرق است کوتاه و دراز را چه فرق است
(همان: ۷۱)

در بیت بالا «غرق شدن قامت» مفاهیم متقابل «کوتاه و دراز» را در خود حل می‌کند و «نه این و نه آن» را یادآور می‌شود. غایتی که شاعر در بیت در نظر دارد، غرق و نابودی است و با این اندیشه، تقابل کوتاهی و درازی را از محوریت ارزشی خود خارج و آن را کم‌رنگ ساخته است. ناپایداری یکی از مضامینی است که سبب فراروی از تقابل‌ها در بیت گردیده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به بسامد بالای تقابل‌های هم‌جوار در دو منظومهٔ *لیلی و مجنون* و *خسرو و شیرین* می‌توان آن را یکی از ویژگی‌های سبکی شعر نظامی به شمار آورد که تأثیری بلاغی در شعر گذاشته و همسو با زمینهٔ معنایی ابیات در جهت القای معانی مدّ نظر از آن بهره برده است. نظامی از تقابل‌های هم‌جوار برای پرورش معانی سخن استفاده می‌کند. هم‌جواری ضمایر متقابل نیز از ویژگی‌های شعر نظامی است که اتّحاد و گاه مباینت فکری و تقابل مرجع‌های خود را تأیید می‌کند. جادوی مجاورت یکی از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی است که نمود آن در شعر نظامی به‌صورت تکرار واژه، جناس، ایهام تضاد، تقابل جزئی از واژه با واژهٔ

مجاور و موسیقی تقابل‌های هم‌جوار است. تقابل‌های ساختاری در تصویرهای ادبی اشعار نظامی از موارد بلاغی بسیار مهم است که به‌صورت تشبیه وحدت تقابل‌های ذهنی به اتّحاد تقابل‌های عینی، تشبیه معشوق به تقابل‌ها، ابراز هیجان و احساس با ذکر تقابل‌ها و تبدیل و دگردیسی در تقابل‌ها دیده می‌شود. فراروی از تقابل‌های دوگانه، یکی دیگر از موارد بلاغی در شعر نظامی است که با توجه به دیدگاه دریدا به سه صورت واژگون کردن ارزش‌ها، جمع تقابل‌ها و نفی تقابل‌ها نمود یافته است.

منابع

- ابوادیب، کمال (۱۳۹۴)، **صور خیال در نظریهٔ جرجانی**، ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران: نشر علم.
- اشتراوس، کلود لوی (۱۳۷۶)، **اسطوره و معنا**، ترجمهٔ شهرام خسروی، تهران: نشر مرکز.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸)، **در سایهٔ آفتاب**، چ ۳، تهران: سخن.
- پورنامداریان، تقی و لاله معرفت (۱۳۹۵)، **تقابل‌های هم‌جوار؛ عنصری بلاغی و معنی‌ساز در مثنوی**، نشریهٔ ادب فارسی، سال ۶، شمارهٔ ۱، صص ۳۷-۵۶.
- تیموری، نسرین و مینا جیگاره (۱۳۹۷)، **بررسی مقتضای حال و مقام در شعر از دیدگاه جرجانی و جفری لیچ**، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال ۷، شمارهٔ ۲۵، صص ۲۳-۴۰.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۳)، **دلائل‌الاعجاز فی القرآن**، ترجمهٔ محمّد رادمنش، اصفهان: شاهنامه‌پژوهی.
- _____ (بی تا)، **اسرارالبلاغه**، تصحیح محمود محمّد شاکر، قاهره و جده: مطبعه مدنی.
- حیاتی، زهرا (۱۳۸۸)، **بررسی نشانه‌شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا**، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۲، شمارهٔ ۶، صص ۷-۲۴.
- رجایی، محمّدخلیل (۱۳۹۲)، **معالم‌البلاغه در علم معانی، بیان و بدیع**، چ ۴، شیراز: دانشگاه شیراز.
- سخاوی، لطیفه، مونا علی‌مددی و حسین محمّدی (۱۳۹۹)، **بررسی جادوی مجاورت در شعر کودک**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۱۹-۲۵۰.

- سلطانی، منظر و سعید پورعظیمی (۱۳۹۰)، **سماع، موسیقی و معنی‌گریزی در غزل مولوی**، پژوهش‌نامهٔ عرفان، سال ۳، شمارهٔ ۵، صص ۳۱-۵۶.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۷)، **جادوی مجاورت**، مجلهٔ بخارا، سال ۱، شمارهٔ ۲، صص ۱۵-۲۲.
- _____ (۱۳۸۴)، **موسیقی شعر**، چ ۸، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا و میترا گلچین (۱۳۸۱)، **جلوه‌هایی از جادوی مجاورت در مثنوی**، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شمارهٔ ۵۹۱، صص ۳۰-۴۲.
- شوالیه، ژان و آن گربران (۱۳۷۸)، **فرهنگ نمادها**، جلد اول، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: نشر جیحون.
- صادقیان، محمّدعلی (۱۳۷۹)، **زیور سخن در بدیع فارسی**، یزد: دانشگاه یزد.
- ضیف، شوقی (بی تا)، **البلاغه تطوّر و تاریخ**، چ ۹، قاهره: دارالمعارف.
- الطیب، عبدالله (۱۹۷۰)، **المرشد الی فهم اشعار العرب و صناعتها**، چ ۲، بیروت: دارالفکر.
- فولکیه، پل (۱۳۶۲)، **دیالکتیک**، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: آگاه.
- فیروز فاضلی و هدی پژمان (۱۳۹۳)، **فراروی از تقابل‌های دوگانه در شعر حافظ**، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۳، صص ۲۲۷-۲۴۴.
- گرکانی، محمّدحسین (۱۳۷۷)، **ابدع‌البدایع**، به اهتمام حسین جعفری، با مقدّمهٔ جلیل تجلیل، تبریز: احرار.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۲)، **منطق پارادوکسی اندیشهٔ ژاک دریدا**، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شمارهٔ ۳۹ و ۴۰، صص ۱-۹.
- نظامی گنجوی (۱۳۹۲)، **خسرو و شیرین**، چ ۲، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۹۴)، **لیلی و مجنون**، تصحیح بهروز ثروتیان، چ ۴، تهران: امیر کبیر.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۸)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چ ۲۸، تهران: نشر هما.